UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Negatividade, fatalidade e aporia

Uma visão trágica do mundo nos contos de Rubem Fonseca

Abilio Marcondes de Godoy

Dissertação redigida para o Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura comparada do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

v.1

São Paulo
2009

Como um sujeito com uma idade tão ridícula (Crane tinha vinte e três anos ao escrever o livro) conseguia fazer uma obra tão perfeita? Nela havia a tragédia pura, não como nos gregos, um capricho dos deuses, mas como uma criação exclusiva dos homens. Ali estava tudo que me interessava: o fracasso, o medo a solidão, o desgosto, a corrupção, a covardia, o horror.

Rubem Fonseca, em “Labareda nas Trevas”.

Agradecimentos

À FAPESP pela bolsa concedida para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Ariovaldo Vidal pela orientação, sabedoria e paciência.

Ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg e ao Prof. Dr. Jefferson Agostini por sua generosa participação no exame de qualificação desta dissertação.

Aos meus pais e à minha irmã por todo apoio e carinho.

A Tony Monti por se aventurar comigo por rumos semelhantes, pelas muitas sociedades e pela leitura e comentários generosos que dedicou a este trabalho.

A Julián Fuks pelas proveitosas e acirradas discussões literárias e pela pacata e silente benevolência de gigante.

A Eduardo Socha, pelo rigor metafísico e pelas oportunidades profissionais.

A Leandro Rodrigues, pela bela camaradagem e por gostar, como eu, dos enigmas literários.

A Carlos Eduardo Ramos, pela freqüente companhia e pelas infinitas discussões políticas e filosóficas.

A Paulo Henrique Raposo, pelas melodias, harmonias e desenhos psicodélicos.

A Anderson Cursino, por sempre nos lembrar da necessidade das boas risadas e dos momentos de diversão e descanso.

Às moças que nesses últimos três anos e meio me acompanharam pelas madrugadas de insônia e que me ajudaram a compreender melhor os personagens que analisava.

Sumário:

Resumo/Abstract.....p. 05

Introdução.....p. 06

I. Da desilusão ao cinismo.....p. 20

1. Diante da vitrine.....p. 21

2. Duas cores que se odeiam.....p. 51

II. Da exclusão à violência.....p. 76

3. A outra máscara do teatro.....p. 77

4. Purgatório perdido.....p. 93

Conclusão.....p. 107

Bibliografia.....p. 112

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar a configuração de uma “visão trágica do mundo” na obra do escritor Rubem Fonseca. Para isso, em cada um de seus quatro capítulos é analisado um conto considerado exemplar no que diz respeito a essa configuração. São eles “Madona” (de *A coleira do cão*, 1965), “O pedido” (de *Feliz ano novo*, 1975), “Mandrake” (de *O cobrador*, 1979) e “Meu avô” (de *Pequenas criaturas*, 2002).

O título da dissertação foi escolhido com base nos três principais fatores dessa configuração que são encontrados nos contos e que, combinados, dão a esses textos sua dimensão trágica.

Palavras-chave: Prosa, ficção, conto, trágico.

Abstract

This study aims to investigate the configuration of a "tragic perception of the world" in the work of the writer Rubem Fonseca. To do so, in each of its four chapters a short story considered exemplar regarding this configuration is examined. They are “Madona” (from *A coleira do cão*, 1965), “O pedido” (from *Feliz ano novo*, 1975), “Mandrake” (from *O cobrador*, 1979) e “Meu avô” (from *Pequenas criaturas*, 2002).

The title of this dissertation was chosen based on the three main aspects of this setting that are found in the short stories and that, combined, give these texts its tragic dimension.

Keywords: Prose, fiction, short-story, tragic.

Introdução

Um dos ficcionistas mais proeminentes da literatura brasileira contemporânea, Rubem Fonseca chama a atenção pelo fato de ser um dos poucos escritores a conseguirem obter, ao mesmo tempo, aplausos da crítica e sucesso com o público – feito ainda mais notável em se tratando de uma frágil cultura letrada como a nossa.

Depois de ter atravessado quase cinco décadas de produção literária, sua obra consiste, na atualidade, em doze volumes de contos, nove romances, duas novelas e um volume de crônicas, muitos dos quais bastante elogiados pelos críticos e bem acolhidos pelos leitores. Alguns de seus textos, como o romance *Agosto* (1990) e o conto “A coleira do cão” (*A coleira do cão*, 1965), entre outros, foram adaptados para a televisão. Outros, como os romances *A grande arte* (1983) e *Bufo & Spallanzani* (1985), entre outros, ocuparam as tela de cinema. Ainda há pouco tempo, Mandrake, um de seus mais famosos personagens, inspirou um novo seriado com roteiros baseados nos textos em que aparece. Muitos dos seus livros foram traduzidos para diversas línguas e publicados em países estrangeiros, onde também têm sido bem recebidos¹.

Quanto aos prêmios literários conquistados pelo autor, não foram poucos nem banais. Destacam-se o Prêmio Luís de Camões e o Prêmio de Literatura Latino-americana e Caribe Juan Rulfo, ambos concedidos em 2003.

Em linhas gerais, a crítica tem reconhecido nele um inovador e um experimentador da linguagem, sempre adequada à marginalidade de seus protagonistas. Fala-se em ultra-realismo e em realismo “feroz”. Alguns leitores ressaltaram a influência, sobretudo em suas narrativas policiais, da literatura produzida pela geração de escritores norte-americanos conhecida como *tough writers* (em especial Dashiell Hammet e Raymond Chandler). Essa, por sua vez, influenciada pela prosa áspera de Ernest Hemingway.

¹ Cf. VENTURA, Zuenir, 2003.

Outros apontaram, talvez numa tentativa de explicar a referida dupla aceitação do autor, a apropriação literária de recursos da linguagem cinematográfica, bem como de elementos da chamada “cultura de massa”, aliada a demonstrações de erudição, pesquisa histórica e conhecimento técnico. Nesse sentido, Mario Vargas Llosa chegou a comparar, em artigo para *The New York Times Book Review* (07/09/86), Rubem Fonseca com Umberto Eco, apresentando ambos como romancistas que “finalmente decidiram lutar contra a mídia de massa pelo privilégio de contar histórias”².

Não obstante, aquilo que sem nenhuma dúvida mais tem sido comentado pelos analistas ao longo dessas cinco décadas é a utilização explícita e recalcitrante, por parte do escritor, de temas relacionados à violência e ao erotismo. Assunto que ganhou especial relevo a partir da proibição do volume de contos *Feliz ano novo* (1975), em dezembro de 1976, pela censura do regime militar. Sobre o complicado processo jurídico, movido pelo autor contra a União, e sobre as decorrências políticas e sociológicas das questões relativas ao livro e à censura, escreveram e se posicionaram, entre outros, Afrânio Coutinho (1979), Silviano Santiago (1982) e Deonísio da Silva (1983 e 1986). Já sobre as peculiaridades estéticas e literárias da decisiva incorporação do erotismo e da violência nas narrativas de Fonseca, são de grande relevância os ensaios de Ariovaldo José Vidal (2000) e de João Luiz Lafetá (2004), ambos apontando para um movimento, intrínseco aos primeiros livros, que promoveria uma gradual radicalização da presença e do tratamento desses temas na obra, representando, talvez, entre outras coisas, um reflexo do que então se passava na sociedade brasileira.

Ainda ao ensaio de A. J. Vidal se deve o aprofundamento da idéia, antes mencionada por Silviano Santiago, de apontar Rubem Fonseca como “o grande prosador do corpo em nossa literatura” (1982, p.15). Assim, A. J. Vidal procura demonstrar como a obsessão pelo corpo, “o desejo constante de descrever formas humanas” (1982, p.15) está ligado de maneira direta à

² Tradução minha.

obstinada exploração de temas eróticos e violentos, pois é sempre no corpo, seja o do narrador ou os das outras personagens, que eles se plasmam e concretizam.

Quanto aos comentários negativos proferidos sobre a obra de Fonseca, os mais reincidentes são aqueles que apontam um certo desgaste causado pela tendência que o autor teria para a repetição de determinados recursos expressivos. Tendência essa acusada já na recepção crítica do seu terceiro volume de contos, *Lucia McCartney* (1969)³. A esse respeito, podem-se citar as palavras de Antonio Candido, num ensaio em que trata, entre outras, da obra de Fonseca. Para o crítico, é preciso refletir “sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo”, pois, do contrário, esses mesmos procedimentos inovadores correm o risco de acabarem virando “clichês aguados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda” (1987).

Semelhantes comentários foram também escritos por A. J. Vidal, para quem nos romances *Bufo & Spallanzani* (1986) e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988),

o autor abandona a questão social mais abrangente, cedendo ao romanesco, às paragens insólitas, onde ocorrem cenas de erotismo bastante surradas em sua obra. A impressão que se tem é a de que o autor perdeu o pé na realidade, não tinha mais o que dizer e por isso partiu decididamente para o *best-seller*. Sua obra parece ter vivido com e contra a ditadura; quando esta passou, numa de suas faces, o que era matéria primordial de Fonseca – o interdito, o transgressor – começou a aparecer diariamente na televisão e nos jornais. (2000, p.204)

Sem embargo, apesar do peso dessas invectivas, ao longo dos quase cinquenta anos de produção literária de Fonseca, tanto o público como a maior parte dos críticos parecem ter perdoado ao ficcionista suas falhas e preferido ponderar, com Lafetá, que

³ Cf. LUCAS, Fábio, 20/12/69

embora se possa alegar a irregularidade de alguns de seus livros, coisa que se vem fazendo principalmente a propósito dos últimos romances, o fato é que autocrítica, rigor e apuro técnico não lhe faltam. Ao contrário, mesmo naqueles livros depreciados por alguns como exercícios de *bestsellers*, nota-se uma rara e bem sucedida preocupação com a escrita. (2004, p.372).

Em busca de uma entrada

O primeiro obstáculo encontrado por qualquer analista que se proponha a estudar a obra literária de Fonseca consiste tanto na opulência quanto na variedade de seus livros. Nesse sentido, com uma imagem do próprio autor, pode-se comparar sua obra a um labirinto diante do qual as dificuldades começam já na necessidade de se encontrar uma entrada. A via mais chamativa (o que, de maneira alguma quer dizer que seja menos importante) é, sem dúvida, aquela que tem, ao longo dos anos, atraído a maior parte dos críticos e que convida a entender Fonseca como uma espécie de escritor maldito, porta-voz da marginalidade e dos sentimentos reprimidos encarnados em suas desconcertantes representações do erótico e do violento. Se, no entanto, não se pode negar que seja essa uma das maneiras mais significativas e mais válidas de se abordar a obra do escritor, também não se deve desprezar, ainda que para isso se corra o risco de erro, a possibilidade de se buscar outras vias que também sejam válidas, ainda que menos óbvias.

Sem abandonar a percepção da centralidade dos eixos do erotismo e da violência na obra (que organiza a divisão desta dissertação em partes), este estudo trata de encontrar uma nova via de acesso para a interpretação do funcionamento desses eixos numa maneira de se perceber e retratar a realidade comum a vários textos do autor e, de certa maneira, à obra como um todo. Trata-se do que poderia ser chamado de uma moderna “visão trágica do

mundo”, que se caracteriza por uma visão negativa, fatalista e aporética da existência humana por parte de um sujeito isolado e alienado, que é incapaz de compreender a si próprio e às suas necessidades mais íntimas, que vive em uma sociedade marcada pela solidão, pelo ritmo acelerado das mudanças, pela transição instável entre paradigmas éticos e pela falência da experiência como forma genuína de obtenção de sabedoria e autoconhecimento, o que, em última instância, bloqueia qualquer possibilidade de transcendência das catástrofes vividas, uma vez que não se pode tirar delas nenhum ensinamento ou lição de vida. Esse esvaziamento da experiência, por sua vez, gera no sujeito uma percepção angustiosa da passagem do tempo, dado que esse, se nada tem a acrescentar ao indivíduo em termos de sabedoria e conhecimento, passa a ser visto apenas como um agente da destruição.

Conforme escreveu R. Vecchi, num volume sobre o trágico que organizou junto com E. Finazzi-Agrò (2004, p. 113), “nomear o trágico significa de imediato assumir o risco de um labirinto”. Ora, se mais acima se comparou, usando uma imagem do autor, sua obra a um labirinto para o qual já é difícil encontrar uma entrada, parece pertinente que aqui se assuma esse risco anunciado por Vecchi, na esperança de que os perigos da jornada sejam recompensados por uma compreensão melhorada da obra do autor estudado.

Entre dois paradigmas éticos

Quando os estudiosos da tragédia antiga se propõem a explicar seu surgimento como manifestação de uma determinada forma de pensamento, é comum que apontem para um contexto cultural específico de crise de valores.

O que estava em jogo, portanto, no advento desse gênero literário, é a transição entre dois paradigmas éticos e culturais diferentes. O herói trágico por excelência é aquele que se situa no centro do embate entre os valores de uma e de outra postura, aprisionando-se num impasse insolúvel. Nesse sentido, ao

contrário do que ocorria na epopéia, seu comportamento torna-se ambíguo, questionável, polêmico.

G. Lukács, por exemplo, em sua conhecida *A teoria do Romance*, compara o destino dos heróis da epopéia e da tragédia. Para ele, existe em torno dos primeiros uma “atmosfera de segurança” (2000, p. 88) que exclui a aventura em seu sentido próprio, uma vez que, guiados de modo infalível pelo deus cujos desígnios representam na terra, sabe-se que, por mais que encontrem dificuldades em seu caminho, terão de triunfar no fim, pois “os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios” (2000, p. 91). Ao passo que

a tragédia destrói a hierarquia dos mundos superiores; nela não há deus nem demônio, pois o mundo exterior é apenas um pretexto para que a alma encontre a si mesma, para que se torne heróica. (2000, p.89)

Poder-se-ia dizer que, guardadas proporções e especificidades históricas, uma mudança de paradigma semelhante àquela que deu origem à tragédia ática começou a se processar na cultura ocidental com a crise da modernidade. De fato, ao se olhar para trás no tempo, tem-se a impressão de que o século XIX e em especial o XX foram, pouco a pouco, minando o projeto ultra-racional do XVIII. Nos dois últimos séculos do segundo milênio, dizem os historiadores, foi crescendo cada vez mais a desconfiança do homem moderno no desenvolvimento da razão – ao menos da razão instrumental e tecnicista que desde então prosperou – como um caminho seguro para a emancipação e liberdade dos homens.

O otimismo cientificista que, ainda no século XIX, era bastante difundido por correntes filosóficas como o Positivismo, e pregava a melhoria da qualidade de vida por meio das conquistas da ciência e do avanço tecnológico, já desde as últimas décadas daquele mesmo século, começou a ser questionado por artistas e intelectuais e teve, a partir das primeiras décadas do século XX, seu caráter

nocivo e ideológico atacado pela Teoria Crítica. Ademais, a própria história se encarregaria de oferecer à humanidade o catastrófico espetáculo decorrente de um avanço tecnicista irresponsável. Depois de duas guerras mundiais em que se matou com uma, nunca antes vista, eficiência industrial, depois de Auschwitz e de Hiroshima, a crença cega no progresso da ciência e no avanço da tecnologia ficariam bastante comprometidos.

Ao mesmo tempo, um lento, porém sensível, enfraquecimento da importância do pensamento religioso começou a se processar nas sociedades modernas, o que, de modo simbólico, levaria Nietzsche a anunciar ao mundo a morte de Deus. Com o passar das décadas, assistiu-se à gradual e contínua, laicização dessas sociedades e o recuo, na esfera ética, de dogmas que a tinham regido por séculos.

Quanto ao campo sócio-econômico, pensadores da Teoria Crítica, como Adorno e Horkheimer, denunciaram em suas obras a traição por parte da burguesia ascendente dos ideais emancipatórios do Iluminismo e expuseram a aporia em que se encontrava a sociedade capitalista por conta da existência de um poderoso bloqueio político, social e econômico dos potenciais revolucionários de emancipação.

Já no domínio da psicologia, é sabido que, com o advento da psicanálise, foi abalado também outro importante sustentáculo do pensamento moderno, a saber, a noção de livre-arbítrio. A idéia – tão cara ao homem moderno – de que o indivíduo é dono de seu próprio destino aos poucos passou a conviver com a noção de que, na maioria das vezes, quando não é refém das circunstâncias, ele é vítima de si mesmo. Por outro lado, se acaso ele tiver, de fato, como defendem os existencialistas, a possibilidade de escolher as suas ações, essa possibilidade antes se traduz em obrigatoriedade, em sentença: o homem está condenado a escolher e essa condenação lhe é fonte de infinita angústia.

Percebe-se, portanto, o quanto esse período recente da história pode ser caracterizado por uma generalizada instabilidade ética semelhante à que, na

Grécia Antiga, de acordo com os estudiosos do gênero⁴ deu origem à tragédia. É essa atmosfera de crise de valores que parece ter permitido a E. Finazzi-Agrò e R. Vecchi escreverem, na introdução do supracitado volume sobre o trágico:

De fato, o que marca a modernidade nas variadas fases da sua formação e radicalização é uma profunda mudança de paradigma.

(...)

o século XX se apresenta, apesar de tudo, como 'século trágico' por excelência: não só no sentido metafórico, de tempo marcado por catástrofes colossais, mas também no sentido próprio, de época histórica em que a consciência se depara com o desabamento de alguns pilares éticos (2004, pp. 6-7).

Óbvio que não se poderia esperar que ante a crise da modernidade ressurgisse triunfal a tragédia como foi praticada na Grécia. Não obstante, num ensaio do mesmo volume, R. Mulinacci apresenta a interessante tese de que coube sobretudo ao romance "o privilégio de traduzir em estrutura narrativa aqueles conflitos que se agitam no interior da realidade moderna e de que o trágico se alimenta" (2004, p.162). Nesse contexto, Mulinacci afirma:

com o enfraquecimento da fé no caráter evolutivo da modernidade, com a perda de controle das dinâmicas do progresso social, com o questionamento das sistematizações teóricas do real (...) o romance descobre a outra face do trágico: a dos conflitos insolúveis que permanecem tais, interiorizando-se na consciência do indivíduo como aporia intrínseca à condição dele (p.166).

Em outras palavras, a crise da modernidade parece ter propiciado o ressurgimento em literatura do trágico como uma elaboração estética de uma percepção negativa, fatalista e aporética da realidade. No entanto, se é verdade que tanto a configuração antiga quanto a moderna dessa categoria

⁴ Cf. LESKY, Albin. (2003) e VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999).

fundamentam-se no estabelecimento de um conflito insolúvel, o trágico moderno se diferencia do antigo pelo fato de não contemplar nenhuma possibilidade de transcender a catástrofe que esse conflito acarreta. Enquanto a tragédia antiga tinha como função última a catarse, a expiação dos sentimentos negativos, e visava à transcendência da catástrofe por meio da resignação em relação à vontade dos deuses, ou às leis da cidade, o trágico moderno bloqueia a transcendência, abandonando o personagem à aporia e o leitor aos sentimentos de choque e inquietação e a uma catarse apenas estética, que se dá mediante o paradoxo da tomada de forma reconhecível de algo em princípio absurdo e inexprimível. Ou, para retomar as palavras de Mulinacci:

Neste caso [o do trágico moderno], a forma trágica não se limita tanto a estimular uma espécie de catarse do espectador/leitor através da sua compenetração como o personagem da obra, que permite, como queria Aristóteles, uma racionalização das paixões, quanto principalmente exorciza o espectro duma história imóvel, parada na infinidade duma dialética impossível, que derruba a vida no desespero dum destino fatal (p. 167).

Como não podia deixar de ser, essas ressonâncias do trágico também repercutiram na cultura brasileira, onde, já a partir das últimas décadas do século XIX, ganharam força com a consciência cada vez maior da falência do projeto romântico de uma nação que emergiria da síntese antitrágica dos diferentes povos, culturas e sociedades que ocupavam o território brasileiro, aliada à percepção pujante do caráter periférico dessa cultura e da incompletude do processo de independência. Nesse sentido, Finazzi-Agrò e Vecchi escreveram que “não por acaso, no limiar novecentista, essa cultura é fortemente marcada por um autor como Machado de Assis, cuja obra maior questiona, através do trágico a (im)possibilidade da tragédia (clássica) para o homem moderno” (2004, p. 7).

Também de acordo com Vecchi, os primeiros decênios do século XX continuaram a ser marcados por essa “aura trágica aparentemente paradoxal que emana das múltiplas representações culturais da nação” (2004, p. 117), o que teria levado muitos dos escritores da época, como Euclides da Cunha, Graça Aranha e Afrânio Peixoto, à “incorporação seletiva de códigos da tragédia” (2004, p. 117).

Nos anos que se seguiram, com a renovação modernista da década de 1920, a força do trágico como importante elemento expressivo da cultura brasileira passou por um breve período de atenuação ou mesmo de latência, dadas as tendências sintéticas (e, nesse sentido, semelhantes às do Romantismo) desse movimento cultural. Não obstante, ela voltou a emergir de modo contundente na ficção regionalista a partir dos anos 1930, na qual autores como Lins do Rego e Graciliano Ramos uma vez mais se dedicaram a explorar a força expressiva das antíteses regionais, das contradições sócio-políticas, econômicas e culturais de uma nação que se esforçava para entrar na era industrial ao mesmo tempo em que ainda trazia profundas raízes feudais em muitas de suas instituições.

O provável apogeu desse movimento foi atingido já nos anos 1950, na obra de Guimarães Rosa, em especial em *Grande sertão: veredas*, romance cuja natureza trágica consiste, para E. Finazzi-Agrò,

nesse instalar-se numa aporia espacial e histórica, no seu colocar-se (e colocar-nos) numa situação duvidosa e entrecruzada, no seu habitar uma dialética aparentemente sem saída e sem redenção (2004, p 157).

Chega-se, ao final desse breve panorama da presença do trágico na cultura brasileira do século XX, ao período histórico em que se produziu a obra estudada neste trabalho, isto é, a década de 1960 em diante. Trata-se de um período de intensa industrialização e urbanização do país, no qual escritores como Rubem Fonseca e João Antonio exploraram, à maneira dos regionalistas

das décadas anteriores, as trágicas contradições da sociedade brasileira, esforçando-se, porém, para retratá-las agora no âmbito das megalópoles em formação.

Heróis, bandidos e marginais

Se aqui se fechar um pouco o enfoque com que se vem observando esse período de crise sobre o contexto histórico do tempo que viu o florescimento da obra de Fonseca, é possível perceber que se trata de um momento bastante conturbado do ponto de vista político-social.

Após uma sucessão de governos populistas, na década de 1950 e princípio da de 1960, vivia-se, no país recém-industrializado, um clima de progresso e otimismo. Falava-se em “milagre econômico”, em “país do futuro”. O golpe de 1964 promoveu a transição brutal para um regime político autoritário e repressor, embora o discurso oficial tenha mantido o tom otimista e progressista dos governos anteriores. Radicais eram, no entanto, as contradições entre os slogans da propaganda militar e a realidade socioeconômica da população. Por sob a imagem quase mítica de um Brasil moderno e prestes a se colocar em pé de igualdade com países desenvolvidos, revelava-se um povo espoliado e miserável, marcado por extremas desigualdades sociais. No campo político, as tensões acirraram-se ainda mais depois do endurecimento do regime em 1968 e da instituição do AI-5, tendo-se então chegado ao auge da repressão e da perseguição política. Intelectuais, artistas, jornalistas, professores, estudantes e muitos dos que ousaram manifestar-se contra o regime viram-se perseguidos, presos, deportados, torturados e executados por ordem do governo. Nesse contexto, surgiu, entre esses grupos, uma espécie de contra-cultura vinculada a um submundo de marginalidade, que captou grande parte dos melhores artistas e mais brilhantes intelectuais do período. É no seio desse submundo cultural que florescerão ideais de perversão de muitos dos valores tradicionais daquela sociedade.

Ora, como ficou dito acima, é desse tipo de contradições e paradoxos éticos que o trágico se alimenta. É essa atmosfera trágica, paradoxal e aporética, dentro da qual policiais podem ser vistos como bandidos e os bandidos, muitas vezes, como heróis, dentro da qual a marginalidade pode ser o único caminho para o intelectual que persiste em resistir contra a opressão, em que a violência pode ser a única forma de sobrevivência encontrada pelo miserável numa sociedade em que predomina a lógica da exclusão, que Rubem Fonseca parece captar em sua obra.

Antes mesmo do apogeu dessa atmosfera sociocultural, a presença do elemento trágico já pode ser reconhecida em sua obra desde o livro de estréia – *Os prisioneiros* (1963) –, publicado ainda um ano antes do golpe militar. Trata-se de um volume de contos cuja epígrafe, citando as palavras do chinês Lao Tse, sentenciar:

Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e
de que não há fuga possível.

Como é possível perceber, poucas epígrafes poderiam estar mais impregnadas do que essa de uma percepção trágica da existência. Se se pensa nas formulações que os estudiosos do assunto têm feito acerca do destino trágico, percebe-se que ele parece retratado com precisão nas palavras de Lao Tse. O que, aliás, parece se refletir no enredo de muitos dos contos desse e de outros volumes do escritor.

A partir dos livros seguintes, conforme o país se envolvia cada vez mais nas contradições e paradoxos socioculturais acima mencionados, a ficção de Fonseca de maneira geral, como já notaram Vidal (2000) e Lafetá (1982), parece ter acompanhado o movimento de intensificação de contrastes cada vez mais gritantes e violentos, enchendo-se de personagens marginais – tanto no sentido de excluídos, como no de criminosos. No pólo oposto, os ricos e poderosos, além de muitas vezes também serem criminosos, aparecem envoltos em uma nuvem de futilidade, não conseguindo, apesar dos bens materiais e do

poderio econômico, nem a felicidade prometida pelo sistema, nem mesmo se protegerem da violência deflagrada na esfera social.

