



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FELIPE CAMARGO MELLO

**POR QUE NÃO DE TERCEIRA?: A
FEROCIDADE REALISTA EM QUATRO
CONTOS DE MARÇAL AQUINO**



ARARAQUARA – SP
2021

FELIPE CAMARGO MELLO

POR QUE NÃO DE TERCEIRA?: A FEROCIDADE REALISTA EM QUATRO CONTOS DE MARÇAL AQUINO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dra. Juliana Santini

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP
2021

M527q Mello, Felipe Camargo
Por que não de terceira? : A ferocidade realista em quatro contos de
Marçal Aquino / Felipe Camargo Mello. -- Araraquara, 2021
118 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Juliana Santini

1. Marçal Aquino. 2. Voz narrativa. 3. Realismo. 4. Violência. 5.
Ficção contemporânea brasileira. I. Título.

FELIPE CAMARGO MELLO

POR QUE NÃO DE TERCEIRA?: A FEROCIDADE REALISTA EM QUATRO CONTOS DE MARÇAL AQUINO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dra. Juliana Santini

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 28 de maio de 2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Juliana Santini

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara – SP

Membro Titular: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

Universidade Federal de São Carlos
Campus de São Carlos – SP

Membro Titular: Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto

Universidade Virtual do Estado de São Paulo
Campus de São Paulo - SP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais e aos meus amigos-irmãos, pela resiliência durante esses anos conturbados de aprendizado, afeto e empatia.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Virgínia e Nilson, pela criação e o incentivo aos estudos, e a minha irmã, pela confiança. A minha tia Andrea e avó Maria Érica pelo suporte ao longo dos anos.

A Juliana Santini, pela orientação e a convivência de anos de ensino, paciência e exemplo de pesquisadora e professora. Uma mão sempre estendida, pronta a auxiliar nas necessidades acadêmicas e pessoais. O norte para o leitor que eu sou.

Ao Kevin, por estar sempre ao meu lado criticando e acrescentando ao meu cotidiano a força para continuar a viver da área muito pouco incentivada pelo país. A minha expressão de carinho de todos os dias.

A Manoelle, Maycon e Naiara, pelos anos de amizade, amparo e o forte vínculo criado ao longo dos anos que parecem se fortalecer cada vez mais.

A Andrieli, Bianca, Giovanna, Jéssica e Veronica, pela amizade. Os anos de graduação que não seriam os mesmos, assim como a vida pós UNESP.

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pelo primeiro alerta para a minha escrita na graduação.

Ao Claudimar, Elisa, Gabriela Grecca, Guilherme, Isabela, Kananda, Natália, Nelson e Renata pela amizade, o conhecimento e a felicidade possível de todos os dias.

A Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha e Profa. Dra. Sylvia Tellarolli, pela contribuição rica e leitura atenta deste trabalho no Exame de Qualificação.

A Natália Cristina Estevão pela revisão atenta dessa dissertação.

A todos que possibilitaram a escrita desse trabalho. A Jorge Amado pela abertura ao mundo da literatura. A todos escritores lidos e a todos que ainda não foram descobertos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

“Existe uma literatura latino-americana?”

“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. Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim.” (FONSECA, 1994, p. 468).

RESUMO

Em “A nova narrativa”, Antonio Candido discute algumas das tendências da prosa contemporânea brasileira e faz algumas considerações sobre o que chamou de realismo feroz. O objetivo dessa dissertação recai na sua colocação sobre como a escolha da voz narrativa pode potencializar ou não a representação da violência por esse realismo. Um narrador em primeira pessoa, segundo o crítico, constrói a representação dessa dada realidade de maneira mais concreta, ao contrário de um narrador em terceira pessoa, que representa de maneira mais exótica. Todavia, em um reparo, o crítico indaga se o exotismo criado não será “um tipo especial” que ficará mais claro para leitores futuros. Diante disso, procura-se responder se essa diferença se mantém e se ela se sustenta na ficção contemporânea; e se caso sim, por que a escolha de um narrador em primeira pessoa atua de maneira concreta no chamado realismo feroz ao invés da escolha em terceira pessoa. O realismo, segundo Tânia Pellegrini (2018), funciona como uma “imitação em profundidade” e em sua ossatura há uma determinação social e cultural capaz de representar as mais diversas relações entre o indivíduo e a sociedade na qual está inserido, independentemente do seu momento histórico, uma vez que é compreendido como uma estética “historicamente transformável”. Karl Erik Schollhammer (2009), diferenciando do realismo formal de Ian Watt (2010), discute que o realismo contemporâneo se desvencilha de um anseio pela busca da “verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa”. O conceito, então, sofreria um deslocamento pela procura de um “efeito de real”, por meio de narrativas que se constroem nas relações entre literatura e outros meios, normalmente, fazendo de outras artes a sua porta de entrada para as representações de seus narradores ou das vítimas da violência. Dessa maneira, a coletânea *Famílias terrivelmente felizes*, publicada em 2003, que compreende vinte anos de produção de Marçal Aquino, mostra-se uma obra fundamental para conhecer o autor, uma vez que o leitor está diante de dezessete contos publicados em coletâneas anteriores e de quatro novas narrativas que compõe uma experiência de leitura sobre o tema que parece ser fulcral para sua escrita: a violência. Desse modo, pensando na indagação de Candido, pretende-se uma análise do uso do narrador em terceira pessoa nas quatro narrativas escolhidas como *corpus* – “Noturno nº um”, “Santa Lúcia”, “Boi”, e “A face esquerda” – e no modo como é representada a violência pelo autor, com isso, problematizar o papel da construção do narrador em parte da ficção brasileira contemporânea que coloca em questão – ou não – a violência urbana.

Palavras – chave: Marçal Aquino. Voz narrativa. Realismo. Violência. Ficção contemporânea brasileira.

ABSTRACT

In “A nova narrativa” Antonio Candido discusses some of the tendencies in the Brazilian contemporary prose, making some points about what he called fierce realism. The goal of this work follows Candido’s premise of how the choice of point of view may or may not increase the representation of violence in this kind of realism. A first person narrative, according to the literary critic, creates a representation of said reality in a more concrete way, whereas a third person narrator represents it in a more exotic manner. However, in an attempt to correct a notion that might not be accurate, Candido questions whether the exoticism created will not be “a special kind” which should be clearer for future readers. That being said, the present study seeks to show if this difference remains, and if it supports itself in contemporary fiction; and, if so, explain why the choice of a first person narrator acts in a concrete manner in the so-called fierce realism, instead of the choice of a third person narrator. Realism, according to Tânia Pellegrini (2018), works as an “imitation of depth”, and, in its structure, there is a social and cultural premise capable of representing the most diverse relationships between a person and the society they have been inserted in, regardless of their historical moment, since it is seen as a “historically transformative” aesthetic. Karl Erik Schollhammer (2009), contrasting from Ian Watt (2010)’s formal realism, argues that the contemporary realism does not bear the need to seek “descriptive verisimilitude and narrative objectivity”. Therefore, the concept would undergo a shift in the search for a “reality effect” through narratives that build themselves upon the relationships between literature and other means, often using other kinds of art as a gateway to represent their narrators or the victims of violence. This way, the collection *Famílias terrivelmente felizes*, published in 2003, and which contains twenty years of productions from Marçal Aquino, makes for a fundamental piece of work to know the author, since the reader will be faced with sixteen short stories published in previous collections, and four new narratives, as well as a transfer of his writing, giving it new meaning and creating a new reading experience of its fulcrum theme: violence. Thus, based on Candido’s investigation, this study intends to analyse the use of the third person narrator in the four narratives chosen as corpus – “Noturno nº um”, “Santa Lúcia”, “Boi”, e “A face esquerda” – and how violence is represented by the author, and, with that, problematize the role of the narrator’s creation in parts of the Brazilian contemporary fiction, which may or may not raise the question of urban violence.

Keywords: Marçal Aquino, narrative voice, realism, violence, Brazilian contemporary fiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 IN MEDIAS RES: O REALISMO EM MEIO A FEROCIDADE DO COTIDIANO BRASILEIRO DOS ANOS 1960/1970.....	16
2.1 Alguns pressupostos literários da ficção brasileira contemporânea.....	16
2.2 Motivações para um realismo feroz	22
3 REGRESSO AO SÉCULO REFRAATADO PELA PENA	38
3.1 A plausibilidade da realidade pela ficção	38
3.2 Realismo voz narrativa no século XIX. Da onisciência ao discurso indireto livre	46
3.3 O realismo: um olhar sobre a representação da realidade.....	50
3.4 O realismo no Brasil e a abertura para os excluídos.....	58
4 ANIMAIS URBANOS: O REALISMO APÓS “A NOVA NARRATIVA” E O NARRADOR EM TERCEIRA PESSOA DE MARÇAL AQUINO.....	66
4.1 Planos iniciais: uma abordagem para a leitura da violência	66
4.2 A ficção brasileira realista após “A nova narrativa” e a produção de Marçal Aquino	74
4.3 A selva urbana de Marçal Aquino	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O REALISMO FERROZ PERSISTE?	108
REFERÊNCIAS	115
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	117

1 INTRODUÇÃO

Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente. Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato.

(Clarice Lispector - Mineirinho)

Marçal Aquino, nascido em 1958, na cidade de Amparo, formou-se jornalista pela Pontifícia Universidade de Campinas em 1983, tendo seu primeiro livro publicado, *A depilação da noiva no dia do casamento*, logo no ano seguinte; e em 1985, publicou o livro de poemas *Por bares nunca dantes naufragados*. Trabalhou como repórter, editor entre outras funções nos jornais *Gazeta Esportiva*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde* até o final dos anos oitenta, mantendo essas atuações profissionais apenas no âmbito do *freelance*, dedicando-se à literatura. Em 1990 tem seu derradeiro trabalho no gênero poético, *Abismos, modo de usar*. A partir de então, o autor passa a produzir somente em prosa. No mercado editorial ocupou-se como contista nas publicações de *As fomes de setembro* (1991), *Miss Danúbio* (1994), o vencedor do Jabuti *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *Faroestes* (2001), e *Famílias terrivelmente felizes* (2003), além de participação de outras coletâneas em que, eventualmente, publicou um texto ou outro, como *O decálogo* (2000), e *Eu sou favela* (2015). Escreveu quatro romances infanto-juvenis para a conhecida *Série Vagalume*, entre eles *A turma da rua Quinze* (1989), *O jogo do camaleão* (1992), *O mistério da cidade fantasma* (1994) e *O primeiro amor e outros perigos* (1996). No gênero romanescos, Aquino publicou *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) e, dezesseis anos depois, unindo-se ao *boom* dos romances sobre ditadura, lança *Baixo esplendor* (2021).

O escritor além dessa lista, relativamente, grande dentro da literatura, construiu uma parceria produtiva com a indústria audiovisual. No cinema, Marçal Aquino trabalhou principalmente com o diretor Beto Brant que dirigiu a maior parte dos roteiros escritos pelo autor, entre eles o original *Ação entre amigos* (1998). A parceria de Aquino e Brant também se estendeu a adaptações de outros escritores, como em *Crime delicado* (2006), da obra de Sérgio Sant'Anna, *Cão sem dono* (2007), baseado no romance *Até o Dia em Que o Cão Morreu* (2003), de Daniel Galera. Além de outras três adaptações com base nos textos de Aquino, como é o caso de *Os matadores* (1997), conto de 1994, *O invasor* (2002) e *Eu*

receberia as piores notícias dos lindos lábios (2011). Também, com a direção de Heitor Dhalia, Marçal Aquino escreveu roteiros adaptados, como a reinvenção de *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, em *Nina* (2004), *O cheiro do ralo* (2007), do romance de mesmo nome de Lourenço Mutarelli, e *Tungstênio* (2018), baseado no quadrinho de Marcello Quintanilha; entre outros destaques está o documentário *Pitanga* (2016) e, em conjunto com o escritor Fernando Bonassi, *Carcereiros – O filme* (2019). Na televisão, Marçal teve um relacionamento amplo firmado com a TV Globo, juntamente com o escritor Fernando Bonassi, a partir do qual escreveram e co-criaram vários seriados policiais para a emissora, entre eles estão *Força Tarefa* (2009-2011), a minissérie *O caçador* (2014), *Supermax* (2016) e *Carcereiros* (2017-2021).

Essa apresentação detalhada sobre a produção de Marçal Aquino contextualiza a atuação de um escritor que transita entre os diferentes gêneros e formas, de modo que em suas representações da realidade desses gêneros acabam se cruzando. Além disso, o percurso expõe um conjunto de trabalho que, de maneiras diversas, compreende, e põe em questão, a violência vivida no cotidiano brasileiro. A discussão que se inicia tem o intuito de promover um questionamento sobre o modo como Antonio Candido (2017), em “A nova narrativa”, publicado em 1979, estabelece uma relação divergente entre as vozes narrativas em primeira pessoa e em terceira pessoa. A representação da violência feita em primeira pessoa potencializa a quebra na distância entre o leitor e o narrador. Isso porque essa modalidade narrativa tende a aproximar tanto o narrador quanto o leitor da matéria narrada. Por outro lado, a narração em terceira pessoa não consegue atingir os mesmos efeitos, compondo um texto exótico e, em alguns casos, pitoresco.

Os escritores da literatura que têm a violência como tema, como por exemplo João Antônio e Rubem Fonseca, segundo Candido (2017), praticam um realismo denominado como feroz. Essa nomeação torna-se um conceito importante para as bibliografias críticas sobre a ficcionalização da crueldade urbana presente na obra desses autores e nos estudos críticos que se fazem deles. Por isso, optamos por problematizar a noção de ferocidade, o realismo e o uso do narrador em terceira pessoa nos quatro contos de Marçal Aquino selecionados como *corpus* de pesquisa.

Desse modo, a hipótese desta dissertação parte de uma insatisfação com o tratamento dado à voz narrativa em terceira pessoa dentro do realismo feroz, relegada a uma composição menor e pouco estudada, visto que o próprio Candido (2017) considera a possibilidade de haver um despreparo do leitor do período – anos de 1960 e 1970 – em compreender o exotismo que esse ponto de vista poderia ter criado. Logo, partindo do lugar de leitores dessa

literatura, a perspectiva de Candido (2017) estabeleceu, então, uma questão fundamental: a característica pitoresca advinda da terceira pessoa seria um novo tipo de representação exótica?

Em vista disso, o objetivo é adentrar em um campo crítico mais amplo, questionando a canonicidade de um texto consagrado há mais de quarenta anos e repensar o entendimento da construção das narrativas em terceira pessoa. Logo, assumimos o propósito de atualização da leitura do ensaio “A nova narrativa”, de Antonio Candido (2017), por meio da retomada de conceitos antigos, compreendendo-os fora de seu período de elaboração.

Assim sendo, a escolha de nosso *corpus* precisava, necessariamente, ser um conjunto de narrativas que contemplassem características significativas de uma escrita ágil e cinematográfica como a de Rubem Fonseca e que tratassem de temas sobre o mundo dos marginalizados tais quais foram elaborados por João Antônio. Com esse quadro posto, vale a pena pontuar que embora se autodenominou um grande admirador de Rubem Fonseca, Marçal Aquino carrega consigo uma ficção sobre determinado tipo de violência que não quer ser intensa como a fonsequiana. Além disso, consideramos que haja uma aproximação entre o cotidiano ficcional de Aquino e de João Antônio. Por essa razão, a escolha de *Famílias terrivelmente felizes* foi imprescindível, uma vez que esse livro abrange a produção de mais de vinte anos (1981-2002) do autor e mobiliza, no interior de alguns contos, a voz narrativa na primeira e na terceira pessoa. O que orientou o interesse nessa obra do escritor, portanto, foi a possibilidade de desenvolver um estudo diacrônico de sua composição que viabilizasse a reflexão sobre questões discursivas, narratológicas e sociais, considerando o momento histórico que ampara cada narrativa analisada.

Dessa maneira, a leitura de um grupo de narradores diversos aumenta a possibilidade de identificar eventuais diferenças entre eles e de instrumentalizar o olhar crítico em relação a essas formas de construção. A partir disso, nos atentamos à hipótese de que os aspectos exótico e pitoresco seriam características predeterminadas dos textos cuja narração se constrói em terceira pessoa. Tendo isso em vista, os contos selecionados para análise foram: “Noturno nº um” (1981), “Santa Lúcia” (1992), “Boi” (2000), e “A face esquerda” (2002).

O entendimento sobre o realismo feroz pela voz narrativa traz outras questões além da representação da violência, entre elas, a problematização sobre os modos como o realismo se estabelece atualmente. Para tal fim, os estudos feitos por Tânia Pellegrini (2018) sobre o tema mostraram-se fundamentais pelo fato do conceito ser denominado não apenas como um estilo de representar a realidade, mas como prática possível de transpor o real para as páginas da ficção.

Tal formulação conversa com a crise da proposta estética do realismo, ao final do século XIX, motivada pela instauração das vanguardas europeias e pelo entendimento de que o realismo seria um estilo de representação inadequado por conta da impossibilidade de espelhar fielmente a realidade. Assim, levando em consideração as contrariedades em relação às práticas realistas, nos questionamos: como pensar a viabilidade do realismo na ficção contemporânea brasileira?

A partir de uma análise atenta dos contos de Marçal Aquino, procurou-se compreender como a voz narrativa em terceira pessoa desempenha diversas maneiras de representar tanto a realidade quanto a violência no interior da ficção contemporânea brasileira posterior ao período de publicação do ensaio de Antonio Candido (2017). Nesse processo, o entendimento da constituição do realismo nos textos mais recentes se tornou algo a ser problematizado no que condiz à sua vertente feroz e ao modo como Marçal Aquino se relaciona com ela. Há possibilidade de aquela mesma característica atribuída aos textos dos anos 1960 e 1970 persistir? De que maneira os diferentes tipos de narradores de terceira pessoa e focalizações são mobilizados na produção narrativa do escritor e fazem a representação da violência uma articulação de diferentes proposições críticas sobre a sua representação, observando, conseqüentemente, a construção de um possível “novo exotismo”, como destaca Candido (2017, p. 258).

Isso posto, ao longo do primeiro capítulo, intitulado de “*In medias res*: o realismo em meio a ferocidade do cotidiano brasileiro dos anos 1960/1970” foi elaborado o percurso de entendimento sobre as possíveis origens do termo realismo feroz, refletindo sobre algumas questões sociais que foram agravadas com a ditadura de 1964 e sobre como as tensões criadas com esse novo regime estabeleceram uma nova produção cultural. Logo, foi feito um deslizamento sobre o ponto de vista de alguns críticos a respeito da produção literária sobre a violência deste momento, auxiliando, em parte, na compreensão do termo realismo feroz, de Antonio Candido (2017).

No segundo capítulo, “Regresso ao século refratado pela pena”, foi feita a inquirição da relação estabelecida entre ficção e realidade, desde a passagem dos *romances* aos *novels*, destacando a importância de *Dom Quixote* em sua paródia das novelas de cavalaria imersa em estruturas romanescas fundamentais para o início do realismo que se preocupava em trazer o cotidiano sério no qual os leitores estavam inseridos. Além disso, o estudo dessas discussões auxilia no entendimento acerca da característica diacrônica do realismo, definida por Tânia Pellegrini (2018) e da sua visão crítica sobre uma prática de imitação da realidade. Nesse caso, levamos em consideração a compreensão da pesquisadora sobre a existência de uma

postura e um método de representação dos diferentes momentos históricos e a importância que o realismo brasileiro teve para a nova guinada literária do país, apresentando a possibilidade de fazer com que as minorias pudessem ser representadas de maneira séria pela ficção.

Em “Animais urbanos: o realismo após “A nova narrativa” e o narrador em terceira pessoa de Marçal Aquino”, terceiro e último capítulo desta dissertação, foi feita uma breve digressão sobre: a abordagem filosófica de Marilena Chaui (2018) a respeito do mito da não-violência brasileira; a interpretação da literatura de violência de Jaime Ginzburg (2012); o hiper-realismo de Hal Foster e a apresentação da proposta de representação de um “novo realismo” feita por Karl Erik Schollhammer (2009) que se guia pela banalização da violência, iniciada com a redemocratização. Esse momento inicial do capítulo foi pensado como a estruturação de uma abordagem possível para adentrar os contos de Marçal Aquino e perscrutar as diferentes construções narrativas desses distintos narradores em terceira pessoa.

A estrutura da dissertação foi pensada, por meio desses três capítulos, como um caminho que intercalasse tanto a discussão acerca realismo feroz de Antonio Candido (2017), lidando com questões sobre a representação da violência, quanto a proposição crítica sobre alguns textos de Marçal Aquino. Iniciar pela metade, *in medias res*, é apresentar o que motivou a dissertação e, didaticamente, auxiliar o leitor pelo percurso de entendimento sobre parte da produção realista dos anos 60 e 70, de maneira a apreender sem complicações, a característica histórica do realismo, exposta ao longo do segundo capítulo. Assim, as análises literárias feitas ao longo do terceiro capítulo, efetivam possíveis respostas a questionamentos propostos por Candido (2017) em “A nova narrativa”, tendo em mente que nossas considerações tenham um afastamento de mais de quarenta anos de distância. A organização não-cronológica da teoria foi a maneira que encontramos de colocar nos extremos o *corpus* a ser problematizado e ao centro o que conecta o crítico e o escritor: a prática realista.

A discussão, em síntese, sobre a voz narrativa em terceira pessoa dentro da ficção contemporânea brasileira parece ser um caminho espinhoso, pois, dependendo do modo como é encaminhada, há a possibilidade de recair em um conservadorismo parecido com o narrador em terceira do realismo formal. Todavia, a realidade social se transformou e, conseqüentemente, as vozes narrativas se metamorfosearam. Somente apontar que quem narra da margem do texto não atinge o mesmo efeito que alguém que esteja inserido dentro da história é insuficiente, dado que é preciso questionar: quem é esse que narra da periferia do discurso na novíssima narrativa?

2 IN MEDIAS RES: O REALISMO EM MEIO A FEROCIDADE DO COTIDIANO BRASILEIRO DOS ANOS 1960/1970

Tá lá o corpo estendido no chão
Em vez de rosto uma foto de gol
Em vez de reza uma praga de alguém
E um silêncio servindo de amém

Sem pressa foi cada um para seu lado
Pensando numa mulher ou num time
Olhei o corpo no chão e fechei
Minha janela de frente pro crime.
(João Bosco; Aldir Blanc – De frente pro crime)

2.1 Alguns pressupostos literários da ficção brasileira contemporânea

O ensaio “A nova narrativa”, publicado em 1979, por Antonio Candido, se tornou um texto fundamental para o entendimento da composição literária brasileira contemporânea¹. Os apontamentos panorâmicos feitos pelo crítico demarcam um paradigma de ficção iniciado com a instauração abrupta do regime militar de 1964, sem desconsiderar os desenvolvimentos estéticos do Modernismo de 1922, a crítica social de 1930, as transformações estilísticas e pluridimensionais de 1945, com destaque para os estilos e as formas da prosa feita até o final da década de setenta.

O exercício de identificação do lugar que a ficção contemporânea ocupa nesse período dos anos de 1960 e 1970 faz-se importante por conta da necessidade de explicitar que se trata de uma conjuntura de produção intimamente ligada ao tempo histórico nacional de transformações políticas, culturais e sociais. A sociedade e, conseqüentemente, as artes foram, de certa forma, impelidas a adaptar-se à forte influência autoritária do governo militar, procurando métodos de transpor a violência do cotidiano para a criação artística. Logo, ao representar personagens estagnados pela hostilidade vivida no Brasil, essa nova produção combateu a censura e compôs mais um capítulo sobre o país que, desde sua gênese, encontra-se preso em um ciclo contínuo de exploração de seu território, o que inviabilizou, ao longo de sua história, a descoberta de uma identidade própria.

O realismo, após enfrentar duras críticas sobre sua maneira de representar a realidade no final do século XIX e a sua substituição pelas vanguardas europeias, retorna a esse momento como uma das principais matrizes de representação, o que pode ser evidenciado

¹ O vocábulo “contemporâneo” é empregado ao longo desta dissertação como forma de remeter ao período da ficção brasileira iniciado em 1964, com a instauração do golpe militar.

pelas obras estreadas de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, e de João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ambas de 1963. Antonio Candido (2017) aponta que o estilo decorrente desses dois escritores apresenta uma empreitada diferente da prosa, de modo a evidenciar uma nova maneira de contar histórias, apoiada em: agilidade discursiva que desconhece as pausas descritivas, períodos curtos e secos como tiros de revólver e temas sobre o cotidiano violento dos grandes centros urbanos, deslocando-se tanto pelos bairros ricos quanto pelos bairros periféricos. Esse conjunto de estratégias narrativas foi nomeado por Candido (2017) como realismo feroz que, além de referir-se a uma das novas formas da narrativa nacional, se estabeleceu como método capaz de auxiliar a transposição da realidade vigente brasileira para as páginas dos livros, possibilitando o jogo de espelhamento entre mundo real e ficcional.

A literatura, assim como outras artes, apresenta a necessidade histórica de transformação estilística para adequar-se aos tempos em que se encontra. O caso brasileiro mostrou-se estimulado pela busca do entendimento de sua própria identidade, fazendo da produção artística uma maneira de se compreender a história do país. À vista disso, alguns escritores nacionais posicionaram o seu interesse na nossa condição colonial, na tropicalidade do território e na miscigenação do seu povo, tendo como fundamento a noção de que a geografia, a história e a cultura do Brasil são diferentes da realidade de seus colonizadores. Portanto, a referência europeia, que marca as primeiras manifestações literárias brasileiras, indica um percurso de construção identitária iniciado pelo diálogo íntimo com Portugal e caminha para a ruptura e o processo de consolidação de sua individualidade. Sobre esse assunto, no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Antonio Candido (2006) afirma que a literatura feita no Brasil passou por dois momentos decisivos: enquanto no Romantismo (1836-1870) há um processo de superação das amarras colonizadoras, no Modernismo (1922-1945) elas são rompidas. A literatura brasileira, dessa maneira, fez-se pela necessidade de conhecer o território de desafetos da origem do país para ir se descobrindo e construindo sua própria individualidade.

Nesse caso, podemos observar as relações de diferença estabelecidas entre a composição romântica de *Iracema*, escrita por José de Alencar em 1865, e o modernista *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicado em 1928. O mito de formação do Brasil presente no romance de Alencar demonstra o desejo de criar uma forma artística singular em relação ao modo brasileiro de produção, apresentando, por meio da metáfora do nascimento de Moacir, o primeiro cidadão brasileiro. Porém, os moldes narrativos conformam-se com o ideário estilístico europeu, tal como Martim, o pai e o sobrevivente. Embora esse romance apresente o fator da miscigenação, o texto é pautado pela idealização e pelo olhar português

que expõe o relato feito com os “bons selvagens”, além disso, a narrativa faz da morte da protagonista a gênese da nação brasileira, estabelecida pelo colonizador.

Em caminho oposto, Mário de Andrade com seu romance não se submeteu às mesmas normas de escrita, ele a deglutiu, adicionando a técnica das vanguardas e da psicanálise, tornando-se o melhor exemplo de aplicação do *Manifesto do Pau-Brasil*, de 1924, e do *Manifesto da Antropofagia*, de 1928. O espaço representado em *Macunaíma*, por exemplo, possui a característica de não ter barreiras no que se refere à rápida locomoção no território nacional, como se a cada passo dado pudéssemos atravessar um estado do país. Gilda de Melo e Souza (1979) denomina essa composição como “embrulhada geográfica proposital”, trata-se de uma quase “utopia geográfica” responsável por criar uma relação desvinculada do empirismo, compondo por meio da associação com o social o itinerário fantástico próprio do mito, dado que diminui as distâncias entre os povos pobres do norte e os povos ricos do sul. Os escritores modernistas de 22 “descobriram”, desse modo, um território ousado, autêntico em seu folclore, fazendo da malandragem de Macunaíma o procedimento efetivo para entender não apenas a sociedade brasileira, mas também a sua cultura, de modo que se desenvolvesse, a partir disso, uma singularidade na criação artística do país que problematiza as amarras da colônia.

Especificamente na “Carta pras Icamiabas”, capítulo IX da referida obra de Andrade (2017), ocorre uma espécie de espelhamento irônico da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, de 1500, por meio da inversão das perspectivas que seriam do colonizador e do selvagem. Essa passagem evidencia a ambiguidade presente na composição de Macunaíma enquanto indivíduo fraturado entre duas culturas formadoras da identidade brasileira, ou seja, o recurso mencionado estabelece uma relação dialógica entre a atração europeia e a fidelidade ao Brasil. Um dos assuntos da carta que promove esse inter cruzamento de heranças diz respeito às prostitutas não brasileiras que o protagonista conhece em São Paulo e que o encanta. Macunaíma escreve que elas apresentam os mais altos níveis de conhecimento, falam as mais diversas línguas e que poderiam, algumas delas, deslocarem-se para o Mato Virgem e ensinar os seus costumes às Icamiabas. Ação, esta, que engrandeceria a região cuja nomeação poderia, dessa forma, ser alterada para Império, mais condizente aos clássicos. Aqui, estabelece-se a tentativa de urbanização do “novo mundo” pelo selvagem urbanizado, inspirado pelos costumes do espaço da cidade, que detém grande influência europeia. Isto é, o nativo procura uma maneira de corromper a sua origem com o ideário colonizador, criando a mescla de duas culturas que lhe são, agora, inerentes.

Pensando a contextualização da literatura brasileira do século XX, Candido (2006)

aponta para outra subdivisão: o Pós-romantismo (1900-1922), o Modernismo (1922-1945) e o contemporâneo que, se posicionado temporalmente, corresponde às novas composições discutidas por Candido (2017) em “A nova narrativa”. Existe, nesse percurso, a concepção do ideário artístico, especificamente do literário, que percorre desde a permanência de formas resultantes dos textos românticos do século XIX até a harmonia entre a plasticidade da linguagem literária com a crítica social, além das experimentações discursivas da contemporaneidade.

Os três estágios de composição, destacados anteriormente, constroem, respectivamente, possibilidades de conceber as aspirações dos escritores brasileiros que passaram por um momento de composição literária que não elaborou nenhum desenvolvimento plástico, em alguns casos, idealizando a cultura nacional de sua característica tropical, fortemente influenciada pelos ameríndios e pelos africanos, não simplesmente adotando um olhar europeu. Em seguida, com o desejo de superar essas “deficiências” ligadas a colonização, os modernistas de 1922 procuravam superar o exótico anterior para algo superior, acentuando a própria história, reelaborando o significado da geografia nacional, assim como o de sua população, por exemplo, os negros e os índios. Dessa forma, o mundo, até então, marginalizado ganhava um novo modo de representação, sem idealizações de fora.

A ficção da década de 30, atendo-nos à sistematização feita por Candido (2006), inicia no contexto literário brasileiro tanto a abertura de temas quanto a heterogeneidade na composição. Há, aqui, a substituição da abordagem paternalista e exótica por uma abordagem mais crítica e universal da linguagem, bem como a mobilização de vocabulário e situações que objetivem uma representação comprometida com a investigação social. Logo, a inspiração popular é a maneira de entrar efetivamente nos relatos que integram o país, narrando a lutas dos trabalhadores e a formação do proletariado, a decadência da aristocracia rural, o cangaço, o êxodo rural e a incipiente formação urbana. As características de composição desse momento apresentam uma radicalidade em compreender a realidade pela construção de personagens imersos em textos que se pautam na discussão histórica nacional das reformas sociais e, principalmente, das adversidades regionais as quais estão inclusas. Graciliano Ramos, por exemplo, segundo Alfredo Bosi (2006), conduz o herói por um caminho problemático - em um mundo que não o aceita, ao mesmo tempo em que não aceita a si mesmo -, propondo uma realidade adversa na qual o protagonista se sujeita de maneiras distintas: seja como “lutador” (*São Bernardo*), “retirante”, (*Vidas Secas*) ou “assassino e suicida” (*Angústia*). Ressalta-se, nesse sentido, que essas ficções constroem personagens

determinados pela opressão que causam e sentem.

Contextualizando melhor a importância do período em questão, o romance *Angústia*, de 1936, traz alguns pontos interessantes sobre a experiência humana com a violência, representada pela narrativa do crime protagonizado por Luís da Silva. A diegese de Graciliano (2020) lida com questões modernas e próximas de uma marginalidade que antecedem temas de produções fonsequianas e antonianas, por exemplo. Há, em *Angústia*, a presença da tensão crítica, do intimismo, da linguagem ágil e brutal que deteriora o discurso e o cotidiano. Da mesma forma, também é possível constatar nessa obra a atmosfera de um pesadelo e a autoanálise do protagonista que busca compreender a si, mediante sua relação com o tempo e o espaço em que se encontra.

A violência, enquanto tema, ganha aspectos catárticos tanto pela abordagem do homicídio e do suicídio protagonizado por Luís da Silva quanto pela relação estabelecida entre as motivações de quem comete o crime e os valores de normalidade e racionalidade, discussão que, vale a pena explicitar, é importante para esta dissertação. Isto posto, a linguagem discursiva, ao compor personagens, enredos e situações hostis de convívio abre a possibilidade de questionar as motivações da prática do crime, não apenas criar uma dada situação de violência a ser julgada negativamente, mas compreendê-la em todos os seus ângulos e, dela, apreender as razões específicas que o levaram a agir de determinada maneira. A ficção e a realidade cruzam experiências com o intuito de chocar crenças e opiniões, que independente do distanciamento do universo do leitor com o da diegese, fazem da criminalidade inserta no texto um motivo de repensar a própria ideia dela no mundo real. Isto é, o ato criminoso, segundo Daniel Faria (2017), compreende uma ameaça ao *status quo* e um ataque à ética vigente em sociedade e o tornar matéria de representação fundamenta um recuo e um espelhamento de imagens de mundos distanciados socialmente.

O herói dessa ficção de Graciliano (2020), Luís da Silva, detém a exclusividade da narração e apresenta um descontrole da própria imaginação, desdobrando a narrativa a partir de fluxos de consciência construídos por meio de descrições dos eventos cotidianos, do passado que o assombra, dos seus desejos, das suas avaliações morais e dos seus delírios. A constituição de Luís aponta para um narrador-personagem atento aos detalhes insignificantes, desde os mínimos ruídos que ouve, até acontecimentos que seriam mais significativos, como as supostas atitudes egoístas de sua futura vítima, Julião Tavares, ou as insinuações e flertes de Marina. É possível observar que o protagonista é moldado numa linha tênue entre ser um assassino introspectivo (que convive com uma série de devaneios, vozes e pensamentos determinantes à necessidade de cometer o crime), e um indivíduo ordinário (um trabalhador

comum inserido em uma realidade pacata que, exteriormente, seria incapaz de cometer qualquer ato de violência). Por conseguinte, a criminalidade desintegra as fronteiras entre normalidade e anormalidade, colocando em xeque o sujeito criminoso: ele é, afinal, cruel naturalmente ou a crueldade se produz pelas normas que o circundam?² Questionamento pungente em textos dos anos 60, por exemplo, na produção de Rubem Fonseca.

