

## GÊNESE DA LITERATURA DA DEFESA<sup>1</sup>

Ricardo Pinto de Souza

Levo um susto quando percebo as distorções. Chegamos ao ponto de nos alegrarmos com uma liberdade que nasce do estéril, vem do destruído. A menos que esteja aí a nossa vitória, a permanente possibilidade de reconstrução. Nosso conceito de viver tem de ser modificado, para nos adaptarmos.

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, *Não verás país nenhum*

Vou, venho e me atrapalho, a cidade me foge. O que estas ruas, esquinas, praças me dão, dão noutra cidade, não minha; esta nada tem a ver. Também me falta, agora, intimidade para reavê-la. Houve, alguma coisa rompeu.

JOÃO ANTÔNIO, *Abraçado ao meu rancor*

Toda literatura tem um compromisso com seu tempo, é sempre “literatura dos homens presentes, da vida presente”, como diria Drummond. Este compromisso pode assumir as mais diversas formas, do descritivismo puro e simples à alegoria, da tentativa de ser fiel aos fatos à fidelidade a uma pretensa essência, da procura de tipologias à criação de personagens excepcionais e que na sua excepcionalidade revelam o comum dos homens. Embora a “literatura da defesa” possa perfeitamente ser caracterizada como realista, pois formaliza uma série de questões históricas, propor uma leitura destes textos em termos estritos de um realismo clássico, o da literatura de costumes ou dos romances históricos, significaria perder o aspecto irônico destas obras: elas se estruturam como discussão pública de várias questões, e, embora não haja nenhuma contradição entre realismo e ironia, esta, na “literatura da defesa”, projeta o narrado para além do simples descritivo, tornado-o matéria polêmica, de inquisição e revisão de valores, próximo a um modelo que no teatro, por exemplo, estaria ligado a Brecht.

A matéria narrada é, portanto, flexível: o que é afirmado nas obras desta literatura tem muito mais a ver com aquilo que se deseja criticar do que com algum tipo de dever para com os fatos. Seu traço fundamental é a crítica ideológica, e se concebe alegremente como literatura exagerada, e ainda mais

alegremente como literatura que passa publicamente como a voz última da realidade, embora seja na verdade negaceio. Há um sorriso constante na boca dos autores que estudamos, como se dissessem “olhem agora como eu vou lhes dar este monstrinho, como eu vou desenhá-lo exatamente como vocês imaginam, olhem agora como ele escapa de suas mãos e faz o que vocês não esperavam”. O personagem fundamental para esta prática narrativa é o bandido, sempre um reflexo distorcido de uma sociedade excludente, sempre no limite entre o discurso público sobre o bandido e o ataque ao público que o engendra. Esta distorção invariavelmente nos remete para uma discussão sobre nossa identidade e o estatuto da exclusão, seus mecanismos e catástrofes.

### Espetáculo e contra-espetáculo

A “literatura da defesa” deve sua existência à espetacularização: seu funcionamento só é concebível dentro de uma sociedade que transforma a experiência em produto a ser consumido e que institucionaliza a separação entre indivíduo e sociedade, ao mesmo tempo que propõe uma falsa experiência coletiva através da mídia. Segundo Debord,

o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada.<sup>2</sup>

Uma sociedade que transforma a experiência em produto: que vende o medo e a violência em doses diárias, ao mesmo tempo que impossibilita qualquer reflexão sobre eles. A violência como produto é tornada o mesmo que qualquer produto: podemos falar em uma mais-valia da violência-produto, um *déficit* entre a realidade que a gera e suas vítimas e esta mesma realidade em sua representação midiática. A violência surge de uma ampla falência da sociabilidade, mas ao ser televisionada sustenta e alimenta um novo tipo de sociabilidade – perversa –, que a gerou. Como o suor que constrói meu ventilador impede que eu mesmo sue, as nervuras e falhas abissais da realidade que criam a violência impedem que eu me julgue parte da mesma. Defendemos ao longo de todos estes textos que a violência não é mais que o sintoma terrível da nossa sociedade excludente em sua forma última e atualizada. Quando a mídia vende a violência, automaticamente estabelece que dentro de nossa sociabilidade, de nosso pacto social, ela não existe: nós, os espectadores, embora possamos ser

vítimas da brutalidade, não pertencemos ao mesmo universo. Embora os soldados que invadem a favela estejam a alguns poucos quilômetros, às vezes a metros, vê-los na tela cria distância, é sempre um outro mundo o que está sendo violentado. Um distanciamento não só acrítico, mas, acima de tudo, anti-crítico.

Uma sociedade que institucionaliza a separação entre indivíduo e sociedade: em termos midiáticos nunca é a comunidade que sofre a violência, tampouco seu agente pertence ao “nosso” mundo. Há um limite muito tênue que faz com que simultaneamente todos sejam vítimas, pois todos temem serem vitimados, e que ninguém seja vítima: os corpos nos jornais são invariavelmente imagens sem história. Têm vagamente emprego e família; em geral, se vistos nas vitrines das bancas, nem isto. Já os bandidos são plenos de histórias, ou de uma história ao menos: menino pobre e drogado, adolescente sádico, homem monstruoso. Há uma tipologia do crime, mas que se auto-renega na medida em que não estabelece o elo do bandido com a realidade em que está inserido; uma psicologia do crime, então, mas que também se renega, pois, embora sempre proponha porquês, não chega a entender nada. É sempre um outro mundo agonizando, são sempre outros os moribundos. Não tememos, diante dos jornais ou dos filmes, que o chão nos escape sob os pés, mas sim que a doença daquele outro chão infeccione o nosso.

