



Rubem Fonseca, do lirismo à violência*

JOÃO LUIZ
LAFETÁ**

Universidade
de São Paulo

Resumo

Por meio da análise de personagens criadas pelo escritor carioca, com ênfase nos contos, refaz-se sua trajetória ficcional, do lirismo (até 1969, com *Lúcia McCartney*) à fase posterior, incluindo *Agosto*, em que a violência predomina e o caráter lírico persiste sob disfarces ou como paródia, sempre no quadro do "romantismo da desilusão" de Lukács, ou seja, no confronto entre subjetividades ricas de conteúdos e a objetividade social vazia.

Abstract

*Through the analysis of characters created by the writer Rubem Fonseca from Rio de Janeiro – mostly from his short-stories – his career as a fiction writer is recreated, from his lyricism (until 1969, with *Lúcia McCartney*) to his later phase, including *August*, in which violence prevails and lyricism persists either under disguises or as a parody, always within what Lukács named the "Romanticism of disillusionment", that is, in the confrontation between contentful subjectivities and society's empty objectivity.*

Palavras-chave

Modernidade;
lirismo; narrativa;
violência.

Keywords

Modernity; lyricism;
narrative; violence.

O primeiro livro de contos de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*,¹ foi publicado em 1963. O autor tinha, então, 38 anos. Estréia tardia, que não é regra em nossa literatura (embora Guimarães Rosa e Graciliano Ramos tenham estreado nessa faixa de idade), e deixa no ar uma pergunta curiosa: por que tanta demora? No caso dos dois grandes escritores citados, ao lado de sabe-se lá que injunções biográficas, sem dúvida a autocritica mais exigente, o rigor mais meticuloso e o apuro técnico mais afinado foram fatores de retardamento da obra, amadurecida devagar.

Já é uma pista para o caso Fonseca. 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 autocritica, rigor e apuro técnico não lhe faltam. Ao contrário, mesmo naqueles livros depreciados por alguns como exercícios de *best-sellers*, nota-se uma rara e bem-sucedida preocupação com a escrita. Nesse sentido, é certo que não se pode equipará-lo a Graciliano ou Guimarães Rosa: são atitudes e realidades diferentes, que pedem outros tipos de expressão literária. Certa angústia, aliás, deve ter permeado o inevitável confronto com a tradição. Observe-se, por exemplo, este trecho de "Intestino grosso" (de *Feliz Ano Novo*,² livro de 1975):

"Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?"

"Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, ou não sabia."

"Quem eram eles?"

"Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreiro, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis."

Esse texto interessantíssimo tem passagens assim, de sarcasmo e desprezo, denotando um impaciência cheia de fúria. Trata-se de entrevista fictícia, realizada com um Autor famoso, que faz livremente, provocativamente, afirmações extremadas e paradoxais sobre seu ofício de escritor e sobre seu modo de ver a literatura e o mundo contemporâneo, em particular o Brasil. É claro que não se trata de Rubem Fonseca – o Autor é uma *persona*, sem vínculo direto com a realidade ou o autor empírico – mas todo o texto tem a conformação de uma poética polêmica e radical. Nesse caso, as referências a Machado de Assis, Simões Lopes Neto, José de Alencar e Euclides da Cunha (modelos de nosso panteão literário) ganham o sentido de um embate com a tradição. Outras referências irônicas, acerca de autores não brasileiros, são feitas também logo a seguir: Stendhal, Proust, Freud, Melanie Klein, T. S. Eliot e tantos mais

* Artigo extraído da Revista *Iberoromania*, nº 38, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993, pp. 70-84.

** (1946-1996)

¹ Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, Rio de Janeiro, GRD, 1963.

² Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*, Rio de Janeiro, Artenova, 1975.



– o Autor tem uma biblioteca de cerca de cinco mil volumes, e já leu quase todos, à velocidade de “no mínimo um livro por dia”. Apesar disso, diz ele: “odeio o Joyce. Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos”.

Digo que deve ter havido um confronto com a tradição por causa de frases como essa, de assumida ambivalência. Talvez a demora da primeira publicação se deva à necessidade de se equiparar a um modelo ideal? Ou, quem sabe, à forte censura exercida por uma espécie de superego literário, exigente da perfeição dos cumes? Gustavo Flávio, personagem e suposto autor de *Bufo & Spallanzani*³ (1985), inicia seu romance contando o pesadelo recorrente em que Tolstói lhe aparece “e faz o movimento de molhar uma pena num tinteiro”, enquanto lhe diz em russo: “para escrever *Guerra e paz* fiz este gesto duzentas mil vezes”. E completa: “Anda, [...] agora é a tua vez”.