A combinação entre a desarticulação narrativa proposta pelo Modernismo de 22 e a entrada em questões sociais, com teor mais crítico, pelos escritores da década de 30 conduzem a literatura brasileira a um novo momento de composição que possibilita a alta estilização da linguagem e a liberdade para experimentações inéditas que seriam vistas pelos escritores de 45. Candido (1977), em resenha de *Perto do coração selvagem*, romance de estreia de Clarice Lispector em 1943, realça como a escritora detém um olhar singular para as questões de estilo e de expressão. A “descoberta” do cotidiano, presente em seus textos, introduz, de maneira ambígua, a quebra de imagens comuns da vida para ressignificá-las dentro do espaço familiar. *Grosso modo*, o discurso de uma realidade perde o seu sentido corrente e remete o leitor a significações outras, num contexto de dramatização dos significados. Entende-se, assim, como Candido (1977) explicita, que Clarice Lispector compõe a partir de dois planos. No primeiro está a questão da linguagem, relegando ao segundo o tema, representando uma nova guinada na compreensão do fazer ficcional. A criação dos mundos imaginários é justificada a partir da realidade social e do instrumento verbal que criam uma realidade própria e uma inteligibilidade específica que não se esgotam por percorrer certos aspectos do mundo, mas que são criados como um mundo real e atuante por intermédio do discurso literário.

No que se refere ao regionalismo, é dado destaque a Guimarães Rosa que em *Sagarana*, de 1946, e *Grande sertão: veredas*, de 1956, faz do regional um dos seus artifícios e relembra a existência do sertão. O escritor é lembrado por transformar o sertão em uma literatura pluridimensional que quebrou com a concepção de um pitoresco, superou o realismo ao reconhecer o fantástico como uma forma de representação e um sentimento verdadeiro de caminhar fielmente pela tradição e pela linguagem de uma região. A título de exemplo, vale a pena mencionar o conto “Sequência”, publicado no livro *Primeiras estórias*, em 1962. A referida obra narra, por intermédio do deslocamento do indivíduo e da vaca no desconhecido da noite, a busca pelo sertão, porém no processo o reconhece e o poetiza.

² É importante salientar que o romance *Angústia* de Graciliano Ramos (2020) faz um estudo sobre o indivíduo criminoso, lidando tanto com as questões sobre o sujeito em si quanto com questões acerca dos tratados da criminologia positivista, assim como os estudos do século XIX de Cesare Lombroso que apontavam como certas características biológicas poderiam ser evidência de traços de criminalidade como, por exemplo, os casos dos formatos de crânios ou dos corpos com determinada diversidade funcional.

Assim como Guimarães Rosa, dentro da chave do fantástico, Murilo Rubião, com *Ex-mágico*, de 1947, escreve uma ficção guiada pelo insólito e pelo absurdo de uma época em que predominava o realismo social, aproximando-se das ficções de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel Garcia Márquez. Logo, as experimentações iniciadas por Lispector, Rosa e Rubião, além de criar formas inéditas para a produção brasileira, foram praticadas, nos anos de 1960, na mesma medida que o sistema ditatorial se intensificava. Os novos estilos encontravam-se em um momento propício à expressões que abarcassem a amargura política, cenário que impulsionou o desenvolvimento de técnicas aptas a representar o terror desse período do Brasil.

Posto isto, a ficção brasileira passa por um momento de desdobramentos técnicos e de desenvolvimento de novas linguagens que auxiliaram na quebra das fronteiras entre literatura e outras artes, que na contemporaneidade mostraram-se como possibilidades de representação. O cinema, a televisão, a telenovela, as revistas e os jornais impressos, por exemplo, tornam-se material importante para os escritores. Logo, o entrecruzamento de gêneros proporcionou romances que lembram reportagens, contos não tão diferentes de crônicas ou de poemas, autobiografias escritas com aspectos romanescos e as novas narrativas desenvolvidas a partir de técnicas cinematográficas e teatrais.

Com esse breve conhecimento prévio sobre as transformações da composição da ficção brasileira, é possível adentrar a discussão do realismo feroz, já referenciado anteriormente, e as questões da representação da violência em textos mais recentes. A prosa, que faz parte dessa forma de representação hostil da realidade, inaugurou o reconhecimento e a abolição das diferenças entre a escrita e a oralidade, fazendo dos indivíduos marginais das grandes cidades uma linguagem espelhada da crueldade da vida. Por conseguinte, o mote de reflexão a ser discutido no próximo tópico se constrói por algumas questões: o que sustenta para Antonio Candido a ferocidade do realismo da narrativa dos anos 60 e 70? O que é ferocidade? Um tipo de realismo? Um modo de representar?

2.2 Motivações para um realismo feroz

A ficção brasileira feita nos anos 60 e 70, que tinha como tema a violência para a sua composição, encontrou, nesse período, um material maciço a ser representado. Ao adentrar as vivências dos cotidianos hostis dos grandes centros urbanos, os autores escreviam sobre o fracasso do processo de modernização paralela ao subdesenvolvimento que alcançaria toda a população do país. Antonio Candido (2017), em “A nova narrativa”, aponta que a violência

não é uma força somente do Brasil, mas uma realidade presente no cotidiano latino-americano que divide, em vinte literaturas distintas, uma história em comum estabelecida pelo imperialismo. A colonização de um espaço por meio da exploração dos recursos naturais e da instauração de um processo longo de escravidão, criou, entre outros processos, o modelo de sociedade bipartida entre uma classe econômica e socialmente privilegiada e outra subutilizada, apenas, para a manutenção das engrenagens da estrutura dominante do Estado-nação.

As independências ou as proclamações de repúblicas, que garantiriam certa autonomia aos países latino-americanos, não foram o bastante para conseguir liberdade da ordem vigente de sua elaboração enquanto estado autônomo, preservando, ainda que por aparência, uma violência guiada pela política feita por e para os indivíduos ocupantes dos altos cargos e que mantinham o maior status social e econômico. Assim sendo, é preciso apontar que houve uma construção de nação a partir de uma conduta capitalizada pelo processo de urbanização acelerado e pela industrialização crescente que teve por consequências o início do êxodo rural e da marginalização dos sujeitos migrantes, que procuravam por adequação à nova ordem vigente. Logo, como aponta Candido (2017), é fundamental o conhecimento da história de nosso continente, que pode ser visto como um território fragilizado pela força do capital, pela necessidade de consumo e por gestões governamentais opressoras, inclusive, ditatoriais. Diante desse contexto, as narrativas que discutem a violência procuram, a partir de sua espetacularização, uma forma de representação do real e de compreensão de sua própria história.

O caso brasileiro pode ser discutido a partir desse pressuposto histórico, que se aproxima das reflexões de Lilia Moritz Schwarcz³ (2019, p. 24), cujo posicionamento atesta uma presença maciça do passado no presente: “Nosso presente anda, mesmo, cheio de passado, e a história não serve como prêmio de consolação. No entanto, é importante enfrentar o tempo presente, até porque não é de hoje que voltamos ao passado acompanhados das perguntas que forjamos na nossa atualidade.” Abre-se uma primeira entrada para o entendimento do uso recorrente da violência como representação da realidade social brasileira que invade a literatura dos anos 60 e 70 e se circunscreve um real que retoma cicatrizes passadas, ou, como nomeia Candido (2017), uma ficção que se compõe a partir de um

³ Ainda que o texto de Schwarcz (2019) lide com o tratamento de um “hoje” na contemporaneidade do século XXI, o tratamento sobre o passado está imerso em um pretérito mais profundo sobre a história social brasileira, podendo apontar para o Brasil dos últimos anos, como os acontecimentos da ditadura iniciada nos anos 60, como, também, as forças do autoritarismo que vieram como efeitos colaterais da colonização de exploração vivida pelo país. “Hoje”, assim, fundamenta-se como um sinônimo para uma história contemporânea da persistente violência experienciada ao longo da história do Brasil.

realismo feroz.

As questões ferozes da representação realista da violência estavam preocupadas em compreender a realidade narrativa pautada na abolição das diferenças entre a escrita e a oralidade, compondo-se por meio de uma linguagem violenta de uso sem moderação das gírias e dos contextos brutais das vivências dos sujeitos marginalizados dos grandes centros urbanos. A ficção queria, dessa forma, agredir o leitor e narrar as crueldades da vida sem nenhum filtro protetor, instaurando um “ultrarrealismo” que, segundo Candido (2017, p. 257):

corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade – no cinema, no teatro, no livro, no jornal –, apesar do arrocho do regime militar.

No entanto, é preciso atentar-se ao fato de que esse realismo é apenas uma das tendências de representar a ferocidade do cotidiano e expor a violência ditada pelo golpe de 64. João Antônio e Rubem Fonseca são precursores de uma vertente que lidava com a realidade crua dessa experiência entre sujeito e violência. Se por um lado o realismo é colocado em seu extremo, por outro, a verossimilhança do pacto realista foi anulada em casos de textos insólitos de Murilo Rubião, *O pirotécnico Zacarias*, de 1974, e narrativas que se relacionam com o fantástico, tal como *Sombra de reis barbudos*, publicada em 1972 por José J. Veiga. Além disso, outras rupturas com as normas narrativas aparecem no uso de sinais gráficos, fotografias, figuras presentes no corpo do texto ou no projeto estético do livro, como faz Roberto Drummond em *A morte de D.J. em Paris*, de 1975. A ficção desse período, dessa maneira, pode ser caracterizada como uma “literatura do contra”, que não se interessa pela elegância da escrita, pela lógica dos acontecimentos ou de sua ordem social. Isto é, os escritores metaforizam as suas posições políticas para se esconderem da violência repressiva e censurável da ditadura militar.

Dos aspectos importantes para a representação do realismo feroz, a escolha do narrador faz-se importante, uma vez que, como afirma Candido (2017), há a predileção pela primeira pessoa na ficção brasileira contemporânea, fazendo com que a ação do personagem esteja ligada diretamente à voz narrativa e impossibilitando interrupções e contrastes entre a matéria narrada e o narrador. Nesse sentido, o crítico chama a atenção para textos como os de Rubem Fonseca e o uso que faz da primeira pessoa. De modo contrário, nos casos da narração

em terceira pessoa, a narrativa parece perder força de representação, em razão de que os temas, as situações e os modos de falar dos criminosos, das prostitutas, dos marginalizados dos espaços urbanos, em geral, adquirem um aspecto pitoresco que criam barreiras entre o leitor – destaque-se o perfil desse leitor como proveniente da classe média – e o que se narra. Essas reflexões trouxeram um questionamento fundamental às hipóteses desta dissertação acerca da característica pitoresca advinda da terceira pessoa e de uma possível representação exótica.

A dúvida que se cria a partir de “A nova narrativa”, de Antonio Candido, ganha corpo para discussão quando é colocada em pauta a sua data de publicação em 1979. Com quarenta e dois anos de distanciamento, a produção literária discutida em seu texto não se interrompeu, desdobrou-se e, talvez, necessite de uma atualização sobre as novas práticas narrativas que tematizam a violência dos espaços urbanos e, por meio disso, compreender um novo significado para o suposto exotismo criado pelo narrador de terceira pessoa no realismo feroz.

Antonio Candido (1977), em palestra feita em 1972 nos Estados Unidos, apresenta um quadro sobre a produção contemporânea do Brasil, deslocando-se entre os novos escritores dos anos 60 e reflete sobre a composição literária, majoritariamente, ligada a um processo vanguardista de criação artística. O crítico, em questão de ficção, discute, com um tom pessimista, como as potencialidades geradas pelas obras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa aprisionaram os escritores posteriores a eles em um espectro formado pela necessidade de outro tipo de criação, em que da experimentação surgisse algum aspecto novo de representação. Candido (1977) aponta, por exemplo, como os escritores Autran Dourado e Osman Lins firmaram-se tanto pelas suas técnicas “moderadamente inovadoras”, como por estarem à margem dos questionamentos e das quebras de linguagem feitas por Lispector e Rosa.

Ademais, durante a palestra mencionada, ocorre pela primeira vez a nomeação do tipo de realismo feito por Rubem Fonseca. Candido (1977) aponta que, além do fantástico e do insólito que estavam sendo produzidos por José Candido de Carvalho e Murilo Rubião, a ficção encontrava, principalmente no conto, a força de entrelaçamento da crônica, das notícias jornalísticas e outros gêneros cotidianos do período com um “super real” (CANDIDO, 1977, p. 11), como um “novo realismo” (CANDIDO, 1977, p. 11), construído por alterações nos modos de narrar. Assim, nas reflexões do crítico, o próprio Fonseca ganha destaque por conta da mobilização da voz narrativa em primeira pessoa, na qual a ação não se afasta da construção temporal, uma vez que elas ocorrem simultaneamente.

Candido (1977) posiciona os acontecimentos políticos dos anos de chumbo como um

dos assuntos que formaram essas novas produções literárias e faz das narrativas de violência uma de suas vertentes, ainda que muitas vezes, censuradas. Nesse momento, o crítico ainda não consegue nomear a necessidade de representação da hostilidade do contexto histórico, por isso, se debruça sobre outras manifestações de arte, como o Tropicalismo e as encenações teatrais, com destaque para o grupo Oficina e a adaptação de *O rei da vela*. Há, nessa palestra, a preocupação em compreender a composição literária dos anos de 1960, início dos 70, porém acaba discutindo sobre a política em voga que se determinava por um ambiente adverso e artistas que extrapolaram as relações entre os indivíduos e as representações artísticas.

O crítico não aprofunda as suas reflexões, apenas destaca, com auxílio do ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz (1978), as ideias tropicalistas de convívio entre o arcaico conservador e as inovações vanguardistas que geravam um absurdo, tal qual a situação deste período brasileiro. A própria lembrança de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, adaptado por José Celso Correa Martinez é colocada como um evento que, dramaticamente, não traz algo de novo à ficção brasileira, mas que celebra o antigo nos dias de hoje.

Entretanto, Candido (1977), entre seu pessimismo com a nova narrativa e o saudosismo com as narrativas feitas anteriormente, parece não ter apreendido por completo o ensaio de Roberto Schwarz (1978) ou não se preocupou em destacar as razões sociais das manifestações artísticas destacadas. O ensaio de Schwarz (1978), publicado em 1970, apresenta um panorama sobre os motivos que levaram a burguesia a auxiliar na tomada do poder governamental pelos militares e silenciar as classes minoritárias, formando um país dominado pelo populismo com a imagem da família tradicional como centro de sua concepção.

O movimento artístico do Tropicalismo, ao ocupar-se do elo entre o arcaico e o novo, representou em sua constituição a mescla entre a conservadora vivência subdesenvolvida de um país rural, em iminência urbana, a partir do uso de sons eletrônicos, construções *pops* e vanguardismos. Consequentemente, a heterogeneidade criada funcionou como imitação da realidade brasileira, que iniciava um processo desajustado de modernização e a entrada questionável no mercado cultural. Resumidamente, sobre esse assunto, Schwarz (1978, p. 77, grifos nossos) coloca que:

A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem forças de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado

mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e **socialmente atrasados**, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente, de seu **atraso social**, que se reproduz em lugar de se extinguir. Na composição insolúvel, mas funcional dos termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios. Aliás, cultivando a “latinoamericanidad” – em que tenuemente ressoa o caráter continental da revolução – o que no Brasil de fala português é raríssimo, os tropicalistas mostram que têm consciência do alcance do seu estilo.

Pontuar a razão social atrasada do Brasil apresenta-se como uma necessidade no que tange as relações constituídas entre a discussão do texto ficcional desse período e o contexto histórico-político vigente. Primeiramente, é preciso lembrar que as artes, como a literatura, principalmente, precisavam enfrentar o momento conservador e dificultoso de produção, uma vez que, constantemente, necessitavam de alvarás governamentais para serem exibidas ao público. A censura tornou-se hábito, fazendo com que a criação artística precisasse desenvolver estratégias para obliterar qualquer traço que fosse considerado transgressor. Além disso, cumpre destacar que havia um desejo do sistema militar de estabelecer a modernização do território que não se efetivou por ignorar a real situação de subdesenvolvimento do país. A prosperidade econômica almejada não poderia vir a acontecer, uma vez que não houve um planejamento mais assertivo, o que, posteriormente, causou o desnivelamento profundo entre as classes sociais brasileiras.

A arte ganhou a responsabilidade de apreender esse momento nacional, fazendo de sua representação um lugar de embate e questionamentos das ideologias que ganhavam espaço no território brasileiro. No entanto, as manifestações artísticas precisavam conciliar uma determinada vivência bipartida entre dois tipos de públicos: os burgueses que auxiliavam a manutenção da ditadura e as minorias que lutavam contra o sistema opressor. Os artistas se viram na função, então, de discutir sobre a violência existente nesses dois grupos sem levantar questões que causassem suspeitas no governo ilegítimo e consequentes ações hostis contra quem lhe era contrário. Como destaque, podemos reforçar o choque tropicalista do velho com o novo, ou as encenações do teatro Oficina, de José Celso Martines Corrêa, outro expoente desse momento. Em suas performances teatrais, José Celso trouxe um confronto agressivo e extremo entre ator e espectador, por meio de contatos físicos e do uso de imagens absurdas, deixando subentendido que não pretendia apresentar um conhecimento didático do mundo, mas ditar, tal qual a realidade, a brutalidade do cotidiano.

Nessa perspectiva, vale a pena mencionar que o uso de palavras como “choque”, “violência”, “brutalidade”, “profano” são frequentes na exposição de Schwarz (1978) e todas

elas seguem no sentido de que a arte não estava sendo criada com a necessidade de querer agradar ou mesmo auxiliar, mas com a proposição de garantir um mal estar no espectador. A produção artística fez da violência o tema de representação privilegiado, pois haveria como evidenciar tanto a manutenção de um fator formador do povo brasileiro quanto do momento histórico que se instaurava pela selvageria do governo. Em síntese:

Tematicamente são imagens de um naturalismo de **choque**, caricato e moralista: dinheiro, sexo, e nada mais. Estão ligadas contudo a uma ação direta sobre o público. Este segundo elemento não se esgota na intenção explícita com que foi usado, de **romper a carapaça da platéia**, para que a crítica a possa atingir efetivamente. Seu alcance cultural é muito maior, e difícil de medir por enquanto. Tocando espectador, os atores não desrespeitam somente a linha entre palco e plateia, como também a distância física que é de regra entre estranhos, e sem a qual não subsiste a nossa noção de individualidade. A colossal excitação e o **mal-estar** que se apossam da sala vêm, aqui, do risco de generalização: se todos se tocassem? (SCHWARZ, 1978, p. 87, grifos nossos).

Ao deslizar dessas características tropicalistas e teatrais para a produção literária, podemos perceber que Candido (1977), em meio a esse novo cenário, demonstra em sua palestra uma incerteza a respeito de como relacionar violência e literatura. A definição primeira de “super-real” mostra-se uma novidade ainda não palatável para o crítico e leitor da literatura brasileira. Literatura que embora já trouxesse em si, ainda que de maneira metafórica, questões sobre a crueldade da história nacional, nunca tinha chegado ao nível de presenciar a crueza de corpos empilhados a olho nu. Posto isto, a primeira justificativa para a futura definição do realismo feroz reside, possivelmente, nesse olhar estupefato de um leitor experiente diante de um texto de difícil apreensão, pois pede um novo modo de se realizar. A representação da violência, *grosso modo*, não estava preocupada em afastar o seu narratário, ela queria a colisão da experiência da realidade dele a partir da ficção.

Se por um lado Antonio Candido (1977) estava em um processo inicial de compreensão desse “novo realismo”, Alfredo Bosi (1987, p. 15), em 1974, trouxe uma das nomeações que persiste até os dias mais recentes sobre a ficção que faz da violência seu tema: a literatura escrita por uma linguagem formada pelo “brutalismo”⁴. O crítico (1987) justifica o uso do termo a partir de qualidades como “pungência”, “febril”, “grotesco”, “compulsório”, “de extrema crueldade”, “de extremo desamparo”, entre outros termos com conotações contrárias a uma produção que queria confortar quem a tem em mãos. O objetivo, nesse

⁴ O brutalismo corresponde a um estudo importante para esta dissertação pela sua aproximação dos estudos de Antonio Candido e sua definição de realismo feroz.

momento, está na condução do leitor no (re)conhecimento de um estado da vida da sociedade que pode passar despercebido para aqueles que o sistema acolhe, fazendo da arte o lugar para lembrança, afirmação e denúncia da vivência violenta do cotidiano. O crítico aproxima-se do estudo feito por Roberto Schwarz (1978) e faz do brutalismo um adjetivo grávido de sentidos que se compõe como a barbárie explícita da nova fase da ditadura vivida pela história brasileira nos anos 60, juntamente com o capitalismo operante e selvagem, que, conseqüentemente, conduziu a entrada da cultura nacional no mercado de consumo. *Grosso modo*, os gêneros massificaram-se para dar conta de se adequar ao seu próprio tempo.⁵

Bosi (1987), então, discute como houve a presença maciça do gênero conto na produção tida como contemporânea, apontando como ele tem uma força sintetizadora de situações e como, para dar conta da realidade dos anos 60/70, esse gênero foi reformulado por uma convenção característica a forma da crônica, por exemplo.

A ficção brutalista que Bosi (1987) apresenta em seu texto se atrela, intimamente, tanto ao que condiz à produção literária quanto ao desenvolvimento do mercado cultural, consequência da ágil e problemática urbanização forçada pelo governo militar. A sociedade de consumo que se iniciava nesse momento foi fundamental para o tipo de literatura que seria feita por Rubem Fonseca, por exemplo, que foi um expoente em vendas durante as duas décadas que perdurou a ditadura de 64. O escritor encontrou na descrição da tragédia brasileira a possibilidade de questionar as relações entre minorias – bandidos, prostitutas, etc – e as pessoas das classes mais altas a partir de um gênero popular do século XIX: o policial. Todavia, é preciso frisar que houve um retorno à antiga forma e a adição de técnicas estilísticas relativamente novas, como o monólogo interior, a metalinguagem, o uso de *takes* cinematográficos e dos *shots* fotográficos.

Os escritores se entranharam nas mudanças sociais e econômicas de seu tempo, adequando-se a elas e, nesse mesmo movimento, julgando quais seriam as maneiras possíveis de estabelecer um diálogo com o seu público leitor. Rubem Fonseca e João Antônio, em suas ficções, perceberam a realidade com uma representação em lupa das várias camadas que compõem a sociedade, não apostando nos relatos morais de personagens em busca heroica de redenção, e sim na exposição das lesões criadas pela sociedade que fazem dos menos

⁵ É preciso destacar, que além do brutalismo, houve a presença de outros modos de representação da violência, como o neorealismo (SCHOLLHAMMER, 2013), por exemplo, que foi uma reação ao AI-5, iniciado em 1968. Os jornalistas, devido à censura, começaram a compor a ficção como uma maneira de se afastar das restrições impostas, criando textos puramente documentários e orientados para a denúncia das cenas reais dos grandes centros urbanos. Destaques ficam com *A república dos assassinos*, de Aguinaldo Silva, de 1976 e os romances que apresentavam a realidade da marginalidade conhecidos principalmente por suas adaptações filmicas, caso de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de 1975, e o popular *Pixote, a lei do mais fraco*, ambos de José Louzeiro.

abastados personagens caracterizados como anti-heróis e segregados em suas vivências marginais.

O caos das imagens criadas por escritores como Rubem Fonseca, João Antônio, Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel Lobato, Walder Piroli trazem à produção da literatura a experiência do estilo urbano como um todo, debruçando-se sobre cada parte constitutiva da cidade, dando a devida atenção aos diferentes “tipos” que compõe a sociedade. Os escritores referidos não diferenciam categoricamente esses tipos, nas suas narrativas, eles optam por criar um amálgama de personagens que vivem a mesma realidade hostil, porém em situações sociais distintas, deslocando-se pelas diferentes regiões do espaço urbano por meio de uma “linguagem lírico popular”, “breve” e “sintética” (BOSI, 1987) que expande o conhecimento sobre viver perante as regras rígidas de um país subdesenvolvido que não reconhece ou não quer admitir a existência desses rechaçados à marginalidade.

Sendo assim, os brutalistas amarravam a realidade social às criminalidades dos centros urbanos com personagens como bandidos, prostitutas, entre outros renegados, representados por uma narrativa que lidava diretamente com a violência com a qual esses personagens estavam sujeitados, em detrimento da narração pautada por uma presumida moralidade. Essa inversão do ponto de vista fundamentou algumas mudanças na compreensão das concepções excludentes do governo militar. Os bandidos, por exemplo, ganhavam a possibilidade de exprimir toda a sua violência com o mundo no mesmo movimento que mostrava a sua humanidade, seja pelo protagonista de “O cobrador”⁶ que se revolta, majoritariamente, contra a classe média, ao mesmo tempo que zela pela vizinha idosa. Outro exemplo pode ser visto em “Feliz ano novo”⁷, em que bandidos atacam uma festa de réveillon, massacram todos os convidados, mas humanizam-se pela relação estabelecida com uma senhora que esconde os armamentos deles. Desta maneira, o criminoso não representa mais um invasor da sociedade destituído de humanidade, trata-se de alguém que a sociedade não soube como apoiar,

⁶ “Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encorajava as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele – que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda. Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 1994, p. 491).

⁷ “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar a cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.” (FONSECA, 1994, p. 365).

refletindo as diferenças de tratamentos entre as classes sociais: alguns indivíduos cansaram de pagar pelos erros dos outros e vão cobrar as dívidas, outros vão além da farofa e frango do despacho para superar a miséria social e econômica às quais são sujeitados. Isto é:

O homem da cidade mecânica não se basta com a reportagem crua: precisa **descer aos subterrâneos da fantasia** onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas a perversão da vida diurna (há um **underground feito de sadismo, terror e pornografia**), mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta à natureza, do **jogo estético**, da **comunhão efetiva**. (BOSI, 1987, p. 22, grifos nossos).

Tendo essas proposições em mente, constatamos a preocupação de Alfredo Bosi (1987), em 1974 era apresentar as tendências literárias que explodiram junto com o golpe militar e mostrar como o gênero conto seria mais efetivo na exploração do contexto político/histórico devido a sua concisão e à possibilidade de assimilação com a crônica, criando, assim, uma forma em potencial de representação. Em outras palavras, assim como Candido (2017) em 1979 com o termo feroz, Bosi (1987) havia feito apenas uma classificação do brutalismo enquanto vertente da ficção daquele período, sendo necessário um esforço por parte do crítico para entender qual o método eficaz para as suas considerações de uso enquanto forma de representação. Ainda que a sua percepção apresente um olhar mais aprofundado sobre a literatura de violência, as questões acerca da forma dessa produção foram pormenorizadas, embora com tom amargo em relação à ficção contemporânea, em “Os estudos literários na Era dos Extremos”, de 2001.

Em homenagem a Antonio Candido, Bosi (2002) questiona como estaria a situação da cultura letrada em meio às transformações iniciadas com a redemocratização⁸. As discussões mobilizadas nesse texto posterior, com mais de trinta anos de distanciamento de sua apresentação do termo brutalismo, compreendem um olhar maduro sobre a literatura de violência e nos ajuda a entender melhor a escolha de tal nomeação. O termo em pauta cria uma relação expressiva entre indivíduos e mercadoria, essa relação é denominada por Bosi (2002) de “indivíduos-massa” (BOSI, 2002, p. 249). Consequentemente, quando a discussão envolve o mercado editorial, o sujeito se transforma em “leitor-massa” (BOSI, 2002, p. 249), este, que deseja um texto construído a partir da representação espetacular da tragédia do cotidiano, sem nenhum tipo de anteparo ou mediação.

A literatura, por meio disso, adquiriu a necessidade de uma transparência tal que

⁸ A discussão sobre redemocratização faz-se importante nesse momento da dissertação pelo motivo de adiantar noções que o próprio Antonio Candido discutiria em “A noite enxovalhada”, de 1996.

chamasse a atenção do leitor-massa que não se interessava mais por exposições detalhadas, como as feitas pelo realismo formal. A demanda era que a dinâmica das imagens avançasse brutalmente sem nenhum tipo de pausa descritiva, por isso, os escritores precisariam agilizar suas ações narrativas e assimilar em seu processo de composição o avanço contínuo e acelerado iniciado nos anos de chumbo com o processo modernizador do mercado cultural.

Por conseguinte, o texto literário quebrou com as amarras tradicionais de composição da vida habitual brasileira para contemplar uma nova convenção capaz de assumir de maneira plena aquela realidade social e estabelecer, pela tematização da violência, o então recente estilo de representação dos costumes e dos padrões proclamados com as mudanças políticas iniciadas anos 60. Diante disso, não há a possibilidade de continuar exclusivamente com as práticas miméticas, os novos tempos de brutalidade adotam um grau mais amplo de representação, logo, hipermimético.

Uma maneira de compreender essa transição hipermimética de representação da realidade está na recepção crítica das obras de Rubem Fonseca imediatamente no ano de suas publicações. Os críticos que entravam em contato pela primeira vez com o texto literário do escritor mineiro se mostravam surpresos com a forma como ele trabalhava com a realidade e fez da coloquialidade o meio de quebrar com os padrões tradicionais de escrita narrativa, conseguindo, de forma realista, adentrar o cotidiano que se esgarçava pelas mãos dos militares.

Em “Tendências”, de 1964, de Wilson Martins, por exemplo, o destaque recai em como na publicação de *Os prisioneiros* há a presença tanto da mudança no modo de representar a realidade – “a realidade do sr. Fonseca é inquietante, ou pelo menos, ele sabe mostrar o que existe de inquietador sob as aparências exteriores da linguagem [...]” (MARTINS, 2009, p. 166) – quanto o próprio uso da linguagem cinematográfica como uma maneira de massificar e integrar o escritor ao seu tempo e fazer da leitura algo mais atrativo e chamativo para os seus leitores. Aguinaldo Silva, em 1969, destaca que a escrita de Rubem Fonseca faz uma revisão da realidade e acrescenta cores às tragédias vividas no Brasil. Aspectos estes que seriam colocados como pontos paradigmáticos a serem discutidos em futuros estudos sobre o escritor.

A linguagem fonssequiana, dessa maneira, fica conhecida pela sua fisicalidade e sua realidade violenta escrita por uma oposição: por um lado, se imitava a vida social do momento em sua informalidade; por outro, era necessário se adequar ao conservadorismo que se impunha aos brasileiros pelo governo, observável, por exemplo, no vocabulário convencional de qualquer escritor que prezasse as normas gramaticais. De maneira paralela a

tais normas, a inserção das falas, geralmente coloquiais, dos personagens ao lado desse modo tradicional de redação causa o choque entre formal e oral, possibilitando a formação de um universo em que o enfretamento das diferenças seja a nova regra de (sobre)vivência.

Em entrevista de 1977, para *O Globo*, a respeito de uma tese sobre Rubem Fonseca, Célia Pedrosa (1977) aponta que desenvolver um estudo acerca da violência e pornografia na obra do escritor é constatar como o quadro social em que ele se inspira é de uma realidade mais obscena do que a ficção pode ofertar. A literatura chega, aqui, como denúncia e a escolha do palavrão, ainda que perseguido pelos censores, é o que consegue dar conta desse mundo hiperrealista, cabendo ao leitor distinguir o que é real ou não.

Se for o caso de remeter a ficção a uma realidade qualquer, a um contexto social dado, cabe verificar, então, se é válida a denúncia que faz. A denúncia está ali? E procedente? Se existem contradições no ser humano Rubem, isto são problemas dele, e ele que os resolva. A nossa tarefa, como analista, é apreciar o texto que apresenta em seus livros. E o que cabe ao leitor é captar a denúncia que há no texto, artisticamente elaborado, dentro da linha **hiperrealista** que adotou. Nessa linha, ele atende – como artista comprometido com o seu tempo – à necessidade de atingir um **realismo maior**. (PEDROSA, 1977, p. 35, grifos nossos).

Isto posto, o entendimento do realismo passou, como nas referências anteriormente expostas, por um caminho de compreensão da forma como a literatura, se não a arte em geral, precisou assimilar as mudanças históricas da realidade a qual tentava representar. Antonio Candido (2017) quando define esse realismo como feroz, ainda que surpreendido com as técnicas dessa nova narrativa, apresenta uma perplexidade em relação à forma como a linguagem adquiriu aspectos que conseguissem ir além do material imitado. Logo, a realidade não poderia ser simplesmente uma imagem semelhante a quem quer narrar, ela deve estar um passo adiante do leitor, em um lugar no qual ele se sinta coagido a entender que, inesperadamente, a não-realidade do texto não pretende ser a realidade empírica. Na verdade, a não-realidade almeja ser maior que o real. O uso do adjetivo feroz, em princípio, talvez, ajude a realidade encontrar um possível equilíbrio nesse processo entre querer ser realista, com suas técnicas seculares de composição, e hiperrealista, com as inovações da nova prática em apreender outros gêneros, como a crônica, e outras linguagens, como o cinema, por exemplo.

O caminho de discussão sobre esse novo realismo até chegar ao ensaio de 1979 de Antonio Candido ajuda a entender algumas das justificativas feitas pelo crítico e apresenta determinadas características epidérmicas sobre os textos de Rubem Fonseca e João Antônio.

O entendimento sobre realismo feroz, brutalismo, ou hiperrealismo está disposto no afastamento do momento do seu desenvolvimento. Isto é, ainda que os escritores dessas narrativas de violência, estudados pela crítica da época, pudessem ser comparativamente analisados, a maturidade crítica e a apreensão dessas questões sobre as suas representações vêm acopladas a uma necessidade de distanciamento da época de suas publicações, assim como as próprias reações dos críticos. Posição, esta, que possibilitou a abertura para a discussão que se faz nesta dissertação, ou seja, um olhar afastado do período de escrita dessa produção realista feroz.

Assumir questionamentos deixados em aberto é o que amplia o conhecimento científico e Candido (2017) abre questões acerca do realismo feroz para futuros leitores, uma vez que reconhece o desenvolvimento dessa prática como algo recente aos olhos da crítica daquele momento, precisando tempo para maturar esse tipo de narrativa. Assim como apontamos anteriormente, o crítico constrói a dúvida a respeito de como as técnicas dessa produção são aplicadas com primazia em narrações em primeira pessoa, uma vez que apaga a distância entre personagem e autor e, conseqüentemente, diminui também a distância do leitor com a realidade do texto. De modo contrário, segundo Candido (2017), as narrações em terceira pessoa parecem causar uma perda de força narrativa e a criação de um possível exotismo, que o crítico não consegue compreender.