Uma falsa experiência coletiva: os locutores que nos saúdam com notícias terríveis raramente se referem à palavra ‘justiça’. A lei, mesmo naquilo que ela tem de mais primitivo, é sempre pervertida e tornada hábito: a lei dos locutores não transita nunca sobre o porquê fulano ou beltrano devem ser presos, mas sim em sua prisão; nunca se a polícia deveria ou não ter atirado em determinada situação, mas sim se atirou ou não. Esta é uma voz pública que age como se a lei já houvesse, cabendo a ela apenas conferir a sua aplicação. Em nenhum momento retorna-se à consciência do quão frágil é a lei por aqui. O que há é sempre a experiência do ritual, de invocar males e exorcizá-los: mostrar mil mortes, convocar uma manifestação pela paz, mostrar o diabo e fazer o exorcismo. Não existe, é lógico, experiência pública que não seja ritualizada. Mas, o que torna o ritual legítimo é exatamente a memória dos valores que o geraram ou dos outros valores que propõe. Daí que no carnaval tenhamos pobres vestidos luxuosamente: lembramos que pobres não se vestem de fato luxuosamente e de que poderiam se vestir em um outro lugar. É diferente das passeatas pela paz: concebemos, sim, uma terra pacificada, mas dificilmente chegamos a entender do que exatamente ela deveria ser pacificada. De qualquer forma, os bárbaros, como os monstros, são afastados por um cordão

sanitário. A “literatura da defesa” vai, então, estar inserida nesta paisagem de mitos, e se proporá exatamente, como qualquer literatura na modernidade, a negar o mito existente.

A violência transita publicamente através da espetacularização. O mito que constrói é aquele fundamental para uma sociedade excludente: o da pureza, da imobilidade, da higiene, da “nossa” permanência.<sup>3</sup> Apesar de dia após dia o jornal das oito mostrar o câmbio e a destruição, o jornal ele próprio permanece, e, apesar de em nenhum momento se perguntar ou mesmo propor em nome de que lei denuncia, age como se fosse em nome da Lei. A grande narrativa da mídia é sempre a exclusão, não por defendê-la abertamente, o que seria obviamente impossível, mas sim por a todo instante esquecer de dizê-la. O servo sempre imagina que o melhor dos mundos é o do senhor, embora se esqueça que é o mundo do senhor que gera seu sofrimento. A mídia, ela também, está sempre propondo ao espectador um mundo justo, mas faz isto fingindo que não há injustiça. A não ser, talvez, lá fora.

Começamos a entender o funcionamento cultural da “literatura da defesa” se percebemos que sua proposta fundamental é revelar esta aliança entre a violência espetacularizada e o mito da pureza — mito da exclusão. O trabalho de autores como Ferréz ou Bonassi gira em torno de demonstrar ironicamente como a todo instante esta ‘voz pública’, que é a voz da mídia — mas é também o sistema, o poder, etc. —, está afirmando o contrário do que aparenta. Demonstram que as instituições que constituem o espaço da subjetividade brasileira — a mídia, o Estado, a religião, os mitos de brasilidade — são legitimadores e propagandistas da exclusão, embora tenham o hábito de negá-la formalmente. Há, é claro, um exagero paranóico por trás desta proposição, mas em certos momentos a paranóia é bastante criativa.

A ‘voz pública’ é constante na obra destes autores: será sempre um ponto de partida, um princípio de estrutura que será negado posteriormente, causando um curto-circuito de representação. É exatamente neste curto-circuito que reside a força crítica destas obras.

O fato de as obras da “literatura da defesa” dependerem para seu funcionamento das vias de circulação espetaculares estabelece a princípio um limite de validade: serão compreensíveis por um curto período, enquanto os produtos culturais com que dialogam, que, repetimos, ganham o *status* de princípios de composição, permanecerem. Há trinta anos dificilmente uma figura como Zé Miúdo,<sup>4</sup> de *Cidade de Deus*, seria compreensível publicamente: faltaria a cultura do medo para fornecer um modelo interpretativo. Possivelmente, daqui a trinta anos a cultura do medo, um dos elementos da narrativa

da exclusão, terá desaparecido e com ela um modelo de leitura. A permanência ou não desta literatura está diretamente relacionada à sua capacidade de reconstituir, a partir destes materiais espetaculares, o maquinário da exclusão. Nos melhores momentos destes autores podemos perceber uma tentativa de retornar a uma exclusão fundadora, original, de narrar o estatuto da exclusão brasileira.

