

*Sob o signo da violência:
"O cabeleira" precursor de Rubem Fonseca*

Below the violence sign: *O cabeleira* precursor of Rubem Fonseca

Bárbara Del Rio Araújo

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: Este artigo busca inicialmente analisar a construção da violência na obra *O cabeleira*, de Franklin Távora. Rompendo com a idealização romântica, esse romance se aproxima dos aspectos realistas na medida em que deflagra criticamente o desequilíbrio social brasileiro, representando a sociedade novecentista. A fim de estabelecer um viés comparativo com a representação da brutalidade no século XX, esta pesquisa se propõe ainda mostrar como a produção passada serviu de precursora para disseminação da temática da violência na década de 1970, realizada sobretudo pelas obras de Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Violência. *O cabeleira*. Rubem Fonseca.

Abstract: This essay intends to analyze the violence configuration in *O cabeleira*, by Franklin Távora. Abandon in parts the romantic idealization, this novel approach to the realist aspects inasmuch as shows critically the Brazilian social unbalance, representing the XIX decade. On this way, it is possible the relation with the brutality configuration on XX to understand how the past production become precursor to the violence dissemination on seventies, promoted overcoat by Rubem Fonseca's book.

Keywords: Violence. *O cabeleira*. Rubem Fonseca.

1. A relação entre obras

Diante do panorama da Literatura Brasileira várias são as possibilidades de estabelecermos relações entre obras e contextos. A visada cronológica sempre foi um parâmetro para que entendêssemos uma linha de influência entre períodos e autores, construindo assim uma organização teleológica das análises. Junto dessa questão temporal, existe ainda a noção de influência em que se tenta perceber traços comuns e aperfeiçoamento de técnicas entre escritores. Nesse âmbito, muitas pesquisas se respaldam pela questão biográfica e pela convivência que os influentes e influenciáveis tiveram entre si.

Para além dessas perspectivas enunciadas, pretendemos estabelecer neste artigo, através da relação entre a construção da violência em *O cabeloira* e em alguns contos de Rubem Fonseca, a discussão sobre acumulação, tentando captar que existe entre as obras – não necessariamente entre os escritores ou entre os períodos – uma relação formal que se deve à questão histórica que as relacionam. A discussão sobre o processo de acumulação envolve tanto elementos estéticos quanto históricos e foi muitíssimo bem elaborada por Antonio Candido e Roberto Schwarz. O primeiro, em seu livro *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, aproximou dois movimentos literários distintos, a saber arcadismo e romantismo, para entender que neles se engendrava algo particular da literatura nacional. A partir dessa premissa, analisou obras distintas de séculos diferentes a demonstrar que nelas havia nítido uma linha de força formal e histórica que fomentava a nossa estética. Roberto Schwarz, por sua vez, aproximou e relativizou *Senhora*, de José de Alencar e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Assim, ainda que fosse dado ao vencedor as batatas, o estudioso mostrou que a ironia machadiana só foi possível diante das tentativas narrativas de seu predecessor e que as limitações da obra alencariana estavam intimamente relacionadas ao seu lastro histórico social permeado pelo decoro. É interessante que Schwarz consegue notar nos romance iniciais de Machado de Assis muita semelhança técnica com os romances de José de Alencar, contudo a situação histórica e de amadurecimento estético de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* deixa evidente a acumulação que dá à ela tamanho diferenciado:

Para indicar duma vez a linha de nosso raciocínio: o temário periférico e localista de Alencar virá para o centro do romance Machadiano; este deslocamento afeta os motivos “europeus”, a grandilo-

quência séria e central da obra alencariana, que não desaparecem, mas tomam tonalidade grotesca. (SCHWARZ, 2000, p.50)

É preciso entender a “perspectiva de acumulação” como a metáfora dos corredores e da passagem das tochas até a vitória olímpica. Há uma dinâmica entre os romances que marca seu amadurecimento e salto estético. Nesse movimento, Antonio Candido chama atenção para aqueles textos que, embora estejam fora da disputa, muito acrescentam por existir como tentativa:

No arsenal da história literária, dispomos, para o nosso caso, de conceitos como: período, fase, momento; geração, grupo, corrente; escola, teoria, tema; fonte, influência. (...) A diferença entre fases, procuro somar a ideia de continuidade, no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura. (...) Essas considerações exprimem um escrúpulo e uma atitude, conduzindo a um dos conceitos básicos do presente livro: que o eixo do trabalho interpretativo é descobrir a coerência das produções literárias, seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo. (...) Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. (CANDIDO, 2009, p.38-39)

Diante dessa perspectiva acumulativa, Karl Erick Schollhammer analisa a literatura contemporânea e estabelece uma linhagem da violência que ele designa como “realismo feroz”. O estudioso aponta como escritor central para essa visada Rubem Fonseca e revela como as suas obras da década de 1970 foram importantes para o que se produz hoje em dia:

Foi o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” que se ofereceu para uma geração inteira de escritores como o conto emblemático de uma nova literatura da cidade (...) Para alguns escritores de sucesso em atividade, Ana Miranda, Rubens Figueiredo, Jô Soares e Patrícia Melo, Fonseca foi não apenas um exemplo, mas, em alguns casos, também o mentor direto e o possibilitador de suas obras (SCHOLLHAMMER, 2009, p.40)

*Sob o signo da
violência*

263

O estudioso atribui à Rubem Fonseca o papel de precursor da prosa “brutalista” que iria se propagar para um realismo feroz facilmente reconhecido nas temáticas contemporâneas. Coube também à Rubem Fonseca a utilização de suspense e do confronto entre identidade real e ficcional, além da criação de técnicas inovadoras como a montagem de cena fragmentada e a linguagem bruta oralizada. O marketing do autor e as grandes editoras conduziram a promoção dessa literatura, revelando-a como forte vocação comercial. Nesse aspecto, Rubem Fonseca é aclamado pela literatura recente e pela lógica pós-moderna, já que se lançou a combinar alta e baixa literatura, permitindo o diálogo entre a literatura de massa e a mescla de gênero de ficção e da não ficção.

Esta pesquisa, então, coloca a seguinte questão: quais obras teriam contribuído para o desencadeamento da violência e da brutalidade nos textos de Rubem Fonseca? A intenção aqui é mostrar como o romance *O cabeloira*, ainda produto do século XIX, conseguiu servir de precursor às obras fONSEQUIANAS, que trazem, além da brutalidade, um lirismo único, explicado pelo crítico literário João Luiz Lafetá: “A dimensão lírica, entendida como a exploração e a representação dos conteúdos de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva, parece ser decisiva na estrutura” (LAFETÁ, 2004, p.375).

A questão lírica é indispensável para essa pesquisa cuja premissa se baseia na visão das personagens em confronto com o campo exterior a elas; é essa interioridade que faz com que essa figura se mantenha viva, mesmo diante das exéquias do destino. Assim, apesar dos textos de Távora e Fonseca se distanciarem tecnicamente e contextualmente, é possível ver germinar do primeiro elementos do segundo e vice versa, sobretudo no que diz respeito à construção de uma liricidade, uma idealização, que no romance romântico se dá sob a égide da moralidade e no conto fONSEQUIANO pela tensão contraditória entre “o recolhimento e a orgia, a disciplina e o desregramento, habita seus escritos, povoados por policiais sensíveis que leem poesia, halterofilistas hábeis tanto nos pesos quanto na leveza dos sentimentos, advogados cínicos e endurecidos, capazes de grande compaixão” (LAFETA, 2004, p.374)