Entretanto, em decorrência do falecimento de João Antônio em 1996, Candido escreve para O Estado de S. Paulo um pequeno artigo intitulado “Ficcionista é ‘um verdadeiro descobridor’”, que em 1999 viria ser publicado como “Na noite enxovalhada” cuja discussão circunda as técnicas do escritor, de modo que aprofunda o texto de 1979 sobre as questões do realismo feroz. O papel da linguagem oral no texto de João Antônio e a transgressão que ela representa na produção da ficção brasileira ganha destaque e torna-se essencial para compreender a junção que se faz entre a personagem e o narrador. A oralidade, então, é colocada como elemento que remonta a realidade a partir dos diálogos, das hesitações e da aceitação de uma quebra com o que é tido como tradicional na composição literária, produzindo textos que se aliam à naturalidade de um cotidiano irregular. “A fala se torna, portanto, estilo, elaboração que, apesar da aparência, tira a palavra da sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura.” (CANDIDO, 2012, p. 580). Nesse sentido, o crítico realça que há a uniformização da escrita pelo uso simultâneo dos discursos indireto e direto.

Além disso, com a união do narrador com a personagem, a ficção do autor homogeneiza os mundos que os contos querem narrar e buscar, por meio disso, evitar

representações pitorescas da realidade. Os textos de João Antônio, nesse percurso, encontram um equilíbrio entre a voz narrativa culta que conhece a cultura e a voz das minorias que ocupam os espaços urbanos. Segundo Flávio Aguiar (1997, p. 91), os espaços na obra do escritor configuram “um purgatório: lugar de privação, mas onde ainda não se perderam a vida”. Assim, a narrativa de João Antônio destaca-se por não isolar os indivíduos dentro da sociedade, fazendo do todo urbano, ainda que hostil, um espaço de convivência entre os seres humanos, muitos deles marginalizados temporalmente e espacialmente.

Uma cena que configura essa associação está no modo como o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” divide os horários em que determinados grupos podem surgir para viver suas vidas sem incomodar o restante da sociedade. O horário da madrugada é reservado para que as minorias se revelem e, com isso, o narrador, expondo suas devidas reações e julgamentos, apresenta ao leitor um universo desconhecido. Não estamos mais diante de um mundo pequeno de pessoas, ele, assim como a maneira de ver a realidade, estendeu-se às margens e acolheu tipos outros que não figuravam a vida comum. Segue o trecho:

A cidade expunha seus homens e mulheres da madrugada. E quando é madrugada até um cachorro na praça da República fica mais belo. **Luz elétrica joga calma em tudo.** Pálidos, acordados há bem pouco, saem a campo rufiões de olhos sombreados, vadios errados, inveterados, otários, caras de amargura, rugas e problemas... passavam tipos discutindo mulher e futebol e turfe, gente dos salões de dança, **a mulher lindíssima de vestido de roda, passos pequenos, berra erotismo na avenida** e tem olhos pintados de verde... “nem é tanto”, diz, um, para justificar-se de não tê-la... mas os olhos famintos vão nas ancas... malandros pé de chinelo promiscuídos com finos malandros de turfe, ou gente bem-ajambrada que caftinava alto e parecia deputado, senador... vá ver – não passa de um jogador... o camelô que marretava na sua viração mesquinha de vender pente que não se quebra, mulheres profissionais, as minas, faziam a vida nas virações da hora... e os invertidos proliferavam, dois passaram agora, como casal em namoro aberto.

Aqueles faziam São Paulo àquela hora.

Era a hora muito safada dos viradores. (ANTÔNIO, 2012, p. 154, grifos nossos).

A configuração da cidade de São Paulo nesse excerto do conto traz o uso de palavras à meia-luz da voz narrativa que expõe duas relações possíveis entre a convivência das pessoas com as luzes elétricas e as luzes naturais. O leitor testemunha a madrugada e a sua população, conhecendo todos aqueles, apagados pela energia do dia, pois precisam se esconder para dar espaço aos aceitos. A luz da noite é a única que garante a comunhão dessas minorias ao corpo social. O narrador, nas orações destacadas, relata de maneira a contribuir com uma visão dilatada do centro urbano, tornando a narração um ponto de vista pessoal, dele, sobre esses

seres humanos noturnos ou, em outra chave de interpretação, a própria cidade tornando-se narradora de si e fazendo juízos de valores sobre eles. O cotidiano durante o dia é acelerado, precisa da energia dos postes para amansar, permitir que o erotismo e a sabedoria malandra da noite consigam emergir. São Paulo, dessa maneira, se avulta e, como, Candido (2012) registra, isso ocorre juntamente com a coloquialidade que permeia o mesmo texto,

João Antônio faz para as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para o mundo do sertão, isto é, uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, pode ser fruto de uma estilização eficiente (CANDIDO, 2012, 582).

O elogio ao João Antônio é evidente, mas em relação ao que se espera sobre o questionamento do realismo feroz em textos de terceira pessoa e o possível exotismo parece que pouco foi explorado. Mesmo que apresente uma complexidade maior no entendimento dessa literatura. Candido (2012), ao destacar dois contos do escritor, “Meninão do caixote” e o citado anteriormente, escritos em primeira e terceira pessoa, respectivamente, não traz uma diferenciação desses diferentes usos narrativos na representação da realidade marginal, possivelmente porque não achou que precisava de tal explicação. Todavia, o questionamento, em si, continua, uma vez que é relevante compreender o que particulariza a representação do realismo feroz pelas narrações de terceira pessoa.

Portanto, nossa exposição de alguns pormenores sobre como Antonio Candido chegou nessa qualidade de ferocidade para o realismo mostra-se importante para compreender que houve uma inevitabilidade por parte dos ficcionistas, assim como dos artistas em geral, de criar uma linguagem em potencial que conseguisse dar conta das transformações sócio-políticas ocorridas no Brasil. A prática que se instaura com essa nova narrativa é a de transformar em representação a história pretérita e presente do Brasil, mobilizando uma força brutal para que o choque entre os tempos surgisse como uma necessidade de renovação. A ficção, então, desse realismo feroz, se coloca como resistência à ordem comum regida por um poder conservador.

Em questões formais, por outro lado, consideramos que seja preciso observar como essa ficção manteve-se após a publicação de “A nova narrativa”, bem como adentrar, temporalmente, alguns contos de Marçal Aquino que possam trazer possíveis respostas sobre o uso do narrador em terceira pessoa. Contudo, antes de entrar nesse universo posterior a publicação do ensaio de Candido, é necessário pensar na origem do realismo em si como prática e qual seria o papel da voz narrativa nessa representação realista que é histórica ao

mesmo tempo que é contemporânea.

3 REGRESSO AO SÉCULO REFRAATADO PELA PENA

É claro que na realidade as coisas não se encaixam tão bem como as provas contidas na minha carta, pois a vida é mais que um jogo de paciência; mas com a correção que resulta dessa réplica — que não posso nem quero estender aos detalhes — alcançou-se a meu ver alguma coisa tão próxima da verdade que pode nos tranquilizar um pouco e tornar a vida e a morte mais leves para ambos.

(Franz Kafka – Carta ao pai)

3.1 A plausibilidade da realidade pela ficção

A prática realista de representação requer uma atenção fundamental aos elementos que constituem aquilo que se considera como texto ficcional, levando-nos a ponderar acerca do elo criado entre a linguagem e a história que os escritores pretendem compor, por meio da conciliação de uma dada realidade nas páginas da ficção. Catherine Gallagher (2009), em “Ficção”, aponta que o termo que dá título ao seu ensaio tem o significado de invenção e, a partir dessa definição, analisa o papel da ficção na construção do romance inglês de meados do século XVIII, período marcado pela elaboração de nova uma forma de representar a realidade no texto literário. Para demonstrar a associação entre o texto ficcional e o real, a teórica propõe a diferenciação entre o *romance* e o *novel*⁹.

O *romance* é responsável pelas narrativas de personagens, comumente, de altas estirpes, por exemplo, os nobres, elevando-os como os mais importantes constituintes para a formação da sociedade representada. O uso da fantasia, característica do gênero, ganha proporções maiores ao entrar em contato com a representação de um tempo indeterminado e um espaço com traços oníricos, possibilitando a concepção de histórias compostas a partir da invenção mais livre da realidade, com heróis imaginários. Por outro lado, o *novel*, ou o gênero romance, iniciado no século XVII em conjunto com a ascensão da classe burguesa, diz respeito à narração que privilegia a experiência individual. Segundo Ian Watt (2010), a forma romanesca valorizou as existências únicas, ao contrário de gêneros anteriores, como a epopeia clássica ou renascentista que mantinham relação com suas histórias e culturas locais, com o intuito de sustentar valores aceitos de determinada sociedade. Dessa maneira, os *romances*, constituídos por relatos de eventos e sujeitos inventados, permaneceram até o século XVIII, mas se transformaram de algo que falseava para aquilo que dissimularia o real.

⁹ Os termos *romance* e *novel*, novelas de fantasia ou cavalaria e romance, respectivamente, foram usados sem tradução na edição brasileira do texto de Catherine Gallagher (2009) e são mantidos na discussão posterior de Ian Watt (2010).

A não referencialidade do *novel* estaria, inicialmente, no uso de nomes próprios para nomear as obras realistas como uma forma de criar o “jogo linguístico” de uma narração crível de um provável indivíduo real. A título de exemplo, podemos citar os casos: *Tom Jones*, de Henry Fielding; *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe; ou o espanhol *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes que parodiou as novelas de cavalaria e motivou a formulação de um novo princípio para o texto literário, uma vez que “[...] estas obras não falam de ninguém em particular, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos.” (GALLAGHER, 2009, 635). Assim, entendemos que o *novel*, então, novo gênero, foi responsável por trazer ao âmbito literário uma reinvenção e uma originalidade no que diz respeito à representação das histórias contadas.

Em sua “Introdução” para *Dom Quixote*, John Rutherford (2012) escreve sobre o movimento interno do texto de Cervantes, cuja escrita é compreendida em termos de trânsito entre o conto popular de cavaleiros e o romance de aspectos paródicos da novela de cavalaria. Tais estratégias são lidas por Rutherford (2012) como uma maneira de não ir apenas além da tradição de narrações de aventuras, mas de subverter a literatura que se fazia no século XVI e garantir uma lembrança nostálgica do estilo que se pretendia reescrever.

Por manter a característica de narrativa episódica em comum com as novelas de cavalaria, *Dom Quixote* está um passo adiante no que diz respeito à inadequação da escolha dos personagens, uma vez que posiciona como protagonistas jovens e nobres em contraposição a um velho louco e seu escudeiro – Sancho – de comportamento “bufão rústico, egoísta, materialista, um personagem típico das comédias espanholas do século XVI” (RUTHERFORD, 2012, p. 29). As figuras cômicas no decorrer dessa história desenvolvem uma relação contraditória entre si para garantir à narrativa profundidade e complexidade simbolizadas pela ambiguidade do cavaleiro insano e senil que, em momentos específicos, expressa uma acentuada lucidez acerca de assuntos contemporâneos, sobre a loucura, por exemplo; e de um escudeiro bufão, tais como os personagens dos contos populares, porém com uma personalidade astuta e sagaz.

Além da irregularidade das personagens, Rutherford (2012) remete ao modo como o uso da voz narrativa é construída no romance de Cervantes. Inicialmente, temos um narrador anônimo que relata uma história, aparentemente, sem importância. No entanto, após o capítulo IX, o romance ganha inumeráveis narradores para contar a aventura de Dom Quixote, apresentando, inclusive, oposições acerca da cavalgada do velho cavaleiro. A transição de vozes, além de exibir uma nova visão para esse mundo, apresenta mudanças acerca do próprio

gênero, que passa do conto popular de um anônimo, no início do romance, para outra narração feita pelo mouro Cide Hamete Benengeli, responsável pela tradução de um livro sobre o protagonista, referenciando os documentos antigos que compreendiam as composições das novelas de cavalaria. O jogo linguístico estabelecido, desse modo, alinha tanto o projeto de reprodução de um gênero ainda em voga na sociedade espanhola como o desenvolvimento de um novo modo de representação dos indivíduos, agora não mais nobres, visto que na narrativa foram incluídos personagens comuns e de individualidades próprias.

Jorge Luis Borges (2012) aponta que em *Dom Quixote* não há um cotidiano maravilhoso, mas um realismo que contrapõe “um mundo imaginário e poético [a]o mundo real e prosaico” (BORGES, 2012, p. 637). “Na realidade, cada romance reside num plano ideal; Cervantes se compraz em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro.” (BORGES, 2012, p. 638). Estabelece-se, aqui, pelo escritor argentino, um jogo entre os leitores do romance no mundo real e os leitores dos livros dentro da própria narrativa, como Cide, ou mesmo Quixote, remetendo a ambiguidades tais quais a metalinguagem de *Hamlet* e a encenação do assassinato do pai ao seu tio, Claudio, o assassino do crime; ou à Sherazade, das *Mil e uma noites* que, precisamente na noite 602, conta a história do rei que ela mesma ludibria para fugir da morte. Portanto, há a manipulação do material representado e da maneira como ele é recebido, seja por personagens da própria narrativa ou fora dela, isto é, ficcionais ou não.

Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, [Thomas] Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e procuram entender, e no qual também eles são escritos. (BORGES, 2012, p. 640).

A ficção adaptou-se de forma eficaz ao *novel*, gênero conceituado como o produtor de um fingimento que, pela sua união com a verossimilhança e com o realismo, nutre o leitor de uma realidade possível, o que para Gallagher (2009) constitui a “pretensão de realidade”: “Se é legítimo atribuir a um gênero literário uma intenção, podemos dizer que o *novel* situou-se de modo ambivalente quanto ao próprio estatuto ficcional – fazendo dele seu fundamento ontológico e, ao mesmo tempo, impondo-lhe rígidos liames” (GALLAGHER, 2009, p. 630). Sendo assim, compreendemos que os autores realistas ingleses do século XVIII fizeram da ficção algo independente da realidade, ou seja, convenceram os leitores de que as histórias tramadas não eram retiradas do mundo concreto, aproximando-as, paradoxalmente, do seu

“estatuto imaginário” e da “possibilidade de uma realidade”, uma vez que o estatuto de invenção ficcional do *novel* estava atrelado a um real plausível.

O público, à vista disso, teve um papel primordial para a mudança de perspectiva acerca do texto ficcional, em razão da necessidade de maturidade, por parte da sociedade, para distinguir os níveis de ficção e de realidade. O desenvolvimento da construção de um texto ficcional verossimilhante foi a maneira que os leitores encontraram para se orientar diante do texto literário e, também, para denunciar os elementos que considerassem não críveis. “Se a etimologia da palavra tem algo a nos ensinar, devemos concluir que a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio somente quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como – sobretudo – da mentira.” (GALLAGHER, 2009, p. 631).

Entretanto, segundo a teórica, a ficção se faz mais refinada quando adequada ao real, mesmo que no início do século XVIII o texto ficcional ainda fosse considerado fraude, dado que a representação das pessoas e das situações cotidianas eram feitas por uma composição alegórica. Ou seja, as leituras eram tidas como verossímeis quando a enunciação espelhava momentos comuns ao leitor, o que era habitual à composição do *romance*. Daniel Defoe, quando publicou o romance *Robinson Crusoe*, por exemplo, queria em uma tentativa bem sucedida, enganar a sociedade britânica. Por conseguinte, no prefácio da continuação da obra, insistiu na precisão histórica de sua narrativa e colocou que cada episódio de sua ficção correspondia a algo da realidade. Gallagher (2009), por meio dessa posição do romancista inglês, entende que ele não estava disposto a negar as suas referências, mas deslocar o discurso de realidade para o alegórico.

Henri Fielding, na obra *Joseph Andrews*, desenvolve outra maneira de lidar com a ficção, elucidando, pela voz do narrador, que não está escrevendo sobre uma pessoa real, mas sobre “espécies”. Essa concepção fundamentou, para os leitores, um modo específico de compreender o texto ficcional: não procurar mais por uma relação direta com pessoas reais da sociedade representada. Assim, o referencial específico é retirado de cena em detrimento de uma referencialidade mais geral, ou uma “referencialidade mais ampla”. A diferença entre o uso de termo espécies de Fielding e a tentativa de fingimento de Defoe pode ser entendida como maneiras diferentes de representação da realidade.

O que Fielding tinha (e que faltava a Defoe) não era uma fundamentação da ficção, mas a capacidade de usá-la como um modo particular de dar forma ao conhecimento através de pormenores fictícios. Posteriormente, advertências como a de Fielding não foram mais necessárias, porque o público tinha-se

habitado a ler romances como histórias de pessoas fictícias. (GALLAGHER, 2009, p. 638).

Os autores do *novel* privilegiaram, dessa maneira, a estrutura proposta pela *Arte Poética*, de Aristóteles, devido a posição do filósofo em torno da verossimilhança e da imaginação. O filósofo ressalta que a representação deve partir de uma aparência de realidade, procurando conferir às personagens “reais” características que as configurassem por ações e ideologias das classes que representam. “Os romancistas de meados dos setecentos pretendiam, ao recuperar as teses aristotélicas, salientar que a plausibilidade devia fazer parte do âmbito da ficção, além de ser uma técnica útil para evitar que os nomes próprios contivessem referências pessoais” (GALLAGHER, 2009, p. 637). Consequentemente, o *novel* se fundou como ficção, habituando o público leitor a ler os romances como uma invenção. A burguesia, o grupo recorrente nas representações dos *novels*, queria ler sobre si para procurar nas páginas dos livros a plausibilidade naquilo que era possível no seu cotidiano.

Todavia, no século XVIII, comentaristas e satiristas alegaram que o *novel* tinha a força de prender o leitor em uma realidade imaginária de difícil saída. Samuel Taylor Coleridge, no século XIX, salientou a necessidade de um distanciamento ou um “autocontrole do leitor” em discernir o material da realidade daquele que é ficcional. Essa proposição foi exemplificada por meio da relação do ser humano com os sonhos, já que podemos acreditar na experiência onírica, mas, recorrentemente, negamos a sua autenticidade, ou seja, como denomina o poeta inglês, estabelecendo uma “suspensão voluntária da incredulidade”. Logo, os leitores dos *novels* precisavam assumir um comportamento comedido acerca de como mobilizavam suas leituras do texto ficcional, respeitando a construção de realidade da obra e saber a diferença da sua própria.

O desejo de ler a si mostrou-se como uma característica fundamental na composição dos *novels* e, segundo Ian Watt (2010), fez do tempo e do espaço duas categorias importantes para conciliar o cotidiano do leitor com o texto ficcional. Isso porque a especificação do contexto dos personagens em relação a determinado momento histórico e lugar são elementos constituintes para um do leitor com o que é narrado. Diante disso, Watt (2010) concebe a arte do romance como uma escrita composta pelo desejo de narrar a totalidade da existência de determinado grupo ou indivíduo, afirmando uma aliança com o tempo, e a fidelidade ao descrever minuciosamente a experiência cotidiana.

Nessa perspectiva, Defoe é lembrado por Watt (2010) por inaugurar a construção de um “quadro individual numa perspectiva mais ampla como um processo histórico e numa

visão mais estreita que mostra o processo desenrolando-se contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros” (WATT, 2010, p. 25). As suas narrativas, dessa forma, apresentam um panorama de tempo e espaço determinados, com o intuito de escrever uma “vivência autobiográfica convincente”. Por outro lado, Richardson é lembrado por ir mais fundo em seus romances ao dispor de descrições detalhadas, por exemplo, ao expor o dia e a hora em que as cartas encontradas no enredo de suas obras foram escritas, ou ainda na explicitação da própria escolha de diminuir a velocidade da ação narrativa, aproximando ainda mais a experiência do leitor de uma experiência real, como à técnica cinematográfica do *close-up*. Enquanto isso, Fielding, em *Tom Jones*, escreveu a jornada do protagonista de West Country a Londres com uma coerência histórica e detalhes externos – fases adequadas da lua, por exemplo –, que sugeririam, segundo o teórico, que a escrita dessa narrativa teria sido feita com um almanaque ao lado para atingir uma cronologia objetiva na jornada do protagonista, além de um desenrolar historicamente “factual”.

Tendo em vista que o espaço é estrutural no preenchimento do quadro narrativo proposto pelos escritores, dado que situa seus personagens em determinada vivência em um “contexto espacial” definido, Defoe foi o primeiro que se preocupou em posicionar seus protagonistas em ambientes físicos reais. Ainda que os descrevesse de maneira irregular, a menção a ambientes existentes fora da ficção, o autor dava início a uma técnica essencial para a procura da veracidade que pretendiam os textos realistas, distanciando o seu *Robinson Crusoe* da literatura feita anteriormente. Richardson aprofundou essa técnica, de maneira próxima ao que seria feito com excelência, apenas, nos textos de Honoré de Balzac, ao descrever os ambientes internos de maneira incrivelmente real, garantindo força dramática à “prisão doméstica” de *Pamela* em Lincolnshire e Bedfordshire ou à mansão de Harlowe em *Clarissa*. Ao contrário de Fielding, que em um trabalho topológico descreveu com o maior número de detalhes possível o que foi a primeira aparição de uma mansão gótica do romance, os escritores unem-se no anseio pela verossimilhança ao ‘colocar o homem inteiramente em seu cenário físico’ (TATE *apud* WATT, 2010, p. 29), característica, essa, distintiva do *novel*, que tem como objetivo estabelecer um relato real de uma experiência individual.

A discussão de Watt (2010) problematiza como, a partir de Defoe, Richardson e Fielding, houve uma quebra no modo de escrita ficcional ao eleger como parte de sua estrutura um enredo construído pela descrição da realidade como aspecto referencial. É apresentado na discussão, o desenvolvimento de um método de composição incomum na produção feita até aquele momento e que transformaria as formas literárias. Assim, entendemos que além de um estilo, o realismo se manifesta, principalmente, como uma

prática formal de transpor a realidade para as páginas dos livros. Resumidamente:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p. 34).

Nessa perspectivam, o *novel* possibilitou aos seus leitores a chance de sentirem as sensações que estariam, muitas vezes, distantes dos seus cotidianos e, por meio da imaginação, “vivenciarem” as ações diegéticas, mas, conseguindo, ao final, desentrelaçar a ficção do real imaginado. O prazer da apreciação das narrativas é possibilitado no momento em que o leitor aceita o seu papel de voluntário para com o texto ficcional. O desenvolvimento da diegese atesta a possibilidade de envolvimento mais íntimo entre o texto e o seu enunciatário sem que a ilusão de realidade obstrua o mundo real.

A análise de uma instância narrativa como a personagem garante a observação da articulação entre realidade e ficção, pondo em evidência o provável elo entre leitor e personagens, bem como pode fundamentar a crença de que para o leitor as personagens são pessoas comuns ao seu cotidiano, fato que, muitas vezes, impossibilita a dissociação da partilha entre o real e o ficcional.

Essa identificação é possível devido ao efeito da construção da personagem pela linguagem literária, possibilitando a concepção de que o enunciatário estaria se relacionando com “ninguém”. Todavia, a identificação com “ninguém”, segundo Gallagher (2009), seria “conatural à forma romanesca”. Logo, em um nível narrativo, os leitores têm o papel de manter uma visão subjetiva acerca das ações das personagens, colocar-se no lugar delas e criar a possibilidade de um dado “momento real”, em que compartilhassem os mesmos sentimentos. Ser ninguém era o que concedia aos leitores uma configuração atraente no processo de leitura.

Além disso, o *novel* sustenta outra dualidade na instância dos personagens: os aspectos

de acabamento e incompletude. A construção dos sujeitos fictícios se faz por meio de uma composição diegética que sempre se conserva, uma vez que, independentemente da quantidade de leituras feitas, não há possibilidade de gerar uma mudança na narrativa. A ficção proporciona, em outras palavras, uma estrutura fechada em sua história, mas aberta a interpretações em seu discurso, sem que haja um conjunto referencial completo para a compreensão integral da realidade representada.

A personagem na ficção, assim, desenvolve-se como uma importante instância para a compreensão da relação estabelecida entre o que o leitor vive dentro dos romances e a sua vivência fora das páginas. Nesse sentido, segundo Antonio Candido (2014), para que a criação romanesca atinja verossimilhança, é preciso ter a noção de que independentemente da personagem ser o ponto mais próximo de um ser vivo, ela está ligada a uma elaboração técnica do escritor que perpassa tanto o significado – a ideia que determinada obra quer exprimir – quanto a materialidade narrativa – o enredo –, tornando sua plausibilidade possível por meio da aceitação do mundo ficcional e o seu processo de construção. “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” (CANDIDO, 2014, p. 55).

A estreita relação estabelecida entre o leitor e a personagem é marcada pelas suas afinidades e, principalmente, pelas suas divergências. O desejo de conhecer o outro compõe barreiras externas que não podemos atravessar, como a impossibilidade de saber seus pensamentos, por exemplo, precisando que nós recorramos a uma investigação de diferentes momentos do convívio e construir, por meio deles, um retrato geral de quem queremos conhecer mais a fundo. Esmiuçar a personalidade dos seres fictícios na literatura não é algo feito a partir de uma atitude ilimitada, ao contrário, há uma distinção fundamental para Candido (2014): ao abrir as páginas de um romance estamos diante de um mundo finito, uma estrutura elaborada logicamente por características que aproximam quem faz a leitura sem, necessariamente, ser algo menos complexo ou próximo às interações infinitas do mundo real.

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluída, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. [...] Graças aos recursos de caracterização (isto é, os

elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor) graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. [...] [a personagem] é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. (CANDIDO, 2014, p. 58).

O texto literário possibilita uma viagem para o interior da personagem, enquanto, no mundo real, conhecemos apenas o exterior de uma pessoa. O “*homo fictus*”, utilizando o termo de E. M. Forster destacado por Candido (2014), ao contrário do “*homo sapiens*”, compreende um ser imerso na linguagem que procura dominar e, além disso, almeja delimitar e mostrar o real com coesão e completude. Diante disso, os sujeitos da ficção se estabelecem com base numa representação que, quando se encerra um romance, sinaliza o fim de uma existência completa. Dessa maneira, há barreiras que impossibilitam a transposição da personagem para a realidade: a primeira delas diz respeito ao impedimento em conhecer a totalidade dos indivíduos; em segundo lugar, não haveria uma articulação artística; e caso fosse possível copiar suas existências, não teríamos todos os detalhes específicos para uma representação íntegra. À vista disso, o escritor, ao simular uma realidade, propõe um modelo que conhece, subjetivando-o com as suas interpretações de como focaliza aquilo que quer representar. “[...] elas [as personagens] não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas.” (CANDIDO, 2014, p. 67).

Assim, o pacto entre ficção e realidade mostra uma vontade intrínseca do sujeito de conhecer a fundo o outro. A ficção romanesca garantiu um olhar minucioso em existências fora de seu cotidiano e, em alguns casos, a vontade de lê-lo, pensemos, por exemplo, no caso da gênese do romance moderno no século XVII e a sua relação com a burguesia, que procurava um espelhamento de suas vidas nas páginas dos livros. No que diz respeito à representação realista, o pano de fundo mostrou-se, inicialmente, muito melhor representado do que a personagem. No entanto, com a passagem dos séculos, pontualmente até o XX, por meio do crescente interesse pela psique humana, a narrativa sofreu uma inversão: o que era “um enredo complicado com personagem simples” passa a ter “um enredo simples para personagem complicado” (CANDIDO, 2014, p. 60). Portanto, é preciso compreender, subsequentemente, quais as mudanças da composição ficcional que levaram à reorientação dos paradigmas de composição literária.

3.2 Realismo e voz narrativa no século XIX. Da onisciência ao discurso indireto livre

Esta seção do presente trabalho discute as relações estabelecidas entre o gênero romance e o realismo, com a finalidade de compreender de que maneira se constitui a percepção moderna, determinante tanto para o texto literário novecentista quanto para a literatura feita em períodos posteriores. Ao longo do século XIX, observa-se a mudança nos paradigmas de composição literária. No que concerne ao gênero romance, houve algumas transformações, tendo em vista o conjunto de práticas realistas cujas propostas se articulavam à retratação da sociedade burguesa. Por consequência, esses movimentos demarcam na literatura, em geral e, no romance, em particular, mudanças também em termos estéticos, incitadas por eventos políticos importantes, como, por exemplo, a emancipação econômica das sociedades inglesas, francesas e alemãs com o desenvolvimento da revolução industrial. Os escritores, de Jane Austen a Gustave Flaubert, encontraram na prática realista de representação uma maneira de apreender uma vivência calculada, intimamente ligada a um cotidiano que, como Moretti (2009) destaca da teoria de Diderot, concebia-se de maneira séria.

Primeiramente, os detalhes ganham importância, substituindo as grandes cenas heroicas, antes repetidamente reproduzidas, por uma concepção diferente da arte que não se preocupa em narrar, mas em descrever o mundo por meio da observação mimética das ações humanas e de tudo aquilo que, de alguma forma, preenchia, suas vidas em sociedade. Desse modo, verifica-se o afastamento à tradição, na medida em que se destaca a “descrição do mundo observado” (MORETTI, 2009, p. 825), anunciando a nova postura de que “a narrativa não é feita apenas de grandes cenas” (MORETTI, 2009, p. 827), em detrimento do entendimento da narrativa que se dedicava às “ações significativas” (MORETTI, 2009, p. 825)

O realismo foi desenvolvido a partir de um aspecto sério, termo inicialmente proposto por Diderot, e se compõe a partir de três características: i. os preenchimentos romanescos – ao lado da ideia de bifurcação; ii. o estilo analítico-impessoal e iii. o discurso indireto livre. Essas características são importantes para a compreensão do percurso da emancipação realista e o seu aperfeiçoamento enquanto prática de representação, embora esse aperfeiçoamento tenha motivado a, posterior, crise do realismo.

Para Roland Barthes (2012), a análise satisfatória de uma narrativa requer a compressão da hierarquia de instâncias integradas que deslocam o leitor em diferentes níveis de sua significação: as funções, detalhes incipientes que vão amadurecer ao longo da narrativa; as ações, normas narrativas que combinam, variam e transformam o curso das

personagens na história e a narração, instância relativa ao narrador e ao seu ofício na história¹⁰. Tanto as noções de bifurcação e de preenchimento estão dispostas pelo teórico francês como função cardinal e catálises, representando, respectivamente, unidades funcionais que, de maneira metonímica, garantem à narrativa a intercalação entre momentos importantes para o desenvolvimento da história e acontecimentos “insignificantes” que integram a composição de maneira fática, ainda que parasitária¹¹.

Os preenchimentos romanescos representam, para a composição literária realista do século XIX, um caminho inverso à narração que se fazia até o momento, uma vez que, independentemente dos desdobramentos da história principal, o cotidiano, que advém, por exemplo, das nuances dos passeios, das conversas, das trocas de olhares, torna-se proeminente. A bifurcação representa um dado anômalo ao cotidiano, assim, ela se relaciona aos momentos de ruptura, de desdobramento narrativo e de uma dada novidade a vivência das personagens. A seriedade do mundo burguês é narrada por meio de diversos acontecimentos que, aparentemente, podem não ser significativos para a experiência representada, porém rompem com a continuidade dos acontecimentos cotidianos. O aspecto sério dado a essas situações mundanas determinam a condição de relevância das experiências banais e auxilia no deslocamento de algo que era tido como secundário para o primeiro plano da narração.

Como vimos, a narrativa realista ampara-se na pretensão de transformar a matéria do cotidiano, não ficcional, em narração. Os textos precisam ser estudados a partir do modo como esse cotidiano é transposto para as páginas de seus romances, conceituando, dessa maneira, os preenchimentos como um adensamento do cotidiano que se pretende manifestar e como uma forma parasitária sobre uma dada realidade social que se pretende espelhar nas linhas dos livros.¹²

O estilo analítico-impessoal, desempenhado pela técnica da descrição, efetuou-se

¹⁰ O destaque será dado apenas às funções, uma vez que é o termo importante para a discussão de Franco Moretti (2009) e ao que se segue sobre a produção realista e seu aspecto de seriedade.

¹¹ Para que uma função seja cardinal basta que a ação a que se refere abra (ou mantenha aberta, ou feche) uma alternativa que tem certas consequências para a sequência da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma história. [...]. Entre duas funções cardinais é sempre possível de algumas notações subsidiárias, que se aglomeram em torno a um núcleo ou a um outro sem modificar as alternativas que foram apresentadas [...] as funções cardinais são os momentos de risco da narrativa; entre estes pontos da alternativa, entre estes *dispatchers*, as catálises dispõem de zonas de segurança, de repousos, de luxos; estes “luxos” não são entretanto inúteis: do ponto de vista da história, é necessário repeti-lo, a catálise pode ter uma funcionalidade fraca, mas não absolutamente nula: [...] ela acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta. (BARTHES, 2012, p. 33).

¹² Moretti (2009) aponta o realismo a partir de uma representação que se faz por um reflexo da realidade e esse ponto de vista é uma das maneiras como a composição realista é entendida pela crítica literária. Para o conjunto da dissertação faz-se importante trazer essa noção pelo desdobramento que se faz nesse capítulo. No entanto, para nós, pensando nas análises dos contos de Marçal Aquino que se fará mais adiante, acreditamos que a definição de refração de Tânia Pellegrini (2018) fundamenta melhor o realismo e é nossa predileção crítica para as nossas leituras.

como modo de representação e leitura aproximada do universo que se alargaria com a nova percepção de ênfase nos detalhes. “Cada termo é ponderado, qualificado, precisado. [...] e essa infatigável nomeação do detalhe constitui seu estilo. A prosa. Escrita. A prosa como trabalho, e mais exatamente trabalho de análise.” (MORETTI, 2009, p. 844) A finalidade do estilo analítico para a composição realista é propor uma “impessoalidade objetiva” em que, por mais minuciosa que seja a descrição, não haverá diferença entre a representação e a matéria focalizada. Todavia, o intenso trabalho nos detalhes faz com que a personalidade do autor deslize para as margens e, com isso, possibilite uma narração natural e fluida que, aparentemente, narra a si mesma. O narrador não pode ser uma figura de destaque à frente da narrativa, mas uma instância no pano de fundo que objetiva as personagens, por meio de uma visão minuciosa dos interiores das cenas e do uso de adjetivos neutros, de maneira que não as avalia eticamente. *Grosso modo*, o estilo analítico-impessoal não se expressa pela história, mas pelo ato descritivo, pois é ele que possibilita a fixação do curso dos acontecimentos romanescos, não sendo necessária uma interrupção da narração.

Por outro lado, em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, de 1856, algumas mudanças fizeram com que o cotidiano engolisse as vivências dos indivíduos e transformasse as suas existências em um compilado de tédio sem escapatória. Moretti (2009) sinaliza que o uso do verbo no imperfeito, ao longo do romance, é a condição ideal para compor uma sociedade que não apresenta nenhum tipo de surpresa, assim, esse uso se constitui como exercício constante de repetição em um mundo que privilegia os preenchimentos. Isto é, o plano de fundo se tornou protagonista e fez do primeiro plano seu coadjuvante. O remanescente aspecto da seriedade a ser discutido está presente de forma notável na literatura de Flaubert que, fazendo uso maciço da conjugação imperfeita dos tempos verbais, trouxe com o discurso indireto livre um cruzamento entre o discurso direto e discurso indireto, uma aproximação entre personagem e narrador, entre diegese e mimese.