Difícil saber o quanto o jovem Fonseca terá tentado seguir o conselho de Flaubert, de abandonar a carne e de “*foutre ton encrier*”. O fato, entretanto, é que para representar o centro da cidade, cheio de anúncios coloridos em néon e barulho de automóveis, foi-lhe necessário não apenas mergulhar na experiência da vida urbana, mas também atravessar a pilha dos “cinco mil” volumes. Desde os primeiros livros, seus contos estão cheios de referências explícitas ou de alusões à literatura, à música, à pintura, à filosofia etc. Em certo sentido, são textos fortemente intelectuais – e este não é um dos seus menores paradoxos porque, por outro lado, ele dá a impressão de estar quase sempre fazendo pouco caso do mundo da cultura. Essa tensão, entre o recolhimento e a orgia, a disciplina e o desregramento, habita seus escritos, povoados por polícias sensíveis que lêem poesia, halterofilistas hábeis tanto nos pesos quanto na leveza dos sentimentos, advogados cínicos e endurecidos, capazes entretanto de grande compaixão.

O universo complexo desse criador de linguagens, personagens e ambientes já surge no seu primeiro livro. *Os prisioneiros* tem alguns contos muito bons, três ou quatro dos quais à altura daqueles que aparecerão nos livros seguintes. “O inimigo”, que fecha a coletânea, é um deles: seu conteúdo é a narrativa da busca de um mundo mágico, identificado à adolescência do narrador e agora completamente perdido. A abertura do conto mostra o personagem já deitado, às voltas com dúvidas que o assaltam: terá fechado todas as portas e janelas? Por duas vezes ladrões haviam entrado em sua casa e roubado parte substancial de seus bens. Para ter certeza de ter fechado tudo, o narrador usara processos mnemônicos, tais como: dar uma pequena cusparada por entre as venezianas, na janela da varanda; repetir duas vezes *alea jacta est* enquanto passa o trinco da porta da frente; tocar a planta do pé na maçaneta fria da porta dos fundos.

O título “O inimigo” e os rituais obsessivos preparam o leitor para um enredo persecutório – que, todavia, não vem. Em vez disso, o narrador passa a falar de seus companheiros de adolescência, tipos fora do comum: Roberto, dado a leituras de parapsicologia e que em certa ocasião conseguira levitar; um mico que falava com o dono, Vespasiano, dândi extravagante e portentoso, pai do mágico Justin (de quem o narrador fora assistente em espetáculos de circo) e de Ulpiniano-o-Meigo, cujo lema era “tratar todos com ternura e compreensão”, mas que zombara dos padres do colégio, fora expulso, morrera e ressuscitara depois de sete (*sic*) dias, “tal e qual Jesus Cristo”; Mangonga, mitômano que acredita nas histórias que inventa; Félix, que usa prendedores de roupa na tentativa de afilar o nariz; e Najuba, que amarra um peso ao pênis, na esperança de fazê-lo crescer.

Depois de apresentada essa companhia fantástica, começa a segunda parte do conto. “Eu ainda estou na cama e isto tudo foi a memória funcionando”, diz o narrador. E prossegue: “Ou será que não foi? Eu sou hoje um homem tão cheio de dúvidas”.

As dúvidas são as causas dos rituais obsessivos, sempre cumpridos quando o narrador fecha a sua casa. Mas as dúvidas nascem de uma dúvida: suas lembranças da adolescência serão verdadeiras? O narrador outra vez nos coloca diante de uma situação desconcertante. Não lhe importa, diz ele, se as pessoas ou os fatos existem ou existiram; importa-lhe saber “se eles são ou não verdadeiros”, importa-lhe saber “a Verdade”. A diferença entre as duas coisas não é explicada, de modo que ainda nesse ponto o leitor permanece indeciso quanto à significação que deve atribuir à narrativa. Trata-se de uma estória fantástica ou de um “conto tonto, dito por um idiota”? O universo narrado é o mundo mágico da adolescência ou o pesadelo sombrio de um louco? O que é “a Verdade”?

No fundo, essa é a dúvida do narrador. Sua busca de “Ulpiniano-o-Meigo, Mangonga, Najuba, Félix, Roberto e Eu mesmo” não é apenas a tentativa de reencontrar o tempo perdido da adolescência, com suas possibilidades múltiplas e mágicas, mas também de achar a Verdade que confira sentido à sua vida enclausurada. É a procura de Eu mesmo, em seus desdobramentos possíveis e na potencialidade de sua riqueza.

A busca fracassa: Roberto transformou-se em homem de negócios, sempre ocupado; Félix deu o golpe do baú e entrincheirou-se na posição respeitável de chefe de família; Mangonga desapareceu no meio de uma suruba, para a qual convidara o narrador; Ulpiniano-o-Meigo morreu um mês antes de sua casa ser localizada; Najuba entrou para um convento, transformou-se em Frei Euzébio. Nenhum deles pode – ou quer – recuperar o passado e sua magia. O narrador, frustrado, recolhe-se à sua casa. As pessoas (e talvez os fatos) existiram e existem, mas a verdade que lhe daria alento é inalcançável. Vazio, sem projetos, ele deixa-se ficar, de portas e janelas fechadas, ouvindo os sons da noite.