2. O cabeloira e as raízes da violência.

A obra de Franklin Távora é comumente destacada pela alcunha de romance regional que se dispõe a deflagrar a região nordeste sob o signo da idealização romântica. Entretanto, pelo enredo logo percebemos ma-

tizes nessa idealização que se torna crítica através da representação da violência. O cabeleira é o personagem central da trama que se corrompe diante da sua situação social. A seca e a fome em Pernambuco fazem de José um bandido cruel. Desde criança, fora influenciado pelo pai Joaquim a matar, a roubar e a não ter compaixão. Diante de um narrador didático, explana-se como a sociedade é capaz de corromper o homem, reiterando assim as máximas comuns ao movimento romântico:

Como é possível porém que se houvesse abastado por tal forma a obra que saiu sem defeito das mãos da natureza? Como se compreende que uma organização sã se tivesse corrompido ao ponto de exceder, no desprezo da espécie humana, a fera cerval que se alimenta de sangue e carnes fumegantes, não por aberração, mas por uma lei da sua mesma animalidade? (TÁVORA, 1977, p.35)

*Sob o signo da
violência*

265

Esse narrador, logo na advertência, explana sobre a forma romanesca e cita nomes que o inspiram a escrever. Entretanto, um propósito logo é colocado: trata-se de representar Pernambuco, configurando a heterogeneidade nacional. Assim, é mostrado que existe entre as obras e os autores relações históricas que se colocam não sob o signo da influência ou da cronologia, mas sobretudo da acumulação:

O sul campeia sem emulo nesta arena, onde tem colhido notáveis louros: Macedo, o observador gracioso dos costumes da cidade; Bernardo Guimarães, o desenhista fiel dos usos rústicos; Machado de Assis, cultor estudioso do gênero que foi vasto campo de glórias para Balzac. (...) Estes talentos, além de outros que não me lembram de momento, não tem, ao menos por agora, competidores no Norte, onde aliás não há falta de talentos de igual esfera. (...) Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho em meu coração brasileiro. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. (TÁVORA, 1977, p.11)

Perceba que o narrador reconhece as diferenças e a partir delas destaca a importância dos dois movimentos. Assim, esse narrador almeja um lugar no panorama, reconhece seus predecessores, percebe

sua diferença, sobretudo pelo aspecto social. Esse aliás é o fator celebrado em *O cabeleira* que irá condicionar os personagens à violência: Sólidas habitações não tinham em muitos casos assegurado às famílias inelutável obstáculo ao assalto dos malfeitores. Triste época em que o despotismo tudo podia contra os cidadãos pacíficos e bons, nada contra a parte cancerosa da sociedade!” (TÁVORA, 1977, p.15)

José Gomes, através do pai, Joaquim, aprendeu que, em uma condição miserável, era preciso sobreviver. A violência é o que os protegia dos castigos da vida e, embora os aproximasse dos instintos animais, garantia-lhes a vida: “- Matar sempre, Zé Gomes – retorquiu o mameuco com as narinas dilatadas pelo odor do sangue fresco e quente que do rosto lhe descia aos lábios e deste penetrava na boca cervical. Não temos aqui um só amigo. Todos nos querem mal.” (TÁVORA, 1977, p.19)

Zé Gomes aprende a lição e, quando é interpelado pela negra Chica na taverna por judiar da mula que trazia montada, a agride com crueldade: “José havia desandado com tanta força uma bofetada na mameuca que a fizera cair redondamente no chão” (TÁVORA, 1977, p.23). Não satisfeito, ele retorna no outro dia a fim de finalizar o crime: “Querria acabar de dar-lhe a lição que principiei na quarta-feira. Mas desta feita a coisa havia de ser de outra moda. Querria ver se lhe entrava nas banhas da barriga este facão, como entra na melancia”. (TÁVORA, 1977, p.25)

Cabeleira se surpreende com a morte de Chica ocasionada apenas pelos primeiros golpes. Assim, reclama por não conseguir furá-la. Percebemos, nesse aspecto, a violência e a crueldade sendo construída através de elementos cômicos como a banalidade de enfiar a faca em uma melancia sendo comparado ao estrebuchar da mulher. Isso se repete em outras cenas, como quando matam o negro Gabriel que o ajudou a fugir da polícia. Além de roubar lhe o cavalo, Cabeleira e seu pai Joaquim acertam Gabriel na faca e na bala:

Um momento depois o cadáver de Gabriel, entalado entre duas pedras que sobressaíam às águas no meio do canal, tingiam-se com seu sangue, e Joaquim o mostrava com o cano do bacamar-te, ainda fumegante, ao filho, que nunca pode, como seu pai, matar curimãs a tiro nas águas turvas da enchente. (TÁVORA, 1977, p.33)

A cena de violência é construída por elementos comuns e banais. Gabriel é comparado aos curimãs e a expressão “entalado” mostra seu cadáver entre pedras. De modo corriqueiro, o horror é construído a revelar a pouca importância da vida para que pratique e opere para morte.

Em outra cena, onde um estupro é narrado, Cabeleira cede à questão moral revelando que o amor e os princípios podem fazer um bandido rever as suas ações. Luísa, grande paixão do protagonista na infância, caminha em uma planície quando é atacada pelo malfeitor embriagado e louco:

- Que quer vosmecê fazer com minha filha? - Quero leva-a comigo para meu divertimento. Se tens força para impedires o meu intento, é agora a ocasião. (...) Um grito, antes urro medonho, que se parecia, na forma e no peso, com um tronco de angico anoso, tombou sobre a areia. O desconhecido acabava de obrar uma ação vil. (...) - Não conheces o Cabeleira, cascavel? Acrescentou ele com os olhos fitos em Florinda. Vem meter-se na boca da onça, e depois dizem que a onça é cruel. (TÁVORA, 1977, p.50)

A menina assustada tenta ludibria-lo, mas ele não busca conversa. Quando a madrasta Florinda tenta socorrê-la, Cabeleira impede lhe dando uma coronhada. Ele só larga a moça quando percebe ainda com a visão anuviada que se trata de Luísa, Luisinha, o tenro amor pueril: “Não se pode escrever o abalo que experimentou Cabeleira ao reconhecer Luísa, menina até àquele momento em sua imaginação, (...) pela primeira vez depois de tantos anos, o musculo endurecido que ele trazia no peito dobrou-se”. (TÁVORA, 1977, p.51)

Nesse episódio, o que salta aos olhos é o apreço moral do livro a demonstrar que é parte da função da literatura, além da representação, o comprometimento moral a conclamar o leitor, como adverte o narrador: “Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar. Com estas razões considero-me justificado aos teus olhos, leitor benévolo”. (TÁVORA, 1977, p.68) O narrador, além de demonstrar o sofrimento e arrependimento de Cabeleira ao tentar estuprar sua amiga de infância Luísa, deixa claro que os atos de violência por ele praticado “enlutam a história e envergonham a humanidade”. (TÁVORA, 1977, p.70) Assim, ainda que a narração apele

para a comicidade comparando mulheres prestes a serem queimadas com lagartixas, existe um potencial humanista e moralista que conduzem a reflexão e ao arrependimento concluindo os preceitos românticos da obra.

Em uma perspectiva diferenciada estão os contos de Rubem Fonseca. Neste artigo nos deteremos a análise de *O cobrador* a fim de discutir a ausência moral e humanista, embora também banalize a violência como faz Franklin Távora e desenvolva um lirismo pujante. O conto citado expõe a nu a questão social de um protagonista que, sem condições básicas de sobrevivência, entra em crise, após a cobrança de um serviço prestado pelo dentista, e sai buscando fazer justiça de todos que lhe privaram do bem estar social:

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! Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta. (FONSECA, 1991, p.10)

A partir daí desembocam inúmeras cenas de violência sempre levadas à banalidade e à comparações sórdidas. A consciência atormentada do protagonista faz com que ele liste tudo aquilo que lhe foi privado até hoje “colégio, namorada, aparelho de som, respeito”. Na medida em que rememora, maior e mais brutal torna sua vingança. Outro fator que desencadeia o aumento de ódio é a televisão e os meios de comunicação, diferentemente de *O cabeleira* em que o pai é quem o influencia à maldade. De toda forma, é a exposição da desigualdade que faz com que esses protagonistas criem alternativas para a sobrevivência:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e

cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 1991, p.12)