Grande parte dos grandes personagens de Fonseca está, portanto, marcada, pela solidão, pela alienação, pela incapacidade de dar sentido à experiência ou de transcender as catástrofes que os flagelam, o que os torna incapazes de auto-análise e autocompreensão, causando uma dolorosa cisão de sua vontade quando da necessidade de fazer escolhas, uma visão negativa e fatalista da própria existência e uma angustiosa percepção da passagem do tempo como algo que apenas os destrói e nada lhes acrescenta. Esse sujeito, alienado, cindido, incapaz de compreender os próprios anseios, está condenado a cometer erros que, de modo fatal, conduzem-no, através de peripécias do enredo, se não à ruína, pelo menos à derrota inevitável – embora algumas vezes oculta com ironia sob a aparência de vitória⁵ – cujo reconhecimento se dá – quando se dá – apenas no momento em que já é tarde demais e não se pode fazer nada a respeito. Parafraseando a epígrafe de *A coleira do cão* – uma citação de Pérsio – ainda que se consiga escapar da cadeia, arrasta-se consigo, preso ao pescoço pela coleira, um bom pedaço da corrente.

Por tudo que ficou dito é que se acredita ser possível uma abordagem da obra do escritor que se baseie no estudo de uma “visão trágica do mundo” presente em muitos de seus textos. Essa investigação, estruturada na análise detida de alguns contos considerados exemplares, foi esboçada nos quatro capítulos subseqüentes desta dissertação, buscando nessas narrativas elementos comuns que caracterizem e justifiquem essa percepção. Esses capítulos foram, por sua vez, agrupados em duas partes, cada uma delas dedicada a um dos dois eixos temáticos mais comentados da obra do autor. Assim, enquanto a primeira delas investiga o eixo do erotismo, a segunda segue o da violência. Escolheu-se para estudo as narrativas curtas do autor, em detrimento dos romances, por acreditar-se que nelas – graças à unidade de

⁵ Um bom exemplo desse tipo de ironia trágica pode ser encontrado no conto “O desempenho” (de Lúcia McCartney, 1969).

ação paradigmática do conto – o estabelecimento de uma atmosfera trágica seja demonstrado com maior facilidade. Procurou-se, ainda, analisar contos pertencentes a volumes distintos, escritos e publicados em momentos diversos, para dessa forma tentar-se demonstrar a recorrência das estruturas estudadas na obra como um todo.

I. Da desilusão ao cinismo

A melancolia de ser adulto nasce da experiência conflitante de que a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior, a cujo despotismo nos devotamos agora docilmente, uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos.

Georg Lukács, em *A teoria do romance*.

1. Diante da vitrine

Qualquer um que deixe de se deleitar orgasticamente, em gozo sensual, será visitado no meio da noite por um assassino brutal e temível conhecido como superego, cuja penalidade para a não-gratificação é uma culpa atroz. Mas, como esse rufião também se tortura quando nos damos prazer, o melhor que podemos fazer é relaxar e gozar.

Terry Eagleton, em *Depois da Teoria*.

Como se sabe e conforme muito já se comentou, o erotismo é uma das principais forças motoras na obra de Rubem Fonseca. Junto com os temas relacionados à violência, essa categoria foi uma das mais exploradas pela crítica como via de acesso à obra do escritor. Com efeito, sua prosa pode ser considerada uma das primeiras na ficção brasileira a romper com muitos dos tabus relacionados a esses temas, engendrando uma forma de literatura que não faz concessões à censura, nem às imposições do bom-gosto de salão e que não só se permite debruçar-se sobre aspectos sombrios e interditos do comportamento humano, como também submete a linguagem a uma despudorada crueza, assimilando tanto palavras chulas quanto descrições explícitas.

Publicado em 1965, o segundo livro do autor – o volume de contos intitulado *A coleira do cão* – é uma de suas obras que mais exploram a temática do erotismo. Para A. J. Vidal, assim como *O cobrador* é uma obra limite na qual culminam a exacerbação de cenas de violência e a brutalidade dramática do narrador desenvolvido por Fonseca, *A coleira do cão* caracteriza-se por “um lirismo contundente, que leva ao extremo a angústia de ‘O inimigo’, conto que fechava o livro anterior” (2000, p.62). Esse lirismo e essa angústia, associados ao tratamento de conflitos de origem erótica estão presentes, se não em todas, em quase todas as narrativas da coletânea, destacando-se sua centralidade em

contos como “O gravador”, “Relatório de Carlos”, “O grande e o pequeno”, “Os graus” e “Madona”.

Contudo, se por um lado é verdade que em todas essas narrativas encontram-se muitos momentos de acentuado lirismo no tratamento de angustiantes assuntos amorosos, também é verdade que, em muitas delas, com esse lirismo convive um prosaísmo irônico e desidealizador, que o permeia de mesquinhez psicológicas e pecuniárias. Em outras palavras, os mais intensos sentimentos amorosos estão muitas vezes, nesses contos, relativizados pelo cinismo, pela insegurança, pelo interesse, pela intolerância, pela frivolidade de seus personagens. N^o “O gravador”, por exemplo, Alda mostra-se capaz de apaixonar-se por um homem conversando com ele ao telefone, por pensar reconhecer nele, apenas por meio desse diálogo, os valores que sempre buscou na personalidade de um companheiro e que não encontrava no temperamento do marido. Porém, marcado o primeiro encontro, ela é incapaz de sequer considerar a possibilidade de que o homem que tanto a fascinara seja o parálítico na cadeira de rodas. Em “Relatório de Carlos”, a única maneira que o protagonista encontra para lidar com suas paixões obsessivas são relações quase comerciais, em que cobre os objetos de seu desejo de presentes e de favores financeiros para, dessa forma, comprar-lhes sua atenção e companhia. Em “O grande e o pequeno”, Zé Grande demonstra coragem e determinação ao enfrentar, em nome de seu amor por Maria Aparecida, a própria família que se mostra contrária ao namoro, por conta da etnia e da posição social inferior da garota. Todavia, tendo recebido o inesperado apoio do avô, que o intima a tomar sua própria decisão e fazer o que bem entender, dá a impressão de ver arrefecer sua obstinação depois de terminado o enfrentamento. Em “Os graus”, o protagonista masculino, inseguro com sua idade, insinua que sua amante só se relaciona com ele por querer punir o marido, que, apesar de rico, “não lhe dava dinheiro para sua vaidade” (1965 p.160). Por fim, em “Madona”, um adolescente de classe média persegue de modo insistente um impulso erótico mal-definido, afastando-se diversas vezes de possibilidades bastante concretas de realizações satisfatórias por conta da auto-imposição de uma necessidade

maior de gozo oriunda da disponibilidade do próprio apartamento num fim-de-semana em que os pais viajaram e acabando por satisfazer seu ímpeto com um ato sexual animalesco em que se vale da submissão de uma mulher de classe social inferior.

Por conseguinte, se A.J. Vidal tem razão ao escrever

nos dois [primeiros] livros não aparecem os movimentos culturais que criaram a agitação da vida brasileira nos anos de 60, nem especificamente a vida política do país: o ambiente é o do Rio de Janeiro anterior à vida acelerada da industrialização e da comunicação eletrônica (2000, p.61),

também é possível afirmar que nem por isso o escritor deixa de denunciar, já nas irônicas entrelinhas dessas duas primeiras obras, em especial em contos como “Relatório de Carlos”, “Os graus” e “Madona”, as distorções geradas no âmbito das relações pessoais pelo sistema capitalista de dominação, que, ao estimular a supremacia dos valores quantitativos sobre os qualitativos, acaba por reificar⁶ pessoas e relacionamentos, atribuindo-lhes valor de troca, transformando-os, dessa maneira, em mercadorias, em objetos cujo consumo é incentivado e cuja posse é fetichizada e passa a importar mais como meio de ostentação e de auto-afirmação social do que como satisfação de necessidades sociais e psicológicas do ser humano.

É justo esse perverso deslocamento da função do erotismo – e a conseqüente cisão do indivíduo entre a complexidade de seus anseios mais profundos e uma abordagem superficial e utilitária desses anseios – que parece ser o principal motor da tensão narrativa de “Madona”. Com efeito, o conto se abre com a afirmativa do narrador de que, apesar de não saber muito bem o que deseja (“Eu não tinha um plano muito definido” (p.129)), o que pretende é envolver-se com uma mulher que não fosse Elizabeth (com quem já vinha se relacionando), “nem nenhuma das outras garotas conhecidas”(p.129), o que ele

⁶ O conceito de reificação, ou coisificação, foi desenvolvido por Lukács e outros autores marxistas a partir do conceito de fetichização da mercadoria criado por Marx. Para a elaboração deste trabalho, tomou-se como base as explicações de Goldmann (1967a).

quer, dirá em seguida, é, ao mesmo tempo, “uma coisa nova, uma coisa diferente e que fosse para valer”(p.129). Percebe-se, portanto, já desde esse primeiro parágrafo, como a busca de Sérgio por uma companheira está marcada por elementos algo contraditórios, o que garante a tensão narrativa que permeia todo o conto.

Por um lado, um dos critérios iniciais adotados como ponto de partida – o da novidade – pouco se relaciona ao caráter do relacionamento que gostaria de desenvolver e nada tem a ver com o perfil da companheira procurada. Esse critério manifesta, antes, um desejo frívolo de novidade e de inovação, reflexo da já mencionada supremacia dos valores quantitativos (mais meninas é melhor do que uma de quem de fato goste), que rege seus impulsos eróticos da mesma forma que a lógica da moda governa os impulsos consumistas do grande público e que o faz eliminar qualquer garota conhecida, a despeito de quais sejam suas virtudes como candidatas a amantes. Conforme já escreveu E. T. Otsuka sobre a obra de Fonseca, “assim como a criação artística é assombrada pelas exigências do mercado, a busca do sexo é motivada por leis que não são as do desejo” (2001, p. 92).

Por outro, o narrador também revela, no segundo critério exposto, o desejo de que o novo relacionamento seja autêntico, intenso, demonstrando, dessa maneira, anseios eróticos mais profundos e humanos, que contrastam com a superficialidade utilitarista que muitas vezes predomina em seu discurso e que revelam, na sua psique, a sobrevivência dos valores qualitativos.

Depois da partida dos pais, que viajam para Teresópolis deixando-o sozinho no apartamento em que vive, Sérgio lança-se à procura dessa “coisa nova” que, como o leitor aos poucos vai percebendo, confunde-se com a própria tentativa de descobrir e decifrar esse desejo indefinido. A primeira garota que ele encontra, na praia, é Elizabeth, que, por conta daquele critério inicial de novidade, tinha sido também a primeira a ser eliminada como possível candidata. Mesmo assim, quando do seu encontro, o narrador submete-a à sua avaliação sumária, revelando um pouco mais do processo de reificação e de fragmentação que se esconde por trás de seus critérios de seleção:

ela anda bonito, mas também é só; tem também o corpo, que não é de se mandar para o bispo; mas ela é muito chata (p.130).

Essa perspectiva frívola das mulheres e das relações eróticas continua sendo exposta mais adiante, quando, depois de se livrar de Elizabeth, o narrador percorre a praia em busca de novas candidatas, procurando facilitar sua pré-seleção por meio de classificações generalizantes, que demonstram um anseio de simplificação, de categorização dos indivíduos, devido à incapacidade (ou indisposição) do narrador de compreendê-los em sua complexidade:

As melhores são aquelas que lêem livros; com jeito elas acabam topando tudo. Mas o diabo é que as que lêem livros na praia são quase sempre feias. As que jogam vôlei às vezes servem, às vezes não servem; as que vão para a praia muito pintadas e penteadas, e nunca caem na água, essas não valem nada, só vão com o sujeito a lugares públicos onde tenha muita gente, querem ser vistas, seja lá por quem for, homem, mulher, criança ou velho, só isso que elas querem (p. 130).

Revela-se, ademais, nesse trecho um terceiro possível critério de seleção empregado pelo protagonista em sua busca. Ele procura, além de uma mulher desconhecida – que satisfaça, portanto, o critério da novidade –, uma garota que “tope tudo”, ou seja, alguém disposto a satisfazer todas as suas vontades com um mínimo de exigências próprias. Dessa maneira, o leitor passa a perceber o aspecto unilateral do relacionamento pretendido – ao menos na superfície de seu discurso – pelo rapaz, que, somado ao caráter consumista do critério de novidade, reforça o utilitarismo de suas aparentes intenções.

Essa tensão entre uma visão utilitária das relações eróticas e o vazio emocional que ela revela nos personagens não é exclusividade desse conto, mas antes uma constante da obra de Fonseca. Em seu estudo sobre *O caso Morel* (1973), E. T. Otsuka notou, por exemplo, que “Morel faz sexo com as mulheres um pouco burocraticamente” (2001, p. 91) e que nesse romance “o

sexo adquire aspecto de atividade que se pratica como quem conquista troféus de caça, onde o importante seria a quantidade e a variedade de espécimes subjugados” (2001, p. 91). O cúmulo dessa burocratização do sexo, desse esvaziamento emocional das relações eróticas e dessa reificação da mulher – vista somente como um objeto útil à satisfação egoísta dos próprios impulsos – transparece nas palavras do editor Pedro Magalhães, personagem d’*O caso Morel*, que, ao descrever uma boneca inflável diz que “ela tem dois orifícios, como as outras, um na frente e outro atrás” (p. 71), e no enredo do conto “O campeonato”, de *Feliz ano novo* (1975), no qual se narra uma grande competição de “conjunção carnal”.

Terminada a manhã do sábado sem que ele tenha tido sucesso em sua busca, Sérgio almoça com amigos num bar, onde uma garota chama-lhe a atenção como possível candidata à relação erótica que procura. Ele dá, então, início a um sofisticado, quase lúdico, processo de flerte para, antes de se aproximar dela assegurar-se de seu interesse, uma vez que “queria jogar na certa” (p.131). Sua tática consiste em ir de “uma mesa estrategicamente colocada” (p.131) para outra, obrigando a moça a virar cada vez mais a cabeça para poder manter com ele o contato visual estabelecido a princípio. Contudo, se por um lado o narrador consegue fazer com que ela demonstre dessa maneira seu interesse, por outro sua estratégia mostra-se inútil, uma vez que, ao contrário do que ele supôs a princípio, ela não garante uma “jogada certa”, isto é, não garante que o interesse que ele acredita ter provado por meio da artimanha seja mantido quando, por fim, ele resolve abordá-la. Sem saber o que dizer ou o que fazer, ele termina por criar uma situação constrangedora em que ela se vê obrigada a dizer algo que o mande embora e quando ela o faz, ele se sente humilhado, imaginando que todos na mesa estão rindo dele.

O que mais interessa nessa cena do bar, porém, não é nem a maneira lúdica, ou militar, com a qual ele encara o ritual de corte, nem o esvaziamento das relações humanas que faz com que desenvolva inúmeras artimanhas para se aproximar da menina, mas não consiga encontrar uma palavra para dizer-lhe,

e, sim, o imediato deslocamento que parece efetuar de seu sentimento de humilhação do campo erótico para o sócio-econômico:

Sentei-me numa das mesas, não me lembro qual, doido para dar o fora daquele bar infecto, o mais rápido possível, sentindo-me, agora, pálido, mal vestido. Se tivesse uma Ferrari ia ficar na porta e quando ela saísse prum! prrrrum! (p.132).

Aqui a aproximação entre a mulher e o carro como objetos de consumo parece ser bastante evidente. Tendo sua auto-estima manchada pela rejeição que acabou de sofrer, a imagem com que lhe acode a imaginação não é a de um relacionamento amoroso bem sucedido, mas a da posse de um bem material valioso, que pudesse recuperar seu amor próprio, maculado pelo fracasso de sua abordagem. A “coisa nova” que ele procura parece, portanto, ser, como a Ferrari, ou como a vitrola da festa a que mais tarde comparece (“dize-me que vitrola tens que te direi quem és?”, p. 136), algo cuja posse, além de satisfação pessoal, garanta-lhe sobretudo incontestável prestígio e inquestionável aceitação perante seus pares.

A aproximação utilitária que o personagem demonstra em relação às pessoas de sua convivência é, logo em seguida, reforçada quando, aborrecido pelo episódio do bar e perturbado pela necessidade de desafogar-se, ele encontra um conhecido que “era chato e burro, mas servia para o desabafo”(p.132), e quando, diante da perspectiva de passar a tarde também sozinho, ele afrouxa seu critério inicial de seleção e telefona, sem sucesso, para várias garotas conhecidas à cata de companhia.

Depois de ter ido ao cinema sozinho, Sérgio decide recomeçar sua campanha tentando a sorte numa lanchonete. A cena que ali se desenrola e a maneira com a qual ele descreve as mulheres que lhe chamam a atenção mais uma vez revelam uma visão fragmentária e reificada, como a de um consumidor a comparar mercadorias diante de uma vitrine:

Atrás da caixa, comprando uma ficha, estava essa guria de quem eu só via os olhos (...) E logo em seguida vi outra dona, mas essa era boca (...) vi a terceira garota, ou melhor, vi suas pernas (...) Qual escolher? Perna bem-feita é a coisa mais bem-feita que existe; perna é perna, há que respeitar (...) Escolher os olhos? Ser acariciado por luzes e cores e sombras? (...) Ou procurar a boca? (...)

Escolhi as pernas. As pernas comiam um cheeseburger. (pp.133-134).

Tendo escolhido sua candidata preferida, o rapaz procede de maneira bastante semelhante à da abordagem mal sucedida no bar da praia. Dá início a “outro jogo de posições táticas”(p. 134) e quando, por fim, decide abordar a garota, deixa a conversa morrer por falta de assunto e, frustrado com a rejeição que sobrevém, ofende-a de si para si chamando-a de débil mental.

Essa cena, porém, começa a revelar ao leitor, talvez pela primeira vez no conto, uma segunda face de Sérgio, que, até então tinha apenas sido insinuada pelo contraste entre aquele dois critérios de busca apresentados no primeiro parágrafo. De sob a imagem superficial utilitarista que ele insiste em ostentar para os outros e para si mesmo, emerge em alguns momentos uma personalidade sensível, inteligente até, tomada de anseios muito mais profundos do que ele próprio quer admitir. Esse contraste se manifesta também no plano da linguagem, no qual, com a banalidade usual de seu estilo, começam a contrastar esforços líricos um tanto tortos (pelo que têm de gastos e previsíveis), mas que não deixam de revelar o anseio pela expressão de uma interioridade diferente da que até então ele vinha demonstrando:

olhos assim eu nunca tinha visto, não era aquele olho bonito e brilhante de boneca, era um olho fundo e intenso, mas macio, e neles balançava uma sobra, como a sombra de um galho de árvore soprado pelo vento (p. 133)

Ou procurar a boca? (...) boca fechada junto de boca fechada, sem se tocarem, mas bem próximas de modo que somente os calores dos lábios se encontrem e dessa maneira se afaguem; e

depois os lábios se tanjam como a asa do passarinho roça às vezes a folha da árvore; e depois os lábios percorram como pingos d'água as respectivas estruturas: a comissura direita, a comissura esquerda, a polpa inferior – um longo caminhar em poucos centímetros; e depois os lábios se esmaguem; e depois os lábios se comam com avidez e voracidade, servidos pelas fadas e elfos esmaltados e glóssicos do seu recôncavo. (p. 134)

Abra-se aqui um parêntese para que se diga que esse contraste estilístico presente no conto já havia sido apontado por L. P. Coronel, que em sua tese de doutoramento sobre Fonseca escreveu:

Em meio à banalidade gritante de um enredo em todos os sentidos corriqueiro e praticamente a-literário na pobreza de recursos utilizados, surge um intertexto conformado por linguagem exageradamente rebuscada e suspeita, (...) que quebra não apenas o tom prosaico dos parágrafos (...), como também a própria verossimilhança da narrativa. (2004, p. 66)

Embora aqui se concorde com essa autora no que diz respeito ao caráter caricato de alguns dos arroubos líricos de Sérgio, discorda-se da insinuação de que eles possam comprometer a verossimilhança de sua construção como personagem e narrador. Ao contrário, essa gritante contradição é fundamental na estrutura de sua personalidade e aceitá-la é essencial para que se compreenda a tragicidade desse embate de forças antagônicas que o dividem ao meio.

Nas estrelinhas de seu texto, L. P. Coronel parece sugerir que a intenção de Fonseca com esse conto seria a de expor a frivolidade do discurso de um jovem como Sérgio, ridicularizando por um lado a baixeza de seu estilo habitual e, por outro, expondo o pernosticismo de suas tentativas mais líricas de expressão. Assim, a ficção de Rubem Fonseca realizaria

uma espécie de diagnóstico de seu tempo, configurando um protagonista para o qual a música, a mais espiritualizada e sublime das artes, é preterida em relação aos ruídos de aviões do aeroporto (2004, p. 69)

É certo que “Madona” pode, de muitas maneiras, realizar um diagnóstico de seu tempo. Esse diagnóstico, porém, pelo menos se for feito a partir do exame da personalidade de Sérgio, não revela apenas frivolidade, mas antes o embate entre a tendência generalizada a essa superficialidade e a força interna de resistência do sujeito. Claro está que, no caso de Sérgio, a primeira leva ampla vantagem sobre a segunda, o que culmina no desfecho negativo do conto. Tampouco se nega que os esforços líricos do narrador beirem o ridículo no que têm de gastos e desproporcionais. O que, no entanto, se defende é a autenticidade dessas intenções líricas, que, por canhestras que sejam, constituem um lugar de resistência do próprio protagonista ao habitual prosaísmo de seu espírito e de tudo que o cerca.

Dessa forma, a verossimilhança de tais arroubos reside justo na trapalhice de sua execução. Como é comum aos maus poetas, Sérgio lança mão, para tentar expressar a porção da sua interioridade que resiste (ou tenta resistir) à tendência generalizada à leviandade, de imagens que lhe parecem belas, mas cujo aspecto surrado ele ignora ou releva por se sentir incapaz de criar suas próprias figuras de linguagem. Nesse sentido, é interessante notar que os dois momentos em que esse lirismo desajeitado se torna mais bem sucedido, deixando um pouco de lado os lugares-comuns e atingindo maior expressividade e maior qualidade estética, acontecem primeiro quando ele mais se aproxima de uma relação erótica plena, na cena com Ana Luísa, em que os dois brincam com a sonoridade de algumas palavras, e depois quando ele por fim atinge uma maior compreensão sobre o próprio impulso erótico na cena do aeroporto. São momentos em que a parte de Sérgio que luta por resistir contra o prosaísmo e a superficialidade generalizados do mundo entrincheira-se nesse lirismo torto, quase impossível, que por sua vez nos remete às palavras de Lukács, n’*A Teoria do Romance*:

a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação.

Essa postura é uma intensificação tão extrema do lírico que se torna incapaz até mesmo de uma expressão puramente lírica.
(2000, p.119)

Percebe-se que a batalha pela alma de Sérgio não está de antemão decidida. Se estivesse, não haveria tensão alguma no conto, nem razão para escrevê-lo. Se é verdade que ele diz que um concerto para piano é “muito chato” (p. 144), também é verdade que ele admite ter gostado de uma audição em que pôde ouvir a música de perto, encostado ao instrumento. Se é verdade que ele deixa o concerto para ir ver os aviões no aeroporto, também é verdade que essa segunda experiência não é apresentada por ele como uma mera e frívola forma de divertimento mas antes como algo revelador, que o ajuda a refletir sobre os próprios anseios. Ambas as imagens, tanto a do desejo de ouvir o piano de perto, quanto a do impulso de suportar no próprio corpo a violência das turbinas, não servem para taxar o protagonista de só mais um adolescente imbecil, mas antes relevam alguém que, tentando resistir à tendência generalizada à superficialidade, busca um contato mais imediato, menos pasteurizado pelas convenções, com a arte e com a realidade.

Terminado esse parêntese, se for retomado o exame da narrativa no ponto em que se o deixou, a cena que sobrevém é a da festa de aniversário de Licinha, uma amiga de um conhecido de Sérgio. Nessa festa, acentua-se o isolamento do protagonista, que se sente “só, no meio daquele monte de gente jovem” (p. 136). Não obstante, é nessa festa que ele conhece Ana Luísa e se apaixona por ela. Aqui mais uma vez destaca-se o contraste entre o prosaísmo tragicômico de suas abordagens anteriores e a maneira como a conversa com a garota flui de modo lírico enquanto eles se divertem brincando com o som de

algumas palavras. Os dois se beijam e, por um momento, parece que a busca de Sérgio por uma parceira chegou ao fim. No entanto, o rapaz logo se lembra da possibilidade (por ele convertida em obrigação) de gozo que representa a disponibilidade do apartamento vago e decide abandonar a garota:

Como é que a gente faz com uma moça séria? (...) A moça séria é aquela que faz a gente desistir antes mesmo de tentar. Ana Luísa servia, mas não para aqueles dois dias em que o apartamento estava vazio, dando sopa. Além do mais, ela era muito branca. Depois desse pensamento, inventei um pretexto para me separar dela. Ela ficou na varanda, não quis voltar para a festa. Estava triste? Bolas, eu não podia perder tempo. (p.139)

Contudo, na seqüência da narrativa, depois de embriagar-se mais e permanecer algum tempo na festa sentindo-se solitário, ele se arrepende de ter dispensado Ana Luísa e sente saudades dela:

Cadê a Ana Luísa, perguntei para todas as donas que passaram perto de mim (...)
Fui para a varanda e fiquei exclamando baixinho, analuíísa, analuííísa. Me deu uma saudade dela, que que tinha ela ser muito branca. (...)
Eu queria tanto ela, acima de todas as coisas. (p.140)

Perceba-se, assim, a tensão narrativa que emana do modo como a vontade de Sérgio parece cindida entre seus impulsos mais superficiais e consumistas e seus anseios eróticos mais profundos. De acordo com a lógica dos primeiros, a disponibilidade do seu apartamento vago acaba se transformando no peso de uma obrigação. A culpa que ele sente conforme o tempo vai passando e essa obrigação de gozo não é cumprida afasta-o da possibilidade de auto-análise e compreensão das próprias necessidades. A auto-imposição – oriunda da obrigação de aproveitar o apartamento vazio – daqueles dois critérios (novidade e unilateralidade), que visam a uma relação

desumana e utilitária, acaba por aliená-lo daquele outro critério, que talvez seja para ele o mais importante, de um relacionamento “que fosse para valer”.