### Gênese da literatura da defesa

A “literatura da defesa” surgirá em um momento de crise, e aqui é necessário definirmos muito bem o sentido da palavra. A crise a que esta literatura estará ligada não é exatamente, ao contrário do que possa parecer, crise do Estado democrático ou crise econômica. Por mais desastres que as políticas neo-liberais dos últimos anos tenham causado, elas apresentaram bastante coerência, caracterizando um projeto do Estado brasileiro e em vários sentidos a atualização de uma série de instrumentos de poder excludente que existem há séculos. Não haveria crise econômica porque, por mais terrível que pareça admitir, a economia segue de acordo com o esperado por quem dirige o país, o que não depende de orientação partidária. Não temos tampouco crise política: os partidos e as eleições seguem regularmente, sem nenhum grande problema. Isto não significa que o sistema político atenda de fato às necessidades para as quais foi concebido, mas sim que há estabilidade no jogo hegemônico, sem nenhuma perspectiva de mudanças que não sejam as já definidas como possíveis pelas regras do jogo político. Podemos falar, talvez, em crise cultural, mas, em termos hegemônicos, de cultura massificada, por um lado, e de atividade acadêmica, por outro, não há nenhuma diferença fundamental, apesar da pauperização das universidades públicas.

A crise a que nos referimos é mais profunda, uma crise de contrato social, ou ainda, a última versão da resistência ao contrato social típico do Brasil, a exclusão. Estaríamos passando por uma crise de modelo civilizacional, que se coordena e radicaliza diante de fenômenos como a globalização ou as políticas neo-liberais. A violência não seria exclusivamente sintoma desta crise, surgindo também de outras causas, como o crime-negócio ligado ao narcotráfico e a popularização das armas de guerra. No entanto, tanto o crime organizado quanto as pequenas violências cotidianas serão interpretadas pela “literatura da defesa” como signos desta crise, sua expressão privilegiada. Podemos falar em crise da Democracia, no sentido em que a angústia surge da falta de uma vivência democrática concreta, com a garantia de direitos mínimos para cada cidadão.

Partimos do princípio de que a sociedade brasileira é fundamentalmente uma sociedade excludente, ou que encontra na exclusão seu instrumento mais típico de poder. Da escravidão colonial ao sub-emprego pós-moderno é um longo caminho, mas, acima de tudo, um caminho em linha reta. Há poucas mudanças reais entre o poder colonial e o poder republicano, inclusive com as mesmas famílias formando as elites de nosso país. Se, por um lado, a exclusão é o contrato social básico de nossa sociedade, por outro podemos identificar tentativas constantes de transformar ou de ao menos suavizar este estatuto. O momento atual corresponderia a uma destas tentativas, e, embora de uma forma um pouco capenga, representaria a continuidade das lutas democráticas que podemos datar de um momento tão antigo quanto as manifestações pela anistia e pelas diretas da década de 1980.<sup>5</sup>

É um momento de crise porque, como toda crise, é também um limite e um impasse. A década de 1980 foi frustrante em vários aspectos, mas representou uma ampliação considerável dos direitos de cidadania. A grande pretensão por trás das movimentações em nome da democracia é que um arcabouço legal fosse criado para garantir a ampliação da cidadania, e que novos instrumentos políticos surgissem para que esta ampliação se concretizasse. Os anos posteriores provaram que as estruturas de exclusão são poderosas o bastante para se perpetuarem mesmo em um ambiente formalmente democrático. Por outro lado, foi criada e permanece a esperança de uma sociedade que pare de ser sistematicamente excludente.

A partir daqui gostaríamos de pensar em termos de uma genealogia da “literatura da defesa”: quais seriam as expressões culturais a que ela se vincularia, seja por influência, seja por afinidade, e, especialmente, tentar entender como esta literatura se localizaria dentro da tradição literária brasileira.

Anteriormente nos referimos ao fato de a “literatura da defesa” surgir como uma espécie de anti-espetáculo. Ela trava um diálogo crítico com as várias instâncias da espetacularização do Brasil moderno. Seu principal objetivo seria criticar o discurso usual da modernidade brasileira, o discurso da exclusão, em suas várias formas. A partir de agora vamos nos referir a um ‘mito da pureza’, que seria o discurso de base desta narrativa.

O ‘mito da pureza’ está relacionado à capacidade que o espetáculo possui de criar desejos: a máquina espetacular pode plenamente ser identificada com uma máquina de desejos. No caso, a criação obsessiva de um desejo específico, o desejo de imobilidade social, de não-transformação, de não-porosidade entre as várias classes sociais brasileiras. Será Bauman que chamará a atenção para o quanto o ideal da pureza está relacionado à estabilidade, à imobilidade:

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da ordem – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há uma maneira de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente” por sua livre vontade. O oposto da “pureza” — o “sujo”, o “imundo”, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. Não são características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão somente sua localização, e, mais precisamente, sua localização na ordem das coisas idealizada por aqueles que procuram a pureza. [...]

Há, porém, coisas para as quais o “lugar certo” não foi reservado em qualquer fragmento da ordem preparada pelo homem. [...] Mais freqüentemente estas são coisas móveis, coisas que não se cravarão no lugar que lhes é designado, que trocam de lugar por sua livre vontade. <sup>6</sup> (BAUMAN, 1998, p.)

O confuso, o incerto, o novo, o móvel, o misturado são o que podemos identificar como “impurezas”. Acima de tudo, a pureza é uma questão de localização: as coisas no seu devido lugar são puras, as coisas fora do lugar são impuras. E é exatamente este sentido do impuro, como deslocado, como estranho e mutável, que irá alimentar a ideologia da pureza brasileira. Assim, não é tanto a mestiçagem, a mistura de ricos e pobres ou a existência incontornável de brancos e negros que angustia uma possível ideologia brasileira, mas sim a possibilidade de que os últimos, os pobres, os negros, os “de fora” entrem sem serem convidados nos reinos dos ricos, dos brancos, dos “de dentro”. A possível mobilidade do subalterno é o risco contra o qual o “mito da pureza” é construído. O que é móvel, o que pode surpreender e agir como um coringa é o que deve ser negado.