Tanto José quanto o personagem anônimo de *O cobrador* sentem orgulho das armas, dos arsenais que possuem bem como das técnicas de extermínio que praticam. Obviamente estão distanciados pela tecnologia e pelo acesso à ela. Entretanto, há nessas narrativas certo lirismo ainda que em relação às armas e à violência que elas podem promover:

Ana acordou primeiro do que eu e a luz está acesa. Você só tem livros de poesia? E estas armas todas, pra quê? Ela pega a Magnum no armário, carne branca e aço negro, aponta pra mim. Sento na cama.

Quer atirar? pode atirar, a velha não vai ouvir. Mais para cima um pouco. Com a ponta do dedo suspendo o cano até a altura da minha testa. Aqui não dói.

Você já matou alguém? Ana aponta a arma pra minha testa.

Já.

Foi bom?

Foi.

Como?

Um alívio.

Como nós dois na cama?

Não, não, outra coisa. O outro lado disso.

Eu não tenho medo de você, Ana diz.

Nem eu de você. Eu te amo.

Conversamos até amanhecer. Sinto uma espécie de febre. Faço café pra Dona Clotilde e levo pra ela na cama. Vou sair com Ana, digo. Deus ouviu minhas preces, diz a velha entre goles. (FONSECA, 1991, p.17)

O cobrador recebe Ana na casa em que aluga um quarto. Ele é sempre bom com a Dona Clotilde que aluga o estabelecimento, lhe aplicando injeções que lhe conservam a vida. Além disso, faz compra para a velha e lhe arruma a casa. O momento da cena descrita acima é poético na medida em que, em meio a banalidade cotidiana e a violência, prefigura a vontade pelas relações humanas. Assim, as relações humanas

estão dentro da cena de violência e dela brotam. O que não se estabelece aqui é o recurso moral, isto é, a reflexão sobre as condutas e comportamentos sociais buscando explicação e justificativa. Diferentemente de *O cabeleira*, não há no conto uma didatização sobre a violência nem há uma transformação completa do protagonista em herói. Entretanto, os aspectos heroicos não são de todo extintos:

O tipo de herói que vimos até aqui – e é o predominante nos livros iniciais de Rubem Fonseca – poderia ser aproximado ao tipo que Lukacs, nas sua teoria do romance, descreve como tendo a alma mais vasta que o mundo, isto é, como herói cuja problemática consiste em que os conteúdos de sua interioridade são percebidos por ele como mais ricos, mais perfeitos e mais acabados do que a realidade degradada com que tem de se defrontar (LAFETÁ, 2004, p.384)

Seja na forma moral, transformado pelo amor como em *O cabeleira*, seja na construção subjetiva fonsequiana, os protagonistas são tornados humanos e passíveis de se emocionar mesmo diante da animalizante violência que praticam. Eles revisam a vida e mudam o rumo da sua história, cada um em uma perspectiva diferente, mas todos são tomados por um lirismo pujante. Em *O cabeleira*, a moralidade é explicitada na revisão de valores e na mudança do protagonista. Diante da configuração idealizada romântica, o herói se modifica e o amor salva a moça e o destino trágico de José:

- Perdoe-me, não me odeie, Luisinha, por sua bondade e pelo muito que nos queremos nos primeiros anos. Se eu a privei de sua mãe, estou pronto a protege-la de agora por diante. Pelo corpo de sua mãe, juro que farei isso, Luisinha. (...) –Eu quero que você jure, Cabeleira, que em caso nenhum derramará mais sangue sobre a Terra, ouviu? (...) – Pois bem, Luisinha. Eu juro. O malvado será de hoje em diante homem de bem (TÁVORA, 1977, p.79)