Os sons que vêm da rua o incomodam mais: que entrem os ladrões, roubem tudo, matem-no. Mas: “Os sons realmente graves vêm de

³ Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.



dentro da casa. A maioria não é identificável. Fantasmas? [...] Tudo fechado. Mas ouço um barulho diferente. Talvez pés levíssimos levando um corpo franzino, e um outro coração batendo, e outro pulmão respirando. Não pensarei mais no passado. Sei”.

Esse é o enigmático final do conto. O inimigo será esse fantasma de pés levíssimos? “Eu mesmo”, que não reencontrou Ulpiniano-o-Meigo e o resto do bando – achou apenas pessoas prosaicas sem qualquer aura –, permanece sitiado por rituais que não evitam a ronda noturna dos fantasmas. De um fantasma – outro coração batendo, outro pulmão respirando, *outro* que ele sabe perdido para sempre no passado. Tomado pela melancolia e pela acídia, deixa-se ficar inerte.

II

A meu ver, “O inimigo” é o melhor conto de *Os prisioneiros*, e embora revele pouco dos caminhos futuros de Rubem Fonseca, contém alguns elementos que persistem até hoje em sua obra. O que desaparecerá é justamente o tom oscilante do fantástico, certo perfil cortazariano, que ajuda a impregnar a narrativa de intenso lirismo. O escritor preferirá, depois, explorar de modo radical as possibilidades de um realismo direto, sem concessões ao maravilhoso.

Certos traços aqui presentes, entretanto, reaparecerão de muitos modos na obra posterior: o humor de algumas passagens, o relevo dado ao sexo, a própria busca detetivesca do narrador. Mesmo o lirismo, que vai se tornar cada vez mais raro a partir de *Feliz Ano Novo* (1975), mantém até o terceiro livro uma presença e uma função importantes.

É o que nos interessa agora. A dimensão lírica, entendida como a exploração e a representação dos conteúdos de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva, parece ser decisiva na estrutura de “O inimigo”. Nesse conto, o próprio conflito central define-se como o confronto entre a riqueza poética da interioridade e a degradação prosaica do real. O recuo para a solidão no final do texto, a melancolia que domina o personagem expõem a derrota mas ao mesmo tempo o orgulho do sujeito que resiste nos restos da sua inteireza.

Tal combate “lírico” – digamos assim – está presente também nos outros três contos mais interessantes do livro. Em “Teoria do consumo conspícuo” é ainda um rito que impulsiona o personagem: ele teme não cumprir a tradição de ir para a cama com uma mulher diferente, como fazia em todo Carnaval. “Já era 3ª-feira”, diz ele, “mais um pouco o carnaval acabava e eu não teria mantido a tradição. Era uma espécie de superstição como a desses sujeitos que todo ano vão à Igreja dos Barbadinhos. Eu temia que algo malévolo ocorresse comigo se eu deixasse de cumprir aquele ritual.”

Dança a noite toda com uma moça mascarada, da qual só vê o queixo e a boca. De manhã – mas já é quarta-feira de cinzas e o Carnaval acabou –, consegue levá-la para casa, ela sempre recusando-se a tirar a máscara. Que tira por fim, desafiadora, dizendo não suportar o próprio nariz.

O desfecho surpreende. O nariz é muito bonito, como observa o personagem narrador, mas a moça não acha e pede-lhe “dois mil contos” para fazer uma cirurgia plástica. É todo o dinheiro que ele tem, mas mesmo assim faz um cheque e entrega a ela. Trocam ainda algumas palavras, entre bocejos, e a moça vai embora, deixando a máscara em cima de uma cadeira. O narrador conclui: “Era preta, de cetim, com um perfume forte e bom. Botei a máscara e fui para a cama. Estava quase dormindo quando me lembrei de tirá-la: um sujeito que sempre dorme de janelas abertas, não pode dormir com uma máscara que lhe cobre o nariz”.

A anedota é simples e anticlimática; o estilo do conto, direto, limita-se a registrar o acontecido, quase sem comentários. A significação, porém, extravaza as linhas do enquadramento: irônico desde o título, “Teoria do consumo conspícuo” propõe de novo o tema da frustração do desejo e do desinteresse daí resultante. Dar para a moça os “dois mil contos” pode significar, num primeiro momento, apenas o gesto perdulário e esnobe de quem quer manter a aparência distinta. Pode significar também, numa outra leitura, o pagamento pela falha do ritual, tributo inconsciente à superstição, para que nada de malévolo ocorra. Mas a esquivia delicadeza do final sugere uma terceira interpretação, talvez mais exata: o absurdo desprendimento do narrador se liga, ao contrário das duas possibilidades anteriores, a uma sensação de onipotência que é paralela à “preguiça” e à melancolia finais do personagem de “O inimigo”.

“Mundo mundo vasto mundo / Mais vasto é meu coração” – poderia ele dizer como poeta. Ou então: “um sujeito que sempre dorme de janelas abertas, não pode dormir com uma máscara que lhe cobre o nariz”. Simbolicamente, as coisas se equivalem. Apesar da linguagem prosaica, que se detém aparentemente na superfície dos acontecimentos, em “Teoria do consumo conspícuo” o sujeito se expande, num alargamento da subjetividade que nada tem a ver com qualquer derrame confessional. Trata-se, antes, de um mecanismo de contenção estilística, que reprime com habilidade os índices mais óbvios de força interior, mas acaba por expô-la – num golpe de surpresa – em sua derrota no contato com o mundo.