A existência da praia, onde pobre e rico compartilham o mesmo espaço, ou da paixão do branco pelo negro, nas poucas vezes que é representada pela mídia, um convite do primeiro ao último para partilhar seu mundo, não são ameaçadoras. A ameaça está na “invasão”, no espaço que, não sendo franqueado ao subalterno, é mesmo assim penetrado. O “mito da pureza” é midiaticamente construído de modo a constituir estes espaços. O lugar do branco: o carro, a residência de classe média, a empresa, o *shopping*. O lugar do negro:<sup>7</sup> a favela, o trem, a cozinha. Há, é claro, lugares de encontro. Nas propagandas de Havaianas as celebridades aparecem junto das crianças, dos feios, dos gordinhos. Nos festivos subúrbios televisivos, vemos brancos e negros se divertindo ao mesmo ritmo. Em idílicas praias podemos ter brancos e negros se apaixonando. No final, se trata de definir o espaço de cada um, a função de cada um, especialmente, de evitar que haja a familiaridade dos “de fora” no lugar “de dentro”.

Isto será matéria para a “literatura da defesa”: virar as coisas de pernas para o ar, provocar uma sensação de estranhamento, indicando a dureza e o perverso da imobilidade proposta pelo “mito da pureza”. Em um de seus romances, *O céu e o fundo do mar*<sup>8</sup>, Fernando Bonassi chama a atenção para o quanto a pobreza, na sensibilidade de um dos protagonistas, chamado apenas de rapaz, está relacionada à higiene, a toalhas xadrez de plástico, que não são simplesmente limpas, mas que marcam também uma fronteira entre o pequeno mundo a que se pertence e a rua, entre o ficar no mesmo lugar e o ir embora, esta possibilidade de abertura.

Sobre o tampo da mesa o plástico xadrez. Todas as mesas do passado do rapaz são forradas de plástico xadrez. Para ele, aquela forração está indissociavelmente ligada à pobreza. A pobreza higiênica da sua família, do seu bairro. A limpeza será o bem mais precioso. A última fronteira antes da rua. Do fim. Por isso é executada com tanto vigor. O rapaz fala das mulheres que têm as mãos devastadas pela limpeza. (BONASSI, 1999, p. 71)

O romance é uma história de amor, a relação entre a “mulher” — exilada política da ditadura que sofre com o desaparecimento do marido sem saber se foi assassinado ou não — e o “rapaz”, pequeno traficante que faz o elo entre produtores e diretores de comerciais e o mundo pobre e nada glamouroso das drogas. Tanto a “mulher” quanto o “rapaz” estão presos às suas próprias experiências, sofrem a tragédia da imobilidade, da espera. Ela enlouquece ao se perceber ainda esperando o retorno do marido desaparecido, mesmo após ter sido anistiada. O rapaz, exatamente por ser um elo entre dois mundos, duas formas de decadência, consegue salvar, a princípio, a si mesmo, embora não possa salvar a mulher. A mobilidade do rapaz, sua existência entre ricos e pobres, entre a mulher, mais velha que ele, e a “mulher jovem”, a infância do bairro operário, de uma limpeza e estabilidade aparentes, e o seu compromisso com a transformação, com o presente, com o entregar-se, tornam-no um possível herói, problemático, no entanto, pois a solução para si é ser veículo de decadências. Sua experiência é marcada pelo encontro com o túmulo do guerrilheiro Marighella:

O rapaz diz à mulher que é irresistível. Que é irresistível que ele se aproxime desse monte de terra onde as formigas fazem a festa. A cruz de madeira que caíra tem a metade de um dos braços enterrada, escondendo parte de sua inscrição.

Tenta ler:

— Mar... i...

Continua:

— Gella... quella... ghella...

...



— “Isso é túmulo de terrorista.”

Diz isso. E mais: que a polícia podia estar vigiando.

O rapaz afirmou que iria demorar a entender o interesse da polícia em vigiar os mortos naqueles tempos. Que também não lhe parecia correto aquela sepultura em bagunça. E que, por isso, “terrorista” passou a estar associado com “terra”, a terra fofa e varada de formiga do maior cemitério da América Latina. (BONASSI, 1999, p. 51)

O rapaz se apaixona pela terra, sua mobilidade é, em vários sentidos, também terrorista. Embora *O Invasor*, de Marçal Aquino, não faça parte de nossa análise, gostaríamos de chamar a atenção para o quanto o personagem do matador profissional segue este modelo de herói decaído ou herói perverso que descrevemos em Bonassi.