A partir desse momento, outros desafios à moralidade, aos princípios, ao caráter de José são lançados até mesmo para mostrar a vivacidade do amor. Enfrentam a peste, a guerra, os conflitos com seu pai em uma demonstração de que a violência é parte da sobrevivência. Sem

o peso moral, *O cobrador* se lança à mudança através do envolvimento amoroso, porém ao invés de Ana ajudar na promoção do resgate dos princípios, ela se satisfaz com derramamento de sangue:

Ponho as armas numa mala. Ana atira tão bem quanto eu, só não sabe manejar o facão, mas essa arma agora é obsoleta. Damos até logo à Dona Clotilde. Botamos a mala no carro. Vamos ao Baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro. (FONSECA, 1991, p.20)

Se compararmos as duas narrativas, percebemos que o sentimentalismo e a construção de um *modus vivendi* são diferenciados, existindo até mesmo sinais trocados, já que aquela idealização do século XIX já não é mais possível no presente. De toda forma, há duas coisas a se demonstrar. A primeira é que o lirismo nasce e se constrói a partir da violência nessas duas obras. Em *Távora*, a violência é redimida pela idealização amorosa, pela transformação, a qual não é puramente piegas mas se faz crítica na medida em que *Cabeleira* é lançado a diversos desafios após a revisão de seus atos de brutalidade. Em *Fonseca*, subjetividade e violência caminham juntos e com naturalidade. Não há exatamente um apreço moral ou uma busca por sentido, pois nesse contexto a moralidade e o sentido acabaram e esse vazio é preenchido com ódio e justamente nessa brutalização que se vê a humanidade, pois revela a busca de sentido em um mundo degradado:

Há lirismo nesse espaço social permeado pela morte? Sim, mas desde que disfarçado ou sob forma de paródia. O cobrador se diz poeta – “o que é rigorosamente verdade”, conforme suas palavras -, mas os estranhos poemas que escreve assemelham-se mais a um arremedo doloroso da poesia (...) O cobrador engana-se ao pensar que aumentando a escala dos crimes abandonaria para trás o “misticismo” e o “romantismo inconsequente”: o gesto de explodir os compristas do supermercado, para tornar um mundo melhor e mais justo, mostra ainda uma dilatação do misticismo e da desmesura romântica. (LAFETÁ, 2004, p.391)

Assim, a segunda colocação já pode ser estabelecida. O que notamos é a mudança da perspectiva moral entre essas duas obras. Não é

exatamente que ela desapareça no século XX, mas ela toma uma nova forma, cheia de paródia, colaborando ainda mais para aquele tom corriqueiro, banal e comum a ambas narrativas.

Adolfo Sanches Vasques, em *Ética*, aponta os três momentos em que foi possível pensar a moral como a-histórica, isto é, quando se pensou que ela fosse definida por Deus; quando se atribui sua caracterização à natureza, como se as qualidades morais fossem instintivas ou ainda aquela que pensou o homem e seu desejo como fundadores dos seus preceitos. Em uma perspectiva materialista, esse autor põe em cheque essa premissa inicial e revela que a moral surge com a passagem da forma natural de vida para o convívio social, que implica um distanciamento da natureza e o seu domínio mediante o trabalho social. Ela é, pois, a relação do homem em si com a coletividade; aliás, ela é o meio de assegurar a concordância do comportamento de cada indivíduo com os interesses coletivos. A evolução do sistema cultural e econômico, a intensificação da defesa pela propriedade privada, a divisão do trabalho, o aumento da produção e o armazenamento do excedente faz com que a moral seja revista:

(...) agora uma aparente solicitude para com o homem, inculcando no operário a ideia de que, como ser humano, faz parte da empresa e deve integrar-se nela. Impinge-lhe, assim, como virtudes, o esquecimento da solidariedade com os seus companheiros de classe, o acoplamento de seus interesses pessoais com os interesses da empresa, a laboriosidade e a escrupulosidade a favor do interesse comum da mesma (...) a moral que lhe é inculcada como uma moral comum, livre de qualquer conteúdo particular, ajuda a justificar e a reforçar os interesses do sistema regido pela lei da produção da mais-valia e é, por isso, uma moral alheia a seus verdadeiros interesses humanos e de classe (VASQUEZ, 2002, p.50).

