

Fonseca estilizado

Stylized Fonseca

Ariovaldo José Vidal¹

Resumo: O ensaio busca avaliar o pequeno livro de contos *Amálga-ma*, de Rubem Fonseca, publicado em 2013. São 34 contos breves, em que os temas e personagens do autor se fazem presentes, bem como seu estilo. Entretanto, esse estilo passa por um processo de redução a seus traços marcantes, conferindo aos contos o sentido de fábulas. O ensaio busca avaliar as consequências dessa estilização para o resultado final da obra.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, *Amálga-ma*, conto, estilização, fábula.

Abstract: The essay seeks to evaluate the short story book *Amalgam*, published in 2013. There are 34 very short stories, in which the author's themes and characters are present, as well as your style. However, this style goes through a process of reduction to its striking features, giving the stories the meaning of fables. The essay seeks to evaluate the consequences of this stylization for the final result of the work.

Keywords: Rubem Fonseca, *Amalgam*, short story, stylization, fable.

Rubem Fonseca (1925-2020) construiu sua obra durante seis décadas. Nesses quase sessenta anos, sua obra mudou, a literatura brasileira mudou e o Brasil mudou. Mas nem tudo mudou para melhor, e mesmo quando tenha melhorado, trouxe consigo novas mazelas.

¹ Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Autor de *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca* (Ateliê Editorial, 2000).

Um momento decisivo da mudança na obra de Fonseca – e digo desde já que estou falando em *mudança*, não em *conversão* – ocorreu em meados da década de oitenta, quando o escritor assinou contrato com a Companhia das Letras. O período coincidiu com o fim da ditadura militar, sendo que por essa época já apareciam pesquisas sobre o envolvimento do escritor com os militares, o que ampliava em sua obra a perspectiva da violência que tanto a marcara nos anos anteriores. O assunto começou com a pesquisa do historiador uruguaio René Dreifuss e, muitos anos depois, acabou indo parar no Fantástico, da Globo... Ao vincular-se à Companhia das Letras, a obra do escritor recebia um tratamento mais do que especial, seja pelo contrato que foi objeto de comentários, pois não se tinha no universo editorial uma transação comercial que se parecia com as contratações dos clubes de futebol, seja pela “agressiva” propaganda realizada, com o publicitário da moda, que dava a tudo um certo ar de canastrice. Retomando o que escrevi à época (VIDAL, 1991, p. 6-7), a impressão que se tinha era a de que a obra de Rubem Fonseca vivera com e contra a ditadura, sendo agora cooptado pelo mercado, passando de outsider e “bandido” a grife literária; ou pior, tinha se tornado produto de merchandising, o bombril da vez. O fato é que as primeiras obras na nova editora decepçionavam, pois davam a impressão de que o escritor havia perdido o chão e embarcava num realismo feito de clichês e folhetim.

E se antes alguns escritores obscuros ou iniciantes falavam de Fonseca como um mestre, depois ele se tornaria mesmo uma espécie de guru de um grande filão da literatura urbana brasileira, que produzia romances e contos à moda de, com procedimentos, persona-

gens e temas fonsequianos, transitando entre o romance em geral e o romance policial, sobretudo por este último.

Mas se a literatura do escritor havia passado por uma mudança – supondo a permanência de aspectos essenciais à obra anterior –, a literatura e a vida brasileira estavam mudando no mesmo passo, pois com o fim da censura e o avanço asqueroso do mundo midiático, com tudo se transformando em reality show, bem como o avanço do crime organizado, mancomunado com a extrema-direita neofascista e evangélica, os novos escritores fonsequianos falavam mais abertamente das implicações entre essas instâncias, havendo nisso um ganho inegável, mas também uma restrição, dando muitas vezes a impressão de que a literatura era uma ilustração da vida política e policial, agora presentes na mesma página do jornal e da internet.