Outro exemplo de herói terrorista é o Zé Bonito de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Sua mobilidade não é apenas a do bem e a do mal, daquele que desejando justiça irá se tornar traficante e agente da violência. Zé Bonito vive no limiar entre o corpo feio e o corpo bonito, entre o corpo “de fora” e o corpo “de dentro”: é negro, alto e belo (“era um negro alto, porte atlético, cabelos encaracolados, olhos azuis.”),<sup>9</sup> tem uma namorada loura (estuprada por Zé Miúdo, esta violação da possibilidade de uma cultura mais aberta, não-excludente), é pobre, mas em vários sentidos bem-sucedido: trabalhador, honesto etc. Zé Bonito está no limiar porque é modelo do bom subalterno, do “bom crioulo”, logo engrenagem da máquina de opressão, e simultaneamente algo de novo, um homem novo, grande e nobre apesar da exclusão, logo parte da liberdade. Não é à toa que será Zé Bonito quem sofrerá uma experiência epifânica em relação ao “mito da pureza”. Quando sai da favela para atacar um inimigo, vai perceber os jovens na rua, se divertindo, e perceber sua miséria:

Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. Os carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior que a pobreza, nem mesmo a doença. [...] Numa esquina, uma patrulha parada, de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de uma outra forma, o objetivo deles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. Aceleraram para as proximidades da Cruzada.

(LINS, 2002, 347)

Pardalzinho, o bandido parceiro de Zé Miúdo que servirá como contraponto para sua crueldade, pertence à mesma estirpe de Zé Bonito: herói no limiar, que não tem um onde adequado.<sup>10</sup> Em grande parte, a tragédia de personagens como o rapaz, Zé Bonito ou Pardalzinho é exatamente serem terroristas da pureza. Onde está seu lugar, senão no conflito?

## o narrador canônico

Temos de entender que o funcionamento público da “literatura da defesa” depende da relação que ela trava com o “mito da pureza”. Relação irônica e subversiva, ela será responsável também pela maneira com que estes autores configurarão em suas obras o cânone literário brasileiro.

Vamos evitar aqui falar de “influência”, que só nos parece clara no caso de Paulo Lins e Guimarães Rosa e de Marçal Aquino e Graciliano Ramos. Mas, lembrando o que nos diz Calvino,<sup>11</sup> os clássicos são aqueles livros que estão sempre sendo relidos: sua presença em um sistema literário é, de certa forma, inevitável, são um a priori de uma determinada tradição. O que nos interessa é a maneira com que alguns temas e questões de certos nomes dentro deste cânone serão retomados pela “literatura da defesa” pelo viés da exclusão. O tipo de desvio específico que a releitura de, por exemplo, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa<sup>12</sup> toma nestas obras, representa a operação típica de cada momento da tradição em relação ao cânone que o precede: chamar estes gigantes pelos nomes próprios, meio que os diminuindo, meio que os aproximando, especialmente assimilando-os.

Roberto Schwarz<sup>13</sup> chama a atenção para o capricho do narrador machadiano, essencialmente uma forma de representar a sociedade de privilégios do século XIX. Acreditamos que este narrador caprichoso possa ser encontrado, dados os devidos limites, em Riobaldo e Paulo Honório, de Grande Sertão: Veredas e de São Bernardo. A relação de ambos com o público é difícil: em Riobaldo não há a revelação até o final de que Diadorim é mulher, em Paulo Honório nunca há uma admissão de culpa pela morte de Madalena, embora toda a narrativa seja construída como uma confissão desta culpa. São também as narrativas *de grandes derrotas, de grandes perdas*. *Este narrador caprichoso*, possivelmente um legado machadiano à tradição brasileira, será problematizado e tornado, na “literatura da defesa”, narrador solidário com as vítimas. Há a preservação da ironia e do jogo de expectativas que caracterizará a desfaçatez do narrador, mas pouco a pouco estas se tornam uma aversão à matéria narrada, primeiro perplexidade, depois horror. O sem-sentido que está por trás do narrador machadiano (e de Rosa e Ramos) é tornado normalmente matéria de acusação contra a platéia: o que falta para que Bentinho una os pontos da sua vida é o mesmo que falta ao Brasil da jovem República. A violência que furta a felicidade de Riobaldo ou de Paulo Honório são típicas do mundo que os ouve, do mundo a que pertencem, do mundo de que são grandes símbolos: sua acusação ao mundo é, em grande medida, auto-acusação. Por outro lado, pas-

sam pela alegria do naufrágio: sua queda e tragédia acontecem como derrota para o mundo, mas também como conhecimento parcial de seu pertencimento ao mundo, uma superação problemática do princípio de individuação, na verdade mais aniquiladora do que propriamente trágica.

Estes traços do narrador canônico – a pirraça, a acusação, o naufrágio na realidade que simbolizam – serão retomados em vários momentos da “literatura da defesa”, mas com uma diferença fundamental: enquanto os narradores de Assis, Ramos e Rosa são ao mesmo tempo vítimas e agentes do universo narrado – não à toa narradores-protagonistas – o narrador da “literatura da defesa” não consegue se identificar com o que narra. Sua atitude é de repulsa ao que conta, põe-se, possivelmente em um traço de ingenuidade subjacente a estas narrativas, como vítima solidária às outras vítimas, como testemunha, talvez. Da mesma forma que o narrador aqui chamado de “narrador canônico” precisa estar em primeira pessoa – precisa se identificar totalmente com o narrado para dar a dimensão tanto do sem sentido quanto do seu naufrágio – o narrador típico da “literatura da defesa” deve estar a um meio termo dentro e fora do que narra: sofre o sem sentido como os que sofrem a ação dos bandidos, da violência e da exclusão.