A narrativa da derrota resguarda algo precioso: certa integridade final dos personagens, obtida graças à manutenção de uma fidelidade interna. Nasce daí a poesia desses contos, bem como de “Gazela” e “Fevereiro ou Março”. Esse último introduz no universo de Rubem Fonseca o halterofilista que protagonizará também “A força humana” e “Desempenho” – respectivamente, dos livros *A coleira do cão*⁴ (1965) e *Lúcia McCartney*⁵ (1969) –, além de fazer curto papel de coadjuvante do

⁴ Rubem Fonseca, *A coleira do cão*, Rio de Janeiro, GRD, 1965.

⁵ Rubem Fonseca, *Lúcia McCartney*, Rio de Janeiro, Olivé, 1969.



personagem Mandrake, na sua primeira aparição no conto “O caso de F. A.”, também de *Lúcia McCartney*.

“A força humana” teve êxito enorme, sendo considerado pela crítica como um dos melhores contos de Rubem Fonseca. A demonstração de força estilística dada pelo autor contribuiu para esse êxito: narrado em primeira pessoa, a unidade do conto repousa sobre o discurso do protagonista, cuja mente limitada não impede porém o acesso a camadas profundas da crise vivida e relatada por ele de modo singelo e direto. Pode-se dizer até que um dos principais efeitos é obtido graças ao contraste entre a limitação da mente do personagem (e como decorrência a necessária limitação da linguagem) e a amplitude de significado que se desprende da situação narrada.

Trata-se da estória de um halterofilista, que está sendo preparado pelo dono de um academia de ginástica para o concurso do melhor físico do ano. Ele, todavia, não consegue aplicar-se aos exercícios. Prefere fugir deles e ficar ouvindo música, parado na porta de uma loja de discos. Numa dessas ocasiões, impressiona-se com a harmonia física de um crioulo que dança na rua ao som da música, trava conhecimento com ele e leva-o para apresentá-lo ao João, dono da academia. Waterloo, o crioulo, tem físico perfeito, e João logo resolve prepará-lo também para o campeonato. O halterofilista, que poderia estar arranjanando um amigo, acaba arranjanando um adversário: tornado o preferido de João, Waterloo trata o protagonista de maneira desafiadora, e, para resolver a rivalidade, os dois disputam uma queda de braços. Vencedor, o halterofilista abandona a academia e sai para enfrentar outro problema: terminar a relação com a namorada Leninha, uma prostituta que o ama e sustenta. No fim, sozinho, posta-se de novo em frente à loja de discos, pronto a ouvir a música, mas interiormente despedaçado.

Esse estado de espírito algo perplexo, delineado nos três primeiros parágrafos do conto, já nos dá uma pista importante para entender o narrador: embora compreendendo o que deve fazer, ele não pode e não compreende porque não pode fazê-lo. Está fascinado pela magia da música, assim como ficará “embasbacado” pela dança harmoniosa do crioulo e, logo em seguida, junto com João e o Corcundinha, pela musculatura perfeita que ele exhibe. Vale a pena citar o trecho em que Waterloo é testado no exercício de barra:

E o crioulo começou a levantar as pernas, devagar, e com facilidade, e a musculatura de seu corpo parecia uma orquestra afinada, e os músculos funcionando em conjunto, uma coisa bonita e poderosa. João devia estar impressionado, pois ele mesmo começou sem saber a contrair os próprios músculos e então notei que eu, e o próprio Corcundinha fazíamos o mesmo, como a cantar em coro uma música irresistível [...].

A música, a dança, a perfeição física representam para o narrador instantes de plenitude e beleza – a “música irresistível” é a mesma experiência que o paralisa em frente à loja de discos, incapaz de “seguir em

frente” nos exercícios da rotina prosaica. Esse halterofilista singular tem a sensibilidade à flor da pele e não entende para que João deseja que ele e Waterloo fiquem “famosos”. Ou melhor: entende, mas sente que ganhar dinheiro, poder comer o que quiser, andar com muitas mulheres, ter a respeitabilidade de pessoa “famosa” – tudo isso é apenas algo exterior a ele mesmo, e não conta como valor autêntico em seu universo:

o que os outros pensam da gente não interessa, só interessa o que a gente pensa da gente; por exemplo, se eu pensar que eu sou um merda, eu sou mesmo, mas se alguém pensar isso de mim, o que que tem? eu não preciso de ninguém, deixa o cara pensar, na hora de pegar para capar é que eu quero ver.