Rubem Fonseca parecia ter se recolhido num plano de fundo, aparecendo muitas vezes como o grande escritor consagrado – recebendo grandes prêmios, inaugurando bibliotecas etc. –, e isso se explicava pelo fato de que os novos escritores aderiam vorazmente à mídia, tornando-se às vezes “famosos” do dia pra noite, e sendo esquecidos também da noite pro dia. Fonseca, por seu lado, continuava na sua intransigente renúncia às entrevistas, o que apontava, por um lado, à estratégia de fugir de perguntas embaraçosas, pois sua vida pregressa volta e meia reaparecia no noticiário, com novos dados que surgiam de sua ligação com os militares no período do golpe; por outro lado, apontava também direta ou indiretamente para o fato de que seu protagonista, sua persona literária, continuava a ser o outsider, o marginal, o maldito e íntimo dos poetas malditos, cuja vida obscura e nos lugares obscuros da vida social falava de uma violência e de uma maldade que escapavam ao politicamente correto, a uma

interpretação imediata e bem-intencionada da vida social brasileira. Talvez nesse ponto esteja um aspecto de interesse para avaliar a obra posterior de Rubem Fonseca, escrita sobretudo nas duas últimas décadas. Se na obra do primeiro Fonseca, o outsider parecia carregar uma culpa que se transformava em literatura mordente, lutando com uma censura que pairava sobre tudo, é preciso ver se essa mesma persona não está girando em falso nessa literatura já sem censura, em que as contradições do país se escancararam, com uma elite que perdeu de vez a compostura (caráter nunca teve), levando às últimas consequências a desfaçatez contra os pobres (“E daí? Não sou coveiro!”).

Não é matéria de um único e breve ensaio avaliar o que Rubem Fonseca produziu nesse período; ao contrário, demandaria uma leitura maior de sua produção, bem como a leitura do que de mais significativo se escreveu a seu respeito. Para colaborar com uma pesquisa mais ampla que venha a ser feita, comento alguns contos que aparecem num pequeno volume publicado na década passada.

AMÁLGAMA

Nas duas últimas décadas, Rubem Fonseca publicou algumas coletâneas de histórias curtas e curtíssimas, coisa que antes aparecia esporadicamente em sua obra. Uma dessas coletâneas, publicada em 2013, é *Amálgama*, reunião de 34 textos, a grande maioria de pequenos contos, mas intercalados com alguns poemas em versos livres ou em prosa. A palavra do título poderia remeter a algum sentido elevado, geralmente associado a metais e resistência, mas para um escritor que colocou em seus títulos palavras e expressões como “pri-

sioneiros”, “coleira do cão”, “cobrador”, “mundo prostituto”, “doente”, “fescenino”, “buraco na parede”, “secreções, excreções e desatinos”, “indecorosas”, “carne crua” etc., não é estranho imaginar que o título guarde consigo uma dimensão de negatividade, ou melhor, duas, uma intencional e outra involuntária. Intencional à medida que o pequeno volume fala de uma mistura ou composição de elementos heterogêneos (temáticos e formais) que funcionam como dimensão crítica da realidade, ou seja, é rebaixado e crítico, o que resguardaria sua condição de dignidade. Involuntária, porque essa mistura que apontaria para a dimensão crítica sofre os efeitos da perda de inteireza que havia, de fato, na matéria original. Nesse caso, “amálgama” supõe a diluição de algo que tinha uma força maior, uma mistura que não deu tanta liga quanto se poderia pensar, ou mais ainda, uma mistura que, no limite, passa ao leitor uma incômoda sugestão de “sobras”. O livro foi o vencedor do prestigiado prêmio Jabuti, mas lido o volume não é difícil supor que na eleição certamente pesou muito o fetiche do nome do autor. Isso porque o livro talvez seja um dos mais fracos de Fonseca, autor que escreveu alguns ou vários dos melhores contos da literatura brasileira contemporânea.

É difícil fazer uma apresentação extensa da coleção buscando, ao mesmo tempo, alguma intervenção analítica que se detenha minimamente nos contos individuais. Para isso, estabeleço distinções que auxiliem certa noção de conjunto. E começo pelo que há de mais heterogêneo na coleção em termos formais, o que a edição e os primeiros comentários chamaram de poemas. De fato, há nos 34 textos quase uma dezena de pequenas peças ou fragmentos que se configuraram como poemas, de maneira bastante livre: ora um texto em versos

livres, ora em versos bastante anafóricos, ora pequenos textos em prosa que mostram uma feição lírica, sem articular propriamente a ação dramática inerente ao conto. Diga-se desde já que todos, sem exceção, são fracos.