O narrador da “literatura da defesa” apresenta uma neutralidade televisiva que aparentemente o afastaria da possibilidade da ironia e do negaceio. Seria um narrador que preferiria o descrever ao narrar, lembrando os termos utilizados por Lukács.<sup>14</sup> Mas esta neutralidade é mesmo apenas aparente, e é um dos arsenais técnicos mais e melhor utilizados por estes narradores: a sucessão de episódios não parece ter um fio a ligá-los, mas o fragmentário aos poucos se torna recorrência de discursos, como tentativa de dar conta do fenômeno da exclusão, e as pontas da narrativa se unem. De qualquer forma, a ironia nestas narrativas não é, em nenhum momento, criada por um comentário do narrador. São os próprios episódios que armam o jogo irônico. Ironia pirracenta como a machadiana, pois a todo instante tenta demonstrar ao leitor a tolice ou a brutalidade de suas expectativas. Um bom exemplo da ironia e da provocação à audiência do narrador da “literatura da defesa” é o episódio do galo, de *Cidade de Deus*. Nele, o bando de Zé Miúdo se reúne para um almoço em que o prato principal será um galo. O episódio se inicia de uma forma farsesca, com um galo que, desconfiado de que será comido, malandramente se prepara para fugir.

O galo, de tanto ouvir comentários a respeito de sua existência, antes mesmo de o sol nascer, tratou de bicar, malandramente, o barbante que o prendia a um bambu fincado no chão [...] (LINS, 2002, p. 258)

O episódio evolui no mesmo tom, um humor tolo e agradável, e tentamos acompanhar o destino do galo, torcendo para que se salve. O galo foge, e os bandidos saem em perseguição. Ainda humor:

A quadrilha saiu atrás do galo, porém galo de favela é arisco como o cão: entrava e saía das vielas, ágil como uma onça, fingia que ia e não ia, fingia que ia e ia, corria agachadinho para não ser percebido de longe, nas quinas das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpo [...] A quadrilha gargalhava enquanto perseguia o almoço [...] (LINS, 2002, p. 259).

É a partir deste momento que vemos o dedo irônico do narrador. A cena toda é construída de forma a criar uma ambiência de humor, e tanto o galo quanto os bandidos parecem elementos de uma piada ou de uma letra de pagode. A questão é que logo o bom humor gera violência, e a inofensiva perseguição ao galo revela o potencial de destruição daquele grupo de homens. Os traficantes começam a atirar no galo sob as ordens de Miúdo, e o almoço entre amigos é tornado uma zona de guerra, em que os poderes do traficante se manifestam nefastos:

Nunca se ouviram tantos tiros nos Apês. Mesmo as pessoas que sempre botavam o rosto na janela em dia de tiroteio, para dar uma espiadinha, desta vez não ousaram, tiveram medo de bala perdida.

A quadrilha se empenhava em resgatar o galo. Quem o matasse, aumentaria o conceito com Miúdo, que, ainda no beco, dava coronhadas no paneleiro para ele nunca mais trombar com sua pessoa e nem revidar seus xingamentos. (LINS, 2002, p. 260)

A impostura está em fazer o leitor reconhecer uma cena de idílio suburbano, com pagode, amigos e um galo pegador, criar uma cena típica de uma tradição de identidade brasileira, de alegria, cordialidade e malandragem, para, logo após, projetar o leitor na violência. É uma estratégia narrativa bastante próxima, por exemplo, ao episódio do capítulo XXI de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando Cubas, após ser salvo de um tombo por um almocreve, decide-se primeiro por lhe dar três moedas de ouro até que, após pensar que seria excessivo, dá-lhe um cruzado de prata. É o mesmo jogo de quebra de expectativas do leitor: este primeiro se espanta com a benevolência de Cubas produzindo o reconhecimento com uma imagem de fidalguia, para depois ser obrigado a suportar seu cinismo.

Há uma diferença fundamental, no entanto: enquanto em Cubas este jogo de imposturas é promovido pelo protagonista, que se identifica com os

valores e o mundo que os produz (como Riobaldo em relação ao universo da jagunçagem, Paulo Honório em relação à dureza da fazenda), a identificação do narrador da “literatura da defesa” é com a vítima.

[...] O bruto, sem poder voar, entrou em pânico, aumentou sua velocidade naquele terreno acidentado e se machucou, mas sem tempo para sentir dor. [...]

O galo, depois de uma hora, desentocou-se, encaminhou-se para o sítio de um casarão abandonado, correu por toda a sua extensão, saiu na Edgar Werneck e sumiu dali para sempre.

(LINS, 2002, p. 260).

Assim, o final do episódio do galo humaniza o animal, e abre a leitura para o fato do bicho ser um símbolo de toda a comunidade de Cidade de Deus, em uma metonímia típica destas narrativas. Não é casual que, após este episódio, em que o poder de Zé Miúdo é absoluto e imita uma ordem, começará a desorganização do tráfico, com a morte de Pardalzinho e o caos com a guerra contra Zé Miúdo. É como se o episódio do almocreve fosse narrado do ponto de vista deste, e não de Brás Cubas.