O que interessa é aquilo que a pessoa pensa de si mesma, esse é o valor irredutível, de autenticidade, para o halterofilista de “A força humana”. Por assim dizer, o seu sentimento do mundo equivale ao seu sentimento de si. Mas isso, que poderia ser uma simplificação ridícula, ganha corpo e dignidade com o desenvolvimento da narrativa: o narrador busca na sua interioridade a substância que o mantenha vivo. O tema da força, nesse conto sobre levantadores de peso, ganha impalpável cor metafórica. A primeira referência a ele é como força física, e encontra-se em um contexto de degradação. Ao conversar pela primeira vez com Waterloo, o narrador observa que ele parece “um gorila perfeito”, e pensa: “Me lembrei do Humberto, de quem diziam que tinha a força de dois gorilas e quase a mesma inteligência. Qual seria a força do crioulo?”.

A seguir, trata-se de força de vontade. João afirma que para subir na vida teve que “fazer força”, lamenta que o aluno escolhido para disputar o campeonato não tenha a “força de vontade” do Corcundinha, e termina sua bronca com este aforisma lapidar: “não há limite para a força humana!”.

Na terceira aparição do tema, a palavra ganha sentido ainda mais abstrato. O halterofilista observa que falta a Waterloo “um pouco de força e de massa”. O crioulo quer saber o que significa isso, e o narrador define massa de modo muito concreto: “aumentar um pouco o braço, a perna, o ombro, o peito”. Mas a outra definição é mais difícil: “Força é força, um negócio que tem dentro da gente”.

É a projeção desse “negócio que tem dentro da gente”, que fascina o personagem na música, na dança, na musculatura de Waterloo, nos instantes de amor com Leninha. De dentro de si, ele tira a força que o leva a derrotar Waterloo na queda de braço; também de dentro de si procura tirar a força necessária para permanecer vivo e íntegro. Como o narrador de “O inimigo” (mas com outra cabeça, está claro) ele também procura “Eu mesmo” – que em outro conto pode chamar-se Godfrey e ser uma paródia de Godot –, e só encontra a solidão no meio de fantasmas.

Eis o final do conto: depois de vencer a disputa com Waterloo, o narrador decide terminar seu caso com Leninha. “Me vesti sem tomar banho”, diz ele, “fui embora sem dizer palavra, seguindo o que o meu corpo mandava, sem adeus: ninguém precisava de mim, eu não precisava

de ninguém. É isso, é isso." A cena de ruptura, construída para funcionar como clímax do conto, é bela e dramática: o narrador rememora os momentos de amor entre os dois, os corpos nus, o crescimento do desejo, o "momento de força" do coito, o "bater forte" dos corações. Mas daquela última vez nada disso ocorre. Ficam imóveis, cobrem-se envergonhados, Leninha percebe que tudo acabou. O narrador anota ainda: "vi então que as mulheres têm dentro delas uma coisa que as faz entender o que não é dito".

Leninha tem também a sua força, mas isso de nada adianta: o narrador não precisa de ninguém e ninguém precisa dele. Vaga pelas ruas vazias, e ao raiar do dia está defronte à loja de discos, junto com as outras pessoas que para ali vão ouvir música, todos "mais quietos do que numa igreja – exato, como numa igreja, eu pensei, e me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, e pai vivo e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando benção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes."

III

O tipo de herói que vimos até aqui – e é o predominante nos livros iniciais de Rubem Fonseca – poderia ser aproximado ao tipo que Lukács, na sua *Teoria do romance*,⁶ descreve como tendo a alma mais vasta que o mundo, isto é, como o herói cuja problemática consiste em que os conteúdos de sua interioridade são percebidos por ele como mais ricos, mais perfeitos e mais acabados, do que a realidade degradada com que tem de se defrontar. Em "A força humana", esse choque da rica subjetividade com a mesquinha realidade social – o campeonato, a fama, a trivialização do amor – compõe o *pathos* do enredo. A solução é contemplar os raros momentos em que a energia do Absoluto se mostra em esplendor, na música irresistível, na perfeição física, no pico amoroso – ou, então, buscar essa mesma energia "dentro da gente", mesmo à custa de um desmoronamento de todas as relações sociais.

A esse tipo de romance (agora estamos falando de narrativas curtas, mas o modelo permanece válido), Lukács deu o nome de "romantismo da desilusão". Sua poesia deriva justamente da força subjetiva que impregna o universo narrado; o lirismo é aqui uma presença invasiva, na medida em que a interioridade dos personagens tende a ocupar o âmbito das ações e mesmo a substituí-las: a possibilidade de evitar o conflito com o mundo não está antecipadamente excluída, diz Lukács, e há uma tendência à passividade do herói, à fuga dos conflitos e lutas exteriores, e a resolver tudo "dentro da alma e pelas suas próprias forças".

Ora, essa descrição se aplica sem dúvida aos contos que analisamos, mas será válida para outras obras de Rubem Fonseca? A dúvida é imediata, quando nos lembramos da frenética atividade que domina vários textos,

principalmente sob as formas da violência e do erotismo, talvez as marcas mais características da literatura de Fonseca. E ainda seríamos tentados a recusar completamente qualquer relação com o "romantismo da desilusão", se nos prendêssemos ao exame do estilo e do modo de narrar presente em tantos contos e romances. O modo de narrar é quase sempre externo, isto é, à maneira de Hemingway, o narrador limita-se a reportar com objetividade os acontecimentos, pensamentos e percepções dos personagens, evitando na maior parte das vezes a notação subjetiva.