O dia seguinte começa, assim como começara o sábado, com o contato com Elizabeth, que lhe telefona. Pressionado pelo peso de sua auto-imposição de critérios, o jovem irrita-se com a insistência da garota e discute com ela, magoando-a e fazendo pouco caso do relacionamento que vinham desenvolvendo. Mais tarde, já na praia, ela assiste à sua partida de vôlei e, depois de perder o jogo, Sérgio surpreende-se ao constatar que, ao contrário do que supusera a princípio, a moça estava torcendo por ele:

Olhei para Elizabeth; ela olhou para mim séria e aquilo me fez um grande bem: afinal ela estava torcendo por mim. Senti vontade de ir falar com ela; beijá-la como se ela fosse minha irmã, convidá-la para ir ao cinema, esquecer os planos malucos para o fim de semana. Minha irmã? (...) Eu me senti triste, infeliz. Elizabeth estava lá, esperando, querendo me ajudar. Devia estar me olhando, com esse jeito infernal que as mulheres têm de olhar para os homens de quem gostam, um olhar que sai lá de dentro, fixo, parecido com o olhar de certos cães. Eu queria ver isso, mas não olhei para ela, não olhei, queria mas não olhei, dei um soco na bola e saí correndo e mergulhei na água, que estava um gelo. (p.144)

Mais uma vez, fica claro, nessa passagem, o conflito interno que dilacera o narrador. Se por um lado ele sente que precisa do afeto da garota, que esse afeto lhe faz bem, que o enternece a ponto de fazê-lo pensar nela como uma irmã e ter vontade de retomar o relacionamento antigo, desistindo da obsessão que representa o apartamento vazio; por outro ele se ressentido da constância da garota – comparando-a com a de um cão, quando, na verdade, parece ser ele, para se fazer uma referência ao título do volume, quem tem medo da coleira: “essas gurias são de morte, se o sujeito bobear elas põem argolinhas de urso de circo no nariz dele” (p.141) – porque sabe que esse afeto é ao mesmo tempo um entrave à sua auto-imposta missão, que se ele se

entregar a Elizabeth e desistir de seus planos sentirá culpa por não ter aproveitado a oportunidade representada pelo apartamento vago: “Amanhã já é segunda-feira, pensei. Com um apartamento e uma boa conversa... Amanhã já é segunda-feira” (p.144).

Sobrevém, então, a cena do concerto de piano em que ao invés de jogar com uma garota, como fizera no bar da praia e na lanchonete, é uma moça, de nome, Gina quem joga com Sérgio, obrigando-o a enfrentar o constrangimento de se levantar no meio do concerto e, em seguida, depois de ter-lhe mostrado dois parágrafos de uma narrativa que escrevera, a adivinhar se a história escrita era real ou fictícia. Excitado com o tom provocativo do texto e com o atrevimento da garota, ele imagina que ela possa ser a parceira que está procurando e sente-se próximo de alcançar seu objetivo. Gina, por sua vez, parece perceber a excitação do rapaz e a estimula, ao mesmo tempo em que se diverte brincando com ela. A tensão cresce, fala-se em prêmio e a interação ganha ares de uma aposta:

De repente a resposta passou a ser uma coisa importantíssima, se errasse perdia tudo, as fichas estavam todas naquele número. Os ovos naquela única cesta. É mentira ou verdade?, ela insistiu. Manerei: você sabe que eu sei a verdade. Ela: então, é verdade? Eu: não disse isso; quero dizer que sei se a verdade é a verdade ou a verdade é a mentira. Gina: então diz, tua salvação depende disso. Eu: a salvação ou o prêmio? Gina, num grito: anda, diz logo. Eu também gritei, não sei por que, gritei: é mentira, é sonho, é imaginação. (p.147)

Depois de ter-lhe dito que errara a resposta, a garota se afasta dele e brinca com seu sentimento de derrota. O que Sérgio, no entanto, parece não perceber é que, fugindo do interesse sincero de Ana Luísa e da constância de Elizabeth, ele não só ainda não conseguiu cumprir sua missão de levar uma garota para o seu apartamento, como também agora está permitindo que Gina – a moça que “fazia a regra do jogo, punha e dispunha, era dona do prêmio, mandava” (p.148)

– jogue com ele e o controle da maneira como ele temia ser controlado por Elizabeth, como um animal adestrado.

Cansada do jogo, Gina convida Sérgio para o passeio final do conto, no qual eles vão com outro casal até o aeroporto ver os aviões levantando vôo. Juntos, os quatro ficam parados bem próximos à pista de decolagem e participam do ritual masoquista de serem bombardeados pelo som ensurdecido das turbinas que, no limite, parece representar para o protagonista um simbólico encontro com a morte:

Lá vem ele, disse alguém. O holofote bateu na cara da gente, uma luz branca e forte que fazia tudo em volta ficar mais negro ainda. E ele, o avião, A Coisa veio correndo para cima de nós, fazendo o barulho maior do mundo, Meu Deus!, gritou uma das meninas. Quando ele passou em cima da minha cabeça, fechei os olhos, e tapei os ouvidos, mas o barulho entrava pela minha boca, fazia os meus dentes doerem, varava os meus poros, um troço insuportável de grande, como a certeza da morte imediata. (p.150)

Esgotados pela experiência extasiante, os quatro retornam do passeio em silêncio e é nesse momento, logo após esse inebriante encontro com a morte que, pela primeira vez no conto, Sérgio parece refletir a sério, de maneira lírica e um tanto epifânica, sobre seus anseios eróticos:

E eu? Eu, cujos planos emergiram todos do fundo da minha cabeça; confuso: uma mulher, que fosse sábia, forte, tivesse calor e energia, que espremisse de dentro de mim o berne frio que ocupava um espaço de minha vida, me fizesse esquecer coisas que eu não lembrava, me afogasse, me cansasse, me deixasse arriado e acima de tudo fosse enorme, absoluta e envolvente como a terra que cobre a sepultura. Olhei para a moça do meu lado; ah! Gina!, pensei, não é você, não é nada disso (...) Não é você, Gina, não é ninguém, não é, não é! (pp. 150-151)

Assim, é só depois de ter experimentado algo semelhante à própria morte que o narrador consegue se libertar – ao menos de modo provisório – da alienação que representa sua visão consumista do erotismo e expressar em palavras seus anseios eróticos mais íntimos.

Com efeito, aquilo pelo que anseia o protagonista de “Madona”, o gozo avassalador pelo qual procura, tende de tal maneira ao absoluto que sua satisfação só parece ser possível se vinculada ao absoluto representado pela idéia da morte. Ademais, a impossibilidade ontológica de realização desse prazer absoluto parece, por um lado, tornar angustiante qualquer possibilidade concreta de acesso ao gozo ao mesmo tempo em que, por outro, enche-o de culpa perante qualquer possibilidade não aproveitada de concretização de uma promessa sempre maior de prazer. Em outras palavras, embora os relacionamentos com Elizabeth, com Ana Luísa e até com Gina sejam-lhe em alguma medida fontes de satisfação, o mero fato de que nenhum desses relacionamentos parece permitir o aproveitamento da possibilidade de deleite que representa o apartamento vazio compromete sua fruição.

O conto se encerra com o retorno do narrador à sua casa. Na entrada do prédio, ele encontra uma empregada doméstica de um dos apartamentos do edifício. Num contraste brutal com os complicados rituais de corte que empreendera com as demais mulheres que encontrara ao longo da narrativa, a interação com Marli é fria, rápida, direta, animalesca:

Na porta do meu edifício vi que não estava sozinho. Boa noite, eu disse e ela me olhou sem responder. Você trabalha aqui?, perguntei. Ela respondeu, trabalho no quarto andar. Eu disse vem cá, quero falar com você, e caminhei para as escadas, ela me seguindo. Subimos. Paramos no escuro. Como é o teu nome? Marli. Fiz com que ela me excitasse, dei instruções precisas que ela executou docilmente; possuí-a, ambos em pé, curvados, como os dois bichos que éramos; suas mãos me agarravam com força, seu corpo tremia da posição e da ânsia, um gemido se expandia dentro do meu peito como vapor de água fervendo; nesse instante de apogeu sua boca procurou a minha, mas eu virei meu rosto:

como se aquilo fosse me doar?, me perder? – também, mas principalmente como se fosse me roubar.

Ela ajeitou suas roupas. Disse, meu bem, e isso me deixou arrepiado, pois naquele momento eu era mesmo o bem dela.

(p.151)

Por fim, Sérgio parece ter encontrado a mulher que atendeu aos critérios que ele se impusera: uma mulher desconhecida que “topasse tudo”, que lhe permitisse um relacionamento utilitário e unilateral, que se dispusesse a satisfazer os seus desejos sem, em contra-partida, exigir a satisfação dos próprios caprichos. Quando muito, em troca de seus favores sexuais ela se dá o direito de tentar beijá-lo na boca e de chamá-lo de “meu bem”, o que, ainda assim, para ele, parece ser um preço elevado demais, verdadeiro furto. Se seu objetivo último era, tendo em vista a disponibilidade do apartamento, conseguir ter uma relação sexual com uma mulher naquele fim-de-semana, esse objetivo foi cumprido nos últimos minutos do seu prazo, ainda que para isso sequer tenha tido necessidade de se valer do apartamento. Contudo, Sérgio não está satisfeito. Não há, para ele, nenhum, ou quase nenhum, prazer no ato, que dada a mecanicidade e a repulsa com as quais é praticado ganha antes a feição de um desembaraço, do cumprimento de uma reles obrigação. Deitado em sua cama, lamentando sua falta de sorte, o jovem encerra seu relato com uma sensação trágica de inutilidade da experiência, de impossibilidade de transcender de alguma maneira a própria catástrofe, o que se converte, por fim, numa premonição fatalista de que o pior da vida ainda estava por vir.

Antes que se passe aqui a examinar os motivos pelos quais se acredita ser possível reconhecer nesse conto aquilo que, na introdução deste trabalho, se chamou de “uma visão trágica do mundo”, talvez seja necessária – até por conta da pluralidade semântica que o termo adquiriu com o passar dos séculos – uma breve retomada do conceito de “trágico”, da maneira como ele é entendido na modernidade e, por conseguinte, neste estudo.

O termo, como se sabe, tem sua origem ligada à tragédia, um gênero literário dramático-poético que floresceu na Atenas do século V a.C. e cujos velozes apogeu e declínio estão relacionados – de acordo com três dos mais respeitados estudiosos do assunto⁷ – a um contexto histórico e social muito bem determinado.

Também o professor G. W. Most, num ensaio intitulado “Da tragédia ao trágico” (2001), de modo semelhante, define a tragédia como:

um gênero dramático específico de literatura que floresceu muito raramente na cultura ocidental: na Grécia antiga, sobretudo em Atenas no século V a. C., e então em algumas outras tradições literárias que foram profundamente influenciadas pelo modelo grego: Roma antiga, a Renascença por toda a Europa, a Alemanha na virada do século XIX. (p. 20)

Em seguida, antes de se lançar a um amplo panorama histórico que investiga cada um desses períodos em que essa forma literária compareceu, Most distingue do gênero tragédia a idéia de trágico defendendo que:

o gênero específico da “tragédia” parece estar ligado de um modo peculiar a um determinado ethos, uma visão “trágica” do mundo (...) este ethos “trágico” é uma construção moderna, cujos laços com o antigo gênero grego “tragédia” são muito mais tênues do que suas conexões com desenvolvimentos filosóficos e sociais dos últimos dois séculos. (p. 21)

Assim, na opinião desse e de outros autores⁸, uma fundamental virada na evolução desse conceito ocorreu ao final do século XVIII, quando, com o Idealismo alemão, pela primeira vez se pensou a *idéia de tragédia*, desvinculada das poéticas formais e normativas que até então só haviam se ocupado da

⁷ Cf. LESKY, Albin. (2003) e VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (1999).

⁸ Cf., por exemplo, Szondi (2004, p. 23): “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”.

representação trágica em si, enquanto gênero literário, e não como conceito filosófico. Ao examinar esse desprendimento, Most comenta:

Certamente não é acidental que o termo “trágico” é libertado de sua ligação com uma forma literária e generalizado para se aplicar à condição humana no exato momento da história, na virada do século XIX, quando o gênero da tragédia deixa de ser um modo literário dominante (...) Portanto, enquanto a palavra trágico pretende definir o estado do homem no seu caráter permanente e imutável, não é de fato difícil de entender sua invenção como um sintoma característico da modernidade. Pois a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante o seu sentido. (p. 35)

Dessa forma, com o passar dos séculos, a categoria filosófica do trágico parece ter se libertado do gênero literário representado pela tragédia e buscado novas formas de expressão em estruturas narrativas como o romance⁹ e o conto. Contudo, como já se esboçou na introdução deste trabalho, uma das principais e mais importantes diferenças entre o trágico que se manifesta na tragédia antiga e o que se exprime nessas estruturas modernas está no fato de que, enquanto naquela ele expressava uma possibilidade de transcendência representada pelo mito e visava através da catarse à expiação de sentimentos impuros e à promoção de um sentimento de calma resignação diante da vontade dos deuses, estas, ao contrário, não apontam para nenhuma possibilidade de transcendência da catástrofe e abandonam seus protagonistas a aporias absurdas cujo objetivo é provocar no leitor o choque e a inquietação¹⁰.

É justo essa sensação de angústia insuperável, de um “conflito insolúvel que permanece tal, interiorizando-se na consciência do indivíduo como aporia intrínseca à condição dele” (MULINACCI, R. 2004, p. 166), de “um espectro

⁹ Cf. Citações de R. Mulinacci na página 13 desta dissertação.

¹⁰ Cf. Citações de R. Mulinacci na página 14 desta dissertação.

duma história imóvel, parada na infinidade duma dialética impossível, que derruba a vida no desespero dum destino fatal” (Idem, p. 167) que a narrativa de “Madona” parece despertar no leitor. Com efeito, ao final do conto o narrador é capaz de reconhecer apenas a acentuada negatividade de sua experiência e, sem conseguir tirar dela um ensinamento ou encontrar para ela um sentido, resta-lhe apenas intuir com fatalismo a decorrência de um futuro ainda pior.

Destaca-se entre os elementos que constituem essa negatividade, a extrema solidão com que Sérgio, ao longo da narrativa perambula por entre as pessoas conhecidas e desconhecidas. De fato, a percepção que ele demonstra na cena da festa, quando diz que chegou “a esquecer que estava só, no meio daquele monte de gente jovem” (p. 136), poderia se estender a todo o conto, dada a superficialidade generalizada das relações nele retratadas.

Esse isolamento é acentuado pela ausência completa de alguém que o pudesse instruir, ou ao menos com quem pudesse conversar de modo mais aprofundado, a respeito dos impasses e dilemas que tumultuam sua consciência. Nem seu pai, com quem “discutia muito, mas conversava pouco” (p. 129), nem sua mãe, que só parece preocupada com questões triviais, como onde ele faz suas refeições ou a que horas chega em casa, nem seus amigos, que apenas reproduzem em seus discursos superficiais a visão utilitária e desumanizada com a qual o narrador se debate, parecem aptos a ajudá-lo a entender as próprias inquietações.

Em seu conhecido ensaio “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin comenta a crise em que se encontra a narrativa moderna por conta do comprometimento da faculdade dos homens de intercambiar experiências e da falência da experiência enquanto fonte de autoridade e de sabedoria. Ora, esse comprometimento e essa falência são, como se vinha discutindo, evidentes no caso da narrativa do protagonista de “Madona”, que parece se encaixar naquela descrição que Benjamin faz do “indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas

preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (1985, p. 201) .

Outro elemento de negatividade reconhecível em “Madona”, que se soma a esse isolamento do protagonista, dificultando ainda mais o processo de auto-análise e autocompreensão, é o ritmo acelerado da ação, que impede que o leitor disponha de tempo para refletir sobre a experiência narrada da mesma maneira que o ritmo acelerado da vida moderna impede o protagonista de refletir sobre a experiência vivida. Com efeito, não é difícil perceber como o conto é constituído de uma sucessão de cenas breves e ágeis, com a transição entre elas acompanhada sempre de uma mudança de cenário, o que reforça o aspecto transitório da ação. O resultado para a narrativa é uma atmosfera de “urgência” de “ânsia”, de “pressa” (p. 149), como a descrita na cena do aeroporto. Note-se, aliás, a relevância das imagens relativas à velocidade e à tecnologia de modo geral no conto: a Ferrari imaginada no bar, a vitrola da festa, o Volkswagen “envenenado” de Pedrinho, os aviões no aeroporto.

No prefácio de sua obra *Eclipse da Razão* – na qual problematiza a evolução dessa categoria filosófica, denunciando os malefícios do atual predomínio de uma razão subjetiva e formalizada nas sociedades modernas – Max Horkheimer comenta o fato de que não parece ter havido um desenvolvimento humano correspondente ao progresso tecnológico das primeiras décadas do século XX:

Parece que enquanto o conhecimento técnico expande o horizonte da atividade e do pensamento humanos, a autonomia do homem enquanto indivíduo, a sua capacidade de opor resistência ao crescente mecanismo de manipulação de massas, o seu poder de imaginação e o seu juízo independente sofreram aparentemente uma redução. O avanço dos recursos técnicos de informação se acompanha de um processo de desumanização. (2007, p. 7)

É para esse mesmo contraste entre o acelerado ritmo da vida moderna, com toda a dinâmica e potencialidade do progresso tecnológico, e um paralelo processo de desumanização do sujeito que Rubem Fonseca parece querer apontar ao destacar nesse conto ao mesmo tempo essa atmosfera de velocidade e de pressa e o esvaziamento da experiência do indivíduo que aqui se vem comentando. Essa mesma preocupação transparece em outros momentos de sua obra, como quando o personagem escritor de “Intestino Grosso” (in: *Feliz ano novo*, 1975) diz a seu entrevistador:

Eu gostaria de dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo de a bomba explodir.
(p. 173)

ou quando Nariz de Ferro diz a Fuentes n’*A Grande Arte*:

O mundo está assim há muito tempo. Ninguém sabe o que interessa à felicidade das pessoas. A Astronomia vai bem, a Física, a Química, mas nós, os anões, os pretos, os índios, e até mesmo os brancos, estamos cada vez mais em pior situação.
(1983, p. 257)

Nesse sentido, é interessante também notar o modo simbólico com o qual, no conto, o encontro mais acentuado com o poder da tecnologia – isto é, o encontro com as potentes turbinas dos aviões que decolam do aeroporto – representa também, como já se comentou acima, um fatídico encontro com a morte. Numa das passagens de mais acentuado lirismo dessa narrativa, os personagens, e portanto o homem, se contrapõem, em sua fragilidade, à potência avassaladora da máquina e sua terrível força de destruição. De modo semelhante, ao longo de todo o conto, Sérgio contrapõe seu lado humano, lírico, sensível e inteligente à opressão de uma visão utilitarista e superficial dos relacionamentos com a qual

uma sociedade fútil e consumista e, ademais, marcada por aquela “redução” dos atributos humanos descrita por Horkheimer, o influencia e o aliena de si próprio.

Essa futilidade, esse consumismo e essa desumanização são retratados de maneira paradigmática, por exemplo, na cena da festa de aniversário, em que uma porção de jovens, que mal se conhecem e pouco parecem se importar uns com os outros, consomem sem nenhum critério, ao som da potente vitrola comprada pelo pai contrabandista de Licinha, bebidas, música e danças importadas e que estão na moda. Tal consumismo desenfreado, arbitrário, sintomático da redução da “autonomia do indivíduo”, da sua “capacidade de resistência aos mecanismos de manipulação de massas”, do seu “poder de imaginação” e do seu “juízo independente”¹¹, parece bem retratado nas palavras de Fabinho:

Você dança hully-gully?, perguntei. Hully, twist, surf, chicken, wash-wash, hitchhiker, gogo, sirtaki, monkey, ska, limbo, frug, woble, madison, danço tudo, até tango, se tocarem, respondeu ele (p. 136-137)

Assim, isolado de seus semelhantes pela incapacidade de intercambiar experiências e alienado de si próprio pela influência negativa de uma sociedade frívola e consumista, na qual impera a supremacia dos valores quantitativos em detrimento dos qualitativos, Sérgio não encontra maneira de compreender as próprias carências ou de elaborar os próprios conflitos. Em outras palavras, ele é incapaz de – retomando-se o ensaio de Benjamin – converter sua experiência em sabedoria transmissível, em conselho (dado a si mesmo ou aos próximos). Dessa impossibilidade, dessa *agnóia*, resulta uma necessária visão negativa do tempo, que passa a ser contemplado apenas como um agente da destruição, jamais da construção ou do acúmulo. Dito de outra forma, se a experiência já não pode ser convertida em sabedoria transmissível, então o tempo já nada pode acrescentar ao indivíduo e é percebido apenas como um implacável

¹¹ Cf. Citação de Horkheimer acima.

inimigo que, um a um, vai lhe roubando os dias e o conduzindo na direção fatídica da morte. Ou, para dizê-lo com as palavras de Sérgio:

o dia e a noite se acabavam, um dia que se acabou é um dia
que se acabou, não volta mais, está perdido, sumido, é um bem
que se foi, um pedaço perdido do tesouro, do tesouro de poucas
riquezas. (p. 140)

Dessa impossibilidade de ver na passagem do tempo qualquer oportunidade para melhorar-se, aprimorar-se, ou seja, da completa falta de sentido da experiência e da ausência de um horizonte mitológico, teológico ou filosófico que permita transcendê-la, resulta a trágica aporia que aprisiona Sérgio no impasse entre seus ímpetos mais humanos, suas reais necessidades de comunhão erótica e essa “ânsia”, essa “urgência” pelo gozo que lhe é imposta, por um lado, pela superficialidade utilitária das relações humanas e, por outro, por essa angustiosa percepção da passagem do tempo, que faz com que a dinâmica espacial do conto se resuma a uma sucessão de campos de batalha onde se seguem as derrotas do narrador – movido pela busca imediatista do prazer – contra esse implacável adversário.

Essa percepção angustiosa da passagem do tempo e a necessidade de a ela se contrapor o gozo como forma única de resistência são, aliás, um dos temas mais recorrentes na obra de Rubem Fonseca. Elas já estavam presentes no primeiro livro do escritor (1963), em que, n^o “A teoria do consumo conspícuo”, um dos protagonistas comenta:

Era o último dia de carnaval e todo carnaval eu sempre fora com
uma mulher diferente para a cama. Já na terça-feira, mais um
pouco e o carnaval acabava e eu não tinha mantido a tradição. (p.
41)

Além de lamentar o masoquismo das pessoas que gritam “é hoje só, amanhã não tem mais” (p. 41), advertência que o faz lembrar “de que era aquele o último

dia” e que o deixa “muito preocupado” (p. 42). Esse mesmo grito masoquista é também rememorado no último livro publicado pelo autor (*O Romance Morreu*, 2007), em que, na crônica memorialista “José – uma história em cinco capítulos”, ele reaparece:

as pessoas cantavam com uma desesperada e masoquista alegria
“É hoje só, amanhã não tem mais, é hoje só, amanhã não tem
mais!”, e naquele dia – e muito depois, em outras terças-feiras
carnavalescas – esse refrão enchia José de tristeza, o carnaval ia
acabar. Não entendia por que as pessoas faziam questão de gritar
esse inútil estribilho doloroso de alerta. (p. 197)

A essa angústia em relação à passagem do tempo e à auto-incompreensão soma-se, em “Madona”, a tensão perene que advém da cisão do protagonista enquanto sujeito, ilustrada pela freqüente oscilação de estilo na narrativa, que ora pende, nos momentos mais prosaicos, ao consumismo fragmentário de açougueiro, e ora se inclina, nas passagens mais líricas, ao seu lado mais humano e terno. Essa tensão não se resolve em momento algum do conto e é bastante acentuada no contraste irônico – e trágico – entre a lírica epifania da cena do aeroporto, quando o narrador diz desejar uma mulher que “fosse enorme, absoluta e envolvente como a terra que cobre a sepultura” (p. 151), e o anticlímax da relação sexual clandestina, com uma mulher inferiorizada e submissa, para obtenção da qual ele se vale (como imaginara fazer com a garota que o rejeitou no bar da praia, exibindo-lhe uma Ferrari) de uma posição social de domínio.

Volvendo à importante cena do aeroporto, quando o simbólico encontro com a morte resulta na epifania sobre o sentido dos próprios anseios, mais uma vez torna-se possível a aproximação com o ensaio de Walter Benjamin. Para esse pensador, a crise da experiência e da sabedoria que leva à crise da narrativa em parte se explica pelo banimento da presença da idéia de morte da organização da sociedade burguesa. Escreve ele:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível (...) assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. (1985, p. 207)

Olhando-se uma vez mais para a cena do aeroporto através da lente dessas idéias, é possível perceber como, incapaz até então de elaborar para si próprio o cerne de seus desejos eróticos, Sérgio precisa contemplar a própria morte para só assim conseguir vislumbrar a verdade por trás de suas inquietações. Não obstante, essa revelação é tão efêmera que não basta para evitar a catástrofe subsequente. Ao contrário, ela parece apenas acentuar seu caráter trágico ao contribuir para fomentar no leitor uma sensação de fatalidade, de inelutabilidade do desfecho negativo.