Todos eles podem ser resumidos no sentido que há no poema “Sentir e entender”, poema feito de uma estrofe paralelística de seis versos, cujo verso inicial é: “O amor não é para ser entendido é para ser sentido”, e assim com a poesia, o medo, a dor, o ódio e a morte. Nem faz sentido apontar a contradição inerente à formulação básica dos versos, sendo melhor dizer que os versos, como em todos os poemas do livro, falam explicitamente da poética visceral de Fonseca em seus contos, sobretudo nos contos desse pequeno livro. Tanto que num outro texto – “Lembranças” –, cujos versos iniciais eram promissores, o eu lírico repete “os dois nus abraçados/ na garçonnière” em mais da metade do poema de quarenta versos. E o leitor sente que se tivesse dito uma única vez, o poema seria bem mais expressivo.

Talvez o mais ambicioso (e mais equivocado) desses breves textos seja o poema “Sopa de pedra”, em que o eu lírico dialoga parodicamente com Álvares de Azevedo, Drummond, Gullar, Pessoa. Ambicioso não só pela presença da tradição nos versos, mas por apostar numa ambiguidade maior, que ao final se mostra capenga. A homenagem termina com os versos: “A poesia é uma sopa de pedra./ Cabe tudo dentro dela”. Também aqui, vale como afirmação da poética do prosador.

Ainda assim, penso que o melhor desses textos é “Restos”, pequeno poema visceralmente fonsequiano que, em versos concisos, narra

uma cena noturna de restaurante, por dentro e por fora, sob o signo da fome.

De modo geral, fica a sensação no leitor de que o verso e o poema não são mesmo a praia de Fonseca; note-se que me refiro a verso e poema que, de fato, no livro aparecem de forma canhestra ou insossa, e não a lirismo, que há em toda a obra do autor. Nesse pequeno livro mesmo, encontra-se o conto “Amor”, conto que se resume a praticamente uma cena do sujeito lírico e solitário que não suporta ficar perto da colega de trabalho, de quem vê fragmentos do corpo de relance e por quem está apaixonado. Sai à rua depois do expediente, como forma de se livrar da opressão que anula sua voz, passando por pessoas e lugares que lhe são indiferentes e só fazem aumentar o sentimento de desolação. Trata-se de uma prosa insuflada de lirismo, aqui restrito aos limites impostos pelo livro a todos os contos, mas que remete o leitor a alguns belos contos que Fonseca escreveu no início de sua carreira.

Mas é de se perguntar, por que esses poemas estão no livro, para além do princípio de “amalgama”? Dizendo de outro modo, o que os liga aos contos do volume, para além das “pedras” que se encontram no universo do autor, seja qual for o gênero? Penso que um conto estratégico do livro, ainda que possa passar despercebido, pode dar uma pista ou mesmo a chave da resposta. Trata-se do conto “Fábula”, mais crônica do que conto, em que o narrador comenta o livro de Esopo.

Diz ele que quando era criança, alguém lhe deu para ler *As fábulas de Esopo*, advertindo que seria importante para sua formação; a seguir, o narrador define a palavra “fábula” a partir de comentários

de algum estudioso no assunto, como “uma lição de inteligência, de justiça, de sagacidade”. Diz em seguida que, como numa noite uma cigarra apareceu na sua cama, deixou que ela dormisse sem incomodá-la e, no dia seguinte, devolveu-a para a árvore em frente a sua casa, procurando informar-se mais sobre o inseto. E soube que o canto da cigarra (macho) é um convite para a fêmea ao acasalamento, “uma súplica de amor que comove o coração de quem ouve”.

O narrador então se lembra da fábula de Esopo “A cigarra e a formiga”, e se põe a fazer considerações sobre as qualidades de cada inseto, mostrando como as formigas são destrutivas e as cigarras pagam pelo fato de cantarem e amarem. Nega o sentido do ensinamento moral original da fábula, e termina dizendo uma frase sobre o livro de Esopo que mais parece pregação evangélica ou palestra de autoajuda (fonsequianas): “Podem jogar essa merda no lixo. O meu exemplar eu já joguei”¹.