A voz narrativa, nesse momento, posiciona duas maneiras de desenvolver o texto literário. O que antes posicionava as personagens em ações reduzidas por meio de mensagens didáticas do narrador; em Flaubert, por outro lado, há a noção de inclusão ou igualdade entre as vozes do narrador e das personagens, por conta do uso do discurso indireto livre, uma vez que essa organização narrativa, notadamente, adiciona algo ao espaço vazio entre a voz do narrador – acima no discurso – e a voz da personagem – acima na história. Isto é, a onisciência do narrador é deslocada para privilegiar o uso profuso do discurso indireto livre e a transformação estética romanesca que se distanciou do didatismo. Portanto, a subtração entre onisciência e discurso indireto livre engendra, essencialmente, uma terceira voz,

“intermediária e quase neutra” (MORETTI, 2009, p. 858), do indivíduo socializado ou no processo de socialização que não quer substituir um ponto de vista pelo outro. Nas palavras de Moretti (2009, p. 858), há um empenho em:

Preservar o tom individual e o ponto de vista subjetivo em vez de obliterar. [...] O estilo indireto livre é a técnica ideal para dar forma a esse compromisso: deixa um espaço livre à voz individual (e um espaço variável, conforme as personagens e as circunstâncias: exatamente como sucede às pessoas de carne e osso no decurso de sua socialização); mas ao mesmo tempo mistura e subordina a expressão individual e suprapessoal do narrador. [...] O compromisso foi obtido – e, ainda uma vez, sob o signo da seriedade: sem mais os dramas nem as burlas das narrações didáticas. Um pouco de ironia, um pouco de melancolia, e assim por diante.

Assim, subentende-se que o discurso indireto livre funciona como uma “panóptica tornado estilo” (MORETTI, 2009, p. 861), dispositivo foucaultiano que dissimula a dominância da voz do narrador com o poder de limitar, selecionar, presumir ou aprovar aquilo que as personagens falam. As frases proferidas por Emma Bovary não são dela, mas dos livros que lera, marcas sociais que estão em seu interior, fazendo da sua individualidade algo coletivo. Assim:

a personagem e o narrador perdem suas vozes distintas e são suplantadas um pouco em toda parte pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia corrente. O tom emotivo, o léxico, a forma da frase – todos esses elementos, em suma, aos quais a crítica recorre para se separar o lado subjetivo e o objetivo do indireto livre – agora se acham amalgamados numa única voz, realmente impessoal e objetiva. (MORETTI, 2009, p. 862).

Ao quebrar as barreiras entre as vozes narrativas, o discurso indireto livre alcançou tanto o êxito quanto o, posterior, esgotamento. Com a obra de Flaubert, o realismo encontrava um modo de representação em seu auge, que não mais correspondia com os anseios iniciais de um narrador onisciente, à margem, representando um cotidiano desinteressante e indivíduos que nada acrescentam a constituição dos ambientes, ou seja, a escrita realista, no início, apenas revelava um mundo didaticamente espelhado nos detalhes prosaicos descritos. Nessa perspectiva, a voz narrativa sai da onisciência e se torna uma maneira de socialização entre diferentes instâncias narrativas – narrador e personagem – antes separadas discursivamente e do leitor a esse mundo ficcional. As fronteiras entre ficção e realidade são colocadas em suspensas, viabilizando a abertura para novas experimentações e temas.

3.3 Realismo: um olhar sobre a representação da realidade

O “pacto realista”, de acordo com Tânia Pellegrini (2018), mantém-se vigente no ambiente artístico, de modo geral e na ficção brasileira contemporânea, em particular, fazendo uso das rupturas e transformações que vigoram a partir do Modernismo, isto é, atuando na definição de modos diversos de representação. Assim, lidar com o realismo é refletir sobre um conceito que se transforma e se adapta às diferentes geografias e aos diferentes contextos históricos. Por isso, a prática realista se formula enquanto “uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade [...]” (PELLEGRINI, 2018, p. 17), que vai além de um “simples processo de registro”. Para além de um conceito originalmente delimitado para representar o cotidiano burguês, o realismo operacionaliza a questão da representação da realidade pela literatura, não mais limitada ao seu contexto de nascimento, mas circunscrita pela relação ampla entre a ficção e a realidade.

Ainda que atrelado significativamente aos estudos do romance, o realismo não engloba apenas o gênero romanesco, mas permite às artes, em geral, representar a realidade, independentemente de seu tempo e espaço. Especificamente no âmbito da ficção contemporânea brasileira, atendo-nos aos objetivos desta dissertação, vale a pena mobilizar a classificação proposta por Pellegrini (2018). A autora compreende a existência de uma “refração” construída entre fragmentações, dos vários estilos de colagens e montagens, até mesmo pela herança das vanguardas Modernistas. Nesse sentido, entende-se que a convivência entre várias formas de representação torna possível tanto a construção de uma “nova totalidade” quanto a transposição das condições configuradoras da sociedade brasileira, tais como “caos urbano”, “desigualdade social”, “abandono do campo”, “empobrecimento das classes médias”, “violência crescente”, o aumento do uso das tecnologias, principalmente as relacionadas à comunicação, ao mercado de consumo. A autora aponta que:

Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente, “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos, cuja análise – até certo ponto –, permite perceber a naturalização das representações. (PELLEGRINI, 2018, p. 17).

A postura se relaciona com o ato do escritor que, ao conceber os valores de determinado contexto, procura adequar os valores, as mentalidades, as ideologias e acontecimentos históricos de determinado mundo que pretende transformar em linguagem. À vista disso, o método funciona como um complemento necessário, uma vez que diz respeito

ao modo como a criação - dos personagens, das ações, dos objetos e das situações - moldam dada realidade social que a ficção realista quer narrar. Conseqüentemente, o encadeamento desses traços compõe uma ilusão referencial para o realismo que delimita sua prática como uma convenção e um fundamento base para o descolamento possível da realidade física e social para as páginas dos livros.

Enfim, enquanto postura e método, [o realismo] negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma e suas próprias convenções, ou que representar fosse apenas um ato ilusório, debruçando-se sobre essas questões materiais concretas trazidas pelo desenvolvimento do capitalismo e suas conseqüências na vida das pessoas comuns, representadas no prosaísmo de seus dramas quotidianos. (PELLEGRINI, 2018, p. 24).

Os primeiros escritores realistas promoveram questões necessárias para a discussão sobre a prática realista, como foi apontado anteriormente. Em um primeiro momento, colocou-se em evidência a representação fiel da realidade e como ela, a partir da descrição minuciosa, estabelecia uma aproximação mais abrangente da relação entre o escritor e o mundo que ele queria imitar em seu texto. Em outros casos, o ato de representar correspondia a uma “deformação” que não reproduz fielmente a realidade, pois independente da cópia que se faz, a interpretação da natureza humana é particular, ocasionando a subjetivação de dado material real. Gustave Flaubert, citando um expoente do estilo, almejava criar uma obra em que o uso do real fosse mínimo. A problemática do realismo fundou-se, dessa maneira, na ambigüidade entre a possibilidade de ser real, marcada pela preocupação em ter um número extenso de informações externas para atingir essa imitação, e a impossibilidade da cópia fiel do real cuja representação poderia ser feita de maneira verossímil.

O conceito de “arte pela arte”, por exemplo, desenvolvido pelos críticos formalistas a partir dos textos de Gustave Flaubert, ressalta que o texto, na sua estrutura e forma, não deve ser influenciado por elementos externos, uma vez que o realismo é um “modelo textual sobredeterminado”. Para Barthes (1999) há uma singularidade na relação entre as coisas e a linguagem, pois a última não conseguiria criar uma cópia autêntica da primeira. Por conseguinte, uma obra é realmente realista quando consegue construir um universo visto como conteúdo, explorado pelo irreal da linguagem, esta praticada pelo ato de leitura¹³.

¹³ “Não estou escondido no texto – apenas sou nele irreferenciável: a minha tarefa consiste em movimentar, translandar sistemas cujo prospecto não para no texto nem em <<mim>>; operatoricamente, os sentidos que encontro não são reconhecidos por <<mim>> nem por outros, mas pela sua marca sistemática: a única prova de leitura que existe é a qualidade e a resistência da sua sistemática; por outras palavras: o seu funcionamento. Com efeito, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses

Todavia, por mais dominante que seja a conceituação formalista e barthesiana, é preciso, segundo Pellegrini (2018), assumir o realismo com base na sua constituição prática que arquiteta uma realidade física e social de um dado momento da história, desde o cultural, político e artístico. A desconsideração da sua relação com o mundo acarreta numa quebra com a representação, pois a autorreflexão do objeto se perde. Logo, há uma dependência fundamental entre a representação e o realismo.

Pellegrini (2018) se desvencilha da opinião de teóricos como Barthes, compreendendo o termo enquanto algo além do postulado, ou seja, aquele definido e restringido apenas à linguagem. Para Barthes, por exemplo, a realidade nunca é posta no discurso realista, por haver o “real já inscrito”, consequência de uma “sucessão de cópias”. Desta maneira, a discussão da pesquisadora torna-se importante a nossa dissertação pelo motivo de que é preciso pensar o realismo de maneira abrangente e que possibilite as interpretações sobre a representação das transformações sociais e históricas.

Sustentar o ideário de representação e conciliar os antagonismos de impossibilidade de retrato fiel da realidade firmou o realismo como “mediação” e provocou uma mudança no entendimento do texto literário realista antes visto como um “reflexo”, “efeito de sentido” ou “discurso” e, a partir de então, estabelecido como uma relação entre os âmbitos ficcional e real. *Grosso modo*, a realidade não é projetada, ela é mediada, mediação em que o “conteúdo original” seria modificado com o objetivo de apreender os valores de tal material ideológico. Assim, de acordo com Raymond Williams (1979), tendo em vista que as relações entre os diferentes “seres” e “consciências” são previamente mediadas, não há possibilidade de tradução da realidade. Para o referido autor, evidencia-se a dependência entre a realidade e a arte, uma vez que a composição artística serve como um dos alicerces e constituintes das relações sociais. O processo ativo da representação da realidade pela ficção, segundo Williams (1979), revela que não se pode encontrar um reflexo dos conteúdos sociais diretamente na arte. A esse respeito, lucidamente, Pellegrini sintetiza:

Na verdade, a mediação reside já no objeto em si, como produto das relações sociais e dos pontos de vistas em disputa –, não em alguma coisa entre o objeto (a realidade) e aquilo que é levado (a representação artística). Trata-se de um processo intrínseco à realidade social e não um processo a ela acrescentado depois, o que permite analisar cada produto cultural como constitutivo das relações sociais. (PELLEGRINI, 2018, p. 32).

A partir dessas reflexões, compreendemos a necessidade de atentarmos para o desenvolvimento das práticas sociais em relação à maneira como se compõem as classes sociais e a postura diante da realidade. A noção de mediação usada por Williams (1979) e rediscutida por Pellegrini (2018) é feita para mostrar que não há um meio capaz de desempenhar uma “projeção” ou um “disfarce”, termos usados por ambos para discutir o real na produção artística. Esta, pelo contrário, não espera uma máscara para refletir o social, ela já está presente no objeto, ou seja, a cultura precisa ser entendida como “uma mediação da sociedade” (WILLIAMS, 1979, p. 102), o que permite que ela seja interpretada como algo que, inerentemente, elabora-se por meio da praxe de determinada sociedade, seja ela histórica ou social.

À vista disso, Williams (1979) apresenta três elementos fundamentais para entender a prática realista: o elemento dominante – sistema cultural hegemônico de dada sociedade, o elemento residual – originário do passado que retorna ao presente com um uso efetivo no sistema cultural, e o elemento emergente – valor recente que configura novos valores àqueles tidos como dominantes em dado sistema cultural. Posto isso, o autor traz à luz as chamadas “estruturas de sentimentos”, modificações sociais que, a partir de elementos emergentes, impulsionam a manutenção do elemento dominante em dado sistema social. No caso brasileiro, por exemplo, pontualmente nos anos da ditadura de 1964, com o início de um projeto que envolvia a modernização ambiciosa que o país não sustentaria (ressaltem-se a urbanização feita às pressas e o aumento da violência e da desigualdade social), as estruturas de sentimento se organizam com base no autoritarismo dominante, no subdesenvolvimento residual e na emergente oposição a um sistema ideológico que não garantiria liberdade alguma para a população, apenas repressão e censura¹⁴.

O pensamento de Ian Watt (2010), em sintonia com Raymond William (1979), compreende o “realismo formal” não como uma questão apenas ligada ao objeto, à vida que se representa, mas articulada ao ponto de vista de como o realismo é representado. Isto é, a narrativa é proposta como gênero criador de um relato autêntico e completo da experiência humana e, em decorrência disso, apresenta fatos históricos que funcionam de forma referencial. Atrelada à discussão dos dois teóricos, a reflexão de Pellegrini (2018,) sobre o realismo como “postura e método”, efetiva a característica histórica-transformável do texto

¹⁴ Podemos ver as múltiplas maneiras como os escritores brasileiros representaram a relação social do país com a ditadura de 1964, por exemplo, nos casos do realismo jornalístico e fragmentário de Ignácio Loyola de Brandão em *Zero*, do realismo existencial de Lygia Fagundes Telles em *As meninas*, do realismo de testemunho de Fernando Gabeira em *O que é isso companheiro?* ou do realismo mágico de Érico Veríssimo em *O incidente em Antares*.

realista. Sendo a postura composta por um componente “moral” e o método torna-se documental. Assim, quando unidas, essas duas formas de qualificação do realismo concedem à representação a possibilidade de transpor a realidade para a ficção.

O estudo diacrônico de Erich Auerbach, que observa o desenvolvimento do realismo desde o texto homérico até o texto moderno de Virginia Woolf, no início do século XX, demonstra, segundo Pellegrini (2018), que o realismo se transformou gradativamente em um termo técnico, devido às incorporações de elementos expressivos capazes de “imitar” a realidade de modo eficaz. Isto é, a realidade se constitui por meio de “enfrentamentos de forças sociais”, de modo que realidade e experiência do sujeito são essenciais na composição textual.

Desse modo, o realismo moderno vem a ser o “tratamento sério da realidade cotidiana, ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estreita veiculação de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer ao decurso da história contemporânea”. (AUERBACH apud PELLEGRINI, 2018, p. 33).

O cotidiano do século XIX renovou a forma romanesca, como em obras de escritores como Stendhal, Balzac e Flaubert, e trouxe em sua representação a tragicidade a partir de uma “seriedade objetiva”, como nomeia Auerbach. Assim sendo, a modificação desse período faz com que a realidade não seja mais representada pelo humor ou pela sátira, comuns no tratamento das classes mais baixas, por exemplo. A realidade, agora, ganha aspectos sérios e o realismo sofre uma oscilação histórica de maneira ininterrupta, assumindo uma característica trágica plausível pelas transformações europeias do momento, como as revoluções industrial e francesa, que garantiram a esse novo momento histórico o avanço do capitalismo, o crescimento do movimento operário e socialista e a crescente transformação do público leitor. Os objetivos da literatura até então feita passam a sofrer modificações devido ao aumento dos leitores que não queriam mais saber do retrato dos costumes da sociedade, o que antes procedia da reprodução do mundo aristocrático com suas “sutilezas artificiais e idealizadas”. Esses leitores procuram, agora, um texto literário direcionado como “informação ou entretenimento”.

Desse modo, o processo mimético efetivado pelo realismo não é de dimensão apenas denotativa, técnica, referencial, descritiva, fotográfica, trata-se de imitação em profundidade, cuja dimensão conotativa está inextricavelmente ligada à história e à sociedade. (PELLEGRINI, 2018, p. 34).

O próximo passo da representação literária, segundo Pellegrini (2018), seria a imitação dos “movimentos da consciência”, composição cara aos escritores da primeira metade do século XX, que se aprofundaram na individualidade dos sujeitos, mesmo sem demonstrar claramente sua atenção para a incorporação da história, mantendo uma relação intrínseca entre o exterior e a consciência. Essa nova forma de representação é desempenhada por um “desencanto com o projeto iluminista”, fazendo com que tanto as novas conceituações e percepções acerca do tempo quanto as novas tecnologias que se integraram ao cotidiano humano motivassem o aumento dos meios de comunicação, o início dos estudos sobre o inconsciente, entre outras descobertas que acarretaram num novo método dos escritores comporem essa nova “realidade objetiva”. Virginia Woolf (2015), em “Ficção moderna”, aponta essa mudança de perspectiva, mostrando que os valores da ficção feita anteriormente não contemplavam mais a ficção que se iniciava no século XX, uma vez que a conjuntura social era outra.

Como quer que seja, o problema com o qual o romancista se defronta hoje, como supomos ter ocorrido no passado, é inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe. Ele tem de ter a coragem de dizer que o que lhe interessa não é mais “aquilo”, mas “isto”: e apenas a partir “disto” é que deve construir sua obra. Para os modernos, o ponto de interesse, “isto”, muito provavelmente jaz nas obscuras paragens da psicologia. O acento cai de imediato, por conseguinte, de modo um diferente; a ênfase é posta numa coisa até então ignorada; de imediato se torna necessária uma outra ideia de forma, de difícil apreensão por nós e, para nossos predecessores, incompreensível. (WOOLF, 2015, p. 70).

O escritor não conseguiria interpretar a nova conjuntura com a mesma objetividade de antes, ocasionando uma perda de seu poder supremo sobre as personagens, locomovendo-se para a posição de consciência delas, a partir da qual “observa, sente, transforma e refrata”, movimento este que declama a crise de representação, ou o início das vanguardas. Assim, o monólogo interior e o fluxo de pensamento, formas de composição aclamadas em sua estilização, abstração, fragmentação, colagem, montagem e aquisição estilística do momento, garantem o percurso final da mimesis e uma realidade totalmente diferente, em que o concreto, real e representável passa a ser só os movimentos tensos e ambivalentes da consciência humana.

O esgotamento do realismo, que se deu por meio da crise da representação, foi consequência da situação europeia em geral, principalmente dos resultados negativos causados pela industrialização. Ou seja, a crise da representação põe em evidência o conjunto

de problemáticas reunidas pela Europa, desde a lastimável situação que chegou às estruturas urbanas, tais como a superpopulação das cidades, doenças, entre outros que caracterizavam a vida dos indivíduos em um espaço econômico flutuante e opressor. Além disso, o início da psicanálise como ciência iria substituir o processo documental de retrato da realidade feita pela ficção, dado que ela passou a constituir-se por uma fragmentação, diferentemente, da concretude do cotidiano do século XIX, dos primeiros realistas. Os escritores do século XX precisaram mudar seus modos de representação, admitindo os fluxos de consciência e os monólogos interiores como o modo mais admissível de “descrição de uma realidade”.

Os artistas em geral passam, assim, a questionar a inteligência – a razão –, o mais importante de todos os instrumentos de perquirição do mundo herdados do Iluminismo; a especificidade da experiência material do indivíduo como determinante na relação com o mundo desaparece aos poucos. Percebe-se o poder de conhecimento que pode advir da impressão, da sensação, da volição, numa espécie de aprofundamento do caráter cognitivo das emoções e sentimentos, que os românticos da primeira metade do século ou os realistas da primeira hora não chegaram a perceber. É outra vez um momento de redefinição do sujeito; a unidade e a permanência da subjetividade positivista que se impuseram antes agora são relativizadas, inclusive pela ascensão das forças do inconsciente, com Sigmund Freud, o que vai exigir novos códigos e convenção de representação. (PELLEGRINI, 2018, p. 37).

A prática realista, segundo Raymond Williams (1979), detém importância histórica, devido ao fato de que a realidade física e social foi o centro do pensamento cultural literário, não permitindo que se voltasse apenas para si, mas para a criação de um elo entre a sociedade e o indivíduo. Nesse sentido, a literatura precisa ser entendida como um conceito atrelado à história, sublinhando, também, a importância de sempre estar consciente de que mesmo com o poder de compreender a possibilidade de “copiar o real”, o texto literário ainda é uma projeção da realidade feita pela linguagem. Conceito esse que, segundo o teórico, constrói-se por meio de duas características estruturais: uma biológica, pois é um elemento constitutivo da natureza humana, principalmente, em relação ao modo de comunicação; e outro, sócio-histórico, que se refere ao modo como, individualmente, os escritores presenciam ou focalizam as dinâmicas sociais do mundo. Resumidamente:

Encontramos então não uma “linguagem” e “sociedade” reificadas, mas uma linguagem social ativa. Nem é essa linguagem (voltando o olhar para uma teoria materialista positivista e ortodoxa) um simples “reflexo” ou “expressão” da “realidade material”. O que temos é, antes, uma compreensão dessa realidade da linguagem, que como consciência prática está saturada por toda atividade social, e a satura inclusive a atividade produtiva. E, como

essa compreensão é social e contínua (em distinção dos encontros abstratos do “homem” e “seu mundo” ou “consciência” e “realidade” ou “linguagem” e existência material”), ela ocorre dentro de uma sociedade ativa e em transformação. [...] a linguagem é a articulação dessa experiência ativa e em transformação; uma presença social e dinâmica no mundo (WILLIAMS, 1979, p. 43).

Portanto, uma determinada sociedade não consegue ser representada de maneira concreta ou fiel, pois esse processo é feito a partir do filtro pelo qual está sendo subjetivada. O realismo demonstra resiliência desde o momento de sua criação, enfrentando barreiras, como a crise da representação, e chega nos dias de hoje ainda passível de ser um “método” e uma “postura” no âmbito da representação artística e literária. Assim, entendemos que a estética realista foi desenvolvida por uma “relação essencial” que existe na mediação entre o indivíduo e a sociedade. Conseqüentemente, a oposição estabelecida entre vida e literatura, no que condiz à forma de representação, além de continuar vigente, mantém uma relação muito forte com as novas tecnologias que, a partir de um uso intenso de reprodução de imagens, influenciam as novas produções textuais, como pode se em romances contemporâneos que apostam em narrativas que se entremeiam com fotografias, quadrinhos entre outras formas pictóricas.

A noção de refração proposta por Tânia Pellegrini (2018) é viável para a contemporaneidade no que concerne à representação realista. O realismo, em um primeiro momento, mediu de forma “consciente, articulada e sistemática” um mundo de ideais positivistas; e depois, com a crise da representação, manteve-se firme, mesmo que pela fragmentação, reconstituindo-se com uma força, ainda que voltado para uma produção de massa. Assim, o realismo sempre será uma porta aberta à literatura, ou mesmo para as artes, devido ao seu poder de imposição ao sujeito como “presença inescapável da existência empírica do mundo, dos sujeitos e das suas consciências.” (PELLEGRINI, 2018, p. 60).

3.4 O realismo no Brasil e a abertura para os excluídos

A argumentação construída até o momento sobre as origens do realismo e a sua estrutura construída como uma prática de representação da realidade possibilita compreender alguns dos motivos que a fez ser um dos pontos formais da composição da ficção brasileira, assumindo o realismo, mesmo com as ideias modernistas de 22, como o paradigma de transposição do real para as páginas da literatura nacional. O século XIX ocasionou a orientação mais efetiva da produção artística no Brasil, no que condiz aos diferentes

entendimentos sobre quem são os indivíduos que constroem o país. Novas questões foram feitas, como, por exemplo, a necessidade da abolição da escravatura e a garantia de condição de sobrevivência humana e justa para os libertos, o que não ocorreu; ou a discussão primária de como desvincular-se da associação estabelecida do poder burguês e abrir espaço para o questionamento sobre o papel dos excluídos nessa sociedade. Dessa maneira, emergiam discussões que pareciam não estar em um consenso geral no país, mas que, devidos às transformações históricas vigentes, foram imprescindíveis para estabelecer um retrato autêntico de nossa individualidade enquanto nação.

O realismo no Brasil, segundo Tânia Pellegrini (2018), teve seus primeiros traços de representação no romance *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, em 1843, por trazer em sua estrutura debates sobre a identidade nacional de nossa literatura, que tivesse como prática não só um estilo realista a partir de aspectos comuns ao nosso território, mas também uma forma com características documentais de apreender os modos populares para representar. O resultado da obra, segundo a referida crítica, aproxima-se ao de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, em 1854, nas questões de ter uma postura acerca dos temas sobre a nacionalidade brasileira e o método em absorver as matérias sociais, fazendo dela representação do real.

O destaque dado às duas obras, dominantes em aspectos do romantismo e classificadas dentro dessa produção, alavancam, segundo Pellegrini (2018), um incômodo em como olhar o texto literário e o costume de categorização em escolas ou movimentos literários. A dificuldade nos estudos literários está em compreender que não há limites estéticos entre as obras, sendo preciso estabelecer que a representação da ficção brasileira, aqui, realista, precisa ser reconhecida por meio de suas “tendências emergentes” e os seus “elementos residuais” que configuraram uma atração lenta, até meados de 1870, de pautas sobre a concepção objetiva do real, o cientificismo crescente, a vida popular e a exacerbação do detalhe. *Grosso modo*, ainda que uma obra dispusesse de uma série de estruturas formalmente românticas, a sua leitura poderia ser lida com olhares realistas.

O realismo iniciou-se, desse modo, como uma estrutura de sentimento, tornou-se uma prática emergente e se efetivou ao longo do século XIX como o primeiro, se não o mais importante, modo de representação da ficção brasileira. Os românticos, como José de Alencar, ou a primeira fase de Machado de Assis¹⁵, entre outros, escreviam a partir de contemplações interpretativas sobre a realidade, apontavam os cotidianos e os hábitos comuns da burguesia e

¹⁵ Considera-se como primeira fase, o Machado de Assis dos romances *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

dos indivíduos das classes altas da época. No entanto, os escritores começaram a conduzir as suas atenções para as pessoas que viviam às margens desses sujeitos, iniciando uma dominância de narrativas que saíam do centro e se interessavam pelas vivências de quem estavam nas fronteiras.

A mudança de ponto de vista dos escritores muito foi influenciada pelos vários acontecimentos históricos ocorridos ao longo do século XIX e restabelecê-los culmina em explicitar a vontade do Brasil, enquanto Estado, de consolidar-se, mas que no processo não garantiu um projeto de emancipação a todos. Alguns acontecimentos marcantes desse período foram: a independência do Brasil, embora ainda nos encontrássemos presos ao império estabelecido por um antigo membro da família real portuguesa; o fim do tráfico negreiro e a abolição tardia da escravatura, mas uma liberdade dada sem a oferta de subsistência; guerras externas, como a do Paraguai, e internas, como a revolta farroupilha; assim como a proclamação da república feita pela aristocracia. Na economia, a modernização chegava com as construções das estradas de ferros, a cana-de-açúcar do nordeste era substituída pelo café da região sudeste, iniciando o processo de urbanização das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro o que, conseqüentemente, gerou êxodo rural ao sul.

Há, nessa pequena digressão, a apresentação do desejo do Brasil em se tornar influente assim como as grandes nações europeias, Inglaterra, França, pra citar nomes importantes da época. Contudo, o despreparo e a velocidade incomum do desenvolvimento do progresso nacional, pensando em um país relativamente novo em sua característica colônia, construiu uma história política, econômica e social marcada pela contradição. Substantivo, este, talvez sinônimo, que define, exemplarmente, a imagem brasileira, seja ela feita pelos livros de história ou os de ficção.

O desenvolvimento da prática realista brasileira deve-se, primeiramente, à popularidade que os romances de Eça de Queirós conseguiram alcançar em nosso território. Pellegrini (2018) destaca que a popularidade do escritor português não foi algo estabelecido dentro de uma ordem da moda, mas pelo desenvolvimento de uma linguagem dentro de uma ordem ideológica e afetiva com a língua portuguesa. Além disso, a crítica entende que a notoriedade de Eça se relaciona com o fato de que a ficção do escritor português lidava fortemente com uma realidade que se concentrava no progresso de Portugal paralelo a sua própria crise, tal qual a situação do Brasil. O cotidiano lusitano chega aos folhetins brasileiros por meio das resenhas críticas das cenas escandalosas de *O primo Basílio* ou a provocante denúncia religiosa de *O crime do Padre Amaro*, fazendo dos jornais um lugar de apresentação, socialização e formação do gosto literário do brasileiro, uma vez que foi por

meio dos jornais que os debates se tornaram um exercício de sensibilidade acerca da arte e, conseqüentemente, de renovações sobre as tendências de composição literária.

O realismo queirosiano sofre com duras desaprovações de alguns escritores, como Carlos de Laet que traz questões sobre a qualidade, acusando o texto de se inclinar ao mal gosto da linguagem chula do cotidiano; e, principalmente, Machado de Assis¹⁶, que em um primeiro comentário, em 16 de abril de 1878, prende-se ao comentário pungente de que há uma má contribuição do escritor português ao fazer literário, pois não se assenta aos modos clássico da composição do romance, resvalando apenas em descrever fotograficamente, quase pornograficamente, as pequenas e insignificante situações do dia a dia. Em 30 de maio de 1878, Machado ameniza o tom de sua crítica apontando para a existência de um romance que trabalha com uma verossimilhança construída pela concepção da “observação” do mundo externo, ainda que com temas imorais. Esta rejeição da escrita de Queirós aponta para o distanciamento, por parte de Machado de Assis, desse tipo de composição, pois em sua produção o que se destaca é a análise interior de seus personagens e narradores como a força de representação.

O percurso da obra machadiana, desde seu período romântico até a entrada efetiva em um realismo com a narrativa de *Brás Cubas*, foi muito discutido pelos críticos literários e Pellegrini (2018) traz algumas das discussões que, resumidamente, apontam para dois pontos fundamentais: o medo de perda do prestígio do escritor carioca em relação ao novo modo de composição feita por Eça e a deglutição de Machado em relação ao gosto do público leitor, desenvolvendo em seu romantismo inicial a assimilação de aspectos residuais realistas, efetivados com as publicações posteriores à *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881. O segundo ponto é ainda mais importante para esta dissertação visto que, como foi apontado anteriormente, entender esse realismo brasileiro é compreender o desenvolvimento de uma escrita em curso de sua autonomia. Machado de Assis percorre essas etapas e a relação crítica que estabelece com Eça de Queirós é decisiva para a sua entrada em temas “concretos” de representação da realidade, porém desafiando as suas contrariedades em relação à prática realista e criando um tipo distinto de representar a vida do século XIX.

Machado de Assis defendia que precisava haver um esforço, por parte dos produtores de literatura, em depender muito mais da definição estética do seu texto do que simplesmente reproduzir o real nas páginas dos seus livros. A composição da ficção quando bem elaborada

¹⁶ Machado de Assis escreve os comentários sobre Eça de Queirós antes das suas publicações tidas, hoje, como realistas, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881. Isto é, a dominância da sua obra estava permeada, até o momento, por aspectos românticos.

poderia estabelecer laços íntimos com o real, fazendo com que a proposta de Machado para a representação do texto literário fosse desprendida da definição comum de realismo, ainda que estivesse, ao seu modo, preso ao conceito de ficção e realidade. Sendo assim, o romance de Machado, pós-Brás Cubas, é “incisivamente realista, compenetrado tanto da lógica implacável do social como de lhe captar a feição brasileira. E será também pós-realista, interessado em **deixar mal a verossimilhança** da ordem burguesa, cujo avesso inconfessado ou inconsciente abria a visitação” (SCHWARZ apud PELLEGRINI, 2018, p. 117, grifo nosso).

Paralelamente ao posicionamento de Machado de Assis, Pellegrini (2018) retoma as contribuições contrárias da Escola de Recife acerca das questões realistas. Com discussões filosóficas e científicas, como o positivismo e o evolucionismo, ganhando corpo na Europa e em algumas universidades brasileiras, a cultura e a literatura passam a ser analisadas a partir de noções históricas, sociais e nacionalistas. O grupo, além de mobilizar questionamentos contra o romantismo, é lembrado por elaborar propostas modernas para o entendimento do texto literário e, por meio disso, apresentar formas de compreensão da ficção pelo viés da raça, do meio e do momento histórico, fazendo da arte em geral um fundamento ligado aos instintos fisiológicos e sociológicos, podendo o realismo e o naturalismo, por conseguinte, ganhar espaço entre as discussões acerca da composição da ficção brasileira.

Embora, hoje, alguns membros da Escola de Recife sejam considerados parciais, destaque para Silvio Romero e o seu condicionamento sobre raça e formação histórica, e Araripe Jr. com seus estudos sobre as formas literárias e a sua inserção social no meio natural, eles precisam ser lembrados como críticos que contribuíram com ideias modernas em meio a um momento no qual não havia um debate mais efetivo entre cultura e sociedade. A crítica que fazem ao romantismo por não mais representar formalmente as diferentes mudanças sociais está alinhada ao desejo de superá-lo e alcançar uma nova forma de representação que não tivesse traços de Portugal. Os dois crítico almejam, dessa maneira, expandir os debates sobre os modos de expressão no momento em que estávamos nos conhecendo enquanto nação independente, o que justifica a ambivalência e as discordâncias sobre a produção literária:

As discussões giravam em torno do predomínio da história ou da estética, da realidade ou da imaginação, da forma ou do conteúdo, refletidas inclusive nas abordagens da moralidade e da intenção edificante das obras, tudo com um substrato teórico e filosófico ambivalente, que mostrava uma espécie de oscilação entre a aceitação e a rejeição dos novos modelos de pensamento. (PELLEGRINI, 2018, p. 123).

Essa visão ambígua da formação da ficção brasileira apresenta um caminho laborioso

para o realismo e seu percurso de fortalecimento feito pelas ideias mais modernas no que diz respeito ao seu estabelecimento como “auxiliar da desejada identidade nacional” (PELLEGRINI, 2018, p. 123). As novas concepções filosóficas e científicas advindas da Europa atreladas ao sucesso dos romances de Eça de Queirós foram fundamentais para o rompimento da antiga ordem social e a abertura para as vivências subalternas da sociedade, conseguindo, por meio disso, fazer das transformações históricas, como por exemplo, a abolição, os vestígios de colonização, um material de representação para a literatura e de argumentação contra os possíveis entraves que eles poderiam enfrentar em seu combate. *Grosso modo*, essas “perturbações” que o modo de escrever secular nacional sofre são um encaminhamento para a inauguração de narrativas que não pretendem mais discutir os privilégios da burguesia, mas encabeçar como narradores e personagens, aqueles cidadãos excluídos, tidos como mais baixos e que garantem a constituição de uma nova forma de representação e de uma concepção diferente de Brasil.

O realismo não era apenas o produto estanque de um dado momento histórico, mas um participante ativo e dinâmico, no que diz respeito a quem controla as representações, a que interesses elas servem e que função desempenham, em um momento de mudança ou transformação. (PELLEGRINI, 2018, p. 126).