Em seu volume ensaístico sobre o erotismo, Georges Bataille examina de maneira profunda as relações na psique humana entre esse tema e a idéia de morte (nas subvertentes do sacrifício, do assassinato, da caça, da guerra, etc.). Em poucas palavras, para esse autor, a existência humana é caracterizada por uma permanente sensação de descontinuidade do ser em relação ao restante da realidade. Tal descontinuidade não deixa de ser para o indivíduo uma forma de isolamento e uma causa de constante angústia:

Da descontinuidade dos seres sexuados resulta um mundo pesado, opaco, onde a separação individual se funda no mais terrível; a angústia da morte e da dor dão a esse muro de separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de um muro de prisão.¹² (1957, p. 109)

Assim, para Bataille, o ser humano, enquanto ser descontínuo, seria regido pela “nostalgia da continuidade perdida” (p. 22), pela ânsia por romper, ainda que de

¹² Tradução minha.

maneira simbólica, essa descontinuidade, esse isolamento. O erotismo estaria, portanto, determinado em grande parte por esse impulso:

Os momentos de pletora em que os animais são tomados pela febre sexual são momentos de crise do seu isolamento. Nesses momentos, o medo da morte e da dor é superado. Nesses momentos, o sentimento de continuidade relativa entre animais de mesma espécie, que não deixa de manter no segundo plano, mas sem graves conseqüências, uma contradição da ilusão descontínua, é bruscamente revigorado. (p. 109)

No entanto, se o erotismo é capaz de fornecer aos seres descontínuos essa sensação de rompimento de seu isolamento, apenas a morte é capaz de romper de fato com a sua descontinuidade. Só a morte pode libertá-los de seu isolamento em relação ao restante da realidade. É nesse sentido, isto é, no da possibilidade, simbólica ou concreta, da superação da descontinuidade que, para o autor, erotismo e morte se aproximam:

para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, ou seja, ela está intimamente ligada à morte. (p. 19)

Essa mesma ligação, entre erotismo e morte, também está sugerida em “Madona”. Debatendo-se com sua solidão, com seu isolamento, o protagonista desse conto busca de todos os modos libertar-se das forças opressoras que lhe impossibilitam a comunhão plena com os demais seres humanos, em especial, com as mulheres. Porém, por tudo que já se discutiu acima, essas forças de isolamento e alienação resultam tão poderosas, tão insuperáveis que o anseio por uma comunhão erótica plena acaba se confundindo com o desejo pela morte quando Sérgio afirma que queria uma mulher que fosse envolvente como a terra que cobre a sepultura.

Também Michel Leiris, a quem, aliás, Bataille dedicou seu volume sobre o erotismo, explorou, no ensaio “Espelho da Tauromaquia”, as relações entre impulsos eróticos e violentos. Para esse autor, existem circunstâncias e eventos na nossa vida (em especial espetáculos eróticos, ou violentos, ou ambos) que são capazes de nos pôr em contato com o que em nós há de “mais profundamente íntimo” (2001, p. 11). Esses momentos, no entanto, tornam-se cada vez mais raros na época em que vivemos, pelo fato de ela estar caracterizada por uma “hipertrofia do pensamento lógico” (p. 13). É essa hipertrofia, é esse alheamento do homem do que nele há de mais íntimo, que faz com que um personagem como Sérgio busque de modo sistemático um contato mais direto, mais imediato com o mundo, seja dizendo que queria um relacionamento que fosse “para valer”, seja declarando que prefere ouvir um piano se puder estar encostado ao instrumento, seja se submetendo à violência das turbinas.

Para Leiris, assim como para Bataille, essa busca por um contato cada vez mais íntimo com o mundo, esteja ele representado no parceiro ou num objeto capaz de nos destruir, esbarra no limite com a auto-aniquilação. Assim como no espetáculo da tourada tanto mais perfeito é o passe do toureiro quanto mais próximos de seu ventre passarem os chifres do touro, as relações eróticas serão tanto mais intensas quanto mais próximos e unidos estiverem os amantes. Existe, porém, um limite para essa reaproximação com o mundo que só pode ser atingida em sua plenitude com a própria morte e a dissolução da(s) continuidade(s) singular(es) do(s) indivíduo(s) na continuidade indiferenciada do mundo. A fusão perfeita entre dois amantes só pode ser alcançada com a destruição de ambos, a mesma destruição que resultaria do encontro dos chifres do touro com o ventre do toureiro, ou das turbinas do avião com o frágil corpo dos jovens.

Independente de qual dessas duas abordagens se escolha para interpretar a cena do aeroporto, seja a mais sociológica com Benjamin, seja a mais psicanalítica com Bataille e Leiris, o importante é destacar a

complementaridade das duas e a imagem que surge nessa cena de uma mulher ao mesmo tempo “forte” (p. 150), “absoluta” (p. 151) e destruidora, o que contrasta com a idéia de mulher sugerida pelo título do conto.

Como se sabe, “Madona” é o nome com o qual se denominam na tradição ocidental as representações artísticas da Virgem Maria com o menino Jesus. É portanto notável o contraste que resulta da comparação desses símbolos tradicionais do amor e da proteção maternas com aquela imagem da mulher como uma potência destrutiva.

Sem embargo, a imagem final que resulta desse contraste, ou seja, a de uma figura ao mesmo tempo materna e destruidora parece presente não só nesse conto como também em outros do mesmo volume. Lembre-se, para citar apenas um exemplo, do modo com o qual o narrador de “O gravador” resiste ao longo da narrativa ao invasivo, quase opressivo amor de sua mãe até que por fim submete-se a ele como fuga do seu fracassado encontro com Alda.

Dessa forma, é possível dizer que, da mesma maneira com que o paraplégico Jorge se divide entre o amor “incondicional”, porém opressivo de sua mãe e o amor desejado, mas impalpável de Alda, Sérgio se divide entre o anseio íntimo – que se dá de dentro para fora – pelo amor de uma “Madona”, um amor absoluto, que o consoma e seja intenso até o limite da própria destruição, e o desejo externo – que se dá de fora para dentro – por uma “Madonna”¹³, uma mulher reificada, desumanizada, transformada em objeto de consumo.

Se no *Édipo rei*, o amor incestuoso da mãe e pela mãe envergonha, destrói, arruína, n’*A coleira do cão* o amor controlador da figura materna oprime, imobiliza, anula. O protagonista de Sófocles ao menos é capaz de reconhecer toda a sua desgraça, furar os olhos e vagar pelo mundo, expiando a própria culpa. Se essa última atitude é catastrófica, há nela, pelo menos, um sentido, o de expiação da culpa, de reconhecimento da própria insignificância, da resignada sujeição à vontade dos deuses. Já no caso dos personagens de Fonseca, há pouco reconhecimento e nenhuma possibilidade de expiação. O

¹³ Note-se que, é claro, o autor não poderia ter pensado nessa ambigüidade da palavra, uma vez que a cantora ainda não existia como tal à época de publicação do conto.

impasse de sua situação é definitivo e os conflitos que os atormentam, insuperáveis.

Em suma, a “visão trágica do mundo” em “Madona” resulta não só da negatividade da experiência, constatada na solidão do narrador, no seu isolamento e alienação, mas sobretudo na maneira como essa solidão, esse isolamento, essa alienação resultam na incapacidade que ele demonstra de compreender a si próprio e os próprios anseios eróticos, na cisão que se opera em sua subjetividade entre valores pessoais e valores relativos à aceitação social, na percepção do tempo como grande inimigo e na visão fatalista do próprio destino.

A animalidade do ato sexual que encerra o conto não oferece a Sérgio nem a satisfação do sucesso, nem o aprendizado do fracasso. O protagonista olha para trás e não consegue enxergar sentido algum para sua malograda busca. Aprisionado nessa aporia imóvel resta-lhe (e ao leitor) apenas o mal estar do absurdo.

2. Duas cores que se odeiam

En su grave rincón, los jugadores
rigen las lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores.
Adentro irradian mágicos rigores.
Las formas: torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.
Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido
ciertamente no habrá cesado el rito.
En oriente se encendió esta guerra
cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.
Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino
sobre lo negro y el blanco del camino
buscan y libran su batalla armada.
No saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.
También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y blancos días.
Dios mueve el jugador y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?

Jorge Luis Borges

Em seu conhecido ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, T. W. Adorno chamava a atenção para o fato de que “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema” (2003, p. 56). Trinta anos mais tarde, tratando do caso específico da América Latina, Antonio Candido comentava, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, o desafio que representa para o autor latino-americano escrever para um público já de antemão reduzido e que pode tornar-se ainda mais escasso com o avanço da cultura de massa:

é também possível imaginar que o escritor latino-americano esteja condenado a ser sempre o que tem sido: um produtor de bens culturais para minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos

grupos dispostos a ler. Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia. (1987b, p 144)

Por outro lado, em artigo para *The New York Times Book Review*, de 07/09/86, discutindo questões semelhantes, Mario Vargas Llosa, escrevia:

A produção midiática de massa, seja ela impressa ou filmada, roubou seus melhores truques da literatura. Uns poucos romancistas contemporâneos agora estão dando o troco.¹⁴

Para Llosa, ao contrário daqueles que “se resignaram com o fato de que o cinema, a televisão e a literatura barata tinham monopolizado grandes paixões, destinos extraordinários e a ação” e que, como consequência, “anunciaram orgulhosamente que a única aventura permissível à criação literária era a linguagem e trancafiaram-se para inventar novas palavras, experimentar com o tempo e pulverizar a gramática”, esses romancistas seriam aqueles que “finalmente decidiram lutar com a cultura de massa pelo privilégio de se contar histórias” Entre eles, Llosa coloca Umberto Eco e Rubem Fonseca, qualificando o brasileiro como “um desses escritores contemporâneos que escaparam da biblioteca para criar literatura de alta qualidade com técnicas e materiais roubados à cultura de massa”.

Desde a publicação dos primeiros livros desse autor, a crítica tem se dividido ao apontar em sua obra, ora como problema, ora como contingência sócio-histórica, essa apropriação literária de elementos da indústria cultural, que, na visão de Llosa seria “a única maneira possível de promover o encontro entre a escrita real e o vasto público leitor”.

Se aqui for retomada a trajetória literária dos primeiros livros do autor da maneira como foi entendida por A. J. Vidal, é possível nela perceber, em meio

¹⁴ Tradução minha.

às transformações apontadas por esse crítico, um lento movimento de abandono da postura adotada por aqueles escritores que, segundo Llosa, trancafiaram-se para redescobrir a linguagem em favor da atitude daqueles outros, que decidiram bater-se contra a indústria cultural, roubando-lhe recursos na tentativa de reconquistar com eles o público. Do lirismo e do experimentalismo formal presentes em muitos contos dos primeiros livros, passa-se, aos poucos, à predominância de formas mais diretas e dramáticas de narrativa, enquanto elementos típicos da cultura de massa, como a ação acelerada, o enigma, a aventura, a violência e a sexualidade explícitas, vão se tornando cada vez mais constantes na obra.

O ponto de culminância desse movimento reside na publicação de *O Cobrador*, em 1979. É verdade que na maior parte das obras de Rubem Fonseca publicadas depois desse livro, sobretudo nos romances, encontra-se com facilidade uma apropriação cada vez maior e mais evidente desses recursos da indústria cultural. Esses romances, no entanto, com a possível exceção de *A grande Arte* (1983) e *Agosto* (1990), parecem passar do ponto no que diz respeito a essas concessões e, com isso, correm o risco de ser encarados, eles próprios, como produtos dessa indústria.

O ponto de equilíbrio parece estar mesmo n' *O Cobrador*. Todos os dez contos contidos no volume são dotados de enorme força dramática e demonstram um esforço por parte do autor para exercitar sua criação literária em diferentes gêneros narrativos, muitos dos quais são com frequência tidos por menores, justo pelo fato de muitas vezes estarem associados à produção de literatura de massa. “A caminho de Assunção” e “H. M. S. *Cormorant* em Paranaguá”, por exemplo, poderiam ser considerados como ficção “de época”, uma vez que no primeiro o autor recria o cenário da Guerra do Paraguai, ao passo que no segundo reconstrói a intimidade do poeta Álvares de Azevedo e os eventos relacionados à intervenção militar de um navio britânico na baía de Paranaguá, em 1850. Já “Encontro no Amazonas”, além de se tratar de uma narrativa de aventura, aproxima-se também da chamada literatura “de viagem”, pelo fato de seu narrador, enquanto persegue um homem pelo norte do país, ir

descrevendo as paisagens, as pessoas e os costumes que encontra. Por fim, o conto “Madrake” pode ser considerado uma história “policia”.

Explorado por Rubem Fonseca em diversos contos e também em alguns romances como *A grande Arte* (1983), *Buffo & Spallanzani* (1986) e *Agosto* (1990), esse gênero narrativo foi inaugurado por Edgar Allan Poe, com a publicação de “Os assassinatos da rua Morgue” na *Graham’s Magazine*, em abril de 1841, e difundiu-se por todo o mundo a partir de seu desenvolvimento na obra de escritores como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett e Raymond Chandler, tornando-se – e permanecendo até hoje – um dos gêneros mais vendáveis da história da literatura.

De acordo com a tradição crítica, o surgimento desse gênero foi marcado pela formação e contraposição de duas diferentes escolas de autores: a chamada escola inglesa, ou literatura “de enigma”, de um lado e, do outro, a escola americana, também conhecida como literatura “*noir*”, ou “*tough*”. Agatha Christie é um dos principais expoentes da primeira, que seria caracterizada pela narração da apuração de um crime, quase sempre um assassinato, por parte de um investigador que representa os valores dominantes de sua sociedade e cujo papel é o de resolver a charada com o auxílio de suas extraordinárias capacidades mentais de dedução lógica. Já a segunda escola, da qual os principais representantes, em sua formação e consolidação, teriam sido Dashiell Hammett e Raymond Chandler, distinguir-se-ia da primeira por uma preocupação maior com o realismo de seus enredos, criticando na primeira a falta de verossimilhança de suas tramas e o distanciamento de suas narrativas da realidade social do crime. A figura do investigador nos romances *noir* não é a de uma, empregando-se a expressão usada por S. L. Reimão (1983) para designar o detetive típico da escola inglesa, “máquina de pensar”, mas a de um homem comum, obrigado a agir e a empregar todos os recursos à sua disposição (inclusive, algumas vezes, a violência) para obter informações relevantes para a elucidação do crime. Ao contrário dos protagonistas das narrativas da escola britânica, esse investigador não é um representante dos valores dominantes em sua sociedade, mas, ao contrário, um feroz questionador

desses valores. Esbanjando cinismo, dono de um código de honra interno e próprio, ele se lança numa arriscada aventura contra a decadência dessa sociedade, combatendo não só os criminosos como também policiais corruptos e opressores, além de milionários indecorosos.

Para adequar a linguagem e a estrutura narrativa a esse protagonista e a esse retrato da sociedade, os escritores da escola americana teriam ainda promovido importantes renovações formais, sobre as quais escreveu, por exemplo, J. Cortazar em seu ensaio “Situação do Romance”:

Neles se faz intensa a necessidade sempre adiada de atirar a linguagem à margem. A abundância do insulto, da obscenidade verbal, do uso crescente do *slang*, são manifestações deste desprezo para com a palavra enquanto eufemismo do pensamento e do sentimento. Tudo suporta aqui um processo de envilecimento deliberado (...). Não se pode matar a linguagem, mas cabe reduzi-la à pior das escravidões. E então o *tough writer* nega-se a descrever (...) e utiliza apenas o necessário para representar as situações. Não contente com isso (...) escolhe uma ação romanesca da pele para fora. (2004, p. 80)

Ora, a respeito desse tratamento cru da linguagem, comentários muito semelhantes também foram proferidos sobre a obra de Fonseca. Antonio Candido, por exemplo, no ensaio “A nova narrativa”, num trecho em que compara as obras de João Antônio e Rubem Fonseca, escreveu:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas sua obra-prima (...) é o conto longo “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.

Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca(...) Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos (...).(1987a, p. 211)

Também E. T. Otsuka fez comentários semelhantes a respeito da escolha, por parte de Fonseca, do gênero policial e do brutalismo do estilo e de como ela se relaciona com a realidade sócio política de seu próprio país e contexto histórico:

Numa época em que as aparências falam alto e o jogo de esconde é um jogo político, os recursos do gênero policial e a representação brutalista com a qual se conjugam apresentam afinidades com o desejo de desvelar verdades encobertas sob a rede de aparências programadas, desejo que estava no horizonte de boa parte da narrativa brasileira dos anos 70. Com efeito, essa era uma das questões prementes para o artista brasileiro diante do domínio crescente da indústria cultural, que se desenvolveu apoiada nos interesses do Estado autoritário, passando também a servir-lhe como instrumento de difusão ideológica. (2001, p. 91)

Mas não apenas essas transgressões formais aproximam os textos de Fonseca da escola dos escritores *tough*. Também o protagonista que ele concebeu para a maioria de suas histórias policiais descende em linha direta dos heróis dos romances *noir*. Paulo Mendes, conhecido por seu apelido de “doutor Mandrake”, é um dos personagens mais famosos e recorrentes da obra do autor, comparecendo, sempre como narrador, em diversos contos, romances e novelas e tendo, inclusive, inspirado (em 2005) a criação de uma série televisiva. Seu codinome é herdado de um antigo herói das histórias em quadrinhos, “Mandrake – o mágico”, criado em 1934 por Lee Falk e cujo nome, em inglês, é o mesmo que o da planta que, em português, chama-se mandrágora e que é utilizada em rituais de magia por conta de suas propriedades alucinógenas e da semelhança em sua forma com uma figura humana. Dono de extraordinárias

capacidades hipnóticas, o Mandrake dos quadrinhos é um ilusionista profissional que faz uso de seus poderes de sugestionamento para ludibriar seus inimigos e combater o crime. Já o Mandrake de Fonseca é um audacioso advogado criminalista que se lança, à maneira dos detetives *noir*, em uma série de aventuras pelo submundo do crime e da marginalidade, ora fazendo o jogo sujo dos poderosos, ora opondo-se a eles, mas sempre denunciando, com cinismo e ironia, as hipocrisias e as injustiças da sociedade brasileira. Filho de imigrantes portugueses, é alguém que conseguiu alguma ascensão social com o diploma de advogado, sendo requisitado para defender tanto o interesse de pequenos vigaristas quanto o de magnatas inescrupulosos. Estes costumam procurá-lo quando precisam resolver situações delicadas, evitando envolvimento com a polícia e, sobretudo, com a mídia. Na maioria dos casos seu trabalho consiste em encobrir contravenções, negociar com chantagistas e evitar escândalos públicos.

Como já foi observado muitas vezes pela crítica, Mandrake é uma espécie de marginal voluntário, um auto-exilado, que, embora possua condições para se inserir e enquadrar na sociedade, não o faz porque a despreza e, com ela, a maioria de suas instituições. Não obstante, conforme escreveu M. A. de Almeida, trata-se de um “indivíduo que transita entre os dois níveis, que faz a mediação entre a ordem e a transgressão, entre a lei e o crime” (1995, p. 144), alguém que é capaz de se movimentar pelos diversos estratos da sociedade e, tanto por conta dessa mobilidade quanto de sua marginalidade, dispõe de um ponto de vista privilegiado no que concerne à compreensão e à delação de seus mecanismos corruptos.

A primeira aparição de Mandrake na obra do escritor ocorre no conto “O Caso de F. A.”, de *Lúcia McCartney* (1969), no qual o advogado é procurado por um homem rico – identificado na narrativa apenas por essas duas iniciais – para resgatar, de um prostíbulo, uma meretriz pela qual F. A. se apaixonara e que estaria sendo mantida em cativeiro pela proprietária da casa. À medida que Mandrake investiga o caso, fica claro que tudo não passou de uma grande farsa, armada pela alcoviteira, com a participação da própria prostituta, para extorquir

dinheiro de F. A.. Mesmo assim, este insiste com o advogado para que ele tire a moça do lupanar, o que acaba sendo feito com a violenta ajuda de um brutamontes, mais à maneira de um seqüestro do que de um resgate.

Em “Dia dos namorados”, de *Feliz ano novo* (1975), Mandrake é indicado pelo colega Medeiros para resolver a situação delicada em que se encontra o banqueiro J. J. Santos, chantageado por um travesti depois de o ter levado para um motel pensando (ou fingindo pensar) tratar-se de uma mulher. Mais uma vez por meio de métodos violentos (dessa vez com a ajuda da polícia), Mandrake consegue livrar-se do chantagista.

Por fim, no conto que tem por título seu codinome, o advogado é procurado por Cavalcante Méier, um suplente de senador, que pretende contratá-lo para intermediário nas negociações com um chantagista – um traficante de drogas que alega ter provas de que o político cometeu um assassinato. Mandrake, porém, como de costume, não se limita a fazer o que seu cliente lhe pede. Em vez disso, investiga, em paralelo, o assassinato do qual Cavalcante Méier está sendo acusado até descobrir o verdadeiro assassino, mesmo depois de ter tido seus serviços dispensados pelo político e de ter sofrido ameaças indiretas por parte desse.

O maior conflito do conto se estabelece quando Mandrake se apaixona por Eva, filha de Cavalcante Méier e, desconfiado de que o crime tenha sido cometido se não pelo próprio suplente de senador, por alguém ligado a ele, fica dividido entre a paixão pela moça, que o compele a ajudar seu pai, e a admiração pela retidão de caráter de Guedes, policial encarregado de investigar o assassinato, que o instiga a ajudá-lo.

O clímax da narrativa é atingido quando, diante da descoberta de que o assassinato foi cometido por Lili, sobrinha de Cavalcante Méier, Mandrake por fim se vê obrigado a escolher entre a paixão por Eva e a simpatia por Guedes, sabendo que, qualquer que seja sua escolha, haverá, para ele e para outros, perdas e sofrimento.

De todas essas três narrativas que têm o advogado como protagonista, esta última parece ser a que mais se aproxima do modelo estabelecido pelos

romances *noir* –em especial pelos romances de Raymond Chandler, dentre os quais, aliás, três dos mais importantes têm seus títulos citados de modo explícito no último parágrafo do conto: “Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono” (p. 108). Trata-se da primeira investigação de Mandrake que envolve a elucidação de assassinatos. No entanto, assim como se dá na maioria dos romances da escola policial americana, a princípio, o investigador não é contratado para esclarecê-los, mas sim para prestar um serviço periférico que, não obstante, acaba por envolvê-lo na trama em torno do desvendamento desses homicídios. Também é comum, no desenvolvimento do enredo daqueles romances, que, em algum momento o detetive tenha seus serviços dispensados por quem o contratou, mas que, mesmo assim, decida dar prosseguimento a seu inquérito, o que faz com que comece a receber ameaças – quando não agressões físicas – se não da parte daqueles a quem interessa abafar o caso, da parte da própria polícia. Caso semelhante sucede no conto quando o advogado é intimado a comparecer a uma delegacia, onde recebe ameaças do delegado Pacheco por conta de continuar importunando Cavalcante Méier com suas investigações depois de o suplente de senador ter dispensado seus serviços. Outro fator comum é a presença na narrativa de uma (ou mais) mulher com a qual, de uma maneira ou de outra, o detetive acaba se envolvendo e que lança mão de seus poderes de sedução para desviá-lo do curso de suas averiguações, seja porque é ela própria a assassina, seja porque está de alguma forma envolvida com os crimes investigados. Essa mulher, que encarna a categoria milenar da *femme fatale*, é, no conto, Eva Cavalcante Méier, cujo primeiro nome remete a uma das primeiras ocorrências desta categoria na história da literatura ocidental.

Deixando-se, por ora, de lado essas semelhanças e buscando-se uma via de acesso à análise da estrutura de “Mandrake”, uma imagem central cujo estudo talvez permita essa aproximação maior é a imagem do jogo de xadrez, com a qual, aliás, abre-se o conto. Como se sabe, esse jogo costuma ser aludido como símbolo de batalhas, disputas intelectuais, complicadas

estratégias e, sobretudo, antagonismo absoluto. Trata-se, nas palavras de Borges, de um jogo “em que se odeiam duas cores” e poucos símbolos são tão significativos e tradicionais na cultura ocidental quanto a oposição absoluta entre a cor branca e a cor negra.

Quando se pensa no significado que as contínuas alusões ao jogo podem ter para a interpretação de “Mandrake”, é possível, por exemplo, relacionar o antagonismo simbólico do xadrez aos antagonismos sociais presentes em diversos momentos do conto. Tais antagonismos podem ser, de certa forma, resumidos na confrontação entre as personagens vinculadas ao poder e à elite social (ou que, pelo menos, vivem passivos sob sua influência e que, por conseguinte são protagonistas ou coadjuvantes do autoritarismo e da repressão) e as que se posicionam como contestadoras desse poder.

Já nas páginas iniciais do conto, o antagonismo social entre Mandrake – marginalizado, questionador da ordem social – e Cavalcante Méier – representante por excelência da elite e do poder – é estabelecido pela forma com que aquele manifesta, através da narrativa, suas opiniões sobre o político. Para Mandrake, Cavalcante Méier é um homem vaidoso, que faz questão de dizer seu sobrenome completo (p. 79); “um homem impaciente, acostumado a que lhe abrissem as portas com presteza” (p. 80); que ao se dirigir a ele “fazia a voz de fazendeiro falando com meeiro” (p. 81). Quando o advogado Medeiros lhe descreve o perfil completo do político, Mandrake deixa claro o que espera desse tipo de pessoa ao indagar: “O que mais? Tem rabo de palha, andou metido em comboças financeiras, é tarado sexual, além de latifundiário?” (p. 80), manifestando a típica postura de desconfiança do marginal diante do homem rico, reproduzida, por exemplo, também n’*A grande Arte* (1983): “Conheço esse tipo que faz fortuna lesando milhões de fodidos” (p. 16) e já encontrada na obra de Chandler, por exemplo, no romance *The long good-bye*, de 1953: “Não há maneira limpa de se ganhar cem milhões de dólares”¹⁵ (2000, p. 580). Ademais, Mandrake ainda adivinha a ligação de Cavalcante Méier com a ditadura militar quando lhe diz saber quem ele é: “Fazendeiro, exportador,

¹⁵ Tradução minha.

suplente de senador por Alagoas, serviços prestados à revolução” (p. 80), ao que o político responde “irrelevantes” (p. 81). Por outro lado, para Cavalcante Méier, Mandrake é “um homem mortificado pela inveja” (p. 102), que “odeia os que venceram na vida” (p. 102). Outro fato, ainda, que chama a atenção quanto a esse antagonismo é o de que em nenhuma das duas narrativas anteriores Mandrake tinha exposto de maneira tão explícita a identidade de seu cliente. Enquanto que n’“O caso de F. A.” encontram-se poucas informações além das iniciais sobre essa identidade, em “Mandrake” ela é revelada por inteiro e o leitor dispõe do perfil completo de Cavalcante Méier.