O que um escritor diz de outros escritores serve sobretudo como depoimento a respeito das intenções de sua própria obra. Nesse sentido, a importância de “Fábula” está em dizer que os contos de *Amalgama* querem, na verdade, ser fábulas “moralizantes”, num tempo em que “narrativa” virou sinônimo de “versão falsa”, termo agora inteiramente sujeito ao cinismo político, quando nem o judiciário consegue conter o esgoto de mentiras nas “redes sociais” produzido pela extrema direita. Ou seja, o fabulista quer inverter o moralismo

¹ O fato não é inédito na obra de Rubem Fonseca, pois no conto “Intestino grosso”, de *Feliz ano novo*, o escritor entrevistado – persona de Fonseca – também demonstra repúdio aos contos de fada; ao comentar “João e Maria”, o escritor diz que se trata de uma história “indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, desproporcionada, suja e sórdida” (FONSECA, 1975, p. 138).

burguês que nega o prazer, nega a poesia, o corpo, a natureza, a liberdade, falando por meio de fábulas negativas.

Mesmo os contos que não desenvolvem o enredo, ficando ou na cena ou no comentário do narrador (aproximando-se da crônica), são contos que também têm no subtexto uma intenção ou impulso de fábula, buscando ao menos reduzir o assunto a uma formulação exemplar. São reduzidos ao mínimo de composição – daí sua brevidade –, pois querem passar uma espécie de lição moral ao leitor, saídos da pena de um sátiro ancião. Não é outra a razão da presença dos poemas nesse pequeno livro, eles também reduzindo o que seria a exemplaridade de uma narrativa ao verso epigramático – “O amor não é para ser entendido é para ser sentido”. Por fim, não seria difícil perceber como o nome de vários contos poderiam figurar num conjunto de fábulas, além do nome matriz: “João e Maria”, “Bichos”, “Animal de estimação”, “Os pobres e os ricos”, “Crianças e velhos” etc.

Quais as consequências desse procedimento escolhido pelo autor, intencionalmente em alguns dos contos, mas presente de algum modo pelo livro todo?

Ocorre nos contos do livro uma forma de estilização do autor, em que determinadas escolhas e procedimentos – personagens, situações, temas, motivos e traços de linguagem – acabam se repetindo à exaustão, sem que entre uns e outros se interponham muitos motivos que atenuem o peso ou a pressa da voz do escritor. E como se trata de uma forma anedótica (episódica) de conto, sem as mediações mencionadas, o resultado é que o peso recai sobretudo no desenlace das histórias, abusando do patético e do impacto, volta e meia ganhando a feição de um cavalo de pau, que ora refuga, ora capota.

Como disse, Fonseca pratica essa espécie de estilização não simplesmente na frase, mas na própria configuração das personagens (que quer “exemplares”) e de seu universo todo (situação, ações, motivos). Assim, as contradições dos seres do autor aparecem de modo ostensivo, em contrastes muitas vezes berrantes, que os tornam esquemáticos pelo livro afora. Parece que o velho contista chegou a um sentido último da vida e os contos servem como ilustração desse sentido: o desenlace ganha ares de ensinamento moral, com uma negatividade que se quer “exemplar”. Dou alguns exemplos.

No conto “Viver”, o narrador está conversando com o “doutor” e contando a ele sua história: ele e sua mulher Denise viviam bem, ela como vendedora de uma loja de calçados, ele como subgerente de um supermercado. Quando é promovido a gerente e passa a ganhar bem, Denise pede para sair do emprego, pois não suportava mais o cansaço das clientes. Ao ficar em casa, torna-se relaxada, descuidada, não toma banho, ela que era uma esposa exemplar. Ao chegar em casa, encontra sempre Denise sentada ou estirada no sofá, “com um ar pensativo”. Quando pergunta em que ela estava pensando, a esposa responde: “na vida”. E completa: “Alguém disse que tinha medo de viver, quem foi?”. O marido, brincando, diz que ele tinha era medo de morrer. Ao que Denise retruca: “Eu não, viver é uma coisa assustadora”. Assustado com isso, e seguindo o conselho do “doutor”, convence a esposa a voltar para a loja de calçados, e ela volta a tomar banho regularmente, tornando-se a esposa (e funcionária) exemplar de sempre. O narrador termina agradecendo ao “doutor” pelo conselho.