Deste modo, a moral tem seus caracteres fundamentados na dinâmica histórica e social e não se sustenta por valores absolutos. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência e adaptação social das classes. Aliás, aquele heroísmo idealizado de *O cabeleira* se transforma e toda a idealização e os sonhos se deflagram em um heroísmo demoníaco e cruel como no conto fonsequiano a demonstrar o quanto a

sociedade se transformou. Assim, esteticamente deixa-se evidente o esforço da representação que por meio da violência aproxima e distancia essas narrativas.

O mundo de *O cabeleira*, ainda que deflagre meados da sociedade nordestina novecentista, denunciando seus flagelos como seca, peste e desigualdade, apresenta o discurso esperançoso nas palavras do narrador o qual esboça um programa do autor Franklin Távora. Esse programa consiste no deslocamento do eixo de representação do sudeste para o norte do país, onde se acredita conter elementos mais genuínos nacionais, por estar afastado do litoral e da influência do colonizador, buscando assim novo mundo. A origem do romance regionalista no Brasil, tal como se exemplifica em *O cabeleira*, está na tentativa de construir uma imagem do estado nação a partir do dado local grandioso a configurar a independência política e estética. Assim, o discurso é de esperança e de renovação dada consciência de um país novo revigorando, cumprindo a idealização e o exotismo romântico. Existe aqui um potencial civilizatório e moralista que diferenciam a obra, conforme profere o narrador:

A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral (...) não são estes os únicos exemplos que despertam nossa atenção sempre que estudamos o passado na nossa ilustre província (...) merecem particular meditação, ao lado dos que aí mostram dignos da gratidão (...) alguns vultos infelizes, em quem hoje veneraríamos talvez modelos de alta varonis virtudes, se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens tornando-os açoites das gerações coevas e algozes de si mesmo. Entra neste número o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância que em seu tempo aguilhoava os bons instintos e deixava solta as paixões canibais. Autorizavam-nos a formar este juízo de *O cabeleira* a tradição oral, os versos dos trovadores, e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envoltos de uma grande lição. (TÁVORA, 1977, p.17)

O primeiro romance do cangaço surgia em meio as mudanças históricas significativas como o fim da escravidão e a crença no capitalismo, na ascensão do sertanejo e tudo isso com a marca da violência a

qual, desde a colonização, indicava a marca da sobrevivência. A questão moral e a ambivalência entre bandido e rebelde vigora na medida em que ainda existe um código de honra como o amor, a moral, a civilização. Cabeleira faz justiça além de cometer crimes. Ele afronta e reconhece que o sistema tem falhas a demonstrar a desigualdade. Seu banditismo mostra uma forma primitiva de reforma e de revolução. Assim, a literatura do Norte de Távora é um projeto didático de modernização e transformação do *status quo* (ARAUJO, 2008, p.5) Ainda que o acusasse de separatista, a questão que se coloca ali é a esperança de mudança da realidade nacional.

Muito diversamente, o conto de Rubem Fonseca não desenvolve qualquer projeto de idealização moral ou romântica. Existe ali um lirismo na expressão do sujeito que se envolve com a violência, mas que revela nessa brutalização uma consciência plena da desagregação, onde não há qualquer espaço para a crença em mudança, em catequização moral, etc. O niilismo na narrativa de *O cobrador* é evidente e indica uma banalização dos valores e da vida. Existe sim a denúncia da desigualdade e da realidade e essa se faz como um dado impassível de modificação. Trata-se de outro contexto em que a indústria cultural, o fetiche, a mercadoria a desrazão assumiram caráter primordial, afastando a possibilidade de moralismo idealizante. A idolatria do aspecto coisa, da banalidade, fomentada pela televisão e pela propaganda, um dos principais divertimentos do cobrador, marca um novo apreço de valores: no complexo empreendimento da indústria cultural, a “cultura deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana para se tornar mais um campo de exploração econômica”. (DUARTE, 2007, p.9)