Contudo, a questão social no conto não se limita a esse antagonismo principal. Outras peças, isto é, outros personagens, figuram de cada um dos dois lados do tabuleiro. Do lado do poder, ainda estão os familiares de Cavalcante Méier, inclusive a assassina Lili, que mata, acima de qualquer motivo, para proteger a imagem do tio; o advogado Medeiros que “só pensava em política, tinha sido coisa e loisa no início da revolução e apesar do seu escritório ser o maior da cidade ele não se libertava da nostalgia do poder” (p.79); e o delegado Pacheco, que, encarnando a figura do poder repressor da ditadura, ameaça Mandrake quando esse começa a se tornar impertinente com suas investigações. Já do lado oposto, isto é, do lado daqueles que se posicionam contra o poder, destaca-se a figura de Guedes, que, num ato heróico, que conquista a simpatia de Mandrake, se dispõe a perder o emprego e a desafiar a repressão interna da própria polícia para acusar, mesmo sem provas suficientes, Cavalcante Méier do assassinato. Ao lado de Guedes, nesse mesmo grupo contestador, também estão as duas vítimas de assassinato: a secretária Marly e o traficante Márcio, que apesar das diferenças radicais em sua conduta e em seu caráter, compartilham com o policial a atitude rebelde, chantageando (por motivos diversos) o suplente de senador e, dessa maneira, desafiando seu poder sócio-econômico. Existe, por fim, aquele grupo de pessoas que vivem à sombra do poder, conformadas com a ordem sócio-política. A ele pertencem, por exemplo, o mordomo de Cavalcante Méier, com sua voz, nas palavras de Mandrake, “cheia de calos (de reverência)” (p. 79); o segurança da portaria da

casa do político; o professor de ginástica de Eva, que faz questão de dizer o nome completo das alunas; a secretária da academia de ginástica, que se orgulha em dizer que as alunas são todas membros do “soçaite” (p. 91).

O conflito social mais intenso do conto, no entanto, talvez não seja nenhum desses, acima mencionados, entre personagens diversos pertencentes a grupos distintos, mas, sim, o conflito interno ao próprio protagonista que se pergunta, diante da situação que se lhe apresenta, qual é o seu lugar em meio a essas forças antagônicas. Em outras palavras, a qual grupo Mandrake pertence? Ao dos contestadores do poder opressivo ou ao dos que se conformam e coadunam com ele? Essa tensão, de uma forma ou de outra, já havia aparecido nos dois contos anteriores. No entanto, parece ser possível perceber uma gradual intensificação do conflito na passagem de um conto para outro. Se n’“O caso de F. A.” Mandrake cobra do poderoso que o contrata um tributo imprevisto, indo para a cama com a prostituta resgatada, e em “Dia dos namorados” extorque o carro importado de J. J. Santos, em “Mandrake” ele chega a assumir uma posição de todo oposta aos interesses do seu cliente, dando prosseguimento a uma investigação que este gostaria de ver abafada. Por outro lado, se em meio ao clima de “salve-se quem puder” d’“O caso de F. A.” e de “Dia dos namorados”, Mandrake sabe mover as peças do xadrez social de maneira a melhor atender a seus próprios interesses em meio a tantas tendências contrárias (ainda que em “Dia dos namorados” sua vitória já traga um irônico e amargo sabor de derrota: “Os bolsos cheios de dinheiro, Mercedes na porta e daí? Estava triste e infeliz.” (p. 83)), em “Mandrake” esse caminho para a vitória parece muito mais obscuro, já que, desta vez, são justo seus próprios interesses que se encontram divididos entre o branco e o negro do tabuleiro, o que o leva a intuir, talvez até mesmo por conta da experiência adquirida com o ambíguo desfecho de “Dia dos namorados”, o trágico preço de sua marginalidade e de seu habitual distanciamento, que fazem com que diante da opção que se lhe oferece, não exista vitória possível, visto que, seja qual for o lado que escolha defender, sempre estará, de um modo ou de outro, traindo a si mesmo.

Assim, de um lado está o Mandrake marginal, contestador e rebelde, que despreza (e às vezes extorque) alguém como Cavalcante Méier, “um burguês rico nojento e talvez um assassino torpe” (p. 99); um Mandrake que simpatiza com a dignidade de Guedes, “um homem decente fazendo o seu trabalho com dedicação e inteligência” (p. 99), para quem sente vontade de contar tudo que sabe. Enquanto que do outro se encontra o Mandrake que, diante desse impulso delator, recua, porque está ciente de que sua maneira de ganhar a vida é “tirar as pessoas das garras da polícia” (p. 99) e não o contrário; um Mandrake que sabe que se ajudar Cavalcante Méier a sair ileso da posição delicada em que se encontra, garantirá, para si mesmo, uma série de vantagens.

Se aqui forem retomadas aquelas semelhanças que acima se apontou, entre “Mandrake” e as narrativas *noir*, a filiação do conto a esse tipo de literatura torna-se evidente, destacando-se, em especial, a influência da obra de Raymond Chandler. Com efeito, o texto de Rubem Fonseca se aproxima muito dos romances desse escritor norte-americano não só pela menção explícita a três títulos como também pelo fato de sua trama ser muito semelhante à de um deles.

O primeiro romance de Chandler, *The big sleep*, de 1939, narra as investigações de seu recorrente protagonista – Philip Marlowe (cujas iniciais, note-se, são as mesmas que em Paulo Mendes), contratado pelo milionário general Sternwood para lidar com um chantagista – acerca de assassinatos que vão ocorrendo à sombra da influência dessa poderosa família – constituída pelo velho general e suas duas filhas – e acerca do misterioso desaparecimento do marido da filha mais velha do general. Depois de muitas peripécias do enredo, Marlowe descobre que a caçula assassinara o marido da irmã, que a ajuda a encobertar o crime, tentando, inclusive seduzir o detetive para desviá-lo da elucidação do mistério.

As semelhanças entre o enredo desse romance e o de “Mandrake” parecem bastante óbvias. Não obstante, na hipótese – que não resulta absurda – de ter sido mesmo esse o modelo tomado por Rubem Fonseca para a criação

do conto, chama a atenção o fato de as duas narrativas apresentarem desfechos tão divergentes. Enquanto que em *The big sleep* Marlowe, diante da descoberta da assassina e de posse da arma que poderia incriminá-la, faz grande exibição de integridade, recusando uma oferta de suborno e mesmo assim devolvendo a prova e aceitando, tranquilo, calar-se – sob condição de a primogênita levar a caçula para longe e interná-la num sanatório – para “proteger o pouco que restou de orgulho no sangue de um velho doente e amargurado [o general]”¹⁶ (2000, 162), com o qual simpatiza por conta de sua austera dignidade; Mandrake, que em tudo despreza Cavalcante Méier, diante de situação muito semelhante à do desfecho do romance de Chandler, decide, à custa de muito sofrimento próprio, sacrificar sua obsessão por Eva e as possíveis vantagens que um acordo com a família poderiam garantir-lhe para entregar à polícia a arma que incrimina Lili. Se é verdade que essa divergência se deve às diferenças evidentes entre as personalidades do General Sternwood (orgulhoso, digno e ignorante dos crimes) e de Cavalcante Méier (arrogante, inescrupuloso e incestuoso), também é verdade que ela aponta para diferenças nas concepções dos dois protagonistas. Marlowe é menos um marginal do que uma espécie de justiceiro cujo código de honra próprio nem sempre coincide com os valores instituídos, um cavaleiro errante que, apesar de cínico e muitas vezes violento, é incorruptível. Ao contrário de Mandrake, ele jamais se deixa seduzir por mulheres ou comprar por dinheiro. Diante da complexa situação que se lhe apresenta ao final de *The Big Sleep*, sua escolha é simples. A decisão de não incriminar a filha caçula do general é tomada sem qualquer tipo de hesitação ou sofrimento. Seus interesses pessoais nunca estão em questão, nunca o dividem como acontece com Mandrake. Trata-se, para Marlowe de fazer o que é certo, ainda que o “certo” não condiga com o que está previsto pela lei. Se por um lado ele não se deixa comprar nem pelo dinheiro nem pela sedução da filha mais velha, por outro aceita compactuar com ela na manutenção do segredo do assassinato de graça, apenas porque avalia que as consequências de uma revelação seriam ainda piores que as do silêncio. Piores para os outros,

¹⁶ Tradução minha.

ressalte-se mais uma vez. Ele mesmo nada lucra com sua decisão. Já a escolha de Mandrake é muito mais premente justo por ser ele menos escrupuloso em relação aos próprios interesses, como se percebe n’“O caso de F.A.” e em “Dia dos namorados”. A decisão de incriminar Lili perante a polícia é dolorosa, é difícil porque envolve o sacrifício desses interesses: a relação com Eva; seu nome profissional (afinal Cavalcante Méier a princípio era seu cliente); vantagens que um acordo de silêncio poderiam lhe render.

Se for verdade que, assim como Rubem Fonseca, Raymond Chandler parece ter se preocupado em denunciar – como deixou claro no ensaio “The simple art of murder”, de 1944 – por meio de sua obra e através dos olhos de seu protagonista, uma sociedade violenta, hipócrita:

O realista policial escreve sobre um mundo em que bandidos podem governar nações e quase governam as cidades, em que hotéis e pensões e restaurantes célebres pertencem a homens que ganharam seu dinheiro com prostituição, em que uma estrela do cinema pode ser um capanga da máfia e o bom moço do final do corredor é um chefe dos jogos de azar; um mundo onde um juiz com um porão cheio de bebida contrabandeada pode mandar para a prisão um homem flagrado com uma garrafa no bolso, onde o prefeito da sua cidade pode ter sido cúmplice de assassinatos como forma de ganhar dinheiro, onde ninguém pode andar por uma rua escura em segurança porque a lei e a ordem são coisas das quais falamos, mas que evitamos praticar; um mundo onde você pode testemunhar um assalto em plena luz do dia e ver quem o cometeu, mas desaparecerá rapidamente em meio à multidão em vez de contar a alguém, porque os assaltantes podem ter amigos com espingardas, ou a polícia pode não gostar do seu depoimento, e de qualquer forma, ao advogado de defesa será permitido ofender e caluniar você no julgamento, diante de um júri de idiotas escolhidos e sob a interferência apenas burocrática de um juiz parcial.¹⁷ (1988, p. 17)

¹⁷ Tradução minha.

Também é verdade que, comparada com a de Mandrake, há na concepção do detetive de Chandler esboçada nesse ensaio uma pitada de romantismo, uma aura de heroísmo e integridade que não sobreviveu (ao menos não em toda sua expressividade) no personagem brasileiro:

Mas um homem que não é corrupto e que não se deixa amedrontar deve percorrer essas ruas inóspitas. O detetive dessas histórias é esse homem. Ele é o herói; ele é tudo. Ele deve ser um homem completo e um homem comum, porém inusual. Ele deve ser, para usar uma frase surrada, um homem honrado – por instinto, por inevitabilidade, sem que precise pensar nisso e certamente sem que o diga. Ele deve ser o melhor homem no seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo. Sua vida privada não me importa muito; ele não é nem um eunuco nem um sátiro; acho que ele poderia seduzir uma duquesa e tenho certeza de que não arruinaria uma virgem; se ele é um homem honrado em um aspecto, ele o é em todos os outros. (p.18)

Talvez por ter retratado uma sociedade ainda mais contraditória e repressora do que a de Chandler, Fonseca abriu mão, na caracterização do seu protagonista, daquela inquestionável probidade que norteia as ações do detetive norte-americano, ao passo que acentuou nele os traços de cinismo e de marginalidade. Nesse sentido, já M. A. de Almeida apontava em seu estudo sobre a narrativa policial brasileira que a diferença entre a ficção policial de Fonseca e a americana está relacionada à existência, no caso da primeira, do confronto de dois sistemas simbólicos:

Quando o conto [“A coleira do cão”] enfoca a corrupção, não se trata daquela presente nos romances americanos, nos quais esse crime constitui uma transgressão individual em relação a um sistema de regras legais e impessoais, donde deriva a culpa da qual o sujeito transgressor é consciente. (...) No caso brasileiro, essa consciência está diluída. A tensão é dada pelo confronto de dois sistemas simbólicos: um, universal, objetivo e impessoal,

baseado nos direitos individuais (...); outro, local e subjetivo, baseado em relações pessoais e hierárquicas (...) (1995, p.139)

É a essa ambigüidade de códigos que, segundo M. A. de Almeida, se deve a conduta moral mais dúbia de um personagem como Mandrake, que não deixa de se ligar à tradicional figura do malandro, transitando, conforme propôs Antonio Candido na “Dialética da malandragem”, tanto pelo hemisfério da ordem quanto pelo da desordem. Mandrake nasce portanto da fusão entre a tenacidade e o cinismo do detetive *noir* americano e a ambigüidade de conduta moral típica do malandro brasileiro, combinação que o torna uma fonte de ironia e de sarcasmo ainda mais abundante que os personagens que o inspiraram. Essa veia irônica, fundamental na totalidade de volumes como *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, é tão acentuada no caso de Madrake que acaba por remeter ao grotesco – anunciado, aliás, na epígrafe do livro e duplicado na imagem da caixinha de gargalhadas à qual Mandrake se refere. Mais que isso, talvez seja possível dizer que a ironia que envolve a concepção do personagem é tão acentuada que acaba por remeter ao trágico.

Com efeito, a tal caixinha de gargalhadas, encontrada pelo advogado no fundo de um velho armário faz com que ele se lembre de uma cena de sua infância: “Quando eu era menino, um homem, na minha frente, no cinema, teve um ataque de riso tão forte que morreu” (p. 82). Esse episódio pode ser tomado como símbolo para a trajetória do próprio personagem. Diante das mazelas e injustiças do mundo, diante da hipocrisia da sociedade em que vive, Mandrake escolheu exilar-se em sua marginalidade. Como já se discutiu acima, o personagem se recusa a assumir um papel fixo, previsível nesse ambiente, sobrevivendo nele da maneira como pode, ora agindo de acordo com os interesses dos poderosos, ora opondo-se a eles. É dessa resistência à inserção que emana, portanto, a ironia e o sarcasmo que ele despeja sobre tudo e sobre todos, valendo-se de sua vocação para o cinismo como arma contra a ordem. É essa mesma resistência, porém, que, no conto em questão, revela toda a contradição de seus valores no momento em que uma decisão séria tem que ser

tomada. De tanto rir, o homem no cinema acabou morrendo. De tanto evitar a inserção e de ridicularizar as instituições, o advogado se vê num impasse quando um comprometimento mais sério com um dos dois lados do tabuleiro é inevitável. Ao contrário de Marlowe, que encerra suas aventuras narradas em *The high window* (2001, p. 188) comparando sua maestria em solucionar os enigmas com a habilidade do ex-campeão mundial de xadrez Capablanca, Mandrake se encontra, assim como o famoso cavaleiro d'*O sétimo selo* (1956), de I. Bergman, diante de uma aporia, de uma partida que é impossível vencer. Enquanto o cavaleiro do filme sueco é derrotado pela inevitabilidade da morte, o advogado não encontra uma vitória possível por estar ele próprio dividido entre as duas cores que se odeiam, o que faz lembrar as palavras de Lukács, em sua *A teoria do romance*:

A interioridade, a que se nega todo caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas, a derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói. (2001, p. 124)

Uma segunda possibilidade de interpretação da imagem do jogo de xadrez origina-se da comparação que se pode fazer entre o antagonismo representado por suas cores opostas e as tensões eróticas presentes no enredo. Afinal o conto se abre com uma cena em que Mandrake está jogando xadrez com sua atual namorada, Berta, e, no decorrer de todo o enredo, é sempre com ela que ele joga.

É sabido que o fraco de Mandrake pelas mulheres é um dos traços mais característicos de sua personalidade. Em sua obsessão, que beira o priapismo e é definida por ele mesmo como “alma de sultão das mil e uma noites” (p.102), ele chega a admitir que o que de fato deseja é “comer todas as mulheres do mundo” (p.102) e que para satisfazer esse impulso passa por cima da maioria

das interdições sociais: “como as filhas dos amigos, as mulheres dos amigos, as conhecidas e desconhecidas, como todo o mundo, só não comi minha mãe” (p.103).

Cabe aqui pensar quanto esse modo de Mandrake encarar as mulheres e suas relações com elas não guarda elementos em comum com o de Sérgio, protagonista do conto “Madona”, analisado no primeiro capítulo desse trabalho. Com efeito, ambos parecem divididos entre impulsos um tanto consumistas e levianos em sua canalhice priápica e um sentimento mais intrínseco e velado de profundo respeito e admiração pelo sexo oposto.

Não fosse pelo fato de terem nomes diferentes e por algumas incongruências biográficas, não seria impossível imaginar que se trata do mesmo personagem em diferentes momentos da vida. A desilusão final de Sérgio aproxima-o do isolamento e do cinismo de Mandrake, que afirma:

Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos. (p. 95)
quando eu era menino me apaixonava e passava as noites chorando de amor, pelo menos uma vez por mês. E adolescente comecei a dedicar minha vida a comer as mulheres. (p. 103)

Essa transformação do rapaz ingênuo no adulto ácido, de personalidade fragmentada é um tema recorrente na obra de Fonseca e aparece também, por exemplo, n’*O caso Morel* (1973), quando Aracy diz a Vilela que não reconheceu Morel depois de alguns anos sem o ver:

Ele estava mudado, não era mais um rapazinho tímido... era um homem cínico e amargo. Mudara de nome. (p. 124)

No eixo temático do erotismo, a ficção de Fonseca se movimenta, portanto, da desilusão em direção ao cinismo. Esse amadurecimento melancólico revela o endurecimento da psique dos personagens diante das

constantes derrotas sofridas perante as forças opressoras do mundo externo. Com o tempo, o lirismo canhestro com que Sérgio procurava resistir a essas forças vai sendo substituído pelo cinismo extremo com que Mandrake se defende. Tem-se, da superfície, a impressão de que houve portanto uma substituição de um sentimento trágico por uma saída cômica, mas a comicidade que se origina do cinismo de Mandrake é mera cortina de fumaça que esconde uma personalidade dilacerada pela solidão e pelo isolamento que lhe servem como última trincheira na tentativa vã de resistir a uma realidade de todo hostil. Ademais, enquanto o lirismo torto de Sérgio era ainda uma tentativa (frustrada) de comunicar ao mundo algo de sublime e interior, o sarcasmo de Mandrake é antes o recuo completo da própria interioridade perante o mundo, é a recusa, diante da derrota presumida, dessa interioridade de encarar o mundo em confronto aberto.

No princípio do conto, ele se relaciona com Berta, uma jovem enxadrista. Isolados, os dois passam dias jogando e bebendo vinho. Porém, o delicado equilíbrio desse relacionamento é perturbado quando um telefonema de Cavalcante Méier convoca o advogado ao trabalho, e de todo comprometido quando, depois de conhecer Eva, Mandrake revela a Berta estar apaixonado pela filha do cliente. À medida que o enredo do conto avança, Berta ganha, cada vez com maior facilidade, as partidas de xadrez, ao mesmo tempo em que perde, para a rival de nome bíblico, a batalha real pelo interesse do namorado.

Já a respeito de Eva, pode-se dizer, como já foi sugerido acima, que ela representa no conto a categoria literária da mulher fatal, da sedutora, da tentadora. Por outro lado, diante da possibilidade de ser conquistada por Mandrake, ela é, no âmbito moral, o ponto fraco de Cavalcante Méier.

Aliás, visto sem o devido cuidado, esse apetite sexual exagerado poderia ser considerado como apenas um traço de frivolidade no caráter de Mandrake. No entanto, é possível supor, de acordo com o pensamento de H. Marcuse em *Eros e Civilização*, que em sociedades autoritárias e repressivas, como era o caso da sociedade brasileira da década de 1970, a exacerbação da

sexualidade e a valorização das perversões sexuais são também muitas vezes um lugar de resistência à opressão:

Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações do prazer pelo prazer devem parecer-se às *fleurs du mal*. Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces. Estabelecem relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo porque ameaçavam inverter o processo de civilização que fez do organismo um instrumento de trabalho. (1999, p. 62)

Assim, além de poder ser visto como um perversor da castradora sexualidade burguesa padrão, Mandrake reafirma por meio de seu priapismo sua marginalidade contestadora e seduz as “princesas”, como ele as chama, da elite sócio-econômica, desafiando as barreiras de classe e violando as interdições tabus que as reforçam. Um claro exemplo dessa atitude de sobreposição entre conflitos sociais e tensões eróticas pode ser verificado na seguinte passagem, em que Mandrake confronta Cavalcante Méier:

Você é um homem mortificado pela inveja, não é? Você odeia os que venceram na vida, os que não acabaram a vida como advogados de porta de xadrez, não é?

Não odeio ninguém. Apenas desprezo canalhas como você.

Então o que veio fazer aqui? Atrás de dinheiro.

Não, atrás da sua filha.

Cavalcante Méier levantou a mão para me bater. Segurei a mão dele no caminho. Seu braço não tinha força. Larguei a mão daquele porcaria, áulico explorador, sibarita, parasita. (p.102)

Essa idéia de resistir à opressão social por meio da exacerbação da sexualidade, aliás, não se limita à narrativa de “Mandrake” e é, antes, um

pensamento recorrente na obra de Fonseca. Em atitude paralela a do advogado, outros personagens teorizam o que ele faz na prática. O autor-personagem de “Intestino Grosso” (in: *Feliz ano novo*, 1975), por exemplo, defende o uso da pornografia e dos palavrões como forma de manter a saúde mental e de resistir à censura e à repressão:

O erro me parece ser a pressuposição de que as inibições sejam necessárias ao equilíbrio individual. Parece-me mais verdadeiro o oposto – as inibições sem possibilidade de desopressão podem causar sérios males à saúde dos indivíduos. (...) As alternativas para a pornografia são a doença mental, a violência, a bomba. Deveria ser criado o Dia Nacional do Palavrão. Outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura.(...).

É evidente que, no caso, as palavras estão tendo um efeito catártico, de alívio de tensões e pressões. Esse fenômeno é mais observável sempre que ocorre a regimentalização dos indivíduos (...). Nesses casos o uso de palavras proibidas é uma forma de contestação anti-repressiva. (p. 168-169)

De modo semelhante, o editor Pedro Magalhães diz ao narrador d’*O caso Morel*:

Eu sou um moralista, quero atacar a hipocrisia, precisamos de mais perversão para moralizar o país. (p. 71)

Assim, para Mandrake, Eva não é apenas uma mulher bonita que o atrai. Ela é também um campo de batalha que o divide ainda mais entre o branco e o negro do tabuleiro, entre a necessidade que ele sente de tomá-la à força, contestando as barreiras sociais que os separam, e a possibilidade de aceitá-la como prêmio pelo próprio silêncio. A princípio, ela resiste com frieza às suas tentativas de aproximação e logo se transforma em sua única obsessão. Ele, por sua vez, não esconde de ninguém, nem de seu sócio Wexler, nem de Berta, nem do próprio Cavalcante Méier, que seu maior interesse na

investigação do caso, ao menos no início, é a possibilidade de seduzir a filha do cliente. Entretanto, à medida que o advogado vai desvendando o enigma, a moça vai, aos poucos, cedendo aos seus desejos, o que levanta logo a suspeita de que no contrajogo opressor ela queira, por sua vez, seduzir Mandrake para proteger os interesses da família. De qualquer maneira, ele continua obcecado por ela e quando chega o momento em que ele deve escolher entre ajudar Cavalcante Méier ou ajudar Guedes, o desejo por Eva é a mais potente das forças que o empurram para o lado do político. Quando por fim ele se decide a ajudar o policial, a frustração desse desejo é o maior motivo do seu sofrimento.

De modo semelhante ao que ocorre nos contos analisados nos dois primeiros capítulos deste trabalho, destaca-se, como se viu, o isolamento do protagonista de “Mandrake”. Auto-exilado, ele encontra na marginalidade, no cinismo e no sarcasmo, por um lado, e na exacerbação de seus impulsos eróticos, por outro, suas principais formas de resistência à opressão de uma sociedade que ele despreza. Esse isolamento, porém, mais uma vez faz com que o protagonista tenha dificuldade de entender qual é o seu lugar (ainda que esse lugar seja um não-lugar) nessa sociedade e quais são os interesses que deve defender. Essa auto-incompreensão, essa incerteza, por sua vez, resultam na cisão interna que o divide entre a ética profissional (o respeito aos segredos de um cliente) e a ética social (a necessidade de ver punido um assassino), entre a inusitada contestação direta do poder (a acusação de Lili como assassina) e a habitual contestação indireta (a sedução da inatingível Eva), entre a esfera da necessidade pessoal (o desejo de relacionar-se com Eva) e a esfera da obrigação social (a de fazer valer a justiça). Por fim, essa dolorosa cisão faz com que Mandrake perceba a si mesmo como um ser fragmentado: “minha cara é uma colagem de várias caras.” (p. 95). Reconhecendo, que para atender a um impulso terá que abrir mão de outro impulso, para satisfazer a um desejo terá que sacrificar outro desejo e que, portanto, qualquer que seja a escolha feita, ele está destinado a sofrer a anulação de um pedaço seu, uma faceta de seu ser, enquanto consciência, enquanto vontade, Mandrake

reconhece a inelutabilidade da catástrofe que o aguarda. A ambiguidade de sua marginalidade social, ora trabalhando em favor dos poderosos, ora encarnando uma violenta força de contestação desse poder e mesmo a oscilação entre diferentes maneiras de desafiá-lo – como sedutor ou como justiceiro – levam-no a um impasse trágico e, no limite, à anulação de sua identidade:

Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa. (p. 108)

Essa autofragmentação permeada de auto-anulação também se reconhece em outros momentos da obra, como na cena em que o protagonista de “Madona” brinca de fazer caretas diante do espelho, ou nesta bela passagem d’*O caso Morel*:

No carro, coloca Mozart no cassete. Sou várias pessoas, ninguém é um só, mas poucos enfrentam essa realidade, deixam-se ser uma corporação de muitos. Estamos todos no carro, um ouve música, outro carrega um revolver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, eu e mim... Este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro... (p. 153)

Ora, é justo por não se deixar ser “uma corporação de muitos”, por sentir a força da realidade de cada uma de suas facetas, que Mandrake sofre até as últimas consequências o impasse que ao mesmo tempo o dilacera e aprisiona. Na cena final da narrativa, todas as peças estão colocadas. A posição de Mandrake no tabuleiro permite-lhe o xeque-mate contra o assassino, mas para tanto, ele terá que sacrificar a dama e, como ele mesmo diz, “eu nunca arrisco a dama” (p. 97). Mesmo assim, dessa vez, prevalece o desejo de justiça. Mandrake sacrifica a dama e consegue para Guedes a prova definitiva, a arma do crime. Xeque-mate. Mas o sentimento de perda é imediato – “pensei em Eva. Adeus minha querida, longo adeus” (p. 108). Desmembrado em seu espírito, Mandrake já não se reconhece e percebe, que, assim como o jogador de xadrez

do poema de Borges, ele também é uma peça em um tabuleiro maior de forças que ele, em sua trágica limitação humana, é incapaz de compreender e, mais, é incapaz de transcender, permanecendo aprisionado no absurdo da aporia.