O conto arma uma situação interessante, com a frase de tédio e nojo da esposa, que entra num outro plano de percepção da realidade.

de. No entanto, isso não passa de algumas frases no conto, bastante breve. E toda a ênfase (irônica) é jogada na figura boçal do marido (e do “doutor”), que fazem Denise voltar à rotina alienada de sempre. Seu drama mesmo não é levado adiante.

No geral, os contos têm um desfecho negativo, mas ainda assim são fracos e poderiam muito bem ser chamados de contos-clichê, dada a obviedade da cena representada. É o caso do conto “João e Maria”: nele temos um casal de classe média alta, e também aqui uma esposa entediada com o casamento e o marido caricato. Trata-se de uma cena representada no modo dramático, com as falas ocupando quase todo o conto. A esposa reclama da falta de atenção do marido, dizendo que ele não a conhece; e para provar faz várias perguntas que ele não sabe responder sobre ela (comida preferida etc.). Ao final, diz que quer se separar, ao que ele também não dá atenção, pois tem um cliente que o espera. Ela senta numa poltrona por algum tempo e, depois, vai até a geladeira pegar uma lata de refrigerante: “Enquanto bebe a coca-cola, Maria dá alguns arrotos e alguns suspiros”.

Novamente, a imagem do marido é rebaixada demais e o leitor sente falta de um maior desdobramento da cena, que poderia dar força ao tema. Tudo passa a ideia de algo já visto, datado, sem novidade nenhuma, salvo a graça de algumas respostas enxutas e descontraídas. Na verdade, essa veia do humor poderia ser mais explorada nesse e em outros contos.

É o que mostra o conto “Sonhos”, esse bem mais despachado. O narrador volta à sua analista (dra. Eunice) e conta seus sonhos estranhos (e familiares). Enquanto narra todos eles – era um saci, uma minhoca, um anão verde etc. –, vai anotando que a dra. Eunice usa

“saías cada vez mais curtas”, e continua: “e a dra. Eunice cruzou as pernas; e a dra. Eunice descruzou as pernas; e a dra. Eunice voltou a cruzar as pernas”. E quanto mais ela cita Freud para incentivá-lo a se abrir, mais ele pensa em seu corpo, cujas pernas não param quietas e o fazem se sentir culpado: “eu não posso ficar pensando essas coisas, ela é minha analista, é uma cientista, uma pessoa séria”. Até que depois de muita hesitação, acaba revelando o sonho por baixo dos sonhos: tem o desejo de dar um banho de língua completo na doutora. A dra. Eunice, por seu turno, sente-se à vontade para também confessar que há tempos sonhava com isso: ato contínuo, dirige-se ao “sofá” do analisando e ambos colocam em prática uma terapia mais eficaz... Depois de muitas “sessões” que se seguiram, acaba perdendo sua analista, mas diz que não precisava mais fazer análise, pois se curou dos sonhos estranhos; agora, sonhava mesmo era com a dra. Eunice.

O conto é narrado num tom de humor que nasce do jogo entre os dois discursos – o comportado e o inconfessável –, tanto pelo analisando quanto pela analista. Lembra, pela mistura de humor e sexo, uma ou outra cena de Woody Allen e, na literatura brasileira, o precursor maior de Fonseca, Nelson Rodrigues, ou mesmo a crônica de Luis Fernando Verissimo, ainda que aqui seja propriamente um conto. Mas nesse caso, a seriedade não tem o postigo que há em outros textos, por não ter a mesma pretensão.

Se esses contos tratam de relações sexuais ou afetivas, quero comentar brevemente um ou dois que tratam de uma figura recorrente na obra do autor – o matador (ou seus aprendizes). Um deles – e dos mais suspeitos – chama-se “O ciclista”. O narrador adolescente fala

de sua infância sofrida ao lado da mãe agredida e abandonada pelo pai. Para ajudá-la, arranja emprego de entregador de produtos de beleza, trabalhando com a bicicleta da empresa. Ao correr pelas ruas, fica revoltado quando vê uma pessoa agredindo outra, indefesa. Resolve então fazer justiça com sua bicicleta, que usa como arma: põe a nocaute dois “moleques” que haviam assaltado uma velhinha, arrebenta um brutamontes que estava dando bofetadas num garoto, arrebenta também um homem que saca um revólver, e se revela depois ser um “bandido procurado pela polícia”. Diz que fica procurando com a bicicleta “alguma pessoa má para punir” porque “os maus devem ser punidos”, e que sabe “quando a pessoa é má só de olhar para a cara dela”.