Na hipótese de que a contradição funciona como a ideia de Brasil, conforme apontado anteriormente, a malandragem de Leonardo Pataca, o nosso sargento de milícias, torna-se um símbolo de ser brasileiro no século XIX. As suas memórias em terceira pessoa dividem a sociedade entre ordem e desordem, seja pelas leis vigentes ou pela necessidade de conviver com as demandas negligenciadas por quem determina as normas sociais, respectivamente. O real está no percurso consciente dessa dialética e como a associação da norma com o desconcerto cria a possibilidade de constituição de um mundo fictício. Em contrapartida, com as elites sendo questionadas, Dom Casmurro, detentor da voz narrativa, torna-se, ironicamente, o símbolo de uma burguesia falida que insiste em reconstruir sua história, sabendo que a falência econômica e moral pode impossibilitar a sua realização. Afinal, é preciso ter um equilíbrio entre entender os avanços sociais e as suas contribuições às mudanças dos indivíduos. Insistir em uma idealização de nação pode ser um equívoco e, inclusive, gerar consequências incontornáveis, como bem sabe Policarpo Quaresma.

À vista disso, o realismo europeu possibilitou a construção de uma forma neutra para a ficção, distinguindo, em meio à modernidade que ascendia, a burguesia das classes mais

baixas, posicionando o literário entre a tragicidade aristocrática e a comicidade plebeia¹⁷, com intuito de diferenciar e questionar os membros desses diferentes estratos em sua função e a sua vivência dentro dessa sociedade. O equivalente vem a ocorrer no Brasil, porém colocando o modelo estrangeiro em xeque e demarcando a tentativa de:

criar uma sociedade organizada, civilizada, acabar com a escravidão, os resquícios do colonialismo e suas sequelas, sendo que a função do realismo, nesse instante, era, na aparência, retratar as desigualdades, até certo ponto, para que elas pudessem ser denunciadas e superadas. (PELLEGRINI, 2018, p. 126).

Assim sendo, ainda que pareça falso, o objetivo desse realismo era conferir integridade aos excluídos – negros, pardos, mulatos e todos os esquecidos pelos românticos – e a garantia de uma “dignidade estética ao que era indigno socialmente”. (PELLEGRINI, 2018, p. 128). Apesar disso, ao mesmo tempo em que o texto realista se consolidava houve uma rejeição persistente sobre o seu modo de representação. Essa discussão foi ampliada à medida que algumas produções exprimiam características naturalistas. O texto maciçamente descritivo de Eça de Queirós já causava várias polêmicas e quando unido a temas como o corpo, a sexualidade e os excluídos, se torna recorrente o desagrado estético dos escritores contrários a essas manifestações.

Dessa maneira, se o desejo era optar por uma prática que trouxesse o retrato da sociedade brasileira efetivamente, foi preciso uma expansão do escopo de indivíduos que preenchem as narrativas, determinando papéis a eles que configurassem exatamente as suas vivências dentro desse cotidiano. Por outro lado, a vontade de fundação de uma identidade nacional fazia com que não se considerasse tais temáticas sobre indecências e minorias, pois o atraso cultural e econômico que o Brasil vivia estava todo responsabilizado a essas figuras.

O desenvolvimento de uma literatura realista, principalmente naturalista, mostrou-se como um projeto de reconhecimento e inclusão de todos os povos que não configuravam as elites brasileiras, ou seja, uma significativa parcela da população marginalmente excluída. Obras como as de Aluísio de Azevedo e Adolfo Caminha trazem o preconceito visível às classes trabalhadoras, às raças que não brancas e às diferentes sexualidades como uma maneira de censurar a própria hegemonia estabelecida dentro do território brasileiro,

¹⁷ O realismo europeu questiona os modos divergentes a partir dos quais são representados os indivíduos da aristocracia e das classes mais baixas, diferenciando-os de seus tipos comumente desempenhados dentro das narrativas feitas até então. Enquanto os personagens da elite exercem os papéis dramáticos e complexos nas narrativas, a comicidade e a bufonaria são relegadas ao outro.

reassignificando o retrato que se construía do Brasil. O questionamento sobre o subdesenvolvimento tornou-se algo emergente e a discussão da violência vivida em sociedade peça fundamental para pintar o novo quadro nacional. A marginalidade e a exploração da periferia começam a estabelecer uma reescrita da nossa história e do paradigma para a ficção brasileira do período. Tais perspectivas se estendem à contemporaneidade, auxiliando-nos a compreender a constituição do Brasil em meio ao sistema político opressor da ditadura militar. *Grosso modo*:

[...] com o Realismo firma-se um novo método de figurar todos os tipos de conflitos sociais ou individuais, uma nova maneira de adequar a linguagem à representação desses conflitos e também as mediações linguísticas necessárias para inserir literariamente, não apenas a burguesia, mas a representação da “gente média”, das “classes baixas” e dos sentimentos e ações até então considerados inadequados ou indecorosos, elementos indignos de frequentar a ideia de Brasil. E é exatamente com essa postura – de interferência – que o Realismo e o Naturalismo permitem entender as fraturas no interior da ideologia nacionalista ou sua diferença em relação a outras, como o positivismo ou o cientificismo de que, obviamente, eles eram tributários. (PELLEGRINI, 2018, p. 134).

O retorno do realismo nos anos 60¹⁸, em obras como as de Rubem Fonseca e João Antônio, reafirma a potência da “criação autônoma” perante o “mundo hostil”, termos que Pellegrini (2018) destaca da teoria de Adorno, em que há a multiplicação e a reiteração do espetáculo como linguagem de representação das insuficiências sociais que levam os indivíduos a agirem a partir da violência. Enquanto o escritor do século XIX vivenciava a emergência de uma corrente ideológica libertária, coletiva, o escritor contemporâneo se vê refratado, de modo que representar as relações sociais e pessoais do seu momento histórico, restitui uma análise acerca do seu tempo. Assim, o estudo do realismo fundamenta a necessidade de observação da sua característica diacrônica que possibilita o seu deslocamento, através dos tempos, como uma postura e um método de representação da realidade feita pela ficcionalização de diferentes geografias e momentos da história, tal como analisaremos a seguir, nos contos selecionados de Marçal Aquino.

¹⁸O termo “retorno” corresponde ao uso feito por Schollhammer (2009). Acreditamos que não houve uma ruptura do realismo no que condiz com os anos que se estabeleceu o modernismo brasileiro, por exemplo, o neorealismo presente nos romances de 30. Além disso, há um salto expressivo realizado entre a ficção brasileira do século XIX e a dos anos 60, mas ele compreende o recorte para o que se propõe para a discussão da dissertação e na origem da contextualização de como a violência tornou-se um paradigma de representação para as narrativas realistas contemporâneas urbanas. Há a presença, resumidamente, das questões de violência em meio ao regionalismo de 30 ou 45, por exemplo, mas é expresso a partir de códigos de honra, vingança e retaliação, como coloca Tânia Pellegrini (2008), em temas sobre a jagunçagem, o cangaço e os heróis em busca de justiça.

4 ANIMAIS URBANOS: O REALISMO APÓS “A NOVA NARRATIVA” E O NARRADOR EM TERCEIRA PESSOA DE MARÇAL AQUINO

Eis-me de novo/ ouvindo os Beatles/ na Rádio Mundial/ às nove horas da noite/ num quarto/ que poderia ser/ e era/ de um santo mortificado/ Não havia pecado/ e não sei por que me lepravam/ por ser inocente/ ou burro/ De qualquer forma/ o chão estava sempre ali/ para fazer mergulhos/ Quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculo/ e ódio.

(Rubem Fonseca – O cobrador)

4.1 Planos iniciais: uma abordagem para a leitura da violência

O ato de ler é formado por uma atitude de (de)compor mundos. A linguagem traz ao ser humano conhecimento que o auxilia na compreensão não apenas de si, mas no deciframento de sua própria relação com o lugar no qual está inserido. Em vista disso, é preciso, primeiramente, saber quais são os efeitos decorrentes da leitura e o que está sendo entregue para ser desvendado. A ficção contemporânea brasileira que tematiza a violência tem um papel fundamental na aproximação do leitor com a história nacional, auxiliando-o na assimilação da barbárie vivida pelos cidadãos de um país colonizado e posto em uma jornada de subdesenvolvimento incessante.

A narrativa política brasileira é construída, segundo Marilena Chaui (2018), em torno da afirmação fundamental de que “há no Brasil um mito poderoso: o da não violência brasileira” (CHAUI, 2018, p. 36). Esse mito é institucionalizado pela retomada recorrente de uma história política cuja construção indica a independência feita por portugueses, a república instaurada por um golpe aristocrata e mudanças de regimes que persistiram nos séculos XX e XXI, além do silenciar revoltas e rebeliões que marcaram a política nacional, como a Inconfidência Mineira, a Revolta de Canudos, a Revolução Farroupilha, a Revolta de Palmares, a Revolução de 1935, etc.

A história brasileira estaria envolta em um desconhecimento de seus alicerces construídos com o sangue das minorias, uma vez que mitifica uma sociedade fundamentada por relações pacíficas no intuito de apagar as imagens negativas relacionadas ao racismo, ao machismo, à LGBTfobia e à intolerância religiosa. A relação de harmonia e estabilidade nacionais fazem-se presentes, por exemplo, entre o senhor e os seus escravos, como pontua Chaui (2018) sobre *Casa-Grande e senzala*, de Gilberto Freyre, cujo texto manifesta um povo não-violento graças ao patriarcalismo paternalista.

O uso do termo “mito” pela filósofa corresponde a uma abordagem importante para

compreender a retroatividade a história de autoritarismo do Brasil, uma vez que a origem do país se compõe por uma matriz de violência que se repete, porém, derivada de uma narrativa que se perdeu no tempo. Nesse caso, o mito se funda no âmbito da terra abençoada por Deus, de prosperidades econômicas, de relações pacíficas entre as raças e calorosas com os estrangeiros: “Essa narrativa de origem tem a função de assegurar que a sociedade brasileira conserve sua identidade originária sob as transformações históricas” (CHAUI, 2018, p. 37). Além disso, o mito atua por meio de antinomias, tensões e contradições que não se resolvem sem a transformação da sociedade, o que leva, em alguns casos, à cristalização de crenças de uma dada realidade narrada, apagando a realidade existente. Desse modo, há a produção de uma “forma de ação” que é absorvida pela sociedade e assumida como um comportamento a ser colocado em prática.

Muitos indagarão como o mito da não violência brasileira pode persistir sob o impacto da violência real, cotidiana, conhecida de todos e que, nos últimos tempos, é também ampliada por sua divulgação e difusão pelos meios de massa. Ora, é justamente por ser um mito, nos sentidos que demos a esse conceito, que a não violência pode ser mantida a despeito da realidade. Em outras palavras, o mito da não violência permanece porque, graças a ele, admite-se a existência factual da violência e pode-se, ao mesmo tempo, fabricar explicações para denegá-las no instante mesmo em que é admitida. Assim, é exatamente no modo da interpretação brasileira da violência que o mito encontra meios para conservar-se. (CHAUI, 2018, p. 38).

Diante disso, as imagens distribuídas pelas mídias impressas e televisivas de maneira espetacular precisam ser questionadas pelo público e não simplesmente incorporadas ao seu cotidiano como uma ação comum e justificável de tratamento social, pois elas corroboram a negação da violência no momento em que são apresentadas ao público. Chauí (2018) analisa o uso do vocabulário específico mobilizado por essas mídias que acobertam um sistema de conteúdos sobre a violência dividido em dois grupos distintos: o dos portadores da violência, “chacina, massacre, vandalismo, guerra civil tácita, indistinção entre polícia e crime e desordem”; e os impotentes para coibir a violência, “fraqueza da sociedade civil e debilidade das instituições políticas”¹⁹. Portanto, o desempenho dessas manifestações imagéticas corresponde à manutenção de “**mecanismos ideológicos** que afirmam e negam a presença da violência em nossa sociedade” (CHAUI, 2018, p. 39, grifo nosso).

Há cinco mecanismos ideológicos a serem conhecidos que determinam uma sociedade

¹⁹ Os portadores integram, em sua maioria, os grupos minoritários da população (pobres, encarcerados, índios, negros, etc.) e os impotentes abrangem as organizações sociais e a corrupção nos três poderes públicos da república.

na qual a criminalidade é uma prática restrita a certo grupo de indivíduos que não correspondem à população majoritária do Brasil. A violência, por estes cinco pontos, constrói-se como uma alternativa de criar muros entre algumas parcelas dos habitantes do país. O primeiro mecanismo é a “exclusão” que caracteriza a não violência brasileira ao assentir com a prática de atos agressivos a não indivíduos da nação, ainda que nativos. Chauí (2018) apresenta a construção de um grupo que não pertence à população brasileira, os “eles-brasileiros-não-violentos”, constituído pelos vândalos e bandidos, e um “nós-brasileiros-não-violentos”. Imediatamente, o segundo mecanismo é a “distinção”, uma vez que o crime é um acontecimento accidental, sendo ele causado por algo efêmero, uma epidemia, um surto que nada caracteriza na construção identitária de ser brasileiro.

O terceiro mecanismo é o “jurídico” que circunscreve a natureza da delinquência, estabelecendo os agentes do crime e das ações criminosas, que são normalmente, furtos, depredações de espaços privados e os homicídios. Há, aqui, a legitimação da ação policial como não violenta, uma vez que ela está desempenhando a defesa do “nós” contra o “eles”. O quarto mecanismo é o “sociológico” que culpabiliza um período do tempo em que a violência é uma ação temporária. A figura dos imigrantes, por exemplo, no processo do êxodo rural, sofre um processo de anomia por não reconhecer a modernização atuante no espaço urbano, precisando, por desconhecimento das leis, as normas e as regras, agir de maneira violenta para sobreviver a sua transição no novo espaço de habitação.

Por fim, a “inversão do real” é o mecanismo que se funda pela criação de máscaras que encobrem as práticas da violência e justificam as ações de brutalidade de um agente sobre o outro. Chauí (2018) destaca as imagens que constituem um universo violento recorrente no cotidiano midiático brasileiro, como os noticiários policiais que trazem o machismo como resposta para a fragilidade feminina, o estupro como o resultado de uma provocação, o paternalismo branco que assume controle por conta da suposta inferioridade negra, a homofobia como busca pela manutenção dos valores da família tradicional brasileira e assim por diante.

Em resumo, a violência não é percebida ali mesmo onde se origina e ali mesmo onde se define como violência propriamente dita, isto é, como toda prática e toda ideia que reduza um sujeito à condição de coisa, que viole interior e exteriormente o ser de alguém, que perpetue relações sociais de profunda desigualdade econômica, social e cultural, isto é, da ausência de direitos. Mais do que isso, a sociedade brasileira não percebe que as próprias explicações oferecidas são violentas porque está cega para o lugar efetivo de produção da violência, isto é, a estrutura da sociedade brasileira. Dessa maneira, as desigualdades econômicas, sociais e culturais, as exclusões

econômicas, políticas e sociais, a corrupção como forma de funcionamento das instituições, o racismo, o machismo, a intolerância religiosa, sexual e política não são consideradas formas de violência, isto é, a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta e a violência aparece como um fato esporádico de superfície. (CHAUI, 2018, p. 41).

A discussão de Marilena Chaui (2018), a partir do mito e dos mecanismos da não violência, traz um olhar importante para compreender a situação política e social vivida no contexto brasileiro. Por outro lado, Jaime Ginzburg (2012) realiza uma abordagem para além do real que é constatada pelo modo como o pesquisador lê a literatura e a violência, ao colocar o texto literário como abertura para o questionamento sobre os problemas sociais, ao contrário da realidade que os acoberta. A contemporaneidade testa, segundo o crítico, os níveis emocionais dos indivíduos com uma enxurrada de notícias sobre as catástrofes do cotidiano, fazendo com que precisem agir com apatia para não se sobrecarregarem. Todavia, essa fuga descaracteriza a humanidade desses sujeitos, uma vez que perdem seu potencial crítico em relação ao que lhes é noticiado. Dessa forma, o texto literário é uma via de acesso para os problemas sociais, possibilitando, conseqüentemente, a sua reflexão e um caminho para a quebra da continuidade da violência.

O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos. E isso ocorre fora do circuito neurótico do ritmo imediatista da indústria cultural. (GINZBURG, 2012, p. 24).

Para o autor, a formação estética sobre a apresentação da violência pela arte, especificamente na literatura, é uma maneira de compreender a formação ética dos indivíduos. A reação dos leitores acerca das cenas violentas nas páginas dos livros estimula opiniões e posições acerca de acontecimentos e questionamentos históricos e sociais. Na eventualidade de uma reação empática, palavra importante no texto de Ginzburg (2012), revela-se parte da educação e da personalidade política do sujeito, mostrando seu possível posicionamento acerca dos problemas referentes à sociedade em que vive, às relações interpessoais e às tomadas de decisão sobre si. Há, por parte do crítico, uma preocupação em acrescentar as artes plásticas à tradição dos estudos sobre a violência feitos pelas ciências sociais, pela ciência política e pela história.

A arte desempenha um papel emancipatório nos indivíduos, em um processo de rememoração de sua humanidade. As obras, por conseguinte, eram sustentadas por valores positivos, demarcando princípios do que era considerado belo, em razão de sua natureza

construtiva. O crítico, então, questiona: se o contato com as obras de arte é civilizatório, qual é o motivo que leva a representar os valores negativos, por exemplo, na exposição de imagens da violência pela arte? Os efeitos negativos ou feios, como o crime, os assassinatos, etc, nas produções artísticas era, a princípio, um obstáculo a ser enfrentado e não se tornavam parte do desfecho pela sobreposição maciça do efeito positivo. Na contemporaneidade, ao contrário, pensando o realismo feroz, a negatividade, ainda que incômoda, faz-se necessária para compor o todo e efetivar a experiência da realidade do presente.

Dessa maneira, a existência de aspectos positivos não conseguiu superar o predomínio dos aspectos negativos da contemporaneidade, pois acontece um deslocamento sobre o entendimento de que, ao invés de poupar o leitor da explicitação da crueldade, é preciso expô-lo a uma experiência que se constrói pela natureza crua do corpo social em destruição. A representação artística “[da] violência não é então uma mediação para que se afirmem valores positivos, mas, em muitos casos, é um campo de referências em que os elementos centrais das obras se propõem.” (GINZBURG, 2012, p. 28).

Na esteira de Ginzburg (2012), o estudo das obras literárias que tematizam a violência aponta para um problema: o modo como os textos que envolvem a violência são significados e configurados, fazendo com que haja uma necessidade maior de compreensão de quais meios que o escritor faz uso para representar as cenas brutalidade do cotidiano. O crítico propõe que os leitores não devem dar atenção para os momentos em que são evidenciados os crimes praticados pelos personagens, mas às figuras de linguagem usadas como procedimentos de construção dessas narrativas, ressaltando a presença recorrente da hipérbole e da elipse.

Os temas e as formas correspondem ao processo estético de composição que se fundamenta nos extremos, em que se vai da intensificação e do excesso das imagens de agressão às manifestações das possíveis consequências que advém dos atos hostis, que, muitas vezes, não pode ser exprimido em palavras. Isto é, a violência causa um desconforto que faz com que os próprios personagens não saibam como agir posteriormente a ela, o que recai na própria interpretação do leitor decifrar os efeitos da hostilidade sofrida em meio aquele mundo ficcional, conseqüentemente, refletir sobre o lugar que ocupa dentro da discussão que no texto se faz. Isso posto, pensando em aspectos metodológicos, quando diante de ficções que lidam com a crueldade do cotidiano, como nos contos de Marçal Aquino escolhidos para análise crítica em seguida, é preciso ter um olhar específico para o narrador e um olhar geral para a contextualização histórica, como vem se discutindo ao longo da dissertação.

É preciso, dessa maneira, identificar qual é a especificidade do narrador que determinado texto traz em sua narração, o que demarca para Ginzburg (2012, p. 31) um

“ponto de partida” na interpretação que se fará da narrativa e auxiliará na leitura da violência e na investigação de qual ângulo foi usado para representar determinada realidade. Assim sendo, o crítico aponta alguns possíveis posicionamentos da voz narrativa: o narrador à distância dos fatos narrados, que não atua ativamente naquilo que apresenta; o narrador vítima dos fatos narrados, que parte da linguagem para reviver a violência sofrida; o narrador agente da violência, que causou a agressão ao outro; e o narrador que oscila entre a primeira e terceira pessoa ou de um personagem a outro, sendo vítima em pelo menos uma dessas posições. Essa breve categorização não limita o surgimento de outras classificações, trata-se de uma contribuição para futuras delimitações. Esse posicionamento representa um momento de compreensão necessário da análise do texto literário, pois indica o “salto” do entendimento estético para o ético. Aqui “se identifica o agente de agressão, ou se este fica difuso ou oculto. Todas essas observações são relevantes para uma caracterização consistente da perspectiva de narração.” (GINZBURG, 2012, p. 32).

A posição assumida pelo narrador que relata a violência fundamenta-se, segundo Ginzburg (2012, p. 33), pelo realismo formal de Ian Watt, que procura pela semelhança entre “a realidade representada e a matéria ficcional”, possibilitando a identificação do leitor. Desse modo, adotar a “perspectiva mimética” é encontrar uma composição que se adeque em torno da conciliação entre o domínio da realidade e a obra de literatura. Esta, cumpre mencionar, se estrutura pela união da analogia e a materialidade concreta do que se pretende transpor como linguagem. Assim, a pergunta inicial que precisa ser feita em casos de narrativas sobre a violência é: qual é a realidade que está sendo representada por determinado texto? Existe algum tipo de proteção entre o texto e o leitor?

Diversos escritores destacaram-se por utilizarem procedimentos voltados para esse fim, optando por estratégias como a narrativa linear, a configuração de um narrador estável como aparência de objetividade, um tempo organizado em continuidade e uma seleção de vocabulário próxima da confiabilidade atribuída, em seus contextos de recepção específicos, a profissionais como jornalistas ou historiadores.

Falar do mundo violento como um território ordenado envolve ficar a distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor. Entretanto, no momento em que houver dor envolvida, as categorias organizadas do pensamento institucionalizado mostram seus limites e a ideia de que é possível olhar tudo a distância com a neutralidade, frieza ou subjetividade, pode cair por terra. (GINZBURG, 2012, p. 34).

A leitura das narrativas de violência passa, majoritariamente, por um percurso em que não há um anteparo entre o texto e o leitor. Este, testemunha uma realidade sem escapatória e

traumática, muitas vezes, narrada por quem sofre as vivências de uma crueldade. Essa narração emergiria, então, da necessidade de ressignificar a experiência de quem foi violentado. A linguagem da violência se opera pelo trauma que configura, segundo Hal Foster (2014, p. 125), um “realismo traumático”, metaforizado como máquina criadora de choques ao reproduzir um número em série de imagens que vão sendo assimiladas pelo observador, no nosso caso, pelo leitor. A recepção do choque estabelece uma ação mimética ao qual o espectador é sujeitado. O jogo de repetição, comum à arte *pop*, que, retoma os modos de produção industrial, faz com que o real não possa ser representado, apenas repetido. Ou seja, o ato de repetir pretende uma proteção do real, mas aponta, mesmo assim, para o real, rompendo com o anteparo.

a repetição de uma imagem [desempenha-se] para encobrir um real traumático, que, não obstante, retorna, acidentalmente e/ou obliquamente, nesse próprio encobrimento. Aqui arriscarei outra analogia em relação à arte hiper-realista: às vezes seu ilusionismo é tão excessivo que parece ansioso – ansioso para dissimular um real **troumático**²⁰ –, mas a única coisa que essa ansiedade pode fazer é também indicar esse real. (FOSTER, 2014, p. 132, grifo do autor).

O anteparo, majoritariamente presente na elaboração artística, executa uma mediação com o objetivo de proteger quem observa determinada obra de arte baseada numa realidade que possa causar alguma reação negativa em seu fruidor, uma vez que a contemplação de peças com essas características remete à imersão em um real não desejado. Conseqüentemente, a relação entre a realidade e a representação é fundamental, pois a obra de arte, independentemente de sua natureza de aproximação com a verossimilhança, esconde, por trás das camadas de tintas e das superfícies das letras, um filtro que acolhe o observador/leitor contra o suposto confronto com o real, escondendo um provável trauma ali submerso. Por outro lado, na produção da contemporaneidade, o real não estará mais recôndito e o anteparo, agora rompido, torna-se uma característica comum à arte e chega ao texto literário como uma maneira de retirar o abrigo para lançar o olhar do leitor imediatamente à selvageria do cotidiano.

A estrutura do realismo decorrente da relação entre linguagem e matéria da realidade fundamentada por uma verossimilhança, como a apresentada por Ian Watt (2010) e destacada por Ginzburg (2012), é elevada por Hal Foster (2014) a um hiperrealismo. Este, na contemporaneidade, representa um “subterfúgio contra o real, uma arte empenhada não só em

²⁰ Termo lacaniano para denominar a repetição de um vazio da perda de um objeto que insiste em retornar ao sujeito, causando-lhe excesso de dor e desamparos.

pacificar o real, mas em selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências” (FOSTER, 2014, p. 137). Porém, na tentativa de esconder a realidade, o hiperrealismo a expõe, existindo três manifestações de representação hiper-realista. A primeira apresenta a realidade como um “signo codificado”, em que o real está imerso no simbólico, como nas telas fotorrealistas dos anos 60 de Malcolm Morley; na segunda a realidade é um fluído que “desrealiza” o real a partir do simulacro, como em *World War II (Vanitas)* (1977), de Audrey Flack²¹; e a terceira compreende uma realidade composta “como um quebra-cabeça visual com os mais variados tipos de reflexos e refrações. [...] a estruturação do visual é tensionada até o ponto de implosão, de colapso sobre o espectador. Diante dessas pinturas podemos nos sentir observados, olhados de vários lados” (FOSTER, 2014, p. 138), como na obra *Double Self-Identity* (1976), de Richard Estes²².

Nessa perspectiva, segundo Hal Foster (2014), o hiperrealismo é o real que está embaixo, mas que quer estar em cima, visto que na tentativa de criar a desilusão da realidade, ocorre o contrário, a sua exaltação. Há um desejo por velar o real, constatado, por exemplo, na extensão das linhas, das superfícies e dos signos representacionais que almejam sobrepor-se ao real. No entanto, a composição dissimulada da arte acaba por revelá-lo, causando o trauma. Desse modo, o anteparo, pensando em sua característica domesticadora, fracassa na tentativa de suportar a força com a qual o real é dilatado, impossibilitando a proteção contra o trauma que essa determinada arte quer ocultar²³.

Na ficção contemporânea brasileira que tematiza a violência, a verossimilhança dos textos é configurada pela não existência de um anteparo, posicionando o leitor diante de um conjunto de cenas que desenvolvem diversos modos de compor os enredos crueis dessa literatura. Os olhos do leitor estão à frente do real que quer se esconder atrás de uma performance da violência, mas que é reflexo traumático da realidade. Assim, uma análise atenta sobre o narrador se predispõe em estudar parte da composição discursiva da narrativa, auxiliando na compreensão da realidade que ali se representa como uma forma específica de linguagem elaborada pelo escritor.

A próxima etapa de análise, segundo Ginzburg (2012), está relacionada com a contextualização histórica da narrativa, pois a violência se constrói dentro de um tempo e um

²¹ Na tela, ao fundo, observa-se uma imagem com vítimas dos campos de concentração cobertas por símbolos da religião judaica, aparentemente, abandonadas, uma perspectiva da perda e da morte.

²² A imagem de uma vitrine de uma lanchonete que posiciona a figura do indivíduo em uma confusão de quatro perspectivas distintas do dentro e do fora, de frente e de trás.

²³ A digressão de Ginzburg (2012) sobre as noções de anteparo, o seu rompimento e o hiperrealismo são importantes para este trabalho, na medida em que é preciso apresentar os pormenores das narrativas de violência discutidas pelo crítico e estabelecer relações com a leitura que se fará dos contos de Marçal Aquino.

espaço, configurando-se a partir de procedimentos narrativos que se conectam aos acontecimentos históricos para contar histórias de indivíduos que sofrem ou causam ações de crueldade. No entanto, o crítico não aponta a necessidade de que o texto exponha o período da história tal qual um historiador, de forma que assegure uma liberdade aos escritores, por se estarem posicionados em campos diversificados de representação. O estudo dos discursos hegemônicos do contexto no qual a obra se insere, por exemplo, é uma possibilidade de compreender a formação da opinião pública que, quando comparada com as características internas de um texto em questão, “podemos observar a ausência de linearidade e de superficialidade na dinâmica das relações entre forças sociais e literatura.” (GINZBURG, 2012, p. 36).

Portanto, a proposta de Jaime Ginzburg (2012) de atentar-se à contextualização histórica e à configuração do narrador complementa com aspectos linguísticos, acerca da produção literária, a reflexão filosófica de Marilena Chaui (2018) sobre o mito da não violência brasileira, convergindo em um percurso que fundamenta a abordagem de leitura desenvolvida nas seções subsequentes desta dissertação. Nos quatro contos de *Famílias terrivelmente felizes*, de Marçal Aquino, poderá ser observado, dessa maneira, modos distintos de construção da violência em narrações em terceira pessoa que não se assemelham em métodos de narrar, porém se aproximam na discussão da recorrência e da inevitabilidade de estarem presos em um ciclo inescapável da brutalidade do cotidiano.

4.2 A ficção brasileira realista após “A nova narrativa” e a produção de Marçal Aquino

A violência urbana como tema para a ficção contemporânea se desenvolve a partir dos anos 1960 e 1970, porém década de 1980, ela encontra na mídia, principalmente na televisão, uma nova faceta: o sensacionalismo dos crimes. A censura que tentava, de alguma forma, apagar as notícias da violência, obteve, com o início da redemocratização, a licença para expor aos espectadores e aos leitores uma nova configuração de mundo alimentado pela linguagem construída com sangue, com destaque particular para os noticiários policiais, que não apenas expõem o crime, como também reproduzem minuciosamente os corpos em todos os seus detalhes. Schollhammer (2013) discute como a vida social e a política brasileira se transformaram a partir da banalidade que tomava conta do cotidiano, dado que corresponde ao momento da história brasileira que se reiniciava após um período lamentável determinado pela dor. O passo seguinte da história brasileira, necessariamente, levou a população a uma letargia que não impossibilitava o reconhecimento dela estar se alimentando do sofrimento do

outro. *Grosso modo*, os indivíduos tornaram-se consumidores do espetáculo da criminalidade brasileira.

Dois romances podem ser destacados por sua originalidade e por conseguir em trazer a realidade vivida nesse período: *O matador*, de Patrícia Melo, de 1995, e *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins em 1997. O texto de Melo (2001) emula a narrativa feita por Rubem Fonseca, trazendo até o personagem dentista, Doutor Carvalho, de “O cobrador” e narra, como um romance de formação, a história de Máiquel, indivíduo suburbano que entra na vida do crime, tornando-se um grande inimigo da sociedade paulista. Schollhammer (2013) aponta que, independentemente da técnica apurada da escritora em compor uma ficção ágil e de cortes editados com técnicas cinematográficas, ela cria um mundo em que a crescente da violência banaliza a brutalidade vivida pelo protagonista e por suas vítimas, destituindo a discussão ética sobre a crueldade que experienciam. Desse modo, “os personagens se esvaziam de conteúdo à medida que simplesmente acabam sendo apresentados como meros portadores de uma realidade de absoluta desumanidade, e perdem profundidade diante dessa proibição fundadora que os faz ‘pessoas’” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 69).

Paulo Lins (2007), ao contrário, faz um relato, quase histórico, sobre a vida na favela Cidade de Deus, apresentando uma possibilidade de leitura sobre a população desse conjunto habitacional criado em 1966. A narrativa construída pelo escritor percorre três décadas de convivências da população da comunidade, com um estilo memorialista de um desenvolvimento pessoal do próprio escritor dentro daquele espaço, que acompanha a imaturidade e a imprudência da infância aos passos duros que os indivíduos enfrentam ao longo de suas vidas e, assim, vai reconhecendo, ao passo da escrita, a crueldade do mundo real. Schollhammer (2013) destaca a insistência do escritor em apontar esse dado real de sua ficção, o que lhe concede força na representação da ação dos malandros e “bichos soltos” e do afeto com o qual constrói as personagens. Esse afeto, porém, pode, também, ser entendido como uma fraqueza em sua composição por confundir as individualidades por tipos. Contudo, Lins (2007) sobressai-se pelo compromisso social, ético e afetivo de criação da história cruel dessa comunidade de maneira poética. Portanto, neste caso, a realidade da violência:

se converte em matéria-prima para uma grande parte da mídia brasileira e, ao mesmo tempo, se impõe a cineastas, escritores, artistas plásticos e músicos com o desafio de lidar de modo diferentes com a violência e criar expressões que evocam as possibilidades da ação numa perspectiva política e ética com ela. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 78).

Na virada do século XX para o XXI, Schollhammer (2009) observa a existência de um

“novo realismo”, que se preocupa em representar a realidade social brasileira por textos marcados pela inovação ao assumir outros meios de representação. Essa nova produção realista precisou encontrar uma maneira inédita de chamar a atenção do público leitor, pois a realidade estava reproduzida em excesso pelas notícias de jornais e televisores, que expunham tanto as catástrofes do cotidiano quanto a intimidade das pessoas públicas. Logo, os escritores dessa fase de produção necessitavam de uma linguagem que se desvencilhasse da abordagem regular e escandalosa que estava internalizada pela comunicação midiática. Assim, entende-se que o novo realismo corresponde a:

um deslocamento claro em relação à tradição realista, mesmo que este permaneça presente, em que a procura por novas formas de experiência estética se une à preocupação com o compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade contemporânea brasileira. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57).

Para Schollhammer (2009), a exigência de uma produção que lidasse com a realidade fez com que publicações de autoajuda, biografias históricas e de reportagens jornalísticas fossem um sucesso nas suas vendas, como por exemplo, o livro *Abusado*, de Caco Barcellos, de 2003, sobre o traficante Marquinho VP. Além desses gêneros, a literatura marginal conseguiu se instaurar como um caminho possível em que as minorias do país, na maior parte das publicações, conseguissem trazer para as páginas dos livros testemunhos sobre a vida dos excluídos da sociedade, entre eles, por exemplo, a realidade de criminosos, prostitutas, ex-presos, pessoas de rua, etc.

Na prosa consolidam-se escritores como Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Joca Reiners Terron entre outros, que compõem seus textos a partir da realidade social brasileira com o empenho de trazer para a escrita literária novas técnicas, firmando uma relação com o realismo que não se estabelece por meio da verossimilhança representativa, mas pela elaboração narrativa criada pelo efeito de uma leitura afetiva sobre a realidade. Schollhammer (2013) aponta que há, nesses casos, a predominância de um realismo afetivo em que:

a obra de arte torna-se potencial de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo. Algo intercala-se dessa maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida em que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito. [...] os aspectos que ressaltam dessa estética atingem as fronteiras entre a realidade e a

representação, e também entre sujeito autoral e as subjetividades envolvidas na realização da obra. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 172).