Como se argumentou no primeiro capítulo deste trabalho e como propuseram os teóricos do trágico moderno¹⁸, a “visão trágica do mundo” em Fonseca – e em “Mandrake” – não se limita à negatividade da experiência narrada, mas também se fundamenta na sensação de inevitabilidade dessa negatividade – que resulta do isolamento do indivíduo e de sua auto-incompreensão – e na incapacidade de superar o impasse que, por sua vez, é consequência de sua cisão enquanto sujeito e que esvazia de sentido transcendente a experiência do protagonista e a catástrofe decorrente.

Conclui-se, portanto, que, pelo menos no que diz respeito a “Mandrake”, Llosa tinha razão em sua tese (apresentada no começo deste capítulo), já que, apropriando-se de elementos da indústria cultural e escolhendo um gênero de literatura bastante comercial, considerado até menor, Rubem Fonseca conseguiu assim mesmo criar uma narrativa poderosa que atualiza e aprofunda questões relevantes levantadas por seus antecessores dos romances *noir*.

¹⁸ Cf. Citações nesta dissertação de Mulinacci (p. 13 e 14) e Most (p. 38 e 39)

II. Da exclusão à violência

Por fim, a violência substituiu a decantada paciência na caracterização da cultura brasileira contemporânea (...). Por isso mesmo, nas últimas décadas, uma sensação crescente de desconforto e de insegurança se tornou parte do dia-a-dia nas grandes cidades brasileiras.

João Cezar de Castro Rocha, em “Dialética da marginalidade”.

3. A outra máscara do teatro

Assim o homem se transforma cada vez mais em autômato, sofrendo passivamente a ação de leis sociais que lhe são totalmente exteriores.

Implicitamente sua vida psíquica, sua “pessoa”, seu “espírito” perdem todo o contato *essencial* com a matéria que lhe aparece seja como estranha, seja, em última instância, como irreal.

Lucien Goldmann, em “A reificação”.

O volume de contos *Feliz Ano Novo*, publicado pela primeira vez em outubro de 1975, é, até hoje, um dos mais conhecidos e comentados de Rubem Fonseca. Chama a atenção nessa coletânea, em comparação com os primeiros livros do escritor, o recrudescimento da narrativa, bem como a exacerbação de temas impactantes como a violência e o erotismo, que já vinham sendo explorados em sua ficção desde sua estréia literária, com *Os prisioneiros*, em 1963, mas cujo tratamento, de acordo com A. J. Vidal (2000), tornou-se mais explícito e agressivo a partir da publicação de Lúcia McCartney, em 1969, culminando na virulência ostensiva dos contos de *O cobrador*, de 1979, e inspirando o crítico Antonio Candido a cunhar, para caracterizar esse tipo de estrutura narrativa, o termo “realismo feroz” (1987).

Também notável foi o fato de o livro ter sido a única obra do escritor proibida pela censura do regime militar, o que talvez se explique justo pela referida exacerbação de temas tabus num momento em que a tendência à lenta abertura política, ainda frágil, se defrontava com o reacionarismo da chamada “linha-dura” do regime. Basta lembrar que data do mesmo mês de publicação de *Feliz Ano Novo*, isto é, outubro de 1975, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, torturado e morto nas dependências do DOI-CODI. Além disso, o autor parece ter tido mesmo a intenção de gerar uma atmosfera de provocação em torno da publicação do volume que, de acordo com Deonísio da Silva,

vinha envolto em embalagem de plástico transparente e trazia sobre a contracapa um cartão de Boas Festas, com mensagens escritas em várias línguas. Era um presente pronto. Não faltou quem explicasse a ação da censura por essa via. Alguns leitores incautos, situados na pirâmide do poder, teriam com ele presenteado a cidadãos arredios ao tipo de literatura praticado por Rubem Fonseca. (1983, p. 16)

Tal travessura no que concerne à apresentação comercial do livro traduz bem o tom de ironia que transborda de seu interior. Aliás, é justo sobre esse tom – presente, por exemplo, no contraste entre o título da obra (e do conto que a abre) e o teor de seu conteúdo violento, obsceno, perturbador – que se sustenta a própria unidade da coletânea. Ele a perpassa desde a crueldade do sarcasmo com que o protagonista do primeiro conto trata suas vítimas até a irreverência do pernóstico com que o escritor-personagem do último responde a algumas das perguntas de seu entrevistador.

Essa ironia funciona como uma resposta agressiva, quase sempre sarcástica e muitas vezes patológica dos personagens de Rubem Fonseca à sociedade injusta e opressora que os cerca. Em contos como “Feliz ano novo”, “Passeio noturno”, “O outro”, “Nau Catrineta”, “Entrevista” e “74 degraus”, ela assume a forma da violência desproporcional, da crueldade. Já em contos como “Corações solitários”, e “Intestino grosso”, de teor um tanto mais cômico, ela se manifesta no distanciamento cínico de seus protagonistas em relação à realidade que descrevem. Enquanto que em contos como “Abril, no Rio, em 1970”, “Botando pra quebrar” e “O pedido” ela se expressa por uma amargura mais ou menos resignada, um sentimento trágico de frustração das expectativas, de fatalidade, de inutilidade e renúncia: “meu pai era pobre, morreu logo depois, me deixando na pior, só podia acabar mesmo contínuo, ignorante, pé rapado” (p. 46) diz o narrador de “Abril, no Rio, em 1970”; “ninguém queria empregar um sujeito com a minha folha corrida” (p. 53), lamenta o protagonista de “Botando pra quebrar”.

É com esse sentimento de fatalidade, de determinismo externo, que se abre “O pedido”, quando o narrador em terceira pessoa relata a hesitação de Amadeu, um velho e miserável imigrante português, diante do encontro com Joaquim, um antigo amigo e compatriota que há muito não via. Hesitação que, inclusive, parece mimetizada na sonoridade do primeiro período do conto, cortado por vírgulas e recheado de consoantes oclusivas (p. 107):

Durante dois dias Amadeu Santos, português, viúvo, biscateiro,
rondou o depósito de garrafas de Joaquim Gonçalves, sem
coragem de entrar.

A hesitação por fim é vencida, mas não porque Amadeu esteja decidido, e, sim, por conta da excessiva chuva, de seu cansaço e de sua doença. Salta aos olhos, portanto, já nesse primeiro parágrafo, além da ocorrência – única em todo o volume – de uma narrativa em terceira pessoa, uma atmosfera de necessidade, configurada a partir de forças determinadas pelo acaso (a chuva), por pulsões corpóreas (cansaço, doença) e por imposições sociais (a condição miserável que se adivinha de sua situação).

Em seguida, no segundo parágrafo, o conflito central do conto se estabelece com a comunicação de que Amadeu e Joaquim estão brigados. Essa tensão é agravada por uma segunda informação: Amadeu não se lembra do motivo da rixa. Crucial para o posterior desfecho do enredo, essa ignorância levanta de imediato um problema de verossimilhança: ainda que um longo tempo tenha transcorrido desde a querela, é um tanto curioso que alguém possa esquecer a causa da ruptura com aquele que foi (como fica claro mais adiante no conto) um grande amigo, sobretudo na situação delicada em que Amadeu vem procurá-lo. Para aceitar, portanto, esse esquecimento, talvez seja preciso supor para ele razões psicológicas mais sutis. É possível, por exemplo, que ele tenha se esquecido porque, considerada a mesquinhez revelada mais adiante por trás da zanga de Joaquim, é para Amadeu doloroso demais relembrá-la. Talvez seja demasiado desanimadora a perspectiva de submeter a essa mesma mesquinhez o pedido que pretende fazer.

No ensaio “As medidas da liberdade” (2002), G. Bornheim descreve três tipos de limitação na liberdade de um indivíduo apontados pela filosofia, as quais ele chama de “condicionamento biológico”, “condicionamento sociológico” e “condicionamento psicológico”. Se a situação inicial de Amadeu ao procurar o ex-amigo for considerada a partir dessas três categorias, é possível verificar que sua liberdade de ação está bastante limitada por fatores pertencentes a cada uma delas. No que concerne ao condicionamento biológico, a doença, o cansaço e quem sabe até a fome o empurram na direção do pedido e da humilhação; no que se refere ao condicionamento sociológico, a extrema precariedade de sua situação financeira não lhe permite vislumbrar outra saída; enquanto que o condicionamento psicológico determina o esquecimento de uma informação relevante, cuja ignorância, aliás, é o principal motivo do posterior fracasso do pedido.

No terceiro parágrafo do conto, é estabelecido o contraste entre as duas personagens principais, reforçando entre elas o antagonismo que é o pilar central da narrativa. Joaquim, numa imagem que, de maneira simbólica, já denuncia algo de calculista em seu caráter, está sentado a uma mesa, fazendo contas. Já Amadeu, velho e maltrapilho, encarna a figura do humilhado suplicante. Além dessa oposição entre as duas personagens, destaca-se também, nesse parágrafo, a contraposição entre a antiga imagem que Joaquim tinha do amigo e aquela que ora se lhe apresenta, o que faz com que não o reconheça de imediato e colabora para reforçar, agora por contraste com o passado, a desastrosa situação em que Amadeu se encontra.

A segunda parte do conto, isto é, a elaboração do conflito, vai do quarto parágrafo ao vigésimo sétimo e consiste na estruturação da trama central e na preparação para o clímax. Amadeu, depois de perguntar a Joaquim a respeito de seu estado e do de seus negócios, cria coragem e faz seu pedido de empréstimo. Antes mesmo que Amadeu fale, Joaquim já adivinhou o motivo da visita. Dentro dele se estabelece o embate entre duas classes de sentimentos: de um lado estão o rancor, o despeito, o ressentimento e o desejo de vingança

provocados pela mágoa do passado; de outro, a piedade e a compaixão diante da necessidade do ex-amigo. No princípio, Joaquim se inclina na direção daqueles primeiros sentimentos, dando respostas evasivas às perguntas de Amadeu, humilhando-o e trazendo à tona a causa de seu despeito quando lhe pergunta por que não pede dinheiro ao filho médico. Amadeu responde que o filho morreu.

Nesse ponto, ocorre uma separação importante entre o leitor e o personagem Amadeu. Ela consiste no fato de que, a partir do novo recuo temporal, no décimo nono parágrafo, o leitor passa a conhecer em detalhe o motivo do rancor de Joaquim, que, não obstante, continua esquecido por Amadeu. A partir daí, esse último está sozinho, exilado em seu desconhecimento e quando, no desfecho da narrativa, essa ignorância o levar ao mau passo que desencadeia seu fracasso, ao leitor caberá a aflição de vê-lo errar inconsciente do equívoco que ele, leitor, ao contrário do personagem, tem condições de perceber.

A partir do vigésimo parágrafo, a balança da vontade de Joaquim começa a pender para o outro lado. No que concerne ao seu despeito, ele parece ser aplacado pela constatação brusca da irônica realidade: “Passei anos e anos invejando um morto” (p. 109). Diante da notícia da morte do filho de Amadeu e de sua visível condição miserável, Joaquim por fim esquece o orgulho ferido e começa a se mostrar disposto a fazer o empréstimo.

O clímax da narrativa é atingido nos parágrafos vigésimo oitavo, vigésimo nono e trigésimo, que configuram a peripécia do conto, isto é, o brusco ponto de virada do enredo que o faz desviar de um projetado final feliz para a catástrofe. Percebendo que Joaquim está decidido a fazer o empréstimo, Amadeu é tomado por uma grande alegria e o narrador descreve com lirismo tanto suas esperanças de um futuro melhor, quanto suas lembranças da antiga amizade com Joaquim. É justo nesse momento, quando se atinge o cume positivo da situação, que se dá a queda. Comovido, Amadeu quer falar sobre alguma coisa boa e lembra-se de perguntar a Joaquim por seu filho Manuel. Aqui fica clara a importância da ignorância de Amadeu, que, desconhecendo o

motivo do despeito de Joaquim acaba provocando com sua ação o resultado inverso ao que esperava: ao invés de agradar a Joaquim, a pergunta de Amadeu acaba indispondo-o: “Ele parou como se tivesse levado um choque” (p. 110). Esse tipo de ironia entre expectativa e resultado em torno de um equívoco torna a peripécia da narrativa ainda mais intensa e característica. Também aquela separação entre leitor e personagem, da qual mais acima se falou, torna-se mais evidente nesse momento, pois aquele já reconhece o erro deste e já antevê a catástrofe que se anuncia, ao passo que o personagem, por sua vez, segue ignorante.

A impressão que se tem, no entanto, é de que a causa mais relevante do desfecho desfavorável que se seguirá não é o engano cometido por Amadeu, mas, sim, a inveja e a mesquinhez de Joaquim, das quais, porém, – é importante ressaltar desde já – ele se arrependerá logo em seguida, tratando de negá-las: “Eu não sou essa pessoa, ele pensou envergonhado com sua mesquinhez” (p. 111). Dessa forma, é como se o tropeço do personagem pedinte funcionasse apenas como uma espécie de gatilho, que dispara uma armadilha do destino, imprevista e perniciosa para ambos os personagens.

O desfecho de “O pedido”, que tem início no trigésimo primeiro parágrafo e segue até o fim do conto, consiste na catástrofe provocada pelo equívoco de Amadeu. O leitor, em sua sapiente agonia, assiste à sua inocente reincidência no lapso, ao repetir a pergunta diante da surpresa atitude de Joaquim. Esse, por sua vez, dá a entender a alteração de seu veredicto, atirando o dinheiro de volta ao cofre. Em seguida, irado, conta a Amadeu que Manuel continua sendo “um parasita inútil” (p. 110). É nesse ponto que, por fim, Amadeu percebe, tarde demais, qual era o motivo do rancor de Joaquim, resumindo-o na concisa fórmula: “Antes um filho morto” (p. 110). Enfim ciente do engano que cometeu, Amadeu se resigna e abandona o depósito do ex-amigo. Joaquim, depois de “um instante curto” (p. 110), parece perceber a monstruosidade do seu ato e, aflito, corre para a rua em busca de Amadeu, mas já não o encontra e chora – em contraste com a única “lágrima seca, feita quase somente de sal” (p. 110) que escapara do olho do ex-amigo – “lágrimas

abundantes e úmidas, de homem gordo e forte” (p. 111). Com esse melancólico contraste entre as lágrimas dos dois personagens, que contribui para reiterar, uma vez mais, a distância entre eles, encerra-se “O pedido”.

Em linhas gerais, como já ficou dito acima, o conto se fundamenta, pelo menos na superfície, no antagonismo de dois personagens centrais, que, no entanto, compartilham – embora de maneiras distintas – do desastre final. Assim, é possível afirmar que muito da tensão da narrativa se deve ao embate dialético entre o que aproxima e o que distancia esses dois protagonistas. A princípio, de um ponto de vista apenas financeiro, seria possível crer que, desde o começo do conto, eles apresentam interesses opostos, uma vez que o conflito envolve um pedido de dinheiro. Não obstante, o funesto desfecho da trama, que atinge – repita-se: ainda que de modos diferentes – tanto o solicitante quanto o solicitado, parece invalidar essa hipótese, uma vez que, do ponto de vista financeiro, prevaleceu o interesse desse último, isto é, o empréstimo (ou doação) não foi efetuado e, entretanto, Joaquim padece por isso.

Para reforçar a importância dessa contradição sutil, talvez venha a propósito lembrar aqui um conto de Machado de Assis que – não é absurdo supor – poderia ter inspirado a criação de “O pedido”. Trata-se de “O empréstimo”, publicado em 1882, no volume *Papéis Avulsos*, com o qual o texto de Rubem Fonseca apresenta uma série de relevantes semelhanças.

O conto, escrito por Machado em forma de anedota, relata a frustrada tentativa de Custódio, desempregado, semimiserável e pedinte profissional, de obter do próspero tabelião Vaz Nunes um empréstimo de cinco contos de réis. O dinheiro serviria a Custódio para dar entrada como sócio num investimento que lhe parece promissor. Dessa opinião, porém, nenhum dos amigos que tem procurado parece compartilhar. Passando defronte ao cartório de Vaz Nunes, a quem fora apresentado havia alguns meses, ocorre-lhe solicitar o empréstimo ao notário e a ele se dirige com renovadas esperanças.

Ainda que não reconheça Custódio a princípio, Vaz Nunes logo lhe adivinha as intenções. Armado de uma postura defensiva e evasiva, nega-lhe a solicitação alegando não dispor em dinheiro da quantia pedida. Para atenuar, no entanto, a peremptoriedade da recusa, afirma que poderia talvez ajudá-lo, se o valor demandado fosse menor. A partir daí, os dois personagens lançam-se em furiosa negociação e, diante das subseqüentes negativas de Vaz Nunes, Custódio vê-se obrigado a regatear cada vez mais, sempre sem sucesso, a quantia solicitada e, como consequência, a medida de sua ambição. O conflito se encerra quando, por fim, Vaz Nunes, movido pela incredulidade de Custódio, mostra-lhe o interior de sua carteira, que contém apenas dez mil-réis, os quais se dispõe a repartir com o pedinte, que aceita os cinco mil-réis (um milésimo, portanto do valor a princípio demandado) “não triste, ou de má cara, mas risonho, palpitante, como se viesse de conquistar a Ásia Menor. Era o jantar certo”.

As semelhanças entre os textos de Machado e de Fonseca são várias. Em ambos trata-se de um episódio breve que se desenrola num único cenário. Narrados sob a relativa neutralidade – mais efetiva n’“O pedido” que n’“O empréstimo” – da terceira pessoa, ambos os contos apresentam dois personagens principais: um solicitado e um solicitante. Nas duas narrativas este encontra aquele sentado à sua mesa de trabalho, ao final de uma jornada. Em ambos os relatos, aquele a quem se dirige a demanda de empréstimo não reconhece, a princípio, aquele que o vem pleitear e, não obstante, adivinha-lhe as intenções, armando-se de postura evasiva. Segue-se, no desenvolvimento dos dois enredos, uma negociação em torno do pedido, que resulta humilhante e dolorosa para o solicitante e que se encerra com o fracasso do pedido inicial.

Entretanto, também é possível reconhecer diferenças importantes entre os textos dos dois escritores. Em primeiro lugar, é preciso destacar as diferenças nos contextos sócio-históricos da produção das duas obras. Enquanto Machado está preocupado em retratar n’“O empréstimo” (e em muitas outras obras suas) a posição problemática e instável do homem-livre (não aristocrata) na sociedade escravocrata do final do século XIX, Rubem Fonseca

debruça-se sobre indivíduos deixados à margem do desenvolvimento da sociedade industrial que floresceu nas grandes cidades brasileiras na segunda metade do século XX. Já quanto às diferenças relativas aos próprios textos, a mais óbvia parece ser o contraste entre a subjetividade do tom cômico, anedótico, sarcástico do narrador de Machado com a relativa objetividade e neutralidade do narrador de Fonseca. Apesar de em ambos os casos tratar-se de um narrador onisciente em terceira pessoa, enquanto o primeiro lança-se, na introdução do conto, a especulações filosóficas e exercícios de erudição e extravasa em ironia tanto na caracterização da ambiciosa bandarrice de Custódio e sua inerente aversão ao trabalho, quanto na figuração da imóvel avariza de Vaz Nunes – investigando, dessa forma, por meio de sua onisciência, a natureza e a (in)consciência de ambos; o segundo parece procurar ater-se, de um modo geral, mais aos fatos, manter-se imparcial e – embora lance mão de sua onisciência para revelar alguns pensamentos dos personagens – evitar as longas caracterizações psicológicas presentes no texto de Machado.

Chama a atenção, aliás, essa escolha de Rubem Fonseca pelo distanciamento da terceira pessoa narrativa, não só pelo contraste, em sua caracterização, com o narrador de Machado, como também pelo fato de se tratar de ocorrência única em todo o volume *Feliz Ano Novo*. Com a exceção de “Entrevista”, escrito em forma dramática, todos os demais contos do livro são narrados em primeira pessoa e exploram, como é típico dessa estrutura narrativa, toda a profundidade de motivações e angústias que se encerra na psicologia do personagem escolhido como narrador. N’“O pedido”, no entanto, o autor optou por esse distanciamento e parece, com ele, ter querido evitar privilegiar a perspectiva de qualquer um dos dois personagens, deixando, assim, a cargo do leitor interpretar e avaliar suas atitudes.

Além dessas diferenças no que concerne à voz narrativa dos dois textos, salta aos olhos um outro fator de divergência também bastante óbvio e, contudo, de fundamental importância para a interpretação d’“O pedido”. Trata-se do contraste entre o desfecho dos dois enredos, que, em conjunção com as

dessemelhanças do tom narrativo, garante a um o ar de comicidade e ao outro o de tragicidade. Enquanto que, ao final do conto de Machado, encontram-se satisfeitos os dois protagonistas – um por ter se esquivado com classe e esperteza do empréstimo e o outro por ter conseguido, por fim, arrancar alguma coisa ao adversário, garantindo dessa maneira seu jantar; ao final do conto de Fonseca, mais do que insatisfeitos, os dois personagens encontram-se abalados. Amadeu por ver-se arruinado, por ter perdido sua última esperança de salvação, por lamentar o destino de seu filho e do de Joaquim, aos quais dedica sua lágrima minguada, e Joaquim pela aversão profunda e quase imediata que sente pela própria mesquinhez, pelo remorso por não ter socorrido o amigo em apuro.

Se for retomada, pois, aquela hipótese, que acima se levantou, e que, partindo de uma perspectiva financeira estrita, supunha que o conflito central d’“O Pedido” está fundamentado no fato de seus dois protagonistas apresentarem interesses opostos, é possível verificar que, se aplicada a “O empréstimo”, ela parece verdadeira, já que, do início ao final da narrativa, os dois personagens mantêm-se fiéis a seu interesse pecuniário e é ainda a esse interesse que se vincula a dupla satisfação encontrada no desfecho. Já no caso d’“O pedido”, essa hipótese mostra-se falsa, uma vez que, se tivesse se atido a seu interesse financeiro, Joaquim, assim como Vaz Nunes, devia mostrar-se tranquilo e satisfeito com sua negativa, o que não ocorre. Acontece que a superficial oposição de interesses pecuniários obnubila, ao menos no que diz respeito a Joaquim, a existência subterrânea de interesses e valores mais urgentes e capitais para a psique do personagem, como a amizade, a compaixão e a solidariedade, dos quais, sem embargo, ele se aliena de maneira semelhante à com que o protagonista de “Madona” se aliena de seus anseios eróticos mais profundos¹⁹. Ora, essa auto-incompreensão que, em ambos os casos, leva os personagens a agirem – sem que o percebam – de modo contrário aos próprios interesses é um dos principais elementos constitutivos do que neste trabalho vem se propondo como uma “visão trágica do mundo”.

¹⁹ Cf. Capítulo 1 desta dissertação.

Aliás, abra-se aqui um parêntese e note-se que, no que tange à sua estrutura narrativa, o conto de Rubem Fonseca guarda diversas semelhanças com uma tragédia clássica. Em primeiro lugar, a ocorrência de um narrador em terceira pessoa que pouco intervém na cena aproxima a narrativa do gênero dramático. O texto talvez pudesse ser adaptado com facilidade para o teatro, não fosse a necessidade encontrada pelo narrador de apresentar, por meio de recuos temporais, os antecedentes da história, que, no caso da tragédia, eram de domínio público. Em segundo lugar, as famosas unidades de tempo e espaço são respeitadas na narrativa, que transcorre em curto período de tempo e num único espaço. Por fim e com maior relevância, no que concerne ao desenvolvimento do enredo, o autor parece ter seguido à risca alguns dos conselhos registrados por Aristóteles na *Poética*: o que desencadeia a catástrofe não é uma falha moral do personagem, e sim um engano, um equívoco, *hamartia*, proveniente de um desconhecimento inicial (Amadeu não se lembra da razão da querela com Joaquim e, por isso, pergunta-lhe sobre Manuel); é a partir dessa ignorância involuntária (*agnóia*) que se dá a peripécia, quando, pensando agir em prol dos próprios interesses, o protagonista, em realidade, age contra eles (acanhado por até então só ter relatado as próprias desgraças e pedido dinheiro, Amadeu decide “dizer alguma coisa boa” (p. 110) como forma de expressar sua gratidão e, todavia, é justo essa pergunta que há de indispor Joaquim); é só depois de consumada a peripécia que se dá o reconhecimento (*anagnórisis*), quando, por fim, o personagem percebe o seu tropeço e compreende seu destino e a catástrofe que nele se encerra (Amadeu percebe que, por conta de ter mencionado Manuel, acabou por irritar Joaquim e que, devido ao despeito reanimado no ex-amigo, este já não pretende emprestar-lhe o dinheiro).