Aqui, o impulso ou intenção fabular se traduz num conto de feição infantojuvenil, mostrando um “jovem herói” inteiriço no combate ao crime. Ele diz que faz isso por convicção, porque “odeia gente má”, e não porque “minha mãe está desdentada e eu vou pelo mesmo caminho”, e nem porque “o meu pai abandonou a família quando eu tinha seis anos”, o que levaria a uma negação das condições materiais como determinantes da consciência; entretanto, mais cedo havia se recriminado por não intervir num caso de injustiça, e dito: “Será que eu vou ser igual ao meu pai, um covarde filho da puta que não teve coragem de enfrentar a trabalhadeira de criar uma família e fugiu?”.

Ainda que o conto aponte a injustiça da infância, parece silenciar sobre o futuro provável e suspeito do “jovem herói”, sem mostrar o mesmo distanciamento crítico. O fato de ter “crise de megalomania”, fazer justiça com as próprias mãos, dizer que conhece quem é mau pela fisionomia, é coisa que dá arrepios. O que era discurso de revolta e violência contra a elite brasileira na fala dos marginais anteriores

da obra de Fonseca, agora virou mentalidade de vigia de quarteirão. O leitor fica imaginando quando esse jovem “justiceiro” se tornar adulto e resolver vestir uma farda ou camisa da seleção brasileira, e exigir que todos sejam “patriotas” – o último refúgio do canalha, como vimos e estamos vendo de novo neste momento.

Alguns contos repetem o mesmo trecho, sendo o narrador um matador anônimo prestes a cometer um novo crime, que aparece na chave de alguma motivação “estranha”. No conto “A festa”, o narrador assassino vai a uma festa e conversa durante um bom tempo com a dona da casa, uma socialite definida como “um bucho” que deu o golpe do baú e, com a morte do marido, gosta de exibir suas joias e luxo. A festa é na mansão dessa viúva muito rica, que tinha uma filha com quem não se dava. Para cumprir seu plano, seduz a mulher durante o evento e, seguindo suas instruções, volta mais tarde para a residência a fim de dormir com a grã-fina. Como combinado, volta três horas depois e é recebido por ela, que o leva para seu quarto.

Quando começa a encenação na cama, ele se coloca numa posição favorável e, com uma mão na cabeça e outra no queixo da mulher, torce seu pescoço, dando o serviço por encerrado. Pega todas as joias que encontra e simula um assalto à residência, saindo da mansão. Volta para seu carro e se dirige à casa de Lucy, sua namorada, que vem a ser a filha da vítima: “Foi tudo bem? Matou a megera?” Depois de dizer que precisam sumir com as joias, Lucy completa: “Vamos para a cama. José, meu amor, estou morrendo de tesão”. E o namorado matador encerra o conto: “Fomos para a cama. Eu não disse que as pessoas são estranhas? Eu mato a mãe de Lucy e ela fica cheia de tesão”. Na verdade, quer dizer “as mulheres”, pois durante o conto se

defende mais de uma vez de misoginia (e no livro há bem mais de um personagem misógino). Mas é de se perguntar, achar estranha a atitude de Lucy a essa altura do campeonato!? Será que o autor esqueceu de ler o jornal do dia anterior?

Um dos pontos decisivos de muitos contos do livro é que pelo seu próprio estilo, Fonseca não tem aquela concisão feita de sugestões de alguns contistas que se esmeram no conto curtíssimo (Dalton Trevisan é um exemplo, mas nem sempre). Seu estilo sanguíneo diz tudo explicitamente e aposta portanto na força do episódio que, não sendo mais amplo nem trabalhado como um tecido de sugestões, torna tudo claro, e o mistério que se anunciava ganha ares de notícia de jornal (a filha da elite que manda matar a mãe). Um conto como esse não foi escrito para estranhar ou compreender as motivações do crime encomendado, nem para destampar o fosso da elite brasileira, mostrando sua face criminosa que aparece na relação com o pobre: foi escrito para dizer que “as pessoas [leia-se, as mulheres] são estranhas”. O narrador fonsequiano busca salvar o conto num comentário que se quer superior, tentando transformar o cavalo de pau do desfecho em “universal”, quando não passa de notícia de jornal.