Deste modo, se coloca clara a relação social na narrativa, mas ela não visa transformação embora seja capaz de demonstrar humanidade diante das cenas de violência. A moral com que ela se vê comprometida é a do choque, é a do sensacionalismo jornalístico que atrai profundamente leitores e torna a literatura parte da indústria nacional. Assim, não há a consciência de país novo; o subdesenvolvimento é constatado e revela que, diante de uma modernização desigual, *O cobrador* e o Brasil assumem a violência como um modo de se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas”. (ADORNO, 2006, p.127) Trata-se pois de outro contexto, a enfatizar mais a violência que a transformação propriamente dita. Aproximações entre *O cabeleira*

e *O cobrador* em relação às teses naturalistas nesse âmbito são possíveis, mas isso é **objeto** para outra pesquisa. O que se pretendeu aqui é entender como a obra de Távora estetiza a violência servindo de precursora ao texto fonsequiano, ainda que se comprometa com diferente moralidade, dada a questão histórica que o envolve. Nisso, foi possível entender que a violência é representada pela banalidade e pela comicidade. Dela, brota um lirismo a externar a subjetividade dos personagens; em *O cabeleira* isso leva a um moralismo idealizado enquanto em *O cobrador* enfatiza a humanidade em tempos extremos.

3. Considerações Finais

A elaboração da importância de um sistema literário e das manifestações literárias alimentando essa dinâmica sistêmica foi explorada por Antonio Candido na tentativa de compreender como a Literatura Brasileira se formava. O estudioso constatou que a presença da literatura nacional propriamente dita se deve aos desdobramentos dos elementos que compõe o sistema, tais como as relações entre obras agindo umas sobre as outras e os leitores, decifrando e devorando a vivacidade dos textos. O que tentamos privilegiar aqui foi a comunicação entre textos e leituras de modo a compreender que existem entre eles aproximações, embora o contexto tenha favorecido também por diferenciá-los.

Através de Rubem Fonseca e Távora, a linhagem da violência e seu modo de representação mostram muito sobre seu tempo e de seu país, sobretudo no que diz respeito às mudanças diante dos novos quadros sociais. Novos elementos de invenção são agregados, mas há pontos comuns que nos possibilitam afirmar que Rubem Fonseca afeiçoou, à moda brasileira, “todos românticos incuráveis, envolvidos com o mal, fascinados pelo mal, entre santos e loucos, entre escritores e bandidos” (LAFETÁ, 2004, p.393). Deste modo, o romantismo de *O cabeleira* se faz presente em *O cobrador* ainda que sob um novo viés. Obviamente que, diante de um ponto de vista técnico, existe, como reconheceu Antonio Candido (2007, p.618), uma lacuna de imperícia e carência estética em Távora, mas, em relação à matéria e ao ponto de vista, a sua importância se fundamenta e compõe sobretudo um eixo de visão da realidade local amplamente explorado e aperfeiçoado por Fonseca. Eis a maestria do tempo e da complexidade da realidade social brasileira.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

ARAUJO, Humberto Hermenegildo. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. In: **Revista Letras Curitiba**, n74, pp.119-132, jaabr, 2008, Editora UFPR

Bárbara Del
Rio Araújo

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos Decisivos 1750-1880. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2ed. São Paulo: ática, 2006

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FONSECA, Rubem. **O Cobrador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. **A Dimensão da noite**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.19-37.

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. 3ed. São Paulo: Ed. Ática, 1977

VÁSQUEZ, Adolf Sanches. **As Idéias estéticas de Marx**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VÁSQUEZ, Adolf Sanches. **Ética**. 23ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.