Porém, aquilo que mais pesa na configuração d’“O pedido” para a representação da ironia entre expectativa e realização, que insere esse conto na unidade antes mencionada de *Feliz Ano Novo*, o que mais caracteriza a conformação do que aqui vem se chamando de “visão trágica do mundo” não parece ser nem a infelicidade óbvia de seu desfecho, nem essas semelhanças

apontadas entre a estrutura narrativa do conto e a de uma tragédia clássica, mas sim aquela alienação, referida acima, do personagem solicitado em relação ao seus valores e interesses mais profundos. Embora se reconheça que é Amadeu quem comete o lapso desencadeador da catástrofe e quem a sofre de modo mais palpável, é antes Joaquim que, à maneira dos protagonistas de “Madona” e de “Mandrake”²⁰, encontra-se cindido de modo irreconciliável entre o anseio íntimo – que se dá de dentro para fora – de ajudar o amigo necessitado e o desejo externo – que se dá de fora para dentro – de competir com ele e de vingar-se do suposto agravo, oriundo de uma frívola sensação de rivalidade social.

Em um ensaio que trata da tragédia antiga, J. P. Vernant escreveu que, em contraste com o que ocorria no registro épico, “no novo quadro do jogo trágico, (...) o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema” (2002, p. 2). É justo sob esse enfoque que Joaquim parece ser apresentado ao leitor, como um problema. O distanciamento e a relativa neutralidade da narrativa em terceira pessoa vêm a propósito e, como já foi dito, legam ao leitor a incumbência de interpretar e avaliar suas ações. Cabe a ele perguntar-se qual é o motivo dessa alienação do personagem e o que há por trás de sua contraditória atitude.

Se aqui forem lembradas aquelas já mencionadas três categorias de limitação da liberdade propostas no ensaio de Bornheim, embora nada se possa dizer no caso de Joaquim quanto a condicionamentos biológicos, no que concerne aos condicionamentos psicológicos destaca-se o desejo de vingança acalentado durante anos contra o sentimento de humilhação que dele se apoderou quando o filho de Amadeu tornou-se médico enquanto Manuel persistia em sua vadiagem. Não há nada no conto que sugira que o ex-amigo tenha tido qualquer participação ativa no suposto agravo e, não obstante, Joaquim toma a graduação do novo médico como afronta pessoal. Esse sentimento de humilhação parece, portanto, se abordado de maneira superficial,

²⁰ Cf. primeiro e segundo capítulos desta dissertação.

uma reação irracional e arbitrária do personagem, que serviria apenas para denunciar a pequenez de seu caráter. É interessante, porém, notar que desde os primeiros momentos do reencontro, o comerciante se surpreende por não obter a satisfação esperada diante da figura maltrapilha e humilhada do ex-amigo e da tão sonhada desforra: “Nos últimos cinco anos ele esperara aquele momento de vingança. Mas não sentia nenhum prazer” (p. 108). Logo depois de ter atirado o dinheiro de volta ao cofre, quando começa a dar vazão à sua fúria, despejando sobre Amadeu toda a frustração que sente por conta da indolência de Manuel e por conta da esposa, que com ela coaduna, ele o faz, nas palavras do narrador “com mágoa maior do que a raiva que sentia” (p. 110). A súbita ira do personagem solicitado – que se dá quando o anterior desejo de vingança já tinha se aplacado – parece, assim, estar muito menos relacionada à raiva que lhe provoca a desafortunada pergunta do solicitante do que à mágoa que sente em relação à atitude do próprio filho vadio e a da própria esposa conivente. É como se, no passado, Joaquim tivesse projetado sobre Amadeu, devido ao fato de este ter um filho esforçado e bem sucedido, a responsabilidade pela frustração oriunda da atitude de Manuel, e o fizesse no presente por conta de Amadeu ter-lhe lembrado esse mesmo desgosto. Quando o pedinte solicita do comerciante notícias de Manuel é como se, aos olhos de Joaquim – que parece transferir a mágoa que sente em relação ao filho para Amadeu – ele o encarnasse e, dessa maneira, atraísse sobre si a raiva que era devida ao outro. É como se, dizendo não ao ex-amigo, Joaquim estivesse expressando, na realidade, seu desejo de dizer não a Manuel.

Para se tratar, por fim, dos condicionamentos sociológicos que interferem na liberdade do personagem solicitado, é importante recapitular a afirmação que se fez acima de que muito da tensão da narrativa se deve ao embate dialético entre o que aproxima e o que distancia esses dois protagonistas, que, embora sejam, de alguma maneira, antagonistas no conto, compartilham, de modos diversos, da catástrofe provocada por seu desfecho. Entre os fatores de aproximação, podem ser mencionadas a antiga amizade dos dois, as idades e nacionalidades em comum, a imigração conjunta. Já o que os

afasta é a diferença de posição sócio-econômica que ora apresentam. Embora os dois amigos tenham partido de uma origem comum, Amadeu (do latim, “que ama a Deus”), por conta de uma série de contingências (doença, morte do filho) arruinou-se, ao passo que Joaquim (do hebraico, “o elevado de Deus”) prosperou em seu negócio (ainda que tampouco pareça ter alcançado grande opulência). Dito de outra forma, o que separa os dois personagens é o dinheiro. Não a sua simples posse, por parte de Joaquim, mas a posição efetiva em que ela o coloca de arbitrar sobre o destino do outro. Se, no passado, ele se sentiu inferiorizado pelo prestígio social que Amadeu pareceu alcançar com a prosperidade do filho, no presente, as posições se inverteram, ao menos da maneira como ele as percebe. Cabe aqui lembrar mais uma vez o pensamento de Goldmann, tanto no ensaio “A reificação” (1967a) quanto na sua *Sociologia do Romance* (1967b), para quem a sociedade moderna se caracteriza por uma valorização da vida econômica e pela supremacia dos valores quantitativos sobre os qualitativos, sintoma que se expande a partir dos campo econômico invadindo outras esferas da vida humana, inclusive a dos relacionamentos pessoais.

Dessa forma, elevado por um lado por Deus, pela fortuna, pelo acaso, e cegado, pelo outro, pela prevalência dos valores quantitativos na vida social moderna e por esse movimento de gangorra social – que o aliena, fazendo com que compita de maneira infantil com Amadeu em vez de perceber que são ambos espoliados pela mesma sociedade injusta – o personagem solicitado, em vez de reconhecer no pedido uma possibilidade de resgatar uma amizade que lhe era cara, antes enxerga sobretudo a possibilidade de desforra.

Assim como Amadeu se vê constrangido – por uma sociedade que de maneira alguma o protege contra os infortúnios da velhice, da doença, da fome e da miséria – a buscar no âmbito das relações pessoais uma solução para seus problemas financeiros, interpondo entre si e o ex-amigo a questão do dinheiro e impelido – diante da perspectiva desanimadora de submeter seu pedido de socorro à mesquinhez demonstrada no passado pelo amigo – a esquecer o motivo da discórdia que os separou; também Joaquim é coagido, pela dinâmica

competitiva e alienante dessa sociedade, a distanciar-se de seus interesses mais autênticos para abraçar um vazio sentimento de desforço social e é compelido a transferir para o pedinte a mágoa que sente em relação ao filho e à esposa por não dar conta de encarar essa questão de maneira racional e direta. Se o primeiro está sozinho no mundo pela falta de alguém que o pudesse socorrer em sua necessidade, o segundo, em condição social não muito melhor, deixa que as questões pecuniárias o afastem de todos os seus entes queridos, desumanizando suas relações com essas pessoas.

Assim como se viu tanto em “Madona” como em “Mandrake”²¹, mais uma vez, portanto, destaca-se o isolamento em que se encontram os dois protagonistas num mundo de solidão, silêncio e abandono. A esse isolamento soma-se, na negatividade de suas experiências, a opressão da dinâmica social que não oferece saída a Amadeu e que aliena Joaquim de seus anseios mais íntimos. Esses dois fatores combinados geram nos protagonistas (sobretudo em Joaquim) o fenômeno da auto-incompreensão e da autocisão entre impulsos diversos que, por fim, provocam por um lado a dupla catástrofe do desfecho e, por outro, a sensação de necessidade, de inelutabilidade dessa catástrofe.

A “visão trágica do mundo”, portanto, configura-se nessa narrativa a partir da conjunção de forças opressoras biológicas, sociais, psicológicas, que deixam pouco espaço para a liberdade pessoal de escolha e de ação dos personagens e que, no ritmo acelerado da narrativa, disparam o gatilho da catástrofe sem que os protagonistas tenham tempo para refletir ou reagir. Em poucos minutos, Amadeu tem que lidar com as diversas emoções que o reencontro provoca – indo da humilhação à esperança, para depois desabar no completo desespero – e tentar, da melhor maneira possível submeter seu pedido a Joaquim. Outrossim, esse último dispõe de brevíssimo intervalo de tempo para lidar com seus sentimentos, seus ímpetos contrários e decidir se vai ou não emprestar o dinheiro.

A exemplo do que ocorre no desfecho de “Madona”, não há, na conclusão d’“O pedido” nenhum espaço para a transcendência ou a elaboração

²¹ Cf. primeiro e segundo capítulos desta dissertação.

catártica da catástrofe final. Nenhum ensinamento pode ser tirado pelos protagonistas da experiência vivida, nenhum sentido pode ser dado ao fracasso que se eterniza em suas consciências. Mais uma vez, o tempo foi apenas um absurdo agente da destruição, que nada acrescentou de positivo às suas vidas e que, ao contrário, levou consigo a amizade, a alegria e a esperança que haviam marcado sua juventude.

Se Machado de Assis optou, n'“O empréstimo” e em outras obras, pelo registro da ironia, da comicidade sarcástica para denunciar os absurdos, as hipocrisias e as injustiças da sociedade, Rubem Fonseca escolheu outro tom para a mesma tarefa, outra máscara para o seu teatro de miseráveis e espoliados.

4. Purgatório perdido

I long, in passing through the dim valley, for the sympathy – I had nearly said for the pity – of my fellow men. I would fain have them believe that I have been, in some measure, the slave of circumstances beyond human control. I would wish them to seek for me, in the details I am about to give, some little oasis of *fatality* amid a wilderness of error.

“William Wilson”, E. A. Poe

Publicado em 2002, o volume de contos *Pequenas criaturas* insere-se, junto com *Histórias de Amor* (1997), *Secreções, excreções e desatinos* (2001) e *Ela e outras mulheres* (2006), numa série de coletâneas temáticas escritas por Rubem Fonseca. Ao contrário do que ocorre com os demais volumes de contos, os títulos dessas obras não coincidem com o de uma das narrativas em seu interior e parecem, antes, querer apontar para uma unidade de assunto que se encontra em cada uma dessas coletâneas.

Em *Pequenas criaturas*, essa unidade, sugerida no título do volume, é explicitada pela epígrafe de Samuel Johnson:

Nada é pequeno demais para uma criatura tão pequena quanto o homem. É mediante o estudo das pequenas coisas que alcançamos a grande arte de termos o mínimo de desgraças e o máximo de felicidades possíveis.

Como fica claro no primeiro período, as “pequenas criaturas” do título da obra são os seres humanos, são os personagens dos contos, que são “pequenos” pela banalidade de seus problemas, pela vulgaridade das situações que vivem e pela maneira ordinária com que lidam com elas. Já o segundo período pode ser lido como o objetivo do autor com a obra: “o estudo das pequenas coisas”. Com efeito, chama a atenção nessa coletânea – em contraste com obras anteriores, o

tom mais casual, menos agudo das narrativas, que, se por um lado atenua a tensão dos conflitos e faz com que os contos percam muito de sua força de impacto, por outro aproxima os enredos da vida cotidiana e aumenta sua verossimilhança e universalidade. Por fim, também a referência à “grande arte” parece apontar, tomando-se como contraponto o romance homônimo de 1983, para essa banalização do tratamento das narrativas na obra. Em outras palavras, destaca-se o contraste que existe entre o tom grandiloquente da “grande arte” de Mandrake – oposta no romance à “grande arte” de Arquíloco, ferir aqueles que o ferem – que é amar aqueles que o amam e o da pragmática “grande arte” proposta na epígrafe de *Pequenas Criaturas*, de ter “o mínimo de desgraças e o máximo de felicidades possíveis”.

Entre as questões exploradas com mais frequência nos textos dessa coletânea, encontram-se conturbados relacionamentos familiares, complicadas relações eróticas e acirradas rixas sociais. Os sentimentos que movem a maioria dos personagens são corriqueiros e mesquinhos: egoísmo, despeito, insegurança, ciúme, paixão, vaidade, desejo de vingança. Em contraposição à fúria reivindicatória, sanguinolenta e até revolucionária do protagonista de “O cobrador” (em *O cobrador*, 1979), aqui se encontra o frio despeito do narrador de “Ganhar o jogo”, que planeja com toda cautela o “lúdico” assassinato de um homem rico por ver nesse crime a única maneira de competir com os poderosos. Em contraste com a assustadora crueldade do narrador de “Passeio Noturno” (em *Feliz ano novo*, 1975), que atropela todas as noites um transeunte, depara-se em “Nove horas e trinta minutos” com a vingança do narrador, que depois de ter a filha morta num atropelamento, localiza e mata a tiros o responsável pelo acidente. Em oposição a tantos assassinos profissionais que aparecem nos enredos de narrativas pertencentes a obras anteriores, tem-se o crime passional de Zira, que, em “Madrinha da Bateria”, retalha a navalhadas a rival Daiana, que lhe usurpara o almejado posto em sua escola de samba. Em contrapartida, por fim, à desmedida crueldade do assaltante protagonista de “Feliz ano novo” (em *Feliz Ano Novo*, de 1975), vê-se a relutância e o remorso que o narrador de

“Meu avô”, que lamenta não poder ser um pacífico ventanista como seu avô, sente diante de seus atos violentos.

Chama ainda a atenção nesse volume a ocorrência de alguns surpreendentes finais felizes. Trata-se de inesperados desenlaces positivos dos conflitos que são bastante raros nas obras anteriores. É o que acontece, por exemplo, n^o “A escolha”, conto em que o narrador tem que escolher entre uma cadeira de rodas e uma dentadura, porque sua filha só pode ficar em uma das duas filas nas quais são distribuídos esses itens. Ao final da narrativa, porém, ele é recompensado por sua tolerância em aceitar o namoro homossexual da filha, já que a namorada desta se dispõe a ajudar, ficando na outra fila. Desfecho semelhante tem o conto “Família é uma merda”, no qual o narrador, constrangido pela feiúra de sua nova namorada, hesita em apresentá-la a sua família e é surpreendido no final pelo carinho com o qual eles a recebem.

É possível que, diante dessa constatação da ocorrência de finais felizes no volume, mais uma vez se pense naquela última parte da epígrafe, que defendia a grande arte de, por meio do estudo das pequenas coisas, conseguir o mínimo de desgraças e o máximo de alegrias possíveis. Contudo, se essa frase for entendida como a proposta do livro, verifica-se, terminada a leitura dessa coletânea, que ela só pode resultar irônica uma vez que, mesmo nesse volume, esse tipo de desenlace positivo é mais a exceção do que a regra. Na maioria dos casos, os personagens dos textos sofrem por conta de suas limitações e de seus excessos e de seu isolamento. Muitas vezes, o excesso de vaidade ou de desejo sexual, a soberba ou a concupiscência torna-os melancólicos e vazios. Outras vezes, suas monomanias, suas paixões obsessivas e desmedidas levam-nos à loucura. Também a solidão os aflige e a percepção angustiosa da passagem do tempo, “O pior de todos os venenos”, torna a aparecer como tema e esmaga muito deles, como é o caso da vaidosa narradora deste conto e também do protagonista de “Meu avô”, que lamenta ao longo de todo o seu relato o fato de que a maioria das coisas de que ele gosta no mundo aos poucos vão se acabando. Reconhece-se mais uma vez uma “visão trágica do mundo”, calcada no isolamento do indivíduo e num esvaziamento da experiência que

torna a realidade absurda e aporética. Outra vez o tempo é o maior inimigo, é “o pior de todos os venenos”, porque não há para os personagens nenhuma possibilidade de aprimorar-se com sua passagem ou de transcender a inelutabilidade da mesma, que apenas os condena a um lento decaimento, seja ele físico ou moral.

A narrativa de “Meu Avô” abre-se com uma descrição feita pelo narrador da própria infância, de como, desde pequeno ele foi criado pelo avô sem nunca ter conhecido os pais ou o motivo de sua ausência. Já no segundo parágrafo, o leitor é informado de que o avô do protagonista tinha um emprego noturno, embora não se revele, a princípio, qual era esse ofício. Segue-se uma descrição quase idílica dos primeiros anos de vida do personagem central, que tinha um relacionamento de carinho, confiança e amizade com o avô. A tensão da narrativa, porém, começa a se estabelecer aos poucos, conforme esse idílio vai sendo perturbado por mudanças que vão ocorrendo no mundo e que tornam o trabalho do avô cada vez mais difícil.

Quando o narrador atinge alguma maturidade, por fim o avô lhe revela qual é o seu trabalho e expõe-lhe seu código de ética. Ele é ventanista, isto é, um ladrão que entra pelas janelas que encontra abertas à noite e rouba o que puder encontrar. Contudo, por conta de ser muito religioso, ele não se permite nunca o porte de armas ou o uso da violência. Seu trabalho estava acabando porque as pessoas não dormiam mais com as janelas abertas, ou punham grades nelas que impediam a sua entrada.

Quando o avô do protagonista morre, é a vez deste iniciar a sua carreira no crime. Como o trabalho de ventanista não é mais possível, ele se vê obrigado a usar ferramentas e arrombar as casas que invade, cuja segurança é cada vez mais reforçada. Conforme o tempo passa, também essa maneira de ganhar a vida vai se tornando mais difícil até passar a ser especialidade de quadrilhas armadas (como a de “Feliz ano novo”) das quais ele não quer fazer parte. Diante desse prospecto e, depois de analisar as possibilidades de sobrevivência que lhe restam, o narrador decide partir para assaltos à mão armada. Ele tem

sucesso a princípio, mas o incomoda bastante o fato de, ao contrário de seu avô, ver-se obrigado a usar de violência para ganhar o seu sustento.

O clímax do conflito se dá quando o protagonista acaba assassinando um inocente que reagiu à sua tentativa de assalto. Atormentado pela culpa e pelo remorso, ele se tranca em casa por vários dias, remoendo sua tristeza. Até que, depois de visitar o túmulo do avô e desculpar-se pelos seus atos, que não permitirão que os dois se encontrem no céu, ele tem uma nova idéia para ganhar dinheiro. Essa idéia, todavia, não é revelada ao leitor, que é informado apenas de que, para valer-se dela, o personagem vai precisar do revólver e que, portanto, ela envolve o uso de violência. O irônico reconhecimento final com a distância cada vez maior e entre ele e o avô é expressa na exortação que encerra o relato: “O inferno que se foda” (p. 123).

A primeira impressão que resulta da leitura desse conto é que ele trata da narrativa de uma queda. Com efeito, conforme o enredo avança, o leitor acompanha o paulatino distanciamento por parte do narrador dos valores positivos de não-violência que herdou de seu avô. Esse distanciamento é acompanhado do gradual decaimento moral do protagonista, que, diante das transformações da sociedade, vê-se obrigado a fazer concessões cada vez maiores à sua necessidade de sobrevivência em detrimento do código ético que aprendeu e que gostaria de seguir. O contraste entre um suposto idílio infantil apresentado no início da narrativa e a desesperança em relação ao futuro com que essa se encerra é gritante e a sensação que se tem é a de perda da inocência e do paraíso, que se dá tanto em relação ao metafórico paraíso passado (a infância feliz com o avô) quanto em relação ao literal paraíso futuro (a possibilidade da salvação religiosa que lhe permitiria reencontrar-se com ele).

É importante, porém, que se note o quanto de ironia, ainda que sutil, encerra-se na elaboração dessa queda. O céu do qual se cai não é, percebe-se bem, uma posição digna e honesta na sociedade, mas, sim, apenas uma posição em que, apesar de contraventor, é possível não ser violento. Essa ironia, que permeia as entrelinhas de toda a narrativa, chega a beirar o absurdo em passagens nas quais tanto o protagonista quanto o seu avô avaliam

alternativas ao que fazem para ganhar a vida. Com toda a naturalidade, analisam uma atividade criminosa depois da outra, como se não existisse para eles qualquer possibilidade de trabalho fora do mundo do crime. O absurdo dessa situação, todavia bastante realista, resulta do pressuposto de que, dentro da realidade social em que esses personagens estão inseridos, não é possível sequer considerar a possibilidade de se sobreviver mediante o exercício de uma atividade honesta. É como se essa possibilidade sequer existisse e, portanto, o máximo que se pudesse esperar desses indivíduos do ponto de vista ético é que se esforçassem para não serem violentos. É a esse tipo de absurdo, construído sobre pressupostos implícitos, que T. E. Martinez parece ter se referido quando escreveu, sobre obra de Rubem Fonseca:

Respiramos sua atmosfera tóxica e não percebemos. Em Kafka, os personagens aceitam resignados o absurdo em que estão metidos, porque o absurdo é o eixo, a razão de tudo. Em Fonseca, o leitor contempla fascinado um absurdo feito de omissões e de silêncios que só os personagens entendem. (2009)

A ironia que permeia a história começa já com o retrato que o personagem nos faz de seu avô. Se é verdade que para o protagonista ele é um modelo de perfeição inatingível ou, pelo menos, do máximo de virtude a que o neto, considerada sua situação, poderia aspirar; que é detentor de um rigoroso código ético, o qual ele se esforça ao máximo para ensinar ao menino; que execra a violência por conta de sua religiosidade; que é paciente, atencioso e carinhoso com o neto, com quem, aliás, parece gastar a maior parte do dinheiro que consegue com seus furtos; também é verdade que se trata de um homem miserável que é responsável em plena velhice por sustentar a si e ao neto sem ter condições de proporcionar a esse um rumo mais honesto e que, dessa forma, acaba por iniciá-lo na vida do crime, sendo conivente com seu pouco caso pelos estudos, oferecendo cumplicidade quando o menino pratica seu primeiro furto na escola e passando-lhe, antes de morrer, o contato com os interceptadores de mercadorias roubadas.

Quanto ao aparente idílio infantil descrito pelo narrador, se por um lado ele tem um bom relacionamento com o avô e demonstra aprender os seus valores positivos, por outro se trata de uma infância miserável, sem amigos e com pouco estudo. Ainda menino o protagonista se vê obrigado a trabalhar. Ainda menino ele pratica seus primeiros furtos, roubando uma caneta tinteiro de um colega de escola e depois biscoitos no armazém em que trabalhava.

Em vez de um paraíso, o que, portanto, perde-se com o passar dos anos é no máximo um purgatório, que só pode parecer satisfatório em contraste com o inferno que o sucederá. Essa idéia de “purgatório perdido” reforça por sua vez a atmosfera de absurdo da narrativa, não só pelo fato de a ida do purgatório ao inferno ser impossível no plano teológico, como, sobretudo, pelo fato de que o acesso ao paraíso, seja no uso metafórico para uma posição social digna ou no uso literal de salvação transcendental, está desde sempre vetado ao protagonista.

Quanto à queda em si, viu-se que ela se dá de acordo com o paulatino abandono do ambíguo código de ética herdado do avô. Enquanto rememora a sua infância, o narrador parece se esforçar para realçar em seu relato atitudes que reafirmam esses valores às vezes contraditórios. “Eu podia dar essa desculpa, mas não ia passar por medroso na frente do meu avô” (p. 114), afirma ele quando esse lhe pergunta se ele não tem ido ao colégio por apanhar de outros garotos. “Respondi que tinha aprendido com ele a não levar desaforo pra casa” (p. 114). Mais adiante, no episódio do fechamento do botequim, quando o avô se levanta para brigar com um homem que o insultou, o protagonista lamenta: “eu não podia entrar na briga e dar uns bifes no safado, era covardia” (p. 116). Em seguida, quando, por fim, o avô revela ao neto qual é o seu trabalho e lamenta as dificuldades crescentes que vem encontrando em seu desempenho, ele também lhe expõe sua aversão à violência:

Ele estava sem trabalho, não sabia bater carteiras, não gostava de arrombar portas, ele não era um grosso desse tipo, e muito menos queria assaltar as pessoas, não apenas porque assim o sujeito um dia acaba indo em cana, como principalmente porque usar de

violência contra os outros era um pecado e quando morresse ele não queria ir para o inferno. (pp. 116-117)

Destaca-se também, nessa primeira parte da narrativa, em contraste com o que virá depois, uma aura de relativa inocência em torno da criança. Quando o avô vai à missa confessar-se, ele diz ao neto que este não precisa fazer o mesmo. Quando o protagonista rouba pela primeira vez, foge da escola, envergonhado com o ato e procura justificá-lo dizendo que já tinha resolvido não ir mais ao colégio, como se o furto fosse mera consequência dessa decisão prévia de abandonar os estudos.

Na rememoração de sua vida, que o narrador apresenta como relato de sua queda, ele parece culpar, assim como já fazia seu avô, a passagem do tempo e as conseqüentes mudanças externas do mundo pela dificuldade que encontra para sustentar-se, e, por conseguinte, pelos seus próprios atos, cada vez mais violentos. Cabe lembrar que, em sua *A teoria do romance*, Lukács identificou na luta contra o poder do tempo a origem de toda a ação interna do romance. Para ele,

A maior discrepância entre idéia e realidade é o tempo: o discurso do tempo como duração. A mais profunda e humilhante incapacidade de auto-affirmação da subjetividade consiste menos na luta vã contra as estruturas vazias de idéias e seus representantes humanos do que no fato de ela não poder resistir a esse decurso contínuo e indolente; de ela ter de resvalar, lenta mas irresistivelmente, de cumes escalados a custo; de esse ente inapreensível e invisivelmente ágil despojá-la aos poucos de toda posse e – de maneira imperceptível – impingir-lhes conteúdos alheios. (2000, p. 127)

As ruínas do paraíso perdido são, dessa maneira, apresentadas com insistência: “esse cinema acabou”, “filme seriado também acabou”, “Tremoço acabou e aquela cerveja preta acabou, o refresco de groselha também não

existe mais, puta-que-pariu, acabou tudo, até a profissão do meu avô acabou” (p. 113).