De um modo geral o narrador desta literatura poderá ser tratado nos termos que descrevemos acima. Gostaríamos de trazer mais um exemplo, significativo por ser de um narrador em primeira pessoa. É o conto de Marçal Aquino “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65m e, nua, pesava 54 quilos)”, do livro *Do amor e outros objetos pontiagudos*.<sup>15</sup> É a história de um casal, ele, um técnico trabalhando na construção de uma usina hidrelétrica no Brasil Central, ela, a esposa de um figurão, um dos políticos interessados na obra. Os dois se envolvem, ela deseja fugir do marido, e diante da recusa do amante, tenta se suicidar. Mais tarde deixarão de se relacionar, ele será transferido por conta do caso para Tucuruí, e, mais tarde, descobrirá que ela morreu em um acidente de carro. É o técnico que conta a história, construída ao redor da negação e da admissão da paixão pela mulher. A impostura, no caso, não está na sua recusa em admitir que ama a dama branca, isto é previsível, está presente desde o início. O jogo de expectativas está em misturar um discurso amoroso, que marca a descrição do técnico sobre a mulher, com um discurso econômico, especialmente a indiferença do técnico em relação às circunstâncias que cercam a construção da usina. O discurso econômico é dado como pano de fundo para a relação dos dois, mas o fracasso da sua paixão vai estar diretamente relacionado à impossibilidade do técnico abandonar uma série de compromissos já feitos, sua impossibilidade de se mover para fora de sua vida de empregado de usina. As questões de fundo, com as quais a

dama se identifica, merecem uma calculada indiferença por parte dele. O momento mais representativo é quando ele a leva para uma visita a uma tribo que será engolida pelo lago da represa. A maneira como a dama se sensibiliza com aquele mundo que desaparecerá e a maneira totalmente distinta que ele o faz são exatamente uma confissão de fraqueza por parte do homem, de impotência diante do progresso que destruirá a aldeia e de si mesmo. Assim:

“Que lugar...”, ela disse e o azul de seus olhos parecia ter ficado mais intenso.  
 “Aproveite bem. Em breve tudo aqui vai estar coberto pelas águas da barragem.”  
 “Mas isso é um crime.”  
 “Eu também acho”, eu falei, preparando a câmera que havia trazido. “Por isso eu tiro fotos toda vez que venho até aqui. Não dá pra guardar tudo isso de memória.” (AQUINO, 1999, p. 21)

As fotos que o homem tira são a medida da sua impotência: daquele mundo não há a pretensão de salvar nada, senão o pequeno fetiche das fotos. Até aqui temos um narrador bastante próximo ao machadiano, que esconde as questões principais mantendo uma distância que é crítica e cínica ao mesmo tempo. Teremos este personagem narrador transformado naquele típico da “literatura da defesa” quando é obrigado a se identificar com a vítima, a ser afetado por ela. A mulher se entrega ao momento e se joga nua no lago, e o efeito que isto causa ao técnico, o gesto a mais a que é obrigado e que o leva a apaixonar-se pela mulher, abandonando sua indiferença, é o que criará sua identidade com a dama branca.

Primeiro, tirou o tênis e, em seguida, o vestido, puxando-o pela cabeça. Não estava usando sutiã, apenas uma calcinha branca, que despiu e jogou sobre o vestido antes de descer a elevação e entrar na água. Eu e o cacique ficamos imóveis por um momento. Então, ele fez um comentário sobre a beleza da floração dos ipês naquela época do ano e eu voltei a tirar fotografias. Como se aquilo não estivesse acontecendo à nossa frente. [...]  
 Daí mergulhou e juntou-se aos indiozinhos. Em pouco tempo estavam brincando de jogar água uns nos outros, em meios a gritos e risos. Os dois índios que acompanhavam o cacique se aproximaram da margem para acompanhar a cena. Um deles tirou o calção e entrou também no igarapé. Aquilo me incomodou. E eu não gostei nem um pouco do que estava sentindo. (AQUINO, 1999, p. 22)

Esta, ao ser vitimada pelo absurdo, pelo acidente que a mata, vitimará também o técnico. A passagem da indiferença ao afeto, do não se sensibilizar com o outro tornar-se uma simpatia tão profunda que se torna identidade, contaminação, é, talvez, um resumo perfeito para o tipo de narrador pretendido pela “literatura da defesa” e que obviamente nega o “mito da pureza” na

medida em que exige um deslocamento de subjetividade, uma re-identificação e o acolhimento do outro – uma re-significação do outro in-significante.<sup>16</sup>

Vale a pena observar que nas obras de Graciliano Ramos já temos o esboço deste processo de sensibilização. Em *Angústia*, especialmente, e em alguns dos contos de *Insônia* vamos encontrar este narrador que se afunda no amor que os outros lhe provocam. Também em Graciliano vamos encontrar o dever ético, premissa das obras de que estamos tratando, de se abismar junto do abismo humano que está narrando.

A presença de Graciliano é, sem dúvida, a mais poderosa nestas obras, seja devido ao estilo, seja pelo entrelaçamento de tragédia social e tragédia dos personagens, seja pelo pessimismo. Acima de tudo, Graciliano será um dos primeiros romancistas brasileiros a pensar a matéria narrada em termos de exclusão, o que o torna, sem dúvida, o precursor fundamental desta literatura.