O crítico coloca a questão da afetividade como algo que não é exclusivo da literatura realista, mas que participa da disposição comunitária entre os escritores e os leitores a uma nova forma de engajamento acerca da realidade. O realismo afetivo apresenta, por meio disso, as dimensões participativa, comunitária e ética fundamentadas pelo conhecimento que traz à individualidade dos sujeitos, nesse caso, ao leitor, a abertura para algo além do que se tem em suas vivências cotidianas, possibilitando a aproximação entre diferentes mundos.

A produção da ficção contemporânea apresenta a diminuição de descrições e das construções sintáticas gramaticalmente corretas, promovendo uma escrita ágil, que se dedica em conceder uma atenção maior às oralidades como o “impacto cruel palavra-corpo” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 175). A noção de afeto compreende, desta maneira, o desenvolvimento do próprio conhecimento de quem lê pela expansão de seu mundo perante a outro que entra em contato pela linguagem literária. Logo, o realismo afetivo funciona como o “agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performaticamente manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afetos.” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 175).

A narrativa que se constrói mostra-se liberta de técnicas comuns, como os efeitos do choque ou do semijornalismo, responsáveis pela exploração sensacionalista das violências dos grandes centros urbanos. No entanto, há a persistência de uma ficção que não procura o rebuscamento e encontra força na linguagem frenética e de temas problemáticos do cotidiano, como faz Marçal Aquino. O escritor, conhecido pelo seu estilo jornalístico e cinematográfico, próximo aos textos feitos nos anos de 1970, corresponde a um de muitos outros autores que desempenham outras funções além das realizadas no mercado editorial, com publicação de seus textos, são roteiristas – tanto do cinema quanto da televisão –, jornalistas – muitas vezes, essa é a formação inicial deles – entre outras.

O longo relacionamento de Marçal Aquino com o diretor Beto Brant em produções fílmicas adaptadas tanto da obra do próprio escritor quanto de outros autores mostra uma das potencialidades que invadem sua escrita e transforma a sua relação com a realidade, não apenas pela linguagem literária. Ocorre, nessas situações, a expansão significativa com outros meios, no caso citado, a linguagem do cinema, possibilita uma representação mais objetiva. Podemos citar como exemplo: *Os matadores* (1997), conto homônimo originalmente publicado na coletânea *Miss Danúbio*, de 1994; o caso interessante de *O invasor* (2001) que

teve o roteiro finalizado antes da publicação do romance em 2002; e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2011), romance publicado em 2005, além das adaptações de textos como *O cheiro do ralo* (2007), do romance de Lourenço Mutarelli e a livre adaptação de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, em *Nina* (2004).

O estilo de Marçal Aquino ao contrário de João Antônio, que estabelecia o sentimento de solidariedade com os seus personagens e a tentativa de superar tal realidade, apresenta uma experiência urbana degradada por problemas sociais incontornáveis, em que o projeto modernizador negativo alcançou seu potencial máximo. Para o texto do escritor, o trágico é, conseqüentemente, uma das formas de representação da violência, operando como matriz ou refração para o realismo “visceral” aquiniano, o qual:

suga o real concreto, quase sem mediação, em cenas e movimentos rápidos, *shots* curtos, falas mínimas, manejados por narradores em primeira ou terceira pessoa, que sabem muito bem do que estão falando, sem tergiversar com preciosismos discursivos ou rarefações psicologizantes. Tudo bastante cinematográfico (fala-se em “contaminação de meios”) e facilmente reconhecível por qualquer leitor; tudo simples, claro, objetivo, articulado com agudeza quase científica de um observador naturalista, sem complacência para com o real concreto. (PELLEGRINI, 2018, p. 229).

Embora a violência de Marçal Aquino seja construída por cenas rápidas, ela perpassa uma representação, majoritariamente, distinta de Rubem Fonseca. Ao invés de compreender atos violentos de maneira crua e explícita, os narradores e personagens aquinianos sofrem a brutalidade do cotidiano a partir de ações que se desenvolvem lentamente, oferecendo doses pequenas da bestialidade urbana ao leitor. Fabio Marques Mendes (2015) aponta essa construção da violência como uma composição feita a partir de cupins em que há uma corrosão vagarosa e sutil da relação entre indivíduo e sociedade. A ideia da cupinização surge uma vez que a violência não é ferozmente disparada ao leitor, mas construída a partir de um relato corrosivo como anteparo. Tratam-se de narrativas de descoberta da hostilidade vivida pelos sujeitos em sociedade, ou seja, da superficialidade do corpo somos, paulatinamente, encaminhados para o estado real das vísceras. Lavínia, protagonista de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, por exemplo, pode ser encarada como um tipo característico da obra do escritor. Isso porque ao longo do romance, vemos a personagem desdobrar-se como alguém determinada a agir sem medos, como o caso com Cauby e a criação de outras personalidades, Shirley e Lúcia, para encobrir a história de vida hostil de abusos e vícios, revelada paulatinamente pelo narrador que não expõe ao leitor toda a verdade com um só golpe, mas alimenta a leitura em pequenas porções de crueldade. O sentimento de violência,

dessa maneira, vem fragmentado e é preciso remontá-lo e desvendá-lo para apreender o mundo aquiniano.

No entanto, a respeito da representação da violência nessas novas narrativas, como as feitas por Marçal Aquino, Marcelino Freire etc., cumpre destacar que algumas delas apontam para a criação de relatos determinados pelo exotismo, o que pode relegá-los ao esvaziamento do seu sentido de denúncia, naturalizando a violência de maneira “cínica”. Tânia Pellegrini (2008), analisa *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, refletindo sobre questões sobre autoria e o uso da voz narrativa e, com isso, ensaia uma resposta à pergunta deixada por Antonio Candido sobre o uso do narrador em terceira pessoa nesse tipo de diegesis feita a partir do realismo feroz e se a construção do exotismo afeta de alguma forma o grau de representação da violência em textos de narração com essa voz narrativa.

Os dois romances lidam com uma realidade dura, mas com narradores e situações distintas. Paulo Lins (2007) retorna a sua comunidade para narrar sobre o lugar em que cresceu, mas afasta-se ao usar a voz narrativa em terceira pessoa, o que gera a falta de identificação com a realidade dos “bichos soltos” dessa favela, ainda que anteriormente o autor ali pertencesse. Essa prática remonta aos moldes do realismo formal, tal qual o feito no século XIX. Drauzio Varella (1999), por outro lado, testemunha, em primeira pessoa, os anos de trabalho na cadeia que dá título a sua obra e o faz sem contestar a natureza dos crimes, apenas observa de fora, pois não pertence ao mundo de quem ali está preso. Há cuidado nessa voz que narra a violência, concebendo os presos como vítimas determinadas por um sistema que não os auxilia e o crime como algo “explicável”. Esta forma narrativa ao passo que conforta quem lê, exime tanto Drauzio Varella, o narrador, quanto o leitor de qualquer tipo de culpa.

Pellegrini (2018) aponta que essas estratégias de composição criam uma ambiguidade do escritor que não quer estar dentro do mundo que narra, ainda que um dia ali pertenceu, seja como morador ou funcionário. As obras em questão determinam uma distância entre narrador e universo narrado que as coloca no processo de ficcionalização no sentido exótico da palavra, pois só há, em ambos os casos, a exposição dos acontecimentos e não uma contextualização histórica e social. As novas narrativas demarcariam a violência apenas como um deleite, como entretenimento, tal qual a crítica expõe. O posicionamento de Pellegrini (2018) que perdura em publicações mais recentes, direcionados, em especial, aos textos de Marçal Aquino e ao seu “realismo isento” (PELLEGRINI, 2018, p. 236) sobre as questões da sociedade, e de Marcelino Freire que dramatiza a sua ficção pela “homogeneidade de um conjunto sem

espessura, complexidade ou historicidade” (PELLEGRINI, 2018, p. 236).

Há o desejo por parte do público leitor em testemunhar a experiência de indivíduos marginalizados, que estão fora do convívio em que elas estão inclusas, e conhecer a trajetória que envolve a violência e o mundo da criminalidade, por exemplo. É preciso contestar esse interesse por parte dos leitores que buscam esse tipo de narrativa, visto que pode haver duas maneiras de adentrar a leitura dessa literatura: informar-se sobre esse mundo até então desconhecido, com a finalidade de refletir sobre questões sociais e tentar problematizar, de algum modo, as reflexões que dali podem ser retiradas; ou experimentar a hostilidade do cotidiano, sentir a catarse e fechar, sem intuito de aprofundar-se, o livro que tem em mãos.

José César de Castro Rocha (2006) possibilita um novo olhar da violência a partir de uma dialética não mais malandra, agora ela é entendida como marginal. A violência torna-se tema de superação, não mais de conciliação das desigualdades sociais, realizando uma experiência direta com a exposição do ato violento, exacerbando-o. Assim, a narração da violência, pelos textos mais recentes assume novas vozes, como as de dentro das comunidades, tal como as de Paulo Lins (2007) e Ferréz (2016). Essas escolhas narrativas objetivam a emergência de diferentes pontos de vista críticos, capazes de lidar com as raízes da desigualdade social; e de novos relacionamentos entre as classes sociais, evidenciando as diferenças e as recusas de restabelecimento negado por quem detém o poder. A violência torna-se algo banal e um produto do mercado. As narrativas expõem essas questões como uma maneira de ultrapassar essa brutalidade cotidiana e a metamorfoseia em força simbólica, “por intermédio de uma produção cultural vista como modelo de organização comunitária” (ROCHA, 2006, p. 58).

Portanto, é preciso apontar as diferentes maneiras como cada escritor interpreta as diferentes realidades sociais e quais os mecanismos que as diversas obras estabelecem em seu interior. A pertinência de questionar o exotismo se faz presente e por meio disso trazer algumas respostas sobre a ficção que dele faz uso. Há a composição de um texto literário de entretenimento ou se trata de um modo de estetizar determinada realidade para explorar de modo efetivo as desigualdades vividas, seja por alguém que experienciou a violência - como os casos de Paulo Lins (2007) e Ferréz (2016) –, ou por alguém com uma perspectiva externa e por isso, possivelmente, documentarista ou jornalística, como Varella (1999) e Aquino (2003). Em princípio, as análises dos contos, que se iniciam no tópico subsequente a este, ensaiam algumas possíveis respostas às perguntas suscitadas. Mas, principalmente, fomentam novas interrogações sobre a ressignificação do realismo feroz produzido posteriormente à publicação de “A nova narrativa”, de Antonio Candido (2017). Esses questionamentos que

subjazem a nossa análise são decorrentes do entendimento de que o olhar da terceira pessoa não apenas nos remete ao distanciamento, criado pelo exótico, mas compreende a promoção de novos modos de representar a relação entre indivíduo e violência.

4.3 A selva urbana de Marçal Aquino

Publicado em 2003, a coletânea *Famílias terrivelmente felizes*, de Marçal Aquino, integra um corpo de trabalho de mais de vinte e dois anos de produção literária. Contos inéditos são misturados a contos realocados de obras dos anos 90 e outros retirados das gavetas em que estavam escondidos desde os anos 80. A seleção de quatro narrativas como *corpus* desta dissertação apoia-se nesse recorte temporal, partindo de 1981 até chegar a 2002. Nossa proposta se baseia em refletir a respeito da composição do realismo feroz, da voz narrativa em terceira pessoa de modo que, nesse percurso, investigamos se há a presença de algum tipo de exotismo na escrita do escritor e, nas situações em que essa presença foi constatada, buscamos pelo entendimento acerca da sua finalidade dentro de determinado texto. Consequentemente, nossa leitura aproximada das histórias de violência tem como objetivos: entender o tipo de ficção que Aquino faz, ao mesmo em que colocamos em xeque se a definição de ferocidade proposta por Antonio Candido em 1979, sobre os textos de Rubem Fonseca e João Antonio, ainda se sustenta como característica crítica nos dias de hoje.

Andar pela cidade de Marçal Aquino é uma forma de conhecer diferentes regiões e os diversos indivíduos que ali habitam. A análise que desenvolvemos não apreende a totalidade de possibilidades de existência presente na coletânea, mas consideramos que o nosso recorte de investigação, orientado pela voz narrativa permitiu que partíssemos do centro, perambulássemos pelas favelas até chegarmos na marquise de uma ponte, percebendo qual a postura dos quatro narradores diante da realidade e quais foram os métodos mobilizados por eles para apresentar o determinismo em que os personagens se encontram imersos.

Em “Noturno nº um”, de 1981, é contada a história de um homem que quer fumar, mas os fósforos acabaram e, por isso, precisa sair para comprá-los. A narrativa curta de apenas duas páginas se constrói por meio de uma narração elíptica e ágil, fazendo com que o narrador aponte apenas brevemente aquilo que é presenciado pelo personagem que se desloca pelas ruas atrás de fogo. O conto é iniciado com uma oração simples introduzida pelo advérbio “não”, palavra que se repete cinco vezes, além dos usos de outros advérbios negativos, como “tampouco”, que estabelecem o tom disfórico que o espaço lhe concede nessa caminhada noturna. A caminhada e o primeiro trago encorajam o protagonista a matar sua esposa, como

descobrimos no desfecho.

Não achou fósforos no bolso do paletó. **Tampouco** na cozinha. Em toda a extensão da casa, **não** havia sequer um palito de fósforo ou um isqueiro ou algo que produzisse **o fogo necessário** ao último cigarro da madrugada. Recolocou o paletó, apanhou o chapéu e desceu à rua em busca de um bar. (AQUINO, 2003, p. 63, grifos nossos).

A construção da narrativa por termos negativos é o primeiro aspecto que estabelece relação com a violência nesse conto de Aquino (2003) e precisa ser apontada por conta da determinação causada pelos elementos da natureza que atingem esse homem e o conduz à brutalidade. As três primeiras orações já carregam a falta de algo, simultânea à necessidade de concretização, talvez, de um ritual cotidiano de ir dormir depois de fumar o último cigarro. A intercalação das orações negativas concebe um dos expoentes temáticos de Marçal Aquino: o desejo, nesse caso, pelo calor e a sensação de insatisfação de um lar que não o aconchega, a infelicidade que vive e a vontade de cometer um assassinato, porém sem o fogo para concretizá-lo.

Além dos usos dos advérbios negativos, o deslocamento do personagem por conta da procura tem início logo no interior de sua casa. Isso pode ser constatado com base na presença de cinco substantivos referentes à natureza do calor (fósforo – citado duas vezes, isqueiro, cigarro e fogo), mas que pela ambiguidade de sua falta, visto que o calor é inexistente naquele ambiente, determina ao personagem a necessidade de se locomover ainda mais. No interior de sua casa existe a falta de fogo e o anseio dele projeta a sua saída do convívio doméstico a procura de algo que o satisfaça. No entanto, aparentemente, esse homem não esperava encontrar, na procura por um bar, forças que o direcionasse à violência. Logo, estruturalmente dividida em dois parágrafos, a narrativa, observada atentamente, apresenta um cuidado em mostrar a relação do protagonista com os espaços que perambula e como, a partir da caminhada noturna e a as imagens que ela carrega, criam a ideia de uma brutalidade que irá dominar o protagonista.

O “fogo necessário”, por conseguinte, integra-se como uma carência, se não uma inevitabilidade de desvencilhar-se dessa situação que está causando incômodo a esse homem. A existência de um esforço para simplesmente encontrar fósforos demonstra a disposição de sublimar a falta e isso pode ser analisado com a sua experiência na rua.

Caminhou, recebendo no rosto o impacto do vento gelado. Carros molhados estacionados no meio-fio. Um vagabundo enregelado dormia sob uma marquise, com papelões sobre o corpo. Passou pelo banco, por um bar

fechado, pelo semáforo verde da rua deserta. **Uma viatura policial travessou a esquina duas ruas abaixo. Não havia fósforo e ele sentia vontade de fumar. Passou pelo zoológico fechado. Os animais deviam estar dormindo encolhidos: o inverno era rigoroso. Vinha um cheiro de bicho no ar dolorido que, ao retornar dos pulmões, produzia uma fumaça branca da atmosfera.** Mas não era essa a fumaça: interessava fumar. Caminhou sentindo os pés gelados dentro dos sapatos. (AQUINO, 2003, p. 63, grifos nossos).

Esse segundo momento do conto traz algumas metáforas importantes para a assimilação da representação da violência. A imagem do “semáforo verde”, como primeiro destaque, ao centro parece criar a noção de como a noite convida o homem a peregrinar por essas ruas, sem nenhum tipo de bloqueio que o faça parar, ele simplesmente anda atrás de cumprir seu objetivo de encontrar fogo. No entanto, a jornada noite adentro é marcada pelo frio do inverno, exatamente o elemento contra o qual o personagem luta. A força do vento gelado que aos poucos o envolve não se figura como algo pacífico, ela lança-se a ele ferozmente, como podemos ver pelo uso do termo “impacto” logo na primeira linha desse parágrafo, e o conecta com a realidade construída pela narração de um espaço angustiante que o homem vai descobrindo em seu trânsito.

O trecho destacado em itálico é o nosso maior ponto de interesse de observação por combinar elementos de uma possível animalização do ser humano. Os diferentes personagens presentes em nosso recorte delimitado como *corpus* de pesquisa instauram a presença de características animais em seus indivíduos. Nesse caso, os períodos destacados distribuem, de maneira hierárquica, três posições de poder dentro daquela sociedade: o poder opressor da polícia, o poder do desejo do homem e o poder subalterno dos sujeitos metaforizados, pela nossa leitura, como animais. O narrador estrutura em uma pequena construção um grande retrato da sociedade brasileira e, se consideramos a data de escrita do conto, constatamos que a ditadura de 1964 ainda persistia no país.

Os animais daquele zoológico fechado, nesse mesmo trecho selecionado, dormem encolhidos para superar o inverno, tal qual o “vagabundo” que se aquece com um pedaço de papelão. O frio que atormenta esses bichos é o mesmo que causa a inquietação do homem por fogo. A polícia, quando inserida na narrativa, acompanha o sinal verde do semáforo, como se dela viesse uma pulsão de violência capaz de arrebatá-lo qualquer pessoa e nesse caminho estava o nosso protagonista. Esse acontecimento pode ser lido como a abertura da incorporação da bestialidade que o dominará. O inverno a despeito do sofrimento que causa em alguns, desperta no homem a vontade de ir além, de querer ser mais, por isso o enfrenta, ainda que precise incorporar em sua personalidade o *zeitgeist* de seu tempo de que vai aos

poucos sendo expostas com a sua caminhada. A brutalidade, aqui, está disposta pela forte presença do autoritarismo nos espaços públicos e pelo aprisionamento de quem não o enfrenta, pois existem naquele cenário dois caminhos possíveis diante do autoritarismo: integrar-se às cores locais ou se tornar alguém aprisionado à espera de mudança.

O homem diferencia-se dos animais, por exemplo, nos tipos de fumaças que exalam, porém ele é animalizado quando se transforma em um bicho com o desejo de morte. Os animais são descritos por dois adjetivos que remetem a suas condições de sofrimento: o encolhimento e a dor. No momento que o personagem entra em contato com esse “ar dolorido” transformado em fumaça branca, ele tem a noção de que não é esse vapor que quer para si, ele deseja o ar quente do cigarro que tem como pretensão a mudança de um sentimento pacífico, que é desconfortante, para outro que estabelece a ação contra alguma coisa, mesmo que ocasione um assassinato cruel. À vista disso, o conto constrói-se por uma atmosfera de conhecimento sobre a força de ação da violência, tanto manifestada por esse homem, quanto dos indivíduos que sofre e compõem esse Brasil narrado. O ar gelado atíça o personagem principal, mas isso não é o bastante, o cigarro é o que o libertará, tornando-o parte desse espaço e distinto daqueles que se encontram retraídos.

Nomear esse personagem de Noturno nº um é o modo de criar um indivíduo dominado pelos ares do cotidiano, assimilando-o em sua natureza violenta e animalesca. Para esse homem, caminhar pela cidade, paulatinamente, desrecalca a brutalidade de si por meio do desejo pelo fogo que, supostamente, auxiliará na superação da frieza em que vive. Assim, “Noturno nº um” assume tanto uma individualidade perante aos outros sujeitos quanto a união à violência do cotidiano. Como podemos ver, na terceira parte do conto, quando o homem encontra um café aberto, há alguns cidadãos que parecem não se importar com essa sensação de frio, como se tivessem, de acordo com o protagonista, adquirido contato com o calor. Essa postura dos cidadãos significa, para o personagem principal, que aquelas pessoas pertencem ou entendem esse espaço de perversidade.

Afinal avistou um café aberto. O rádio tocava alguma coisa que parecia ser Sinatra. Ou João Roberto Kelly. Não distinguiu. Atrás do balcão, um homem calvo de avental e blusa de lã arregaçada, lavava copos. Não sentia frio? Ao lado, num salão, mesas de bilhar e dois rapazes, jogando em silêncio. Havia também uma mulher bêbada e triste, sentada num caixote de garrafas vazias, observando o jogo. Pelo seu aspecto, ela vendia algum fogo. A blusa de um dos rapazes era listrada em azul. O rádio do bar chiava. Comprou fósforos e saiu de volta à rua úmida. Poderia agora até incendiar a cidade. Ao invés disso, acendeu um cigarro e tragou longamente. Depois voltou para casa disposto a matar a mulher (AQUINO, 2003, p. 63).

A madrugada parece pertencer à controvérsia e se remete ao que o narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço” nomeia de “hora muito safada de viradores” (ANTONIO, 2012, p. 154). Isto é, o personagem não está sozinho e o que ele encontra são sujeitos dominados por alguma sensação de fogo, seja o homem calvo que é questionado se sente frio ou a mulher que de alguma forma parece emanar algum calor. Além disso, o jogo de sinuca aproxima a narrativa de João Antônio, visto que esse jogo está presente em muitos dos contos antonianos. Essa aproximação com João Antônio evidencia, mais uma vez, a importância desse escritor para a literatura aquiniana no que condiz aos aspectos de marginalidade e violência.

Há um melodrama romântico nesse conto que é trazido pelas citações de Frank Sinatra e João Roberto Kelly que causam uma oposição ao assassinato da esposa. O cantor norte-americano, conhecido pelo seu trabalho com o jazz, traz em muitas de suas letras histórias de relacionamentos amorosos, é o caso, por exemplo, de “*Strangers in the night*”. Já o cantor brasileiro, é conhecido pelos seus trabalhos musicais para o carnaval, ele compõe sobre a saudade da amada, como, por exemplo, em “Mormaço” e “Mistura”. O que se pode notar é que a narrativa não se encaminha simplesmente para a “descoberta” da violência inerente à natureza humana, existe outro sentimento que se une à rota da noite, especificamente, o amoroso. Embora o conto surpreenda com o seu desfecho, vale a pena pontuar que ele também nos conduz ao entendimento de que o ser humano é feito de contradições. Isso porque ao invés de se virar contra aos problemas que presenciou em sua odisséia noturna, o protagonista se volta para a esposa como que se tivesse sido consumido - como fez com o cigarro - pela ferocidade de seu cotidiano.

Fábio Marques Mendes (2015, p. 220), em estudo sobre a coletânea de Marçal Aquino (2003), concorda com a dimensão da contradição humana presente nas narrativas e, a partir disso, adiciona que “há sempre um desejo velado por trás de outro desejo, o que perturba os heróis de Aquino. São heróis que lidam com desejos reprimidos de dar sequência à violência que já experimentaram.”. Em linhas gerais, a violência aparece nesse conto a partir da progressão de cenas que se acoplam para construir o retrato de um homem sendo engolido pelo desejo de se tornar algo superior a sua situação ordinária. A voz narrativa heterodiegética²⁴ do conto trabalha em conjunto com a focalização interna²⁵ fixa estilizada

²⁴ A voz é um dos domínios fundamentais na constituição do discurso narrativo. Para Genette (19[]), ela é a responsável pelos desenvolvimentos das circunstâncias no ato narrativo, sejam elas de ordem temporal ou psicológica entre outras, sendo estas responsáveis pelo condicionamento do narrador. Também é preciso destacar a projeção da voz narrativa no discurso de forma indireta capaz de afetar, em mais ou menos medida, o narratário, além de ter um papel importante quando se trata da subjetivação da narrativa. Dessa maneira, a voz

pelo discurso indireto livre para dar conta das escolhas da narração e apresentar ao leitor sobre o que o personagem sente, o que julga e aquilo que questiona ao longo de sua caminhada pela noite. Podemos citar como exemplo o juízo de valor feito em relação ao “Um **vagabundo** enregelado dormia sob uma marquise”; ou ainda nas seguintes passagens: “Mas não era essa fumaça; **interessava** fumar” e “Pelo se aspecto, ela **vendia ainda** algum fogo”.

O uso de pequenas orações ao longo da narrativa, a partir do qual o narrador expõe o cotidiano e a experiência do contato com a rua do o personagem principal, remete ao gênero da crônica. Ao mesmo tempo, o afastamento demiúrgico ocasionado pela voz em terceira pessoa possibilita a circunscrição do narrador no âmbito jornalístico, dado que é ele o responsável em apresentar ao leitor um retrato do dia a dia. Silviano Santiago (2002), em 1986, com o seu narrador pós-moderno, entende que as obras contemporâneas, como a de Edilberto Coutinho, apresentam narradores que não se intrometem ou mesmo fazem parte daquilo que narram, precisando ter um olhar objetivo para com os seus mundos fictícios. “Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.” (SANTIAGO, 2002, p. 39).

Com a mistura de conjugações verbais no pretérito perfeito – “achou”, “recolocou”, “caminhou” –, no pretérito imperfeito – “deviam”, “interessava”, “havia” – e no infinitivo ao final – “incendiar”, “matar” –, o narrador parece estar em processo de recontar a história desse homem que anda na madrugada assimilando as dificuldades que o centro urbano enfrenta com a violência, cuja exposição vai sendo feita ao longo do percurso. A voz narrativa afastada, pelo uso da terceira pessoa, seleciona e recria, por sua conta, os motivos pelos quais o personagem principal vira-se contra alguém próximo a ele, e não contra os estranhos que constroem a brutalidade do espaço urbano. Isto é, a narração apresenta a construção tradicional de um herói realista, como os do folhetim, fato que pode ser constatado também

apresenta como os seus domínios fundamentais: a comunicação diegética, correspondente ao tempo que ocorre a narração; nível narrativo, com suas intervenções no processo narrativo (narrador, narratário e elementos diegéticos); e pessoa, o responsável pela narração. Nesse caso específico, na voz heterodiegética, o narrador que relata a história, a qual lhe é estranha, não se integra ou não se integrou como personagem na diegese, adotando uma atitude demiúrgica e certa autoridade para com o seu relato.

²⁵ O modo, ou focalização, é uma instância que regulamenta informações da narrativa de forma que “[...] pode se contar mais ou menos aquilo que se conta, e conta-lo segundo um ou outro ponto de vista [...]” (GENETTE, 19[], p. 160). Dessa maneira, ela enquadra tanto a escolha de distância feita quanto a perspectiva narrativa, esta última é importante quando é colocada em discussão a subjetividade do discurso enunciado. A focalização interna representa o ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, restringindo seu domínio de informações e relatando aquilo que puder coletar durante o percurso narrativo e pelo seu alcance do campo psicológico, como em técnicas de fluxo de consciência e o monólogo interior. A focalização pode dividir-se em três outros tipos: I) interna fixa, permanece focalizada em apenas uma personagem, normalmente protagonista; II) interna múltipla, habilidade focalizadora de um grupo de personagens; e III) interna variável, em que um acontecimento evoca vários pontos de vistas.

em outros textos de Marçal Aquino, que presentificam as ações do herói e seu encontro com a crueldade do cotidiano. Ao fazer isso, o escritor reconfigura o gênero conto, porém de forma não original, visto que a prática de aproximação com a crônica vem sendo desenvolvida na ficção desde os anos 60.

Ademais, sobre a narrativa em questão, acreditamos que a produção do exotismo resida no modo como são interligados os divergentes gêneros. Referimo-nos, neste caso, ao conto que, metamorfoseado em crônica, assimila os acontecimentos diários por meio de uma linguagem objetiva, ainda que poética. Isso quer dizer que os fatos do cotidiano se transformam em linguagem literária, mas com aspectos de notícias policiais, o que causa o afastamento do leitor e, logo, o estranhamento sobre a discussão da brutalidade urbana. Tânia Pellegrini nomeia o realismo feito por Marçal Aquino de isento, porém observamos que, nesse caso, a violência na obra do escritor está ainda em um processo de discussão inicial que viria ser melhor representado em futuros textos, como os próximos contos a ser analisados. Nessa narrativa de 1981, há um projeto inicial de escrita que nos auxilia na compreensão de uma das formas de escrita do autor. O início marcado pela sua ligação com o jornalismo e com o tema da violência, que seguiria até as suas mais recentes publicações. Isto é, existe a presença de uma postura diante ao seu tempo histórico, ainda que o método esteja em desenvolvimento. O texto realista de Aquino é refratado pelo naturalismo, determinando a transformação de seus personagens em animais dispersos nos espaços diversos que compõe a cidade ficcionais do escritor, como se pode ver melhor no conto a seguir.

Com onze anos de diferença de escrita do conto anterior, “Santa Lúcia”, de 1992, publicado primeiramente na coletânea *Miss Danúbio*, de 1994, demarca uma maturidade ao texto de Marçal Aquino ao dispor de uma narrativa aperfeiçoada no que se refere à construção realista de personagens e ao uso da voz narrativa. A história sobre a comunidade que dá título ao conto traz a interação entre diferentes indivíduos e os diversos tipos de poderes que desempenham nesse espaço. A narrativa apresenta a narração de três membros de uma gangue que vão à casa da mulher do seu líder para conferir se ela o está traindo ou praticando alguma outra ação considerada imprópria. Assim, é possível observar as interações deterministas que os personagens estabelecem com a violência enquanto membros de um grupo organizado, e enquanto mulher dentro desse espaço, além das relações interpessoais e do olhar infantil para com a criminalidade.

Santa Lúcia de Siracusa, santa dos oftalmologistas, da visão, muito cultuada no Nordeste, nome derivado de Luzia que, de acordo com a origem do latim *lux*, significa luz para abrir a narrativa que é escrita com o significado contrário à figura religiosa: uma

realidade melancólica e construída por antagonismos. A imagem beatificada da comunidade de Santa Lúcia é, logo no primeiro período do conto, quebrada para outra que corresponde ao infeliz cotidiano: “Nas noites chuvosas de inverno é que se percebe claramente que Santa Lúcia, com seu amontoado de casas de madeira e alvenaria, é um subúrbio triste.” (AQUINO, 2003, p. 145). Os contrastes estabelecidos entre a luz sagrada com a tristeza noturna da comunidade antecipam o que será narrado ao longo do conto.

Os setes parágrafos iniciais da diegese estabelecem o tom intimista com que o narrador se utiliza para relatar o personagem Nego e trazer, com essa maneira de narrar, a primeira oposição do conto criada entre ele e os outros personagens. A partir do uso da focalização interna em Nego, é possível constatar a oposição entre ser e querer, presente ao longo da narrativa. O apelido Nego faz parte de um conjunto de tipificações que moldam o desenvolvimento das personagens, neste caso, a sua raça excede o seu nome de nascimento, Lourival. Este nome, derivado do latim, *Laurivallis*, indica o detentor do louro e da nobreza e, na narrativa, traz a concretização de alguém que carrega apenas em sua denominação uma grandeza que em si não existe.

Apesar de atuar no grupo organizado, ao longo da narrativa é possível ver que Nego pensa em formas de superar essa dependência da violência e se dedicar a Dina, sua esposa grávida. Contudo, ele se encontra preso em um sistema que o engole, ainda que tenha um emprego fixo, frentista no centro da cidade, está incluso no grupo dos bandidos que agem na região. A sua composição como personagem corresponde à imaginação, ao desejo de uma vida melhor, mas que reconhece sua prisão dentro do esquema que molda o lugar em que mora, como podemos ver a seguir: “Se estivesse em casa, poderia abraçá-la e acariciar sua barriga enorme, que os vestidos largos já não conseguem dissimular, e por algum tempo seria possível esquecer que aquele é um subúrbio triste. Mas Nego sabe que há um trabalho a ser feito, e tem de esperar os outros.” (AQUINO, 2003, p. 146).

O trecho destacado, além de apresentar um pouco sobre Nego, exhibe um narrador cuidadoso no trato com os seus personagens e que se abre a uma posição mais intimista ao fazer o uso do discurso indireto livre. A voz narrativa em terceira pessoa produz um amálgama dos diferentes indivíduos dentro desse espaço e proporciona um aspecto psicologizante para um deles, Nego, ao possibilitar a construção da individualidade em relação à vivência (fora do crime) e à sobrevivência (dentro do crime) dos personagens. No excerto anterior, o pronome “se” abre a eventualidade de um mundo melhor, porém o uso da conjunção “mas” encerra qualquer chance de superação daquela realidade dura. A mudança não faz parte desse universo, apenas sonhar, por isso o uso do futuro do pretérito como

cenário improvável – “poderia” e “seria” – ao contrário do persistente e marcado presente do indicativo em “há”.

A questão intimista criada com o personagem anterior é, por outro lado, interrompida quando Pedro Macaco surge na narrativa, explorando o uso do discurso que vai ser mais proeminente na narrativa: o direto. O conto desenvolve-se pela presença articulada de diálogos entre as personagens, remetendo o leitor à construção dramatizada de cenas teatrais em dois espaços distintos: a parte inferior do morro e a casa de Rita, mulher de Dico, líder preso da organização, que o trio precisa sondar. O narrador tem como função, além de apresentar os sentimentos intimistas de Nego, costurar a descrição dos espaços a apresentação do modo como os personagens agem nesses lugares, algo muito próximo à função de uma didascália²⁶. É importante salientar que o uso de termos do teatro, como a didascália, é feito com base no entendimento de que haja na obra de Aquino (2003) um estímulo dos personagens em permanecer concentrados em um determinado ambiente, como os atores em um palco. Porém, no texto aquiniano os personagens narrados encontram-se espacialmente limitados, como é possível observar na segunda parte da diegese que se passa toda no interior do lar de Rita.

A narrativa desenrola-se como um suspense, que é instaurado pela presença de Pedro Macaco, ex-namorado de Dina. Apresentado pelo narrador a partir do ponto de vista de Nego, Pedro é caracterizado pelos seus trejeitos tidos como cômicos, pois se aparentaria a um primata: “[...] tem um jeito característico de andar, balançando os braços compridos ao longo do corpo [...]. O gingado, ele [Nego] observa enquanto o homem caminha em sua direção, em vez de identifica-lo como um malandro, faz com que ele pareça muito mais um macaco – daí o apelido.” (AQUINO, 2003, p. 146). Além da evidente animalização que se faz do sujeito com nomeação de humano ao lado de um animal, remetendo ao naturalismo e seus tipos, o personagem parece não manifestar em nenhum momento sua interioridade ao leitor. A focalização externa²⁷ impede que os seus sentimentos sejam narrados e cabe ao narrador, às personagens e ao leitor desvendá-lo no percurso completo do conto.