O ponto é que anteriormente a brutalidade da vida social aparecia de maneira mais contundente e ampla na obra do autor – o que dava sustentação à personagem e ao entrecho –, que reduziu agora a cena social a uma espécie de esquema que se repete nos contos e se desvincula dos fatos decisivos da narrativa. Não se trata de o autor ter abandonado uma perspectiva de mudança política ou qualquer coisa por aí; mas a visão política (não partidária) que ele tinha e aparecia nas amarras do texto e no centro da narrativa, isso parece que foi abandonado, e os contos (ao menos nos termos do livro em questão)

giram em falso, amparados de forma inconvincente na psicologia de personagens que se querem expressão da banalidade do mal, e são apenas banais.

DUAS LEITURAS

Por fim, quero comentar dois contos que formam uma oposição muito clara, o que faz ressaltar uma diferença significativa entre eles. Não são contos distintos dos demais, ao contrário, reiteram os mesmos procedimentos que se repetem ao longo da coletânea, mas talvez sejam mais expressivos da poética do livro. Neles, o autor trabalha com a imagem transgressora do corpo, outra obsessão de Fonseca.

Para comentá-los, vou me apoiar num pequeno texto de Ricardo Piglia – “Teses sobre o conto” (PIGLIA, 2017, p. 87-94) – que retoma um dos aspectos da teoria tchekhoviana sobre a narrativa curta. A partir de uma anotação dos cadernos de Tchekhov – “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se” –, Piglia diz que “um conto sempre conta duas histórias”, o que explicaria o aparente paradoxo da formulação. Ou seja, há a história do homem felizardo que ganha a fortuna, e há a história infeliz do mesmo homem, que não estamos sabendo, e que ao voltar para casa, a despeito da sorte no jogo, comete suicídio. Entre as duas histórias, “os pontos de intersecção são o fundamento da construção”: como diz Piglia, no conto “clássico” (Poe, Maupassant) a segunda história era anunciada e, quando aparecia ao final, causava um impacto de revelação; no conto “moderno” (Tchekhov, Hemingway) a segunda história “é contada de um modo cada vez mais elusivo”. O ponto é que a segunda história é sempre irônica em relação à primei-

ra. Nos contos de *Amálgama*, a construção quase sempre segue o modelo “clássico”, “fechado”, com o peso caindo sobre a revelação final da história secreta, ainda que às vezes a revelação não resulte em catástrofe.

O primeiro dos dois contos é “Crianças e velhos”, penúltima narrativa da coletânea. Nele, temos um narrador idoso, que acabara de se aposentar e conta ao leitor sua vida pregressa de maneira sumariada. Começa dizendo que nunca gostou de crianças, e por isso decidiu não se casar, pois as mulheres não vivem sem querer filhos, um “bebezinho, esse pequeno animal que só sabe chorar, mamar e cagar, como disse o Freud”. Ao invés disso, resolve arranjar um cachorro grande, pois “não há filho que se compare a um cachorro”. E argumenta de modo mais enfático: “O cachorro te ama a vida inteira e o filho te odeia a vida inteira”, e volta a “citar” Freud.

Mas depois de dezessete anos, morre seu fiel companheiro Sigmund – “claro, que outro nome ele poderia ter?” – e o narrador comenta: “Vou contar uma coisa: eu não chorei quando minha mãe morreu, quando meu pai morreu, mas quando o Sigmund morreu eu chorei a noite inteira”. Depois do ocorrido, ele fica em dúvida se deve cremar ou enterrar o cão, e resolve enterrá-lo, o que lhe dá bastante trabalho; arrepende-se de ter escolhido essa opção, pelo fato de o cemitério ficar em outro município, quando poderia ter cremado e guardado as cinzas “numa urna de prata com seu nome em alto-relevo”. Assim, sua vida pessoal foi marcada justamente pelo vazio e anulação de todas as relações pessoais.