De fato, há uma modificação nos rumos de Rubem Fonseca, já a partir de *Lúcia McCartney*. Nesse livro, o conto de abertura tem como personagem principal o mesmo halterofilista de "A força humana". O texto, porém, não deixa lugar para o lirismo: "Desempenho" narra, lance a lance, uma luta livre dura e impiedosa. Os golpes do vale-tudo se sucedem em ritmo veloz, tapas, bofetões, socos, pontapés, cabeçadas, joelhadas, cuteladas, enquanto o esporro das pessoas nas arquibancadas cresce em gritos de violência e vaias. O narrador apanha, perde um dente, sua boca se enche de sangue, seu ódio cresce, volta-se contra a platéia de "filhos das putas, cornos, viados, marafonas, cagões, covardes, chupadores" – a violência da linguagem imita a violência da luta e dos torcedores. A exterioridade da narração raramente cede passo a poucas tentativas de fixar a desilusão e a nostalgia do protagonista, em relação ao mundo perdido de beleza e amor com a antiga namorada Leninha.

Esse tipo de escrita da violência vai ocupar, a partir daí, um lugar de proeminência na obra de Rubem Fonseca. Mas a atitude anterior não desaparece. No conto que dá título ao livro, "Lúcia McCartney", a figura da desilusão romântica volta a ser central: uma jovem prostituta, cujo nome de guerra é homenagem significativa à música dos Beatles, apaixonou-se por José Roberto, possivelmente rico homem de negócios, dezoito anos mais velho que ela, pessoa de personalidade misteriosa, que aparece ou desaparece sem aviso, escreve-lhe cartas literárias, cheias de frases de efeito, e um dia some para sempre. O tom da estória volta a recuperar, agora nos limites da paixão adolescente, o mundo de encanto e magia do desejo. Isso se dá com os dois personagens, Lúcia McCartney apaixonada pelo homem maduro, gentil, experiente, enigmático – símbolo do universo da realização pessoal –, e José Roberto maravilhado pela juventude e beleza da moça. As conversas, atitudes e principalmente as cartas de José Roberto, porém, revelam um desencanto básico com a vida; falam de solidão, de amor, de literatura, de coisas banais, em registro alusivo e poético que conquista a moça, mas deixa entrever uma postura distanciada, entre *blasé* e infeliz, de quem já viveu o seu quinhão e passa sem crença por mais uma experiência amorosa.

"Lúcia MacCartney" é um conto de fadas com sinais trocados – e, apesar do toque experimental dos diálogos, da linguagem sempre sutil, dos cortes narrativos inesperados, dá a impressão de sentimentalismo que pode derramar-se a qualquer momento. Esse perigo ameaça com frequência os contos escritos nos parâmetros do "romantismo da desilu-

⁶ Georg Lukács, *Teoria do romance*, Lisboa, Editorial, s. d.



são”. Mas Rubem Fonseca é capaz de evitá-lo e, na maioria das vezes, o efeito final, de emoção contida, é muito eficaz.

Já em contos como “Desempenho”, a eficácia nasce da rapidez e da precisão externa da linguagem. Uma intensa economia de meios serve à reprodução da fala e ações muito rápidas, quase sem introspecção. A interioridade dos personagens está voltada para fora, transforma-se de imediato em gesto. Vários desses contos estão escritos em primeira pessoa, paradoxo interessante e significativo: falando de si mesmos, os personagens como que evitam aprofundar-se na própria subjetividade.

Esse traço é notável sobretudo nos contos-título de *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*⁷ (1979), pontos altos da literatura de Rubem Fonseca e obras-primas do conto brasileiro de todos os tempos. Nos dois casos, os narradores protagonistas são marginais incultos, homens miseráveis que acertam suas contas com a sociedade por meio da violência, assassinando pessoas. Não se pode dizer, nos termos lukacsianos, que o choque se dê entre o eu e o mundo, como confronto entre a subjetividade rica de conteúdos e uma objetividade social vazia. A mola desencadeadora da violência, aquilo que move os personagens, parece estar aquém (ou talvez além) de qualquer busca de sentido: para esses párias da sociedade brasileira o sentido acabou, e o vazio de suas vidas só pode ser preenchido pelo ódio sangrento, que, aliás, de tão rotinizado, parece menos ódio do que frieza psicótica. Deuses negativos, eles matam homens como quem mata moscas – “for their sport”.

Nesses dois contos terríveis, como em muitos outros da mesma época, Rubem Fonseca afasta-se da humanidade lírica que criara nos livros anteriores. Não por acaso, *Feliz Ano Novo* foi proibido pela censura da ditadura militar. Os motivos dessa proibição ainda hoje não ficaram esclarecidos (o arbítrio tinha caminhos tortuosos e nunca dotados de coerência ideológica), mas de todo modo não faltavam em seus textos motivos suficientes para escandalizar os censores: assassinatos com requintes de crueldade e sadismo, estupros, canibalismo e miséria – muita miséria, a obscenidade dos miseráveis sem dentes, como diz o Autor na entrevista de “Intestino grosso”.