O mistério que gira em torno de Pedro Macaco é construído pelo modo como o narrador observa o comportamento do personagem, sobretudo na situação em que uma adolescente caminha entre Nego e ele. O narrador relaciona a cena com a desconfiança de que o personagem teria praticado abusos sexuais contra algumas mulheres e crianças. Como as

²⁶ Indicações cênicas de como os atores devem agir no palco durante as encenações teatrais.

²⁷ A focalização externa representa características superficiais e que possam ser visivelmente observadas pelas personagens, ou seja, haverá uma limitação das informações diegéticas, fazendo com que o narrador precise se esforçar para descobrir aquilo que não lhe foi concedido.

informações sobre Pedro Macaco são escassas, o discurso direto se apresenta como elemento fundamental para a observação dessas insinuações sobre os casos de assédio: “- Tá no ponto essa filha do Ramiro, hein? Pedro Macaco sorri e passa a língua pelos lábios. – Um tesão, você não acha?” (AQUINO, 2003, p. 147). A narração desses indícios, um total de seis, remetem a situações do tipo de violência que o narrador suspeita que ele tenha cometido, tal como a manipulação da boneca de Rita que vai aos poucos tendo suas roupas despidas e, posteriormente, é molestada.

Além do mistério que envolve Pedro Macaco, podemos apontar um tema que corre subterraneamente na narrativa: a dominância do homem sobre a mulher. Metralha, terceiro membro do grupo, traz em seu apelido a designação da força da arma de fogo. Esse personagem é o responsável pelo interrogatório feito à Rita e por dar início a maior parte das cenas de violência do conto. Descrito como “um mulato corpulento, vestido com um blusão de couro” (AQUINO, 2003, p. 148), a brutalidade de Metralha se contrapõe à vulnerabilidade de Rita. Esse contraste pode ser observada quando, por exemplo, ela tenta impedir que eles entrem em sua casa: “Metralha é muito rápido e coloca o pé na frente. Em seguida ele empurra a porta e os três entram.” (AQUINO, 2003, p. 149).

No que diz respeito à estruturação de Rita, a personagem é retratada como uma mulher jovem que é surpreendida com a presença do trio trajada com um vestido preto curto, cabelos arrumados e batons vermelhos, pois está à espera do amante, dado que os homens desconhecem, ou não têm certeza. A chegada do amante à casa é o que desenvolve as principais cenas de violência da narrativa. Além disso, temos o conhecimento que Rita atua como faxineira para conseguir sustentar a si e a seu filho, Donizeti, embora receba dinheiro de Dico mensalmente. A figura feminina é representada como uma mulher marginalizada, que busca maneiras para sobreviver a essa situação social degenerada e que se encontra em confronto constante com o masculino, que é representado pelo marido que mesmo preso se mantém presente por meio dos integrantes da organização; ou pelo amante rico que, para Rita, simbolizava a possibilidade de um futuro melhor. Desse modo, a dominância do homem como centro da estabilidade pessoal parece algo inescapável.

Apesar da predominância do masculino sobre o feminino, a figura de Rita repercute como alguém que zela por uma mudança sobre a realidade, tal qual Nego com a sua vontade de emancipação do mundo do crime. Ela funciona, segundo Mendes (2015), como uma sobreposição à Santa Lúcia, alguém que luta contra a violência e contra a força determinista que a subjuga nesse mundo de machos, onde famílias se constituem ao redor da figura do homem. Isso pode ser observado, também, no modo como o espaço doméstico é invadido pela

força masculina, seja pela força ou pelo controle, remoto ou não. Com uma atitude virtuosa, Rita não consegue ir contra a hostilidade desse universo, mas proporciona uma abertura ao efeito da ironia. Esta é colocada logo no título: a esperança de uma história religiosa, de superação ou sobre beatificação, mas a narrativa que se apresenta, de fato, assinala a inevitabilidade do ser humano estar preso dentro de um cotidiano cruel e que não oferece fuga dessa realidade.

A violência no conto é representada vagarosamente e está dividida entre duas tramas: a realidade machista invencível e a trama de Pedro Macaco que parece ser o ponto em que converge a relação de Rita com o mundo e a força destruidora da brutalidade. No primeiro caso, Metralha com o manejo de seu revólver provoca situações vexatórias que, hiperbolicamente, conduzem a macheza e a crueldade a um grau alto de dominação, configurando ele como um agente da violência contra as possíveis vítimas dela. Metralha está sempre no centro da cena, imóvel, que atrai a atenção de todos por ser quem carrega o poderio do fogo. Um exemplo dessas situações pode ser visto no modo como ele aborda preliminarmente o amante de Rita.

Ficam todos em silêncio e Metralha permanece sentado na cadeira, olhando com curiosidade para a mulher. As três batidas na porta fazem com que ela **estremeça**.

- Não vai atender, Rita? – Metralha pergunta, num tom calmo.

Ela se encaminha para a porta devagar, **como se hesitasse**. Pedro Macaco e Nego acompanham seus movimentos com atenção. Rita abre a porta e recebe um sorriso do homem magro e de cabelos grisalhos que está parado lá fora. O movimento de Pedro Macaco, empurrando a mulher e agarrando-o pelo paletó, é muito rápido para que ele possa esboçar alguma reação. O homem é arrastado para dentro e jogado no chão, perto onde Metralha está sentado.

- O que é isso, seu marginal? – ele grita enquanto Nego o imobiliza.

Calmamente, Metralha se levanta, olha Rita e se aproxima. Agachando-se, ele coloca seu rosto próximo ao do homem e pergunta:

- Não é um pouco fora de hora para visitar uma mulher que mora sozinha? (AQUINO, 2003, p. 153, grifo nosso).

Nesse momento é notável que dentro do próprio trio existe um nível de hierarquia que é dominado por quem apresenta o poder do revólver. Metralha, desempenhando a função de uma espécie de sublíder, mostra-se benevolente a Dico, e rege a ação de todos os personagens ao seu redor. Nego e Pedro Macaco são seus capangas e agem como tais. Rita faz o mesmo, por medo de saber quem está ao lado de fora, mas também por obediência à figura masculina que prefigura aquele que a controla de longe. Além disso, há o choque presente no modo como o amante fala com eles, o xingamento de “marginal” que poderia configurar um insulto

a ele, aos integrantes do trio que parece, ao longo do conto, não suscitar qualquer tipo de ofensa, pois eles reconhecem os seus lugares sociais. No entanto, com uma diferença clara, naquele momento o território é deles, o velho está em um ambiente em que não tem controle algum. Metralha agacha-se para encará-lo no chão é a configuração de uma inversão social de poder: o de baixo olha com autoridade para o de cima fragilizado.

A voz narrativa demonstra, como apontado anteriormente, essa noção teatral das indicações cênicas e fazem das movimentações das personagens performances dentro desse cenário doméstico marcado pelo trágico, seja pelo modo como o silêncio é instaurado, por exemplo, nos movimentos calculados de Metralha, as ações ágeis de Nego e Pedro Macaco, ou na forma hesitante de Rita em não querer abrir a porta. Apesar disso, assim como foi destacado no excerto anterior do conto Santa Rita, o uso do verbo “estremeça” escapa desse tom teatral e se aproxima de algo perto do discurso indireto livre. A outra expressão por nós destacada, “como se hesitasse”, por sua vez ressalta o estado interior dessa personagem, que vive na tensão de querer fugir desse real imutável. Essa tensão pode ser observada na fala de Rita após a ela ser ofertado o dinheiro roubado do amante, nessa circunstância, a sua recusa não representa apenas um dado econômico, mas a mudança pessoal de quem integra aquele espaço e almeja sair dessa fatalidade chamada de vida e alcançar um horizonte outro: “- Não é nada disso, Metralha – ela diz, chorando. – Será que você não entende? O Dico não vai mais sair da cadeia... E eu tenho que pensar no futuro do meu filho...” (AQUINO, 2003, p. 154).

A progressão dessa situação se acenua ainda mais a seguir quando Metralha coloca “o cano [do revólver] dentro da boca do homem” (AQUINO, 2003, p. 155) o que reafirma o lugar dominante da figura masculina, que é difundido em toda a narrativa. A arma se transforma em objeto de poder e é projetado contra o amante como a simbolização do pênis enquanto uma metáfora para hegemonia do macho acima de outro. Isso quer dizer que além da inversão social, ocorre também a sobreposição do masculino sobre outro, aparentemente, mais fraco.

Essa condição de lugares na cadeia viril construída no conto não só se estabelece contra o velho, isso ocorre contra Pedro Macaco ao final, de modo que traz à tona o suspense que envolve a relação entre esse personagem e a boneca encontrada na cama de Rita. O desfecho da narrativa apresenta a sua morte brutal, resultante da confirmação de indícios, seis ao longo da narrativa, que vão transformando a figura da boneca sendo despida e molestada em uma personificação de Rita. Os indícios são: I) o modo luxurioso que Pedro Macaco observa a adolescente que passa por ele no início da narrativa; II) “Pedro Macaco senta-se na cama e pega a boneca que estava nos travesseiros [...]” (AQUINO, 2003, p. 150); III) “Pedro

Macaco está tirando lentamente as roupas da boneca.” (AQUINO, 2003, p. 151); IV) “Pedro Macaco, que está tirando a última peça de roupa da boneca.” (AQUINO, 2003, p. 151); V) Nego faz uma careta ao notar que Pedro Macaco está sorrindo e passando vagarosamente os dedos pela boneca despida. A mulher também acompanha a cena e balança a cabeça, desanimada.” (AQUINO, 2003, p. 151); e VI); “Alheio à conversa, Pedro Macaco parece hipnotizado pela boneca, que segura perto do rosto.” (AQUINO, 2003, p. 152).

Nota-se que há uma preparação de um agente com o desejo de ter poder sobre um outro, nesse caso mais frágil, que se metaforiza na performance de Pedro Macaco sobre a boneca, que resulta no ataque contra Rita no final do conto e a reação violenta dos dois comparsas. No momento em que o amante está sofrendo os ataques do grupo, Pedro Macaco fica responsável em conter Rita que, em um acesso de raiva, o arranha de maneira que o personagem a agrida, batendo em seu rosto e rasgando o seu vestido, expondo-a. Com ajuda de seu revólver, Metralha o golpeia e com a ajuda de Nego termina o serviço em meio a chutes até Pedro Macaco se transformar em outra coisa que nada remetesse ao humano. *Grosso modo*, o macho maior predomina sobre o menor e este sobre a fêmea.

- Me ajuda aqui, Nego – ele [Metralha] diz, afastando a mulher do caminho e chutando a barriga de Pedro Macaco.

Nego olha pra Rita, que está abraçada ao menino e tenta cobrir os seios com o que restou do vestido preto. E pensa na mulher em casa. Ele começa então a chutar o rosto do homem e isso produz um som triste – tão triste como o subúrbio numa noite chuvosa de inverno feito aquela.

E o rosto do homem, aos poucos, vai se transformando numa coisa muito ruim de se olhar. (AQUINO, 2003, p. 156).

Um último aspecto a ser discutido se refere a Donizeti, filho de Rita e Dico. O menino vestindo pijamas com a estampa do Mickey aparece na narrativa em dois momentos apenas e representa um olhar inicial para com a criminalidade. A mãe não deixa, em sua primeira menção no conto, que ele entre contato com o trio, mas ao final Donizeti presencia o ato violento de Pedro Macaco contra ela. Em outras palavras, o filho vai de um extremo ao outro, fazendo da brutalidade algo sem saída, pois nasceu em um espaço que é determinado pelas naturezas ferozes que o compõe, logo Donizeti fará parte dessa mesma ordem social. Em vista disso, a criança testemunha as imagens e os sons de uma realidade animalesca, podendo ser contaminado pelo crime, pois não está mais protegido pela unção materna. Tanto Rita quanto Santa Lúcia, podendo ser a imagem sagrada ou a comunidade, não trazem luz ao espaço que habitam, elas estão presas nas trevas de uma noite chuvosa atormentada pelos sons da manutenção da violência.

A focalização interna de Nego é, brevemente, retomada para lembra-lo da mulher e que Rita poderia ter sido uma das vítimas de Pedro Macaco, justificando sua atitude contra ele. A narrativa, no geral, apresenta uma banalização muito forte da violência, um tema muito caro ao final dos anos 80 e ao longo da década de 90, que se faz presente na construção desses personagens a partir da naturalização de seus atos ao longo do conto. Apesar de haver um ou outro questionamento por parte de Nego, ou mesmo de Rita, os homens prosseguem com o ritmo das atitudes hostis para com as suas vítimas. Assim, a narrativa que se inicia com uma comunidade dominada pela tristeza, fecha-se, ciclicamente, da mesma forma.

Os aspectos teatrais nessa grande dramatização das cenas de violências fazem do narrador heterodiegético alguém que relata ações e não questiona as atitudes desses personagens. A teatralidade dos verbos no presente do indicativo conta uma história sobre a temporalidade do agora e que se desenvolve a partir de uma realidade infernalmente imutável. A quarta parede que se levanta ao longo da leitura é um processo de destruição do anteparo que vai se desgastando para podermos encarar o rosto desconfigurado de Pedro Macaco, criando, assim, um realismo sobre a desumanização e sobre a performance da transformação do homem em animal, que assume por completo a atitude irracional. O conto “Boi” aprofunda um pouco esse posicionamento, mas pelas lentes cinematográficas.

Publicado na coletânea *O decálogo*, de 2000, que tinha como objetivo a composição de um grupo de escritores²⁸, em que cada um escrevesse sobre um dos dez mandamentos, coube a Marçal Aquino, em “Boi”, desenvolver o tema da cobiça. A diegese, escrita em homenagem a João Antônio “poeta dos escombros do mundo” (AQUINO, 2003, p. 180), constrói-se de forma simples: o protagonista, homônimo ao título, quer um espaço no barraco de Eraldo, debaixo da marquise, melhor habitação do lugar, como lhe é negado o gesto de solidariedade, age por meio da força para conseguir seu conforto, criando um embate com o oponente. O desenrolar do enredo, em estilo cinematográfico, mostra o que parece ser uma paródia dos faroestes norte-americanos, só que, no lugar de cowboys, mendigos; ao invés da oposição de bem ou mal, a desigualdade crescente das classes sociais baixas.

Um primeiro aspecto a ser demarcado é a constante animalização dos personagens, como é o caso do nome do protagonista: “Não era gordo. Estava sempre inchado – de cachaça e das bordoadas da vida. Daí o apelido: Boi.” (AQUINO, 2003, p. 181). Além dessa caracterização naturalista do nome do personagem, há a compreensão, logo de início, de uma demarcação da moradia específica nas ruas. Menciona-se a possibilidade de um lugar

²⁸ Entre eles estão Frei Neto, Carlos Nejar, Marcelo Coelho, Luiz Vilela, Ivan Angelo, Márcia Denser, Moacyr Scliar, João Carrascoza e José Roberto Torero.

específico, em frente a um prédio, onde conseguia sobreviver com papelões, mas alguém, “um grandalhão”, limpava a fachada nas manhãs para que saísse do local.

O barraco de Eraldo é apontado pelo narrador como o lugar observado pelo protagonista e, com o desenrolar da história, descobrimos que é seu objeto de desejo, como podemos ver no trecho a seguir: “Enquanto se aquecia num sol ralo, espiava a construção de madeira criteriosamente encravada no alto, sob o viaduto. Era o barraco do Eraldo. Tão bem-feito **que podia ser chamado** de casa.” (AQUINO, 2003, p. 181, grifo nosso). A habitação cobiçada por Boi, mesmo com a simplicidade e limitações, corresponde a um lugar de possibilidades maiores e melhores em relação às que enfrenta cotidianamente na rua. Uma “casa” remete à oportunidade de estabilidade, sobretudo agora que encara o envelhecimento e o inverno que se aproxima, o lar do oponente parece trazer esse conforto, pois além de sua localização que possibilita ao personagem ganhar mais esmola, o ambiente do barraco é complexificado não só por paredes, mas por repartimentos. “Quando Eraldo entrou no barraco, Boi notou o fogareiro no chão. E viu também uma lâmina de madeira fazendo as vezes de parede interna, um cobertor improvisado como cortina. Eraldo tinha dividido o barraco em cômodos.” (AQUINO, 2003, p. 182).

No entanto, por não pertencer a espaço nenhum, Boi precisa partir para brutalidade para desfrutar de algum conforto em sua vida. Dessa forma, além da construção de limites urbanos, existe uma hierarquia subalterna entre Eraldo, dono do barraco localizado no ponto mais alto e bem planejado, e o protagonista, que desfruta apenas dos objetos recolhidos da rua, entre esses objetos está uma arma com duas balas, que vai ser seu trunfo para alcançar moradia almejada.

O trabalho com o cinema desempenhado por Marçal Aquino aparece em suas obras como uma forte influência, fazendo com que a escolha de um narrador heterodiegético, nesse caso, seja fundamental para o distanciamento causado entre o texto e o leitor e permita a focalização dos seus personagens tais como uma câmera. Norman Friedman (2002)²⁹ aponta que esse modo de construir o texto representa-se como um recorte de um dado momento espaço-temporal que não apresenta, aparentemente, uma organização prévia dos acontecimentos que sucedem a composição de determinada história, fazendo com que a seleção dos fatos oriente a projeção de uma imagem como ela realmente é, como, por exemplo, é desenvolvido pelos filmes. Segundo o teórico, nessa maneira de tecer a narrativa,

²⁹ A escolha de repertório teórico sobre a voz e a focalização (modo) é, majoritariamente, retirada dos estudos de Gérard Genette (19[]). Norman Friedman entra nesse contexto pela maneira como a sua definição de câmera se adequa à composição narrativa de Marçal Aquino.

há um apagamento autoral, porém, esse sumiço do escritor pode significar no caso de “Boi” a manifestação de um tipo de exotismo recorrente nas produções de Marçal Aquino.

Uma digressão se faz presente. Nos textos analisados até o momento, esse afastamento da matéria narrada realizado pelo narrador em terceira pessoa apresentou modos de discutir a violência sem necessariamente se sujar com o sangue que ela causa. No entanto, é preciso compreender como se desenvolvem as formas discursivas que enfrentam o real dessas produções. Isso quer dizer que o real pode ser caracterizado como uma elaboração “barata” ou de forma que gere aberturas para questionamentos. Marçal Aquino, em mercados editoriais, jornalísticos e cinematográficos, contribui com algumas maneiras de compreender essa realidade definida como feroz e, ademais, nos ajuda a nos posicionar sobre como enfrentar as brutalidades cotidianas que ela pode vir causar. Sobre esse assunto, Pellegrini (2018) pontua que na violência do escritor não se vê sangue, não há delimitação dos mocinhos, apenas a turbulência que coloca o leitor em uma imersão de um lugar que não é o dele, mas que o choca e consola-o das impurezas sociais, cumprindo, assim, uma catarse, o “*happy end*”, que é breve, pois o livro é fechado e a história esquecida. A nosso ver, esse posicionamento particular da crítica precisa ser revisto, pois o exotismo e sua característica de estranhamento podem estabelecer, como Pellegrini (2018) sugere, uma representação isenta sobre o real. Ainda assim, pensamos que esse real pode ser lido como um momento primário de contato com a história da violência que nos cerca, ainda que a ela não pertençamos.

O apagamento do escritor e a metamorfose do narrador pela técnica da lente cinematográfica auxiliam na dramatização da história de Boi sobre seu desejo por estabilidade, dado que ao leitor não há outra maneira de captar tal realidade que não seja se projetar na narrativa como testemunha ocular do indivíduo que se descobre abandonado no fluxo de um sistema social que não o ampara em nada. Ao mesmo tempo, lutar por aquilo que almeja pode delinear um caminho arriscado para o personagem. Evidentemente, este conto se apoia em um determinismo social e é preciso ter em mente que a realidade que se desenvolve pode não ser a mesma de quem a lê. Isto posto, a literatura em seu processo de representar as vivências traz não só apenas um momento de deslumbramento ou entretenimento, ela precisa ser decodificada e, por meio disso, trazer reflexões sobre nossa relação com a nossa própria realidade. Assim, não poderia ser que a realidade, ainda que ficcional, dessas narrativas de violência serem problematizadas pelo leitor, tal qual fazemos com notícias de jornais?

Questionamentos a parte, a focalização interna múltipla é um aspecto notável na construção cinematográfica, uma vez que há trocas constantes dos pontos de vistas dos personagens dentro de um mesmo parágrafo. No conto de Aquino (2003), nós leitores somos

posicionados ao lado do protagonista, em outros momentos ao lado de Eraldo, acompanhando como espectadores oculares cada troca existente entre Boi e Eraldo. Os confrontos entre os personagens remetem à tentativa constante de sobreviver as suas realidades e de lutar para alcançar o mínimo de conforto que parece não existir em suas vidas.

O contato inicial entre os dois mostra-se amigável, Boi pergunta se há a possibilidade de dividirem o espaço, oferece até o revólver como um aluguel, mas o seu pedido é negado. Em seguida, o protagonista, não satisfeito, retorna acompanhado por dois capangas, que o auxiliam pelo desejo de ter a arma, mas Eraldo detém, mais uma vez, o poder de virar o jogo ao oferecer dinheiro, que conseguiu nas redondezas para que eles espanquem seu oponente.

“O dinheiro é de vocês. Agora quero que vocês levem o Boi pra bem longe daqui e **batam nele sem dó. Estou pagando pela surra. Que é para ele aprender.**”

Eraldo se manteve à porta do barraco, observando o trio descer a rua. Boi ia entre os dois, o saco nas costas. **Parecia conformado.** Teve uma hora em que olhou para trás; então Eraldo entrou.

Os homens escoltaram Boi por um longo trecho. Ele chegou a considerar a possibilidade de sair correndo, cruzar a avenida e buscar socorro num posto de gasolina, do outro lado. Desistiu porque sabia que não teria fôlego para escapar – os dois o escoltavam rindo, mas estavam atentos – e também porque, na certa, acabaria atropelado. O tráfego era intenso àquela hora.

Quando passaram em frente a um tapume, um deles o deteve, segurando-o pelo braço, enquanto o outro removia uma das tábuas, abrindo passagem. Empurrando para dentro, Boi deparou-se com **um terreno baldio, onde mato crescia misturado ao entulho de uma casa demolida. Estava começando a escurecer.** (AQUINO, 2003, p. 184 – grifos nossos).

A construção do trecho destacado mostra a situação de refém na qual Boi se encontra, além de apresentar alguns prenúncios de como esse duelo pelo barraco estava em vias de se tornar algo trágico. Primeiro, a falta de poder aquisitivo do protagonista faz dele um sujeito sem chance alguma em conseguir atingir seus objetivos, uma vez que, dentro da sociedade capitalista, a falta de moeda de troca o coloca à mercê do mais forte, como é possível observar pelo pedido de Eraldo, que, ao ver o rival ir para sua punição, retorna para o seu cotidiano como se nenhum tipo de castigo pudesse lhe acontecer. O protagonista, por outro lado, é acometido pelo desespero que fomenta o desejo insistente e o leva a lutar até as últimas consequências. O espaço ao qual é transportado se revela uma metonímia nas figuras da casa demolida em meio aos entulhos, que correspondem ao seu destino.

A movimentação da narração edita e corta planos que focam o rosto de cobiça de Boi, a segurança de Eraldo acerca de sua força enquanto o mais alto mendigo da área e a incoerência em agir contra o próximo. O narrador relata as imagens em pequenas cenas de

ação que ocorrem consecutivamente, remetendo-se aos enquadramentos dos faroestes de Sérgio Leone preenchidos pela trilha sonora de Enio Morricone, em *The Good, the Bad and the Ugly*, de 1968. A conjugação dos verbos no pretérito perfeito e imperfeito ao longo da narrativa trazem no uso do discurso indireto livre a apresentação dos sentimentos e julgamentos que os personagens experimentavam entre si. Já o uso do presente do indicativo no discurso direto presentifica a história, ao contrário do caso teatral de “Santa Lúcia”, além de mostrar a troca de provocações baseada em ter ou não poder sobre o outro. No excerto a seguir, a construção acelerada de parágrafos curtos e períodos entremeados por diálogos exemplificam nossas colocações:

Os dois estavam achando aquilo muito divertido. E se entreolharam mais uma vez. O que foi um erro.

Num movimento rápido, Boi pegou o revólver e, segurando-o com as duas mãos, apontou na direção da dupla. Porém nenhum deles pareceu intimidado.

“Ih, olha só isso. O Boi ficou valente”, disse o mulato.

“Larga de besteira, Boi”, o outro disse.

Boi tremia. Nunca tinha apontado arma para ninguém. Nunca tinha atirado na vida. Quando falou, sua voz parecia mais firme – estava só um pouco fanhosa por causa da gripe.

“Se precisar, vou atirar.”

O mulato deu um passo à frente.

“Você não tem coragem, Boi. E eu aposto que esse revólver não tem bala.”

O outro homem ergueu o porrete e se moveu lateralmente. A tática era atrair a atenção de Boi, para que o mulato pudesse atacar. Boi recuou e quase perdeu o equilíbrio ao pisar numa pedra. Os dois homens aproveitaram para avançar ao mesmo tempo.

Boi puxou o gatilho. Esperava uma explosão, mas tudo que a arma produziu foi um clique seco. Os homens tinham parado de rir. O mulato partiu para cima dele. (AQUINO, 2003, p. 186).

Ao conseguir fugir dos dois capangas fazendo uso de um dos tiros de seu revólver, Boi volta ao barraco, ameaça Eraldo, que, na tentativa de desarmá-lo, escorrega viaduto abaixo, batendo o pescoço e, ao que parece, morre. O protagonista esconde o corpo no interior da residência e toma posse dela, alcançando seu objetivo de conseguir sua casa e, em dois parágrafos, o personagem pode, na primeira e única noite, dormir confortado com um teto todo seu, sonhar com a mãe, ou alguém do tipo, que nunca chegou a conhecer. Entretanto, no dia seguinte, o pesadelo cotidiano retorna quando um grupo de operários, que faria uma reforma naquela região, pede que a Boi que saia da moradia porque vão derrubá-la. O protagonista tenta questionar a perda da residência, o que se torna motivo de piada para os

trabalhadores, pois aquilo era um barraco. Em seguida, com medo de que fosse descoberto pelo crime cometido, suicida-se com a última bala.

Com a demora para se retirar do barraco, os operários entram e encontram o corpo de Eraldo, mas confundem com o de Boi. Aliás, há uma série de confusões que vão sendo construídas e que dependem, cada uma delas, do ponto de vista do social de cada personagem, como as ressignificações do termo casa para cada indivíduo. Contudo a confusão mais marcante recai sobre reconhecimento das pessoas de um determinado grupo que, para outros, são vistas como semelhantes. O conto estrutura-se em uma cadeia de ordenação baseada em questões econômicas que impactam os sujeitos de modos diferentes de acordo com o lugar que ele pertence. Eraldo por ter uma casa, se encontra no topo da cadeia dos mendigos, por isso é nomeado. Boi era alguém das ruas, não precisa carregar um nome e, por isso é animalizado. O mesmo acontece com os capangas que ele “contrata”, que são chamados igualmente de mulatos, independentemente de quais dos dois se trate. Já os operários, por sua vez, se colocam superiores por terem condições sociais melhores que esses que habitam o lado inferior da marquise.

As trocas de poderes estabelecidas entre os personagens configuram, para Mendes (2015, p. 232), a maneira como “a violência estrutural é construída sob a lógica do capital, que impulsiona as pessoas em busca de melhores condições de vida, algo que move o conflito dramático da narrativa”. O homem dentro dessa sociedade precisa se dedicar a um processo constante de investimento em bens pessoais, o que, no caso dos personagens desse conto, explicita que as marcas das desigualdades sociais são notáveis, violentas em um grau que a força bruta é vital e ir até os últimos limites pode garantir a possibilidade de satisfação, ainda que breve.

Ao final, descobrimos que Eraldo não estava morto, apenas desacordado. A batida que sofre com a queda causa sua permanência em uma cadeira de rodas e a sua internação em um asilo, no qual, por não conseguir pronunciar outra palavra, além de boi, é nomeado como tal. O personagem, dessa maneira, na impossibilidade de comunicar-se efetivamente sobre o seu acidente, fica preso em um *looping* repetitivo que traz de volta o antigo inimigo a um lugar de comodidade, dentro de um cenário no qual não foi convidado a performar. O desejo por felicidade e estabilidade foi alcançado. Portanto, a ironia que é posta ao final, potencializa essa grande questão das desigualdades e da violência vivida, se não naturalizada, em sociedade. O ciclo narrativo que tem em seu título a primeira menção do protagonista constrói, no fechamento do conto, outro Boi. Um Boi que morreu, mas conseguiu, com ajuda de seu opositor, eternizar-se em um espaço de conforto.

De certa maneira, Boi também sobreviveu.

Eraldo vive hoje num asilo. Divide um quarto com mais três velhos e dorme numa cama de lençóis sempre cheirosos – são trocados toda segunda-feira. Ele não consegue falar, seqüela da pancada na cabeça. Só baba e repete uma única palavra. O tempo inteiro.

No começo, seus companheiros de asilo riam. Depois acharam que estava tentando informar seu apelido. Então passaram a chama-lo de Boi. (AQUINO, 2003, 192).

O realismo, de tendências naturalistas, pensando em determinismos e a animalização, construído dentro dessa narrativa de Marçal Aquino (2003) molda-se a partir da insistência do indivíduo em conseguir o seu objeto de cobiça num percurso repetitivo de ir e voltar, sempre lançado violentamente contra aquilo que almeja. O olhar do leitor é, nesse caso, domesticado pelo anteparo metaforizado no sentimento de felicidade do ato de desejar, mas que caminha para um desgaste gradual que confirma a impossibilidade dos sujeitos de conseguirem alcançar os seus objetivos. Trata-se do desencanto de uma sociedade determinada pelo trágico, mas que, como um filme qualquer de Hollywood, traz ironicamente, um final amargo e doloroso para quem testemunha, e “feliz” para o nosso protagonista.

Hélio Oiticica, em *Bólido Caixa 18, Poema 2*, quando explora as imagens do cadáver do traficante Cara de Cavalo, de 22 anos, morto após uma perseguição policial, faz a seguinte colocação: “Existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade.” (OITICICA *apud* SCHOLLHAMMER, 2013, p. 48). Com essa fala, o artista plástico, homenageando o amigo, cria uma ambigüidade dele como uma figura heroica e anti-heroica. Desse modo, a imagem do traficante, quando mobilizada como objeto artístico de uma exposição de um museu, contribui para que haja a contemplação daqueles que observam e que, de alguma maneira, contribuem na transformação de Cara de Cavalo em arte, mas, também, em um símbolo da necessidade de abatimento. A sociedade falhou com Cara de Cavalo, à semelhança de Boi, que, para ser feliz, ter um bem-estar, precisa transgredir o dominante hegemônico.

Sendo assim, a representação do Brasil e de sua violência inerente pela ficção contemporânea nos coloca diante de diferentes modos de compreender a história de um país marcado pelo subdesenvolvimento persistente. Os personagens Boi e Eraldo lutam entre si para conseguirem manter alguma estabilidade, mesmo que mínima, naquela sociedade que nunca lhes deu nada. Assim, o realismo, enquanto estética que pode imitar em profundidade e capaz de se deslocar por diferentes momentos da história, encontra nas variadas estruturas de

sentimento a possibilidade de representar a concretude hostil de um mundo em transformação. Mundo este que isola a minoria que não age de acordo com as regras sociais dominantes. O trauma ininterrupto na repetição das imagens cruéis do cotidiano, frequentemente transmitidas pelos mais diversos meios midiáticos, gera a escolha aos personagens, talvez, também, ao leitor, entre agir como testemunhas inertes do autoritarismo cego ou se tornar agentes contra o sistema para que pequenas mudanças ocorram e uma breve felicidade se torne possível.

As narrativas de Marçal Aquino não apontam a violência social como algo superável, ela gera consequências a serem enfrentadas pelos indivíduos que povoam suas histórias. No conto “A face esquerda”, de 2002, publicado originalmente na coletânea *Famílias terrivelmente felizes*, traz, em sua redação, um epílogo para as análises feitas, até esse momento, sobre a ficção do escritor e que, além disso, ajuda no entendimento mais a fundo da representação arrebatadora e angustiante que o autor faz da violência em sua literatura, definindo a brutalidade presente no espaço brasileiro como um purgatório.

O último conto relata a amizade entre os dois amigos separados por escolhas feitas ao longo da vida. A narrativa os põe em perspectiva e apresenta modos diferentes de se viver dentro de um mesmo espaço, destacando que independentemente, dos caminhos que sigam, os destinos das pessoas inclusas nesse ambiente estão fadados a algum tipo de violência. Venâncio, a mando de Damião, chefe da favela, precisa assassinar seu antigo amigo Zizinho, apelido dado a Ézio, por não ter cumprido o luto do funeral da mãe do mandante e manter aberto seu bar. Por ter um histórico de amizade com Zizinho, Venâncio reluta para concretizar a ordem, decidindo se abrir e explicar a situação à vítima, no intuito de orientá-la a fugir. Apesar de conseguir convencê-lo, Zizinho retorna para buscar uma coleirinha de estimação e, com medo de que seja outro capanga, Venâncio o mata.

A história, que acontece no período de um dia, não passa por esse percurso ordenado. Ela é organizada em quatro partes – o aviso, a ordem de assassinato, o crime e o trauma – e cada uma delas estão articuladas com o modo como os indivíduos se relacionam com a violência. Um ponto interessante dessa narrativa está na maneira interiorizada que os personagens refletem sobre si e sobre a conexão com o outro. Ao contrário dos textos lidos anteriormente, neste conto, Marçal Aquino (2003) compõe os sujeitos fictícios de uma forma mais ampla. Essa composição se aplica principalmente a Venâncio, cuja construção desdobra os limites de sua relação com a criminalidade e com a amizade. Isso porque ao precisar agir contra uma pessoa por quem guarda algum afeto, Venâncio repensa sua posição dentro do grupo, comandado por Damião, bem como sua condição enquanto indivíduo. No entanto, embora a “A face esquerda” traga alguns elementos diferentes, a diegese estabelece um elo

com as outras narrativas pela incontestável força determinista que desenha as existências desses seres que não conseguem sorrir diante da realidade que vivem.