Quanto à profissão, diz que trabalhou a vida toda como contador, o que lhe arruinou as costas, sempre curvadas, pois viveu curvado

com a cara nos livros e números contábeis, o que também prejudicou a visão. A postura no trabalho lhe deixou “dores horríveis nas costas” e uma coluna vertebral “estragada”. Resume tudo, dizendo: “Minha profissão fez de mim um aleijão”, frase que ressoa uma observação semelhante do Paulo Honório, em *São Bernardo*.

Mas há mais dois fatos que devem ser mencionados: o primeiro deles é certa hesitação no modo de narrar, pois umas duas vezes ele reitera coisas que não deve esquecer de fazer, bem como titubeia buscando uma palavra que lhe escapa, ou em dúvida se já disse o que quer dizer. O segundo fato, que estabelece um vínculo entre o plano de vida profissional e privada, é contar ao leitor que depois de ter vivido os anos todos debruçado sobre números e cifras, toda noite ao dormir tinha dificuldades em pegar no sono, virando-se em várias posições, e que quando conseguia dormir invariavelmente sonhava estar sendo sufocado pelos números: “números que pareciam paralelepípedos iam cobrindo a minha cabeça, eu não conseguia respirar e morria. Acordava em pânico. Toda noite isso”.

Numa segunda parte do conto, o velho narrador atualiza seu estado, dizendo que foi ao médico e este lhe disse que, para a sua saúde, seria bom andar algumas horas; ele então passa a andar diariamente pelas ruas do bairro. Nesse momento, deixa de narrar de forma sumariada e conta um fato específico que lhe aconteceu, “algo extraordinário, anormal, espantoso, chocante mesmo”, que ele nem sabe como contar. O que aconteceu ganha ares de uma epifania, e aqui tem início a segunda história do conto.

Ao passear pelo bairro, encontra no caminho a vida familiar através de várias crianças brincando ou sendo cuidadas pelas babás, mães, avós, e descreve o fascínio e a beleza da cena, atentando para a

beleza das crianças, especialmente as menininhas andando aos pulinhos. E fica atônito com a transformação por que passa, ele que sentia aversão às crianças se vê emocionado com aqueles “seres encantadores”. E se pergunta que fenômeno era aquele que o deixava pasmo, assombrado, com o que estava sentindo: “Uma crise psicótica, como diria o Freud?”. E faz questão de dizer logo, a qualquer um “de mente doentia”, que sente desprezo por pedófilos, e que “todos eles deviam ser castrados e encarcerados”.

Resolve visitar seu médico e expor o acontecimento. Depois de ouvir atentamente, o médico lhe pergunta se todas as crianças eram “lindas”, ao que o narrador responde que não, nem todas tinham a mesma beleza, o que elimina a suspeita do médico: “‘Pode ficar tranquilo’, disse o médico. ‘Sua capacidade de perceber, analisar, avaliar não está afetada. E os nossos critérios mudam com o tempo’”, dando-lhe alguns exemplos. E termina dizendo que ele não precisa de remédio nenhum, a não ser continuar andando nas ruas.

O velho resolve seguir as instruções do médico e continua perambulando pelo bairro, mas incomodado com as surpresas que a nova atividade lhe traz. Certo dia, num fim de tarde, ele encontra numa esquina uma menininha chorando, perdida, e procura conversar com ela para ajudá-la. Pensa em levá-la ao distrito policial, mas ao pegar em sua mão a menina para de chorar. Depois de perguntar seu nome e idade, diz: “Não sei o que me fez tomar essa decisão, mas em vez de levar a menina para o distrito policial eu a levei para a minha casa”. Compra então guloseimas para ela, alimenta-a devidamente, pois estava faminta, prepara uma caminha no sofá e, enquanto a garotinha dorme profundamente, ele passa a noite cochilando numa poltrona preocupado com ela.

Pela manhã, depois de a menina acordar, prepara o desjejum e fica conversando com ela. Percebe que fora abandonada, pois não tinha pai nem mãe, vivendo com uma mulher que a garota chamava de “titia”. Pergunta se ela quer ficar morando com ele e, com a resposta afirmativa, compra várias roupas para ela, leva-a a seu médico para ser examinada (tinha apenas sinais de subnutrição), e decide arranjar um registro civil para ela, na condição de sua neta, além de matriculá-la numa escola. E tudo passa a correr num clima de muito amor entre o velho e