Essa obsessão pelo desaparecimento de tudo aquilo de que gostava e que lhe dava segurança parece também se reproduzir na escolha do primeiro objeto roubado:

O garoto disse que a pena da caneta dele era de ouro de dezoito quilates, que durava a vida toda. Tinha um traço grosso, a letra ficava bonita e a tinta não apagava, você escrevia num papel e durava a vida toda. (p. 113)

É como se o furto desse objeto pudesse, de maneira simbólica, garantir-lhe a durabilidade e a estabilidade de sua cada vez mais ameaçada felicidade inicial. É como se a posse da caneta, com sua opulência dourada, de alguma forma permitisse-lhe o acesso à segurança do mundo dos ricos, de todo ausente em sua condição miserável.

O cúmulo desse processo de deterioração e perda se dá com a morte do avô do protagonista que, aos olhos desse, parece mesmo uma consequência direta dessas mudanças indesejadas:

O mundo estava mudando, os ventanistas tinham acabado, como os poeiras e seus filmes em série, o boteco com tremoços e cerveja preta, e as casas, que viravam apartamentos, a cidade estava mudando, estava tudo diferente. Acho que foi por isso que meu avô morreu. (p. 117)

Verifica-se, portanto, em “Meu avô” uma percepção angustiosa da passagem do tempo muito semelhante à encontrada nos contos estudados nos capítulos anteriores deste trabalho. Uma vez mais se reconhece um mundo em que o ritmo acelerado das transformações, reproduzido pelo ritmo acelerado da narrativa, desvaloriza por completo a experiência do indivíduo²². Em outras

²² Aqui mais uma vez tem-se em mente as idéias de W. Benjamin no ensaio “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936/1985).

palavras, o “ofício” aprendido e praticado pelo avô durante anos deixa de existir quando as portas e janelas passam a ser trancadas, o que torna inúteis o conhecimento e as habilidades do velho. O avô representava no conto a figura descrita por Benjamin daquele narrador milenar, cuja sabedoria e cujos conselhos provêm de sua vivência. Já o neto representa a figura do narrador moderno, que, incapaz de extrair sabedoria de sua experiência com a realidade, fecha-se em si mesmo e na própria narrativa ao enalço de um sentido que teima em lhe escapar. A morte daquele personagem simboliza, portanto, a falência da experiência numa sociedade em rápida transformação, na qual aqueles que não se adaptam devem perecer. Mais do que isso, o falecimento do avô representa também a crise ética que decorre dessas transformações, pois com o velho desaparecem não só o seu ofício, mas também o código de conduta que lhe era correspondente. Nem um nem outro poderão servir ao neto que, a custo de muito sofrimento, precisa abandonar primeiro um (arrombando portas) e depois o outro (matando uma pessoa) para poder sobreviver. Ademais, a morte do avô sela por fim a solidão que marca o neto. “Nunca tive nem tenho amigos” (p. 119), diz o protagonista, cujo isolamento agrava seu processo de desumanização.

Por outro lado, soma-se a essas perdas e a esse isolamento a alienação sócio-política do protagonista que, diferente do cobrador ou de Mandrake, é incapaz de identificar os ricos, ou ao menos os membros corruptos dessa classe, como os verdadeiros responsáveis por sua situação problemática. Se no caso daquele outros dois personagens o caminho da marginalidade e da violência é escolhido de modo consciente como uma forma de resistência e contestação ao poder, no caso do protagonista de “Meu avô” esse caminho é antes percebido como uma fatalidade que resulta da incapacidade de encontrar outra maneira de sobreviver.

A partir do falecimento do avô, acentua-se o processo da queda do neto, com o início de seu gradual distanciamento do código de ética que aquele lhe legara. Ele afirma que, como o avô, gostaria de ser um homem bom, de ser um inofensivo ventanista, mas esse ofício já não existia. A ironia, o absurdo que

pressupõe a impossibilidade da honestidade revelam-se mais uma vez quando ele afirma que “cada vez era mais difícil um homem viver do seu trabalho” (p. 117).

Assim, o primeiro degrau descido a caminho do inferno consiste no fato de ele começar a arrombar portas. Com essa prática, afirma que conseguia ganhar muito mais dinheiro que o avô, mas isso não parece ser importante. Ele não é ganancioso. O crime para ele é uma questão de sobrevivência e ele preferiria abrir mão do dinheiro a ter que abrir mão dos valores legados pelo avô e da possibilidade de reencontrá-lo no céu, depois de sua morte. De toda forma, um novo equilíbrio temporário é estabelecido e o personagem afirma que se dedicou a essa atividade durante muitos anos.

Não obstante, mais uma vez esse equilíbrio será rompido pelo fato de os ricos se protegerem cada vez mais contra os furtos e mais uma vez o narrador aponta a as mudanças constantes e aceleradas do mundo que ela acarreta como responsáveis pelo seu decaimento:

Falei que o mundo mudava constantemente, e quanto mais o tempo passava, mais complicado era arrombar portas, as casas que valiam a pena passaram a ter alarmes ou ficavam dentro de condomínios fechados e guardados por seguranças, e aconteceu comigo o que aconteceu com o meu avô, quer dizer, ganhar a vida com o meu trabalho começou a ficar muito difícil. (p. 118)

Por conta desse novo desequilíbrio, o protagonista se vê obrigado a procurar uma outra atividade que possa garantir o seu sustento e, nos parágrafos décimo terceiro e décimo quarto do conto, ele analisa algumas possibilidades de trabalho em que consegue pensar. Fraude, tráfico de drogas e contrabando são contemplados e descartados por motivos diversos, mas o importante é ressaltar uma vez mais a contradição que resulta do fato de que, apesar de tanto se apegar aos valores de não-violência do avô, o neto sequer considera a possibilidade de exercer uma profissão que não seja criminosa, como se a honestidade fosse um luxo ao qual ele não tem condição de aspirar.

Depois de analisar e eliminar essas opções, ele desce um segundo degrau em sua moralidade quando decide partir para o assalto à mão armada, apesar de seu avô muitas vezes ter manifestado sua aversão ao porte de armas. Outra vez, aí, um novo equilíbrio provisório é alcançado e, a despeito da concorrência, o narrador prospera por algum tempo no exercício da nova atividade graças à sua boa aparência, que lhe permite aproximar-se, sem levantar suspeitas, de pessoas que acabaram de sair de caixas eletrônicos, e ao seu porte físico intimidador, que, em conjunção com o uso da arma, faz com que as vítimas o temam e respeitem.

Também essa nova estabilidade é comprometida, quando, obrigado a atirar numa das vítimas, que tenta reagir ao assalto sacando uma arma, ele desce mais um degrau rumo ao inferno. Tendo assassinado um homem inocente, um pai de família, o protagonista sabe que cometeu uma grave e irreversível violação do código de ética legado pelo avô e, mais que isso, sabe que essa violação os separa em definitivo, não só no que concerne à sua integridade moral, como também no que diz respeito à perda da possibilidade transcendental de se reencontrarem no paraíso. Trancado em casa, “vendo televisão e comendo biscoito, triste, com saudade do meu avô” (p. 123), o neto lida como pode com sua culpa, com seu remorso, pelo assassinato, atribuindo, em parte, a responsabilidade do ato à vítima que, reagindo, colocou-o na fatídica posição de matar ou morrer. Essa cena representa não só o ápice da tragicidade da narrativa como também o cúmulo da cisão interna do protagonista, dividido entre a repulsa herdada do avô aos atos de violência e a contrária e cada vez mais premente necessidade de praticá-la para sobreviver. Assim, a pungência da “visão trágica do mundo” que resulta desse conto parece proporcional à clareza dessa cisão do indivíduo. Em outras palavras, é quando se atinge esse clímax da narrativa – em que, de uma vez por todas, o neto deve escolher entre o apego ao código do avô e a necessidade, dessa vez muito concreta, de sobreviver – que se obtém o efeito de maior tragicidade.

Por fim, o reconhecimento trágico e definitivo da irreversibilidade da queda decorrente dessa escolha se dá quando, no antepenúltimo parágrafo do

texto, o narrador decide visitar o túmulo do avô, para pedir-lhe perdão “porque não ia me encontrar com ele no céu” (p. 123). Essa despedida simbólica marca a descida do último degrau, o abandono de toda esperança, como na inscrição imaginada por Dante. Conformado com a própria catástrofe, ele deixa para trás de uma vez por todas o código de ética do avô, resolvido a abraçar seu futuro violento:

Eu precisava arranjar outro trabalho e ficava pensando em qual poderia ser. Até que um dia tive uma boa idéia. Mas ia ter que usar o revólver.
O inferno que se foda. (p. 123)

Assim como o protagonista de “William Wilson”, personagem de Poe que de modo simbólico assassina sua própria consciência, o personagem de Fonseca parece digladiar-se ao longo da narrativa com o remorso que sente por conta de seus atos, que ferem o código de conduta legado por seu avô. Em ambas as histórias, o combate termina com a derrota definitiva da consciência, que, em Fonseca, é abandonada na despedida simbólica no cemitério e cuja personificação, em Poe, é assassinada num duelo. Essa derrota marca, para ambos os personagens, a afirmação cabal e trágica de seu decaimento, tão bem exprimido nas palavras finais de “William Wilson” (1981, p. 119):

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo!

Porém, se no caso do protagonista de Poe esse embate parece querer apontar para o duelo travado no interior de cada ser humano entre agressivos impulsos egoístas e a necessidade social de controlá-los, ou, para usar os conhecidos termos da psicanálise, entre *isso* e *supereu*, no caso do protagonista de Fonseca esse confronto marca antes a cisão a que ele está submetido entre

o desejo de seguir o código de conduta do avô e a necessidade básica de sobreviver.

Essa cisão, como se viu acima, é resultado ao mesmo tempo do isolamento do indivíduo, que o impede de receber ajuda dos outros, do processo de falência da experiência, que anula o valor prático e moral dos ensinamentos deixados pelo avô e da sua alienação sócio-política, que não permite sequer que ele enxergue os verdadeiros responsáveis por sua condição nem que vislumbre alternativas legítimas a ela. A essa cisão do sujeito, por outro lado, soma-se aquela angustiosa percepção da passagem do tempo, que, como se viu, também é consequência da desvalorização da experiência e faz com que o protagonista não consiga apreender nenhum ensinamento da sua experiência e não encontre para ela nenhum sentido, percebendo-a como absurda.

Preso no impasse entre a vontade de seguir os ensinamentos do avô e a necessidade de viver, o neto percebe a catástrofe que desaba sobre si como uma fatalidade que ele não pode nem evitar, nem transcender. O tempo tornou casa vez mais hostil o espaço a sua volta. O saudoso “purgatório” da infância perdeu-se de modo irrecuperável e o céu onde imagina estar seu avô é algo a que ele nunca pôde e jamais poderá aspirar.

Nota-se, portanto, que esse conto de Fonseca reflete de alguma maneira a passagem da “dialética da malandragem” para a “dialética da marginalidade” na literatura brasileira recente proposta por J. C. C. Rocha em ensaio publicado na *Folha de São Paulo* em 29/02/2004. Grande parte da tensão narrativa em “Meu avô” resulta justo da oposição entre os pólos da resignada malandragem inicial do velho e da violenta marginalidade final do neto.

Dessa forma, assim como no eixo temático do erotismo o movimento fundamental da obra de Fonseca se dá da desilusão em direção ao cinismo, no eixo da violência ele acontece da resignada exclusão de um Amadeu (que poderia ser o velho em “Meu avô”) rumo a irrefreável violência do neto.

Conclusão

Ao final do percurso de análise dos quatro contos estudados nos capítulos anteriores deste trabalho, é possível reconhecer nesses textos, tanto nos que foram abordados pelo eixo temático do erotismo quanto os que o foram pelo da violência, uma moderna “visão trágica do mundo”, calcada na presença de elementos temáticos e estruturais em todos eles.

Em primeiro lugar, reconhece-se uma clara negatividade em torno das experiências narradas. De um modo geral, as narrativas dos quatro contos estudados estão marcadas por eventos funestos, sejam eles de natureza mais íntima e subjetiva (nos casos de Sérgio, Joaquim e Mandrake), ou mais concreta e material (nos casos de Amadeu e do narrador de “Meu avô”). Solitários, marginalizados e miseráveis, esses cinco personagens principais têm, ao final dos relatos que protagonizam, a nítida sensação do fracasso.

Em segundo lugar, para além dessa primeira e óbvia clara camada de negatividade, constatada pela mera presença de acontecimentos infelizes nos enredos, reconhece-se um sentimento de necessidade, no sentido de inexorabilidade, desses episódios negativos. Em outras palavras, os males que afligem esses personagens não são apenas lamentáveis, são também, e sobretudo, inevitáveis. Conforme se procurou demonstrar nas análises dos contos, esse efeito de inelutabilidade é obtido a partir de uma conjunção de fatores.

O primeiro deles diz respeito à solidão do sujeito, que, isolado dos demais seres humanos, é privado da possibilidade de trocar com eles experiência e opiniões. Quando ocorrem, se é que ocorrem, as relações de interação humana são superficiais, alienantes, empobrecidas. Diante dos dilemas que enfrenta, o protagonista não pode contar com a ajuda de seus semelhantes e deve tomar sozinho suas resoluções e sofrer sozinho as consequências.

O segundo fator concerne à rápida dinâmica de transformação social, mimetizada pelo acelerado ritmo das narrativas, que possibilita que os personagens se percam na transição entre dois paradigmas éticos distintos. É o que se percebe com muita clareza no caso do protagonista de “Meu avô”, que já não pode obedecer ao código do velho para sobreviver, mas também, de modo mais sutil, no caso de Sérgio, que não encontra espaço na sociedade consumista e superficial que descreve para dar vazão aos seus impulsos eróticos mais profundos e humanos. É como se, parafraseando-se os pensamentos de Horkheimer e do personagem Nariz-de-Ferro²³, diante dos incríveis avanços tecnológicos do final do milênio, os antigos valores humanos de honestidade, solidariedade, amizade, comunhão, etc. estivessem cada vez mais fora de moda.

O terceiro fator é uma consequência direta do segundo e um agravante do primeiro. Trata-se da falência da experiência na sociedade retratada, o que significa que, quando defrontados com as situações-problema que se lhes apresentam no desenrolar do enredo, os personagens não podem recorrer nem à sua própria experiência anterior de vida nem às ponderações de outrem. Parafraseando-se as palavras de Benjamin²⁴, trata-se de um protagonista que já não consegue dar ou receber conselhos.

O quarto fator tem a ver com as diferentes manifestações de alienação sócio-política por parte desses personagens, assim como com o avanço do fenômeno da reificação sobre a esfera das relações pessoais. Com a possível exceção de Mandrake (que embora demonstre maior compreensão da dinâmica social, aprisiona-se no próprio cinismo que usa como forma de resistência), todos eles parecem ignorar os mecanismos sócio-políticos que perpetuam sua miséria, seja ela material ou íntima, o que impede uma postura mais crítica de sua parte nos momentos cruciais de escolha.

Da conjunção desses quatro fatores resulta uma incompreensão crônica de si mesmo e do mundo que, por sua vez, gera tanto a imensa dificuldade

²³ Cf. citações das páginas 41 e 42 desta dissertação.

²⁴ Cf. citação das páginas 40 e 41 desta dissertação.

demonstrada por esses indivíduos nas tomadas de decisão importantes quanto a sensação de que nenhuma das escolhas possíveis é boa o suficiente. Isso porque, isolados em si mesmos e sem nenhuma possibilidade de acesso a um conhecimento mais amplo e crítico da própria condição, eles não são de modo algum capazes de encontrar soluções satisfatórias para os dilemas éticos que lhes apresenta o ritmo acelerado de transformação do mundo.

Da conjunção desses quatro fatores resulta também um sentimento de cisão do sujeito, que, diante da incapacidade de solucionar o impasse ético que se lhe apresenta, divide-se de modo doloroso entre as possibilidades de ação que formula e que lhe parecem equivaler-se tanto no que têm de indispensáveis quanto no que têm de desastrosas. A conseqüência última dessa cisão, dessa visão fragmentada, descontínua, de si mesmo é o auto-estranhamento, a auto-rejeição, demonstrados por personagens como Mandrake e Joaquim.

São esses quatro fatores e essas duas conseqüências que, combinados, dão origem à sensação de necessidade da catástrofe. Com efeito, a impressão que resulta da leitura desses contos é que, ignorantes e cindidos, os personagens não tem condições de evitá-la. Ao contrário, parecem antes destinados a ela em seu isolamento e alienação.

Em terceiro lugar, somado à negatividade da experiência narrada e ao sentimento de necessidade da catástrofe, verifica-se o aspecto de imobilidade aporética do desfecho negativo. Dito de outra forma, além de lamentável e inevitável, a má sina que se abate sobre o protagonista é ainda insuperável. Isso porque não se encontra nesses textos nenhum indício de que os personagens sejam capazes de aprender qualquer lição a partir da catástrofe que os atinge ou tirar dela qualquer tipo de ensinamento. Resulta, outrossim, impossível que o leitor encontre na narrativa algum sentido transcendente que pudesse redimir, ainda que numa esfera metafísica, o protagonista e oferecer a ele, leitor, a possibilidade de uma catarse outra além da mera catarse estética oriunda da tomada de forma de algo que é por princípio inapreensível. Recuperando-se a epígrafe que abre este trabalho, em vez de fomentar a resignação perante um

destino escolhido por deuses caprichosos, a leitura desses contos provoca antes o assombro diante da absurda sina a que os homens condenam a si mesmos.

Parafraseando-se as palavras de Mulinacci²⁵, os conflitos insolúveis vividos pelos personagens permanecem insuperáveis em suas consciências. O reconhecimento, a *anagnórisis*, que revelava ao herói da tragédia a natureza do seu equívoco, da sua hamartia, e permitia ao espectador contemplar o sentido transcendental do mito e, dessa forma, submeter-se a catarse, aqui, quando existe, é limitado, superficial. O protagonista pode até entender os motivos imediatos do seu infortúnio, mas as causas mais profundas e primárias lhe são vedadas. Isolado e alienado num mundo onde a experiência está falida, ele não tem condições de achar uma saída para o impasse e nem ele nem o leitor conseguem encontrar um sentido para o sofrimento.

A consequência mais clara disso é a maneira angustiosa com a qual esses personagens percebem a passagem do tempo. Condenados de antemão ao sofrimento e incapazes de transcendê-lo, eles não vêem no tempo senão um grande inimigo, “o pior de todos os venenos”. Em outros termos, o que pode haver de positivo na passagem do tempo se é inevitável que ela cause sofrimento e impossível que traga conhecimento ou amadurecimento?

Reafirma-se, portanto, na configuração desse tipo de catástrofe ao mesmo tempo necessária e insuperável, a primeira e mais óbvia constatação da negatividade com que a experiência humana é retratada nessas narrativas. É com base nessa tríplice negatividade que é possível afirmar que eles deixam de ser apenas negativas para, mais que isso, tornarem-se trágicas. Em outras palavras, a “visão trágica do mundo” que se verifica nos contos de Rubem Fonseca, ao menos nos analisados neste trabalho, apóia-se no tripé formado por negatividade, fatalidade e aporia.

Resta ressaltar que, dentre esses três fatores, de acordo com os estudiosos do gênero, os dois primeiros compareciam de modo muito semelhante na formulação da tragédia clássica, ao passo que, no que diz

²⁵ Cf. citação na página 13 desta dissertação.

respeito ao terceiro, há uma importante diferença entre suas configurações clássica e moderna. A saber, no que concerne à tragédia ática, se é verdade que a aporia se fazia presente no plano ético mediante o embate insolúvel entre duas classes de valores que se opunham, mas que não se invalidavam, visto que se equivaliam, havia no cerne do mito a possibilidade de transcendência por via do plano metafísico. O mesmo não se dá na formulação moderna do trágico de acordo com a qual não se encontra uma saída para o impasse nem no plano ético, nem no metafísico.

Tendo retratado, como fizeram muitos outros escritores do século XX, uma realidade em que os conflitos éticos insolúveis são sentidos de maneira ainda mais dolorosa pelos personagens que os vivem pelo fato de não encontrarem para eles sequer uma válvula de escape metafísica, Rubem Fonseca acabou por apreender os dilemas enfrentados por toda a humanidade num mundo cujos paradigmas éticos estão em crise e no qual é cada vez mais difícil encontrar um ponto de apoio seguro para a fundamentação dos próprios valores, um mundo marcado pelo individualismo extremado e pela supremacia dos valores quantitativos, em que solidão e alienação são a regra e em que a experiência já não é aproveitada como fonte de saber, um mundo, por fim, no qual o sujeito se encontra de tal forma cindido que acaba não reconhecendo a si próprio e no qual o total esvaziamento de sentido da própria existência gera uma angústia insuperável em relação à passagem do tempo e a aproximação inevitável da morte.

Bibliografia

1. Referências bibliográficas:

1.1. Do autor:

FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: GRD, 1963./São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: GRD, 1965./São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Olivé, 1969./São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973./São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975./São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979./São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983./ São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. *O romance morreu*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

1.2. Sobre o autor:

ALMEIDA, Marco Antonio de. *Narrativa policial e modernidade: imaginário urbano, sociabilidade e formas culturais*. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987a.

CORONEL, Luciana Paiva. *Entre a solidão e o sucesso: Análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo, 2004. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

COUTINHO, Afrânio. O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca. In: *Encontros com a civilização brasileira*, nº 10, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, abril de 1979.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LLOSA, Mario Vargas. Thus who know their greek. In: *The New York Times Book Review*. Nova York: 7/9/86.

LUCAS, Fábio. Os anti-heróis de Rubem Fonseca. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 20/12/69.

MARTINEZ, Tomás Eloy. Rubem Fonseca, o misterioso escritor que conhece os caminhos do inferno. Disponível: <http://noticias.uol.com.br/blogs-colunas/colunas-do-new-york-times/tomaz-eloy-martinez/2009/04/01/ult7201u4.jhtm>

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da Catástrofe*: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.

SANTIAGO, Silviano. Errata. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Alfa-ômega, 1983.

_____. *Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

VENTURA, Zuenir. Um Camões sem problema. In: *No mínimo*, 20/5/03.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador*. Cotia: Ateliê, 2000.

1.3. Outros:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985

BORNHEIM, Gerd. As medidas da liberdade. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Averso da liberdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987b.

_____. Dialética da malandragem. In: *O Discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CHANDLER, Raymond. *The simple art of murder*. Nova Iorque: Vintage Books, 1988.

_____. *The big sleep and other novels*. Londres: Penguin Books, 2000.

_____. *The lady in the lake and other novles*. Londres: Penguin Books, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs.) *Formas e mediações do trágico moderno*. São Paulo: Unimarco, 2004.

GOLDMANN, Lucien. A Reificação. In: *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano III, nº 16, pp. 119-158, nov./dez. 1967a.

_____. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967b.

- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. São Paulo: Centauro, 2007.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: *Filosofia política. Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, série III, nº1, pp. 20-35, 2001.
- POE, Edgar Allan. *Selected Tales*. Londres: Penguin Books, 1994
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29/02/2004.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

2. Bibliografia complementar

2.1. Do Autor:

- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985./São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988./São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *Agosto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990./São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992./São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994./São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *O buraco na parede*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995./São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997./São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

- _____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997./São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- _____. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998./São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *O doente Molière*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000./São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001./São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003./São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. *Mandrake: a bíblia e a bengala*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005./São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006./São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

2.2. Sobre o autor:

- ASSIS, Brasil de. Literatura. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 18/10/63.
- AUGUSTO, Sérgio. Novo livro de Rubem Fonseca traz as “vastas emoções” cinematográficas. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 19/11/88.
- BARBOSA, João Alexandre. Onze contos insólitos. In: *Opus 60*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BLOCH, Arnaldo. Rubem Fonseca emerge dos fluidos para a vida. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 19/4/01.
- CALLADO, Antonio. Rubem Fonseca busca o sonho de Wagner In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 10/9/94.
- COSTA, Cecília. A grande arte de Molière e de Rubem Fonseca. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 19/4/00.
- CUNHA, Fausto. Contistas. In: *Situações da Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp.81-82.
- FIORILLO, Marília Pacheco. Contra tudo e todos. In: *Veja*. São Paulo: Abril, 13/4/03.
- HIDALGO, Luciana. Rubem Fonseca e a miserabilidade humana. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 15/4/02.
- NINA, Cláudia. Rubem Fonseca e seu duplo. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 12/4/03.
- KONDER, Leandro. “A violência dos ‘espadas’”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 31/1/99.
- LAFETÁ, João Luiz. Fonseca & Azevedo. In: *O nacional e o popular na Cultura Brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 115-117.

- MARTINS, Wilson. A escada da glória. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 19/3/66.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. Rubem Fonseca. *A posse da terra. Escritor brasileiro hoje*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado, 1985.
- ONOFRE, José. Uma existência sem bússola. In: *Gazeta Mercantil*. São Paulo: 15-17/8/97.
- RYAN, Alan . Another Brazilian Bombshell. *The Washington Post*. Washington: 1/10/90.
- SANTOS, Wendel. O destino da prosa. *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SILVA, Deonísio da. A violência nos contos de Rubem Fonseca. In: *Um novo modo de narrar*. São Paulo: Cultura, 1979.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Rubem Fonseca, precioso. Num pequeno livro. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo: 27/9/80.
- SILVERMAN, Malcolm. A sátira na ficção de Rubem Fonseca *Moderna Ficção Brasileira 2*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1981, pp.261-277.
- TORRES, Antonio. A ilha das palavras. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 13/2/99.
- VENTURA, Zuenir. O cotidiano na arte. In: *Visão*. 10/11/75.

2.3. Outros:

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- _____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- FREITAS, Verlaïne. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno*. São Paulo: ZOUK, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NOBRE, Marcos (org.). *Curso livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2003.