Na primeira parte do conto, acontece a narração do instante em que Venâncio vai ao bar de Zizinho dar o aviso sobre a ordem para matá-lo e aconselhá-lo a fugir. Nesse momento é notável a flutuação de pontos de vistas entre os três personagens diferentes com o uso da focalização interna múltipla entre os dois amigos e o filho de Zizinho, este, que abre e fecha o conto. As descrições das personagens e algumas das ações não são feitas só pelo narrador são filtradas a partir da visão desses três personagens. A título de exemplo, podemos destacar que é o menino quem observa a chegada de Venâncio, mas é Zizinho quem identifica as cicatrizes da face esquerda do amigo. A voz narrativa não desempenha apenas uma narração distanciada dentro do conto, o narrador com o discurso indireto livre apreende a perspectiva desses sujeitos e a assimila ao seu próprio modo de narrar, desenvolvendo a socialização entre vozes e personagens. Isto é, o leitor tem acesso a essas figuras a partir da perspectiva dos próprios personagens, captando os julgamentos feitos por um e por outro, numa espécie de revelações de segredos ao leitor, tal como podemos ver nos excertos a seguir em que se destacam o olhar de Venâncio e Zizinho, respectivamente:

Zizinho ignorou o comentário. O homem estudou seu rosto por um momento. Era um negro bonito, de traços delicados, quase femininos. Os olhos, levemente puxados, expressavam algo que Venâncio não estava habituado a ver entre os negros que conhecia: orgulho.

Tinham a mesma idade, mas ninguém diria isso. O corpo atlético de Zizinho, e a pele lisa, sem rugas, faziam com que ele ainda parecesse um garoto. Venâncio envelhecera. Ele se incomodava com a barriga que andara cultivando nos últimos anos e, mais ainda, com o rosto destroçado por marcas diversas. Não havia nada a fazer, ele achava. Era a idade chegando. (AQUINO, 2003, 194).

Foi a vez de Zizinho examinar o rosto de Venâncio. Estilhaços de um para-brisa haviam deixado pequenas crateras em sua face esquerda, coisa do tempo em que ainda eram amigos. Motivo de complexo, Zizinho sabia. Abaixo do queixo, ele notou, uma papada deixava de ser discreta e contribuía para tornar ainda mais redondo o rosto. (AQUINO, 2003, 195).

O trânsito desses pontos de vista contribui para o desenvolvimento de uma nova perspectiva sobre a vivência dos personagens, aproximando-nos das relações entre essas pessoas e, por consequência, da maneira como sustentam o afeto e a admiração entre si, sentimentos que, neste conto, promovem o reencontro e a redefinição de uma amizade aparentemente esquecida. A violência que interpelou Venâncio e o afastou de Zizinho pode estar disposta no mandado de assassinato, contudo, o fato de Venâncio retornar ao amigo por

quem ainda guarda afeto faz com que ela se anule. O protagonista guarda um grande respeito sobre o outro por não ter escolhido o caminho da criminalidade, formou família e isso é algo que surge como um questionamento possível de sua própria mudança, espelhando-se em Zizinho. No entanto, na narrativa essa possibilidade é quase nula, uma vez que o protagonista comete o crime contra quem mais admira. Há a reciprocidade por parte de Zizinho quanto ao afeto com o amigo, porém ela nunca é explicitada a Venâncio, tal como se observa na citação a seguir:

Um olhou nos olhos do outro. Zizinho lembrou-se da época em que o pai de Venâncio quis proibir que os dois andassem juntos. O pretinho é má companhia, ele falava. Zizinho lembrou-se também de que ajudara a pagar o enterro do velho, quando ele caiu duro na rua. E, no cemitério, carregara uma das alças do caixão, lado a lado com Venâncio. Outros tempos. (AQUINO, 2003, 196).

A violência pode ser encontrada nas palavras do narrador a partir dos detalhes corporais de cada personagem. Zizinho, o que fugiu de ser criminoso, aparenta estar fisicamente intacto, o corpo atlético, a falta de rugas, como se o tempo não tivesse sido cruel com ele. Ao contrário, Venâncio já apresenta o envelhecimento, assim como sua barriga e o acidente que deixou cortes em seu rosto que figuram a cicatriz, física e psicológica, de uma vida determinada por brutalidades que causaram danos inconcebíveis, como será a morte acidental do melhor amigo. Essa colocação fica ainda mais evidente na segunda parte do conto que, por meio de um *flashback*, narra o momento em que Venâncio recebe a ordem para matar Zizinho e presenciamos como a violência deixa sinais carnis nas pessoas que dentro dela vivem, neste caso, o olho de vidro de Damião.

Venâncio levantou o olhar para o rosto de Damião. Não gostava de fazer isso. Damião tinha um olho de vidro, que permanecia estático, alheio aos movimentos do olho bom. Encará-lo provocava em Venâncio a mesma sensação incômoda que experimentava quando percebia alguém interessado em suas cicatrizes. (AQUINO, 2003, p. 197).

O crime contra Zizinho é todo caracterizado com base na hierarquia de poderes que constrói o espaço dessa comunidade, como podemos ver nas duas falas, a seguir, de Damião: “Esse tal de Ézio me desrespeitou, Venâncio. Todo mundo obedeceu a minha ordem. Por que ele não baixou a porta na hora do enterro?” (AQUINO, 2003, p. 198) e “Se eu não der o exemplo, como é que fica? Não pode, desmoraliza.” (AQUINO, 2003, p. 198). A palavra do narrador se atrela fortemente ao discurso direto, dramatizando a ação entre os criminosos,

Damião e Galego, e o intimismo de Venâncio que é colocado em alguns momentos. O choque entre as atitudes violentas – a ordem de assassinato – e a vontade de não as realizar trazem o questionamento do protagonista contra a violência que aflige aos outros, que vai ser concretizado na morte do amigo por suas próprias mãos. Por isso, entendemos que a ideia de pedir que Zizinho fuja seja o primeiro momento de superação das escolhas de entrar no crime que o persegue e o impossibilitou de ter o amigo ao seu lado. “Por que sentiria raiva de Zizinho? Nunca haviam brigado, estavam apenas afastados. Desde o dia em que descobrira que Venâncio andava trabalhando para Damião, Zizinho passara a evitá-lo. Foi assim.” (AQUINO, 2003, p. 198).

Na terceira parte, o conto narra Venâncio posteriormente à fuga de Zizinho e alcança de forma mais abrangente a condição psicológica do protagonista. Enquanto aguarda o momento certo para escapar da retaliação inevitável de Damião, o personagem principal espera na casa do amigo e reflete sobre a sua condição, percorrendo questões religiosas e as escolhas que fizera até ali. O homem conclui que não há necessidade de envolver Deus em problemas relacionados às ações humanas, pois cabe ao próprio homem julgar seus atos, fazendo da Terra o próprio purgatório. Ao ajudar Zizinho, Venâncio tenta encontrar alguma viabilidade de absolvição de todos seus atos dentro da criminalidade, porém sabe que precisa arcar com as consequências de suas ações, não havendo escapatória de ser, cedo ou tarde, sentenciado por elas.

Venâncio também deveria estar longe aquela hora. Não tinha mais futuro com Damião: ninguém que trabalhava para ele recusava um serviço e ficava vivo para comentar a façanha. Venâncio planejava ficar uns tempos na casa de um primo, no interior. Mas talvez as coisas nunca mais esfriassem depois do que iria fazer. Fodido, fodido e meio. Venâncio pensava. Então cochilou. (AQUINO, 2003, p. 200).

O narrador heterodiegético não se posiciona mais de forma tão distante como nos outros contos, ele, aqui, consegue se adaptar aos sentimentos desses personagens e apresentar junto de sua narração uma história complexa sobre as relações do homem e os determinismos causados pela violência. Na citação acima, o uso dos verbos em quatro tempos distintos de conjugação exhibe como Venâncio está preso em um conflito existencial que parece não ter saída. O futuro do pretérito do indicativo (“deveria”, “iria”) apresenta um liame entre ter feito uma boa ação a Zizinho, mas que traz como consequência a retaliação. Já o pretérito imperfeito do indicativo (“tinha”, “recusava” “trabalhava”, “ficava” “planejava”) anuncia a condição irreparável de algo que nunca terá um fim, exemplificados nesse caso como a força

da violência de Damião e os planos que, provavelmente, não seriam realizados. Com o pretérito imperfeito do subjuntivo (“esfriassem”) constrói-se a dúvida sobre um plano que nunca se concretizaria; ao passo que o uso pretérito perfeito (“cochilou”) demarca a única ação que pode realizar para, ainda que brevemente, suspender a realidade de violência que há pouco iria retornar.

Apesar de acreditar na justiça dos homens, Venâncio não esperava que ela poderia causar tal grau de sofrimento. Confundindo Zizinho, que retorna para buscar a coleirinha, com qualquer capanga de Damião, principalmente Galego, Venâncio atira no amigo, ainda que arrependido de todas as suas ações, continua o círculo da violência. O sentimento de amargura de viver dentro desse mundo retorna e mostra ao personagem como as dores infligidas retornam para si e se cicatrizam.

Os danos causados por essa realidade determinista são representados no conto pela transição de ida e volta do protagonista ou de estar dentro e fora do âmbito da violência que preenche o espaço ao qual o protagonista vive e, também, na ressignificação do termo “escolha” cuja mobilização produz o efeito de ironia. Zizinho, a despeito de ter escolhido viver uma vida diferente de Venâncio, teve seu desfecho, o assassinato, marcado pela brutalidade do cotidiano. Em outras palavras, ainda que tenha construído uma família e um negócio, Zizinho foi obrigado abandonar tudo o que construiu por conta do poder da hostilidade de Damião.

A violência é colocada como um trauma incontornável, fato que se projeta na quarta e última parte da narrativa em que o filho de Zizinho retorna e reflete sobre o assassinato do pai. Lembra a infelicidade presente em Venâncio e sobre o desfecho que teve após ter assassinado o amigo. Assim, constata-se que as dores causadas pela ação da violência atingem os seus dois agentes: o causador e a vítima, lesionando as lembranças que se alastram ao longo do tempo de vivência dos indivíduos.

A construção realista do conto pela voz narrativa em terceira pessoa, ainda que mantenha a atitude demiúrgica, não compreende mais um exotismo *per se* em toda sua significação de estranhamento com a realidade que narra. O distanciamento é quebrado quando acontece no discurso a interiorização dos sentimentos e dos julgamentos dos personagens, de modo que não exista mais a profusão de apenas um ponto de vista, nesse caso, do narrador. Zizinho e, principalmente, Venâncio não se constituem somente como peças para o projeto da voz narrativa, eles ganham notoriedade ao se assimilarem a ela, tornando-se seres pensantes e que questionam o histórico da violência naquela sociedade. Isso quer dizer que o exotismo persiste, mas com novos contornos e com o esgarçamento de

alguns limites.

No realismo feroz de Antonio Candido (2017), o exotismo é o fundamento das narrativas que são escritas pela voz narrativa em terceira pessoa justamente pelo motivo de que narrador e personagem não conseguem se cruzar por estarem em diferentes camadas sociais. A partir disso, consideramos que Marçal Aquino (2003) propõe nos quatro contos analisados formas distintas de narrar em terceira pessoa, promovendo, ao longo de cada um dos textos, diferentes maneiras de estabelecer um elo com o leitor, sobretudo, no que se refere à discussão da violência.

Assim, a distância e o estranhamento que o exotismo constrói nas narrativas em terceira pessoa se faz presente. Nessa perspectiva, entendemos que o percurso dos quatro contos - desenvolvido no período de vinte e um anos - evidencia a maneira como Marçal Aquino (2003), por meio da voz narrativa, desenvolve narrativas que se aprofundam, paulatinamente, sobre a tragédia brasileira. Em “Noturno nº um” o distanciamento é evidenciado pelas pequenas inserções do ponto de vista do homem que caminha pela noite, de modo que vemos, pela primeira vez, a tentativa de colocar o personagem em perspectiva no discurso do narrador. Em “Santa Lúcia”, o narrador apresenta somente no início e ao final uma perspectiva próxima aos personagens, admitindo Nego como seu ponto de interesse e se distanciando dos outros. Já em “Boi”, com a transformação da voz em câmera cinematográfica, a realidade aproxima-se do leitor pela objetividade da narrativa fílmica. Todavia, em “A face esquerda”, narrador e personagem confundem-se e ampliam a possibilidade de conhecimento dos mundos sobre a violência. Assim, podemos entender melhor tanto as motivações e as angústias das personagens quanto a irreparabilidade das consequências de suas ações.

O realismo de Marçal Aquino está longe de ser isento, porém mantém o exotismo que Candido (2017) destaca nesse uso de narrador. As narrativas aquinianas demarcam a violência como uma “forma de ação” inerente ao contexto histórico do Brasil. Sendo assim, a assimilação dessa violência nos contos e na história brasileira se impõem como prática comum do cotidiano, dado que é importante reconhecê-la. A postura do autor sobre a brutalidade, ao longo do tempo, o conduz a diferentes métodos, por exemplo, em relação à aproximação de outros gêneros: seja com a crônica típica dos anos 60; com a teatralidade dos criminosos e das vítimas; pela aproximação com o cinema ao focalizar com suas câmeras o desejo por estabilidade de dois personagens; ou ainda na relação que estabelece com o intimismo de uma odisséia de superação, mas de algo invencível. Os seus narradores em terceira pessoa estão à procura de aberturas para entrar nessas realidades e não simplesmente

apresentá-las, eles querem questioná-las e pôr em evidência a discussão daquilo que nos originou, formou-nos e ainda persiste em nos determinar: a violência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O REALISMO FERROZ PERSISTE?

Estava tão contente pensando só em letras e de repente elas foram se compondo, tão perigosas quando se juntam. Mas na raiz são descomprometidas. Umas crianças, A, B, H, M, O... Tão raro o X. Em declínio, o Z, rei desmemoriado, o irmão gêmeo S com a astúcia de um usurpador. Ponho o dedo em cima do F desventrado que a irmã Bula bordou, as letras também levam facadas no ventre, tiros no peito, socos, agulhadas, coices – também as letras são atiradas ao mar, aos abismos, às latas de lixo, aos esgotos, falsificadas e decompostas, torturadas e encarceradas. Algumas morrem mas não importa, voltam sob nova forma, como os mortos.

(Lygia Fagundes Telles – As meninas)

O itinerário realizado ao longo desta dissertação perpassou a história de uma prática que desde sua origem esteve interessada em tomar o cotidiano como matéria de representação, transformando-o em linguagem. Isso porque, o realismo sempre esteve preocupado em narrar aos seus leitores uma realidade séria que não mais se adequava com os vales encantados e seus cavaleiros em busca de salvar donzelas frágeis de dragões e feiticeiros. O fascínio desse estilo literário estava, no século XIX, nos pequenos atos do convívio humano, nas caminhadas e conversas ordinárias de todo dia e tudo aquilo que remetesse à convivência dos indivíduos dentro desse mundo real.

Retomando o posicionamento de Tânia Pellegrini (2018), o realismo constitui-se, de modo geral, como uma prática literária que perdura até os dias de hoje. Com uma estrutura formada pela postura de apreensão dos contextos históricos e ideológicos de determinada época e pelo método de composição da narrativa – seus narradores, personagens, espaços e etc. – capaz de moldar as realidades e de torná-las conteúdo de ficção. As narrativas realistas apoiam-se na verossimilhança para criar uma literatura sobre a representação fiel da realidade, pedindo que quem a tenha em mãos a aceite como tal.

A formação literária brasileira passou por um percurso de superação de amarras coloniais para construir a sua verdadeira identidade. De *Iracema* a *Macunaíma*, os escritores promoveram a desmitificação da identidade brasileira de um povo dominado para alcançar a nossa identidade cultural de um país formado por diversidades. No entanto, é preciso salientar que na nossa condição de subdesenvolvimento, que se conserva ao longo de nossa breve história, mesmo com a modernização do Estado, principalmente a iniciada no século XIX e “concretizada” durante o período da ditadura militar de 1964, não conseguimos, até o momento, assimilar as diferentes classes sociais, o que acarreta na relação econômica discrepante e servil.

A literatura realista feita no Brasil não fugiu dessas questões, mas desenvolveu um

percurso um tanto instável por conta dos diferentes olhares que construía essa nova prática em território nacional. Machado de Assis, com uma escrita irônica, voltada para os grandes centros urbanos e com uma experimentação com a linguagem atípica ao realismo balzaquiano, não julgou como correto o modo como Eça de Queirós imitava a realidade criando um estilo de composição próximo dos escritores naturalistas, como Aluísio de Azevedo, por exemplo, em obras que abririam a discussão sobre espaços esquecidos, como as descrições de zonas periféricas e apresentação de indivíduos marginalizados.

O Brasil, no século XIX, passou por mudanças econômicas, históricas e sociais que na literatura não poderia ser diferente. A discussão que abrangeria as histórias das novas populações não estava mais pautada, simplesmente, pelas menções das minorias em pequenos trechos das obras que, muitas vezes, eram construídos com aspecto humorístico ou farsesco. Os indivíduos marginalizados se tornam, conseqüentemente, expressões sérias para compreender as muitas transições que estavam sendo projetadas no país. *Grosso modo*, enquanto algumas classes estavam no desenvolvimento do aumento de suas riquezas, aqui, marcado pelo início de nossa industrialização, outras precisavam se adaptar a essa transição a partir do pouco que o estado lhe concedia. A abolição da escravatura, a título de exemplo, foi um processo que teve como ideia inicial a liberdade, porém com a falta de incentivos para a sobrevivência dos negros em sociedade. As dificuldades sociais enfrentadas por essas populações foram ainda mais presentes, pois não tinham direitos e nenhuma segurança para qualquer tipo de subsistência.

O modo de representação não poderia compreender, como fazia nos romances do romantismo, realidades marcadas por idealizações, pois isso falsearia o real e não corresponderia a uma verossimilhança do que se vivia no país. Da malandragem pícara de Leonardo Pataca aos personagens marginais d'*O cortiço*, o realismo se estabeleceu como uma estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979), procurando na dominância de um cotidiano que construía o autoritarismo velado, a perpetuação de um subdesenvolvimento residual e a promoção da emergência de diferentes maneiras de exploração social de pessoas que estavam à margem da sociedade. Assim, a literatura brasileira abriria caminhos para a representação de indivíduos que não tinham importância para as narrações escritas até o momento. A história de uma população ignorada que iria tornar-se parte importante no modernismo de 30, no que condiz aos temas dos romances do nordeste, e da ficção urbana dos anos 60 e 70, de escritores como Rubem Fonseca e João Antônio.

Algumas décadas depois, a realidade brasileira apresentou apenas algumas diferenças, a violência velada firma-se como algo concreto com a ditadura e faz com que ela se torne uma

forma de ação que expandiria as fronteiras do convívio social, delimitando ainda mais as diferenças sociais entre as classes e reafirmando as raízes que originaram o Brasil. A nova produção literária dos anos 60 precisava encontrar maneiras pelas quais fosse possível representar a nova situação social. Nessa perspectiva, as antigas estruturas de sentimentos seriam fundamentais para entender a dilatação do autoritarismo, que antes do regime militar era uma característica apenas latente. O texto literário demandava um avanço nas técnicas de composição, contudo, com o avanço da brutalidade do cotidiano, o realismo com sua estrutura historicamente transformável, adaptou-se a esse novo contexto e tornou possível imitar em profundidade, a nova situação do país, o que causou intriga na crítica literária da época.

Com uma linguagem ágil, as narrativas realistas ferozes ou brutalistas eram construídas sem distinção entre a oralidade e a normatividade das gramáticas e lidavam com a representação da violência, tanto no enfrentamento quanto na denúncia acerca da realidade cruel brasileira. Essa ficção tornou-se popular, dominando o mercado editorial, que se iniciava no governo militar, e, conseqüentemente, auxiliou no fomento ao que viria ser o nosso mercado cultural. Como vimos no primeiro capítulo, Candido (2017) faz pontuações precisas sobre a maneira como a prática realista se desenvolvia, destacando o uso da voz narrativa em primeira pessoa para romper com a distância que se colocava entre o sujeito narrativo, muitas vezes, alguém de dentro do crime, e o leitor, viabilizando um choque entre duas realidades distintas. Por outro lado, nas obras em que havia a presença de narradores em terceira pessoa, de acordo com Candido (2017), os escritores tendiam a reiterar um exotismo que afastava o leitor do real literário, logo, a leitura desses textos produziam uma catarse breve, sem grandes intervenções na vida de quem a lesse.

Essa colocação sobre a terceira pessoa, além de ser questionada pelo próprio crítico, é um ponto de reflexão também para leitores futuros da publicação de “A nova narrativa”. Candido (2017) indaga se o exotismo seria prejudicial para a representação da realidade ou se seria, simplesmente, mais uma maneira de compreender como a violência pode ser representada. Sete anos depois, considerando a primeira vez que o crítico cita essa nova literatura realista durante uma palestra em 1972, com as considerações de Candido em 1979, é possível definir o realismo feroz como uma nova postura para com a representação literária da realidade vivida nos anos de 1960/1970 e, por ter em sua estrutura uma característica histórica, que compreende um método inédito para compor o retrato do Brasil.

Dessa maneira, entre uma voz narrativa em primeira pessoa e uma voz narrativa em terceira pessoa é preciso reconhecer que se trata de uma linguagem que se transforma em diferentes contextos e que o escritor representa por meio de diferentes estratégias de

composição os males que a violência acarreta ao ser humano. Em alguns casos, essa violência pode estar melhor representada em alguns textos do que em outros e o exotismo mais aparente em alguma obra pode causar um distanciamento maior daquela realidade, contudo é preciso analisar as diferentes formas como cada texto é escrito e os motivos pelos quais alguns deles não alcança a força de transposição do real.

As inovações estilísticas de Rubem Fonseca e os temas de João Antônio foram fundamentais para as posições que Antonio Candido assume em 1979. No entanto, com quarenta e dois anos afastado da publicação de “A nova narrativa”, o que era considerado como característico da produção contemporânea daquele momento, pode não ter continuado em textos literários mais recentes. A leitura dos contos de Marçal Aquino (2003) apresenta algumas das transformações históricas que precisam ser levadas em critério de análise crítica desse realismo feroz. Deve-se considerar na análise desse realismo se em toda sua ferocidade ele alcança a representação da realidade dos anos de 1980 em diante, compreendendo os tempos de redemocratização daquele período, bem como a nova guinada da ficção contemporânea brasileira.

Marçal Aquino é um escritor que desempenha um grande número de funções dentro do mercado cultural, jornalístico e editorial e a essas diversas atuações estão presentes ao longo de sua produção. Como observado nas análises, os quatro contos que selecionamos apresentam diferentes maneiras de compreender a escrita da violência, sendo possível constatar, nessas leituras, que o exotismo demarcado por esses narradores apresenta-se por meio de uma característica inescapável da voz narrativa em terceira pessoa. Porém, em “Boi” e “A face esquerda” o autor consegue driblar as distâncias narrativas que uma representação exótica pode vir a causar, fazendo do leitor uma testemunha da realidade daquelas tragédias.

Em “Noturno nº um”, publicado em 1981, período no qual a ditadura estava em processo de acabar, Marçal Aquino faz uso da crônica para compor sua narrativa. O gênero cronístico, segundo Alfredo Bosi (1987), foi muito utilizado nos anos 60 e 70 para ressignificar a ficção, principalmente os contos, e se aproximar de estruturas narrativas que eram publicadas nos jornais diários. O narrador em terceira pessoa, com a visão jornalística não quer, como aponta Silviano Santiago (2002), posicionar-se sobre a realidade que relata, ele se distancia e narra sobre um personagem, que em uma caminhada atrás de fogo, que o estimula a absorver a violência que habita os espaços da cidade. O exotismo que Candido (2017) aponta é evidente nesse conto e exemplifica o afastamento entre leitor e texto.

Os primeiros anos da nova democracia trouxeram consigo a necessidade de entender as novas maneiras de viver após o término de um período longo de dor. A violência, algo que

era comum do cotidiano, de repente, não se apresentava mais como a forma institucionalizada de controle do governo, convertendo-se em assunto para jornais sensacionalistas, impressos e televisivos. Fato, este, que colaborou para que a violência fosse socialmente banalizada e se transformasse em um grande espetáculo a ser usufruído pela população brasileira.

As duas grandes cenas em “Santa Lúcia”, de 1992, trazem indícios de como Marçal Aquino estava desenvolvendo novas técnicas de composição literária e maneiras outras em como narrar sobre a violência, representando a realidade de modo próximo ao espetáculo em que ela vinha se transformando. Nesse conto, pode-se ver o início do uso do discurso indireto livre, na composição do personagem “Nego”, por exemplo, antecipando questões sobre a produção do escritor que viriam a ser bem exploradas em seus textos, por exemplo, a justificativa de pertencer ou não a vida do crime. O destaque, porém, está na teatralidade com a qual o narrador expõe as ações dos personagens, aproximando-se das didascálias. O uso recorrente do discurso direto e a circunscrição do espaço, principalmente na casa de Rita, traz um movimento de leitura que em seu desenrolar remete a ação de atores em cima do palco. O texto ergue a quarta parede e junto dela se firma o exotismo, que é instaurado por um distanciamento necessário, pois além de sermos leitores, somos espectadores de mais uma tragédia cotidiana.

O uso do discurso indireto livre aparece efetivamente ao lado desse narrador em terceira pessoa nos dois últimos contos e cria fendas no texto que auxiliam no elo de reciprocidade entre personagem e voz narrativa, e também entre leitor e a obra. Em “Boi”, de 2000, somos aproximados do mundo do desejo destruído sendo focalizado por uma lente cinematográfica, que em pequenos *close-ups*, há a descoberta de que não há fuga da violência quando você, de alguma forma, se inseriu nela. Nesse mesmo dilema, em “A face esquerda”, de 2002, conseguimos nos aproximar da situação confusa que Venâncio enfrenta com o determinismo de estar dentro e fora da criminalidade. A violência retorna duas vezes mais forte. Isto é, os narradores nessas duas narrativas conseguem lidar com suas qualidades demiúrgicas e se infiltram nas vivências dos indivíduos, socializando os espaços de dores com os personagens que as enfrentam. Diante disso, cabe a nós questionarmos a qual lugar pertencemos enquanto leitores, e o que podemos fazer para assimilar aquele conteúdo para além da catarse e da nossa realidade. Portanto, retomando, o questionamento de Antonio Candido (2017, p. 258, grifos nossos):

[...] se eles [os escritores da década de 60 e 70] não estão criando **um novo exotismo** de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros;

se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o **atrativo** de qualquer outro **pitoresco**.

Depois das leituras dos contos de Marçal Aquino, a resposta para essa pergunta é que há, sim, a construção de um novo exotismo. No que diz respeito ao pitoresco, por sua vez, é preciso ter cautela, pois refletindo sobre a voz narrativa em terceira pessoa e o uso do discurso indireto livre, Candido (2017) já destaca que nas primeiras obras naturalistas os escritores faziam uso desses recursos – linguagem culta no discurso indireto e as falas orais escritas entre aspas no discurso direto – com o cuidado para não serem confundidos com os personagens marginais com os quais lidavam, afastando-se da realidade dos indivíduos que criavam em seus textos. A discussão sobre os problemas sociais pela literatura era feita exclusivamente pelo medo de perderem o *status* que os escritores tinham dentro daquela sociedade, precisavam se esconder por trás da linguagem. Apesar da postura realista, que se observa nesse caso, estar disposta a representar os problemas sociais daquele momento histórico, o método empregado faz da realidade algo pictórico, logo, distanciada.

Sob outra perspectiva, na contemporaneidade do ensaio “A nova narrativa”, de 1979, os tempos são outros e a explosão da violência é algo rotineiro. A exploração da crueldade da, então, recente realidade brasileira pelo texto literário corresponde a uma estrutura de sentimento que, diferentemente da dominância velada século XIX, manifesta o autoritarismo ostensivamente, faz a manutenção do subdesenvolvimento residual e adiciona ao elemento emergente a repressão e a censura do Estado. O realismo feroz sustenta-se pela crueldade explícita, porque independente de representar os marginais dos grandes centros urbanos, esses indivíduos estão dispostos todos os dias em jornais, na televisão, ao contrário daqueles personagens naturalistas, também excluídos, que ainda não tinham uma exposição tão relevante na produção ficcional. Foi nesse período que eles se tornaram conhecidos, tornando-se o contraponto do sistema social que se engrandecia.

Possivelmente, seja nesse ponto, que o realismo feroz de Candido (2017) torne-se um jogo de reflexo com o nosso primeiro naturalismo. A expansão da presença das minorias na ficção brasileira pode representar uma discussão mais ampla da realidade vigente e a característica pitoresca advinda da terceira pessoa não representa mais a mesma contextualização de estranhamento que tinha em narrativas do século XIX. Isto é, a narração demiúrgica do narrador em terceira pessoa dessa nova narrativa ainda mantém o leitor afastado da história que se narra, porém existe um conhecimento mais evidente entre quem lê e os personagens dessa criminalidade pelo excesso de violência apreendida tanto pela

literatura quanto, principalmente, pelos meios midiáticos. A realidade empírica e a realidade ficcional podem não ser excêntricas ao leitor, fazendo com que a socialização, ou o rompimento da distância, não seja um processo difícil.

A narrativa de Marçal Aquino preenche esses requisitos apontados por Antonio Candido (2017) sobre o realismo feroz. Nas quatro análises observamos que existem quatro modos diferentes de narrar a violência da realidade brasileira. Pelo percurso temporal estabelecido traçado por esses textos, vemos como eles se adaptam para compor diferentes formas de encarar a contemporaneidade após a publicação de “A nova narrativa”, de 1979. Nesse sentido, cumpre explicitar que a emergência de um cenário político democrático, em processo de reestabelecimento, com leis que trouxesse algum direito as minorias, não implicou em grandes mudanças ao mostrar a ineficiência em assegurar subsistência aos indivíduos. Houve, dessa maneira, uma manutenção da dominância do poder de grupos economicamente independentes, o presente refletindo o passado de nossa história.

A banalização da violência só causaria uma letargia na população. A aproximação do escritor, principalmente nos anos 90, com as mídias visuais possibilitaram o surgimento de uma literatura alinhada ao tablado do palco, às telas do cinema e das televisões, como um meio de incitar discussões, não apenas de expor a realidade violenta do Brasil. Os textos estudados integram um momento de redirecionamento político e a indiferença em relação à violência que era tida, naquela época, e quiçá nos dias de hoje, como entretenimento familiar. Essas particularidades do período fizeram com que a ficção se reinventasse e questionasse as imagens da brutalidade expostas rotineiramente. A distância que um exotismo causa entre o leitor e a realidade narrada, nessas composições, pode ser compensada pela enxurrada de notícias que explodem para todos os lados. Talvez, o texto literário que se compõe pela temática do brutalismo seja apenas mais uma cena de violência que experientia, porém, em um veículo diferente de transmissão, possibilitando mais uma maneira de reflexão do leitor sobre a crueldade vivida em sociedade.

Portanto, remontando-nos à epígrafe dessa seção do trabalho, retirada de *As meninas* (TELLES, 1973, p. 70), assim como as letras no processo de aprendizado que, diante da vivência árdua e da morte, “voltam sob nova forma”, o realismo também se adapta às diferentes contextualizações sociais e apreende maneiras diversas de compor o retrato da tragédia brasileira, retornando sempre que é preciso denunciar e pôr em pauta a realidade vigente. Marçal Aquino apresenta maneiras de narrar em terceira pessoa em quatro momentos distintos e demonstra que a violência pode ser questionada, tendo em vista que a sua existência é real e determinada pelas injustiças e contradições que formam a nossa história.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, F. A palavra no purgatório. *In:_____*. **A palavra no purgatório**. São Paulo: Boitempo, 1997. p. 90-92.
- ANDRADE, M. **Macunaíma**. Barueri: Novo Século Editora, 2017.
- ALENCAR, J. **Iracema**. São Paulo: Nova Ática, 1979.
- AQUINO, M. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Famílias terrivelmente felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Miss Danúbio**. São Paulo: Scritta, 1994.
- _____. Boi. *In: BETO, F. et al.* **O decálogo: dez mandamentos, dez histórias**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 105-116.
- ANTONIO, J. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- BARTHES, R. **S/Z**. Trad.: Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BORGES, J. L. Magias parciais de Quixote. *In: CERVANTES, M. de.* **Dom Quixote de la Mancha**. Trad.: Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 637-640.
- BOSI, A. Graciliano Ramos. *In:_____*. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 428-432.
- _____. Os estudos literários na Era dos Extremos. *In:_____*. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letas, 2002. p. 248-256.
- _____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. *In:_____*. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 7-22.
- CANDIDO, A. A literatura em 1972. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XLIII, n. 98-99, p. 7-16, jan.- jun., 1977.
- _____. A personagem do romance. *In:_____*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- _____. A nova narrativa. *In:_____*. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 241-260.
- _____. Literatura e cultura de 1900-1945. *In:_____*. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.
- _____. Na noite enxovalhada. *In: ANTONIO, J.* **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 577-582.

_____. No raiar de Clarice Lispector. *In*:_____. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 123-131.

CHAUI, M. O mito da não violência brasileira. *In*:_____. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 29-50.

FARIA, D. Criminosos na literatura brasileira. *In*:_____. **História dos crimes e da violência no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 155-176.

FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Planeta, 2016.

FONSECA, R. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOSTER, H. O retorno do real. *In*:_____. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad.: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 123-158.

GALLAGHER, C. Ficção. *In*: MORETTI, F. (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, [s/d].

GINZBURG, J. Literatura e violência *In*:_____. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, Autores Associados, 2012. p. 15-46.

LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

MARTINS, W. Tendências. *In*: FONSECA, R. **Os prisioneiros**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MELO, P. **O matador**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MENDES, F. M. **Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes**, de Marçal Aquino. São Paulo: Cultura acadêmica, 2015.

MORETTI, F. O século sério. *In*: _____ (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823- 863.

PEDROSA, C. Do prazer do texto à análise da vida na cidade violenta. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1977. p. 35. Entrevistador anônimo.

PELLEGRINI, T. **Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *In*: DALCASTAGNÈ, R. (org.) **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ROCHA, J. C. de C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *In*: PEREIRA, L. F. *et al.* (org.) **Letras nº 32 - Ética e cordialidade**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006. p. 23-70.

ROSA, G. Sequência. *In*:_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.

113-118.

RUTHERFORD, J. Introdução. *In*: CERVANTES, M. de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad.: Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 27-36.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. *In*: _____. **Nas malhas da letra**. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60

SCHWARCZ, L. M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. *In*: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SCHOLLHAMMER, K. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 39-98.

_____. O realismo de novo. *In*: _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 53-104.

SILVA, A. História do maior e do melhor. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1969. p. 9.

SOUZA, G. de M. e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas cidades, 1979.

TELLES, L. F. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VARELLA, D. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WATT, I. O realismo e a forma do romance. *In*: _____. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-36.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOOLF, V. Ficção moderna. *In*: _____. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad.: Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 65-72.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Dicionário de nomes próprios. 2021. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br>. Acesso em: 18 abr. 2021.

ARISTÓTELES. Arte poética. *In*: _____. **A poética clássica**. Trad.: Jaime Bruma. São Paulo: Editora Cultrix, 2014. p. 19-52.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: _____. **Análise estrutural da narrativa**. Trad.: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In*: _____. **O discurso e a cidade**. 2 ed.

São Paulo: Duas Cidades, 1998, p. 19-54.

LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. *In*:_____. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-243.

PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.