Não se trata de literatura engajada, no sentido tradicional do termo. Ao contrário, os contos não fazem nenhum apelo político ou ideológico de esquerda, como é a tradição de boa parte da nossa literatura contemporânea, socialmente compromissada desde os anos 30. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes aglomerados urbanos. Em “Feliz Ano Novo”, a quadrilha que assalta a festa de reveillon dos grã-finos é composta por três pessoas: o narrador, que mora num cortiço fétido e está com fome, esperando o dia amanhecer para apanhar cachaça, galinha e farofa de macumba; Pereba, que “não tem dentes, é

vesgo, preto e pobre”; e Zequinha, fugitivo de uma polícia que já matou vários de seus companheiros. Sem nada para fazer, e depois de fumar muita maconha, o bando sai de casa, invade a festa dos ricos, estupra e mata mulheres, rouba jóias, dinheiro e comida, e termina por fuzilar dois homens, apenas para testar a potência de uma carabina calibre doze.

Tudo isso é contado a frio, em linguagem quase de relatório, sem nenhum recurso retórico ao envolvimento emocional do leitor. O *pathos* brota diretamente da narração dos fatos, em cujo horror podemos reconhecer a rotina da vida cotidiana nas cidades grandes. O livro foi publicado quando a propaganda da ditadura militar ainda falava em “milagre brasileiro”, desenvolvimento econômico acelerado, ingresso do país no clube das potências internacionais, necessidades de fazer crescer o “bolo” da riqueza para depois dividi-lo com os pobres etc. Nesse contexto, as histórias contadas por Rubem Fonseca funcionavam como verdadeiras zombarias das afirmações oficiais. A sombra de sua negatividade não apenas contestava a imagem da propaganda, mas descia a fundo na crítica à modernidade brasileira: “estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”, afirma o Autor de “Intestino grosso”. De fato, a violência gerada pelo processo de modernização, “suas sementes mortíferas”, é o grande assunto desses contos.

Tal violência não se confina às camadas baixas da sociedade. Nos contos “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II”, também de *Feliz Ano Novo*, o personagem narrador é um homem de negócios, que chega à casa à noite carregando uma pasta cheia de documentos, janta com a família e depois sai com o seu potente carro esporte – um Jaguar preto – caçando mulheres para atropelá-las. A Parte I é muito curta: tem duas páginas, e o brutal atropelamento ocupa metade de um parágrafo, cerca de 25 linhas. O Jaguar se oculta nas sombras de uma rua mal iluminada, a mulher surge, ele arranca, atinge-a “bem no meio das duas pernas”, e vai-se. O comentário do narrador: “Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos”.

A paródia demoníaca da relação sexual é clara. Mas esses contos lembram algumas pinturas de Henri Rousseau, dito Le Douanier, em que um animal é atacado no meio da selva por um jaguar. Numa delas, o jaguar é também preto; noutra, que está no Museu Nacional de Belas Artes Pouchkine, de Leningrado, “*Cheval attaqué par un jaguar*”, este é malhado e abraça o pescoço de um cavalo branco, que levanta as patas dianteiras no ar, a crina longa em volta da cabeça, esvoaçante como a cabeleira de uma mulher, os olhos espantados pela brutalidade do ataque. A violência da cena é suavizada pela vegetação densa em torno dos dois animais, e por grandes flores vermelhas que atraem o olhar no meio da folhagem verde. O conjunto, além do impacto da agressão sexual, transmite o forte lirismo habitual nos quadros do pintor.

Esse lirismo não se encontra nas duas partes do “Passeio noturno”. Aquele delicado equilíbrio entre a ação e a subjetividade expandida,

⁷ Rubem Fonseca, *O cobrador*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.



que vimos por exemplo em “A força humana”, dá lugar agora à brutalidade do ato realizado sem hesitações, com crueldade fria e deliberada. Nesse sentido, o conto mais exemplar será “O cobrador”, estória de um maníaco que mata para cobrar aquilo que a sociedade lhe deve: “colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botiquim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” – isto é, tudo aquilo que um adolescente desejaria, e ainda muito mais: “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo”.

A enumeração não deixa dúvidas quanto à extensão da dívida que impele o cobrador aos crimes sucessivos. Sua vingança é assassinar e mutilar os possuidores, o dentista que lhe arranca o dente podre, um homem de Mercedes, o muambeiro que lhe vende uma Magnum, um casal de jovens elegantes etc. Mata para sentir alívio da opressão dos ricos, e quando encontra uma jovem terrorista por quem se apaixona, decide mudar de escala e matar muito mais gente em atentados explosivos. Ana Palindrômica ensinou-lhe que ele tinha uma missão: se todo fodido fizesse como ele, o mundo seria melhor e mais justo. Diz o cobrador: “Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico e inconseqüente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. [...] Já não perco meu tempo com sonhos”.