Finalmente, Guimarães Rosa. A princípio, não há nada mais distante do estilo da “literatura da defesa” que o estilo roseano. De fato, dos três nomes que apresentamos, ele seria o mais insuspeito para ser assimilado pelo momento atual. A blague do personagem autor no conto “Intestino grosso” (de *Feliz Ano Novo*), de Rubem Fonseca, que “Não dá mais para Diadorim”, daria conta de seu possível deslocamento. No entanto, devemos lembrar que uma literatura que elege o bandido como personagem típico dificilmente poderia se livrar do fantasma do maior bandido da literatura brasileira, Riobaldo. Rosa é uma referência fundamental dado que os termos em que Riobaldo nos apresenta sua angústia, o fato de o mundo ser “muito misturado” são exatamente os mesmos com que a “literatura da defesa” trabalhará. Riobaldo se angustia com a ambigüidade e a mobilidade das coisas, mas devemos lembrar que seu sentido final e destino, Diadorim, é a personificação desta mistura. Embora Rosa não estruture *Grande Sertão: Veredas* em termos de exclusão, ele nos apresenta Riobaldo refletindo sobre o “mito da pureza” na mesma forma em que iremos encontrar na “literatura da defesa”: o horror à mistura, ao movimento e ao câmbio, mas, ao mesmo tempo, a eleição inequívoca dos mesmos como signos do humano.

## Notas

<sup>1</sup> Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo/ comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. §3, p. 14.

<sup>2</sup> A palavra mito é aqui entendida como *grand récit*, como “grande narrativa”, no sentido que Lyotard lhe confere: um discurso de legitimação institucional.

<sup>3</sup> A perversidade de Zé Miúdo não é nova por ser inédita. Os soldados e jagunços de Euclides da Cunha, o Hermógenes de Guimarães Rosa ou os maníacos de Rubem Fonseca são facilmente personagens tão terríveis quanto Zé Miúdo. Mas, ao contrário deste, estão inseridos em uma matriz cultural bastante antiga, que lhes fornece um modelo interpretativo, qual seja a questão da civilização e da barbárie. A novidade de Zé Miúdo está na possibilidade de interpretá-lo fora desta matriz e não como um exemplo de barbárie, irracionalidade, os avessos do homem, etc, logo, como aberração e exceção da realidade. Zé Miúdo, ao contrário, é o produto típico da cultura brasileira pós-moderna. Suas motivações e a lógica de seus gestos são interpretáveis segundo uma lógica de desejo e de consumo, de exclusão e de espetáculo, facilmente apreensíveis pela audiência que lê *Cidade de Deus* e não prevista pelos autores que citamos anteriormente. Embora o mal seja o mesmo, o mal é diferente.

<sup>4</sup> Obviamente, as lutas por ampliação de cidadania são muito mais antigas, confundindo-se inclusive com a formação da identidade brasileira. Toda a geração de Cândido, Freyre, Hollanda, Andrade tinha isto em mente quando produziu suas obras seminais. Mas a luta democrática dando-se em um ambiente plenamente massificado e espetacularizado, onde as reivindicações são *necessariamente* mediadas por veículos de comunicação em massa, este tipo específico de luta vai se dar a partir da Anistia.

<sup>5</sup> BAUMANN, Zygmunt. *O Mal Estar da pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.114.

<sup>6</sup> Ou quase-negro, como nos lembram Caetano e Gil em *Haiti*.

<sup>7</sup> Bonassi, Fernando. *O céu e o fundo do mar*. São Paulo: Geração editorial, 1999.

<sup>8</sup> Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (p. 307)

<sup>9</sup> Deveríamos chamar a atenção também para um dos poucos personagens com final feliz em *Cidade de Deus*: o travesti Ana Rubro Negro, meio homem e meio mulher, que consegue um improvável príncipe encantado na figura de uma pai de família, gerente do Banco do Brasil. A mistura de Ana, sua força e coragem aliados a sua delicadeza, não deixa de ser uma homenagem a uma possível redenção pela mobilidade.

<sup>10</sup> Cf. Calvino, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nelson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

<sup>11</sup> Vamos nos ater a estes três nomes porque seus fantasmas nos parecem os mais presentes nas obras que estudamos, mas também por questões operacionais. Obviamente, um “cânone narrativo brasileiro” teria de ser alargado com, no mínimo, o nome de Clarice, Euclides os dois Andrades etc. Gostaríamos de chamar a atenção para o caso de Lima Barreto: embora seu nome seja uma referência básica para a tradição com que estamos trabalhando, tentamos nos concentrar na herança do cânone brasileiro em termos de técnica narrativa, de categorias como narrador, tempo, espaço, etc. Assim, a ironia dos autores da “literatura da defesa” estaria mais próxima da complexidade machadiana do que da sátira de Lima. No entanto, admitimos que Lima Barreto poderia perfeitamente ser estudado como parte desta herança irônica que a “literatura da defesa” utiliza.

<sup>12</sup> Cf Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988. ; Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

<sup>13</sup> E será o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou não será antes a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem? —

Lukács, Georg. “Narrar ou descrever”. In. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 50.



<sup>14</sup> Aquino, Marçal. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração editorial, 1999.

<sup>15</sup> Vale dizer que a maioria dos contos do livro de Aquino segue este esquema: mostrar o amor como arma que sensibiliza, às vezes para a perdição, às vezes para a salvação.