IV

Há lugar para o lirismo nesse espaço social permeado pela morte? Sim, mas desde que disfarçado ou sob forma de paródia. O cobrador se diz poeta – “o que é rigorosamente verdade”, conforme suas próprias palavras –, mas os estranhos poemas que escreve assemelham-se mais a um arremedo doloroso da poesia. São (como mostrou Boris Schnaiderman) versões intencionalmente degradadas de textos de Maiakóvski. No entanto, a inversão paródica não afasta definitivamente a poesia, mas ainda a presentifica como o negativo de uma foto perdida. Algo de semelhante acontece, em “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”, com o modelo do “romantismo de desilusão”: o herói de alma “mais vasta que o mundo” dá lugar a seres diminuídos, incapazes de compreender a complexidade social. Mas o modelo não desaparece. O cobrador engana-se ao pensar que aumentando a escala dos crimes abandonaria para trás o “misticismo” e o “romantismo inconseqüente”: o gesto de explodir os compristas do supermercado, para tornar o mundo melhor e mais justo, mostra ainda uma dilatação do misticismo e da desmesura romântica.

Poderíamos pensar que o herói de alma “mais vasta” tivesse sido substituído pelo herói de alma “mais estreita que o mundo”, isto é, que o “romantismo de desilusão” tivesse sido trocado pelo modelo do “idealismo

mo abstrato”. Talvez em parte isso ocorra. Os personagens dessa fase têm algo de quixotesco, em sua determinação de vingar-se do mundo. Mas esse possível quixotesco está degradado pela ausência de um sentido positivo para as suas ações. Mesmo a utopia terrorista de Ana Palindrômica fornece antes uma justificativa irônica para o cobrador ampliar o âmbito de seus crimes, do que de fato confere-lhes sentido. Como diria Lukács: “o máximo de sentido adquirido pela experiência vivida torna-se o máximo do não senso: a sublimidade torna-se loucura, monomania”. A insensatez fica mais visível (já que aí não encontra nenhuma racionalização ideológica) no puro demonismo de “Feliz Ano Novo” e de “Passeio noturno”.

A transformação do herói romântico e sonhador dos primeiros contos no herói demoníaco e cruel dessa fase mostra que Rubem Fonseca esteve atento à violência crescente da sociedade brasileira. Foi o esforço de mimetizá-la, de colocá-la no centro de sua literatura, que o levou a saturar seus textos – mais ou menos a partir do romance *O caso Morel*⁸ (1973) – com a brutalidade do sadismo, da corrupção, do assassinato. A mudança de tom, todavia, não implica uma radical mudança na visão de mundo do “romantismo da desilusão”. Erraríamos se pensássemos que a frenética atividade do cobrador equivale ao impulso aventureiro de Dom Quixote, estribado em seus altos ideais de justiça. O cobrador, como Paul Morel, é um artista. Ambos, cortados de qualquer transcendência, reconhecem apenas em si mesmos “a fonte de todo dever-ser”. Lukács:

A vida torna-se poesia mas, por isso mesmo, o homem torna-se simultaneamente aquele que afeiçoa poeticamente a sua própria vida e aquele que a contempla como uma obra de arte. Esta dualidade só poderia ser transformada em forma conforme a maneira lírica. Logo que ela toma lugar no seio de uma totalidade coerente, a renúncia impõe-se de maneira evidente; o romântico torna-se céptico, desiludido, cruel em relação a si mesmo como em relação ao mundo: o romance do sentimento romântico da vida é o da poesia da desilusão.

Essa descrição serve bem, tanto para “O cobrador” como para *O caso Morel* e para os demais romances de Rubem Fonseca. Ao procurar o exemplo do policial americano, Hammett e Chandler, ele encontrou a forma adequada para uma das variantes contemporâneas do romance das desilusões perdidas, com seu “*deceptive realism*”, seus heróis sombrios e desencantados, ora taciturnos como o comissário Mattos, do romance *Agosto*⁹ (1990), ora loquazes como o advogado Mandrake, dos contos “Dia dos namorados” (de *Feliz Ano Novo*) e “O caso de F. A.” (de *O cobrador*), e também do romance *A grande arte*¹⁰ (1983). Mandrake, aliás, define-se como “um romântico incurável” e “um homem que perdeu a

⁸ Rubem Fonseca, *O caso Morel*, Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

⁹ Rubem Fonseca, *Agosto*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

¹⁰ Rubem Fonseca, *A grande arte*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.



inocência”. Mas, por trás de seu aspecto cínico, está a mesma intransigente integridade que marca os policiais honestos de Hammett e Chandler, pontos de partida literários que o escritor Rubem Fonseca afeiçoou, à moda brasileira, na galeria inesquecível que vai de Vilela e Raul a Guedes e Mattos. Todos românticos incuráveis, envolvidos com o mal, fascinados pelo mal, entre santos e malucos, entre escritores e bandidos – para usar as palavras que o Autor de “Intestino grosso” aplica a si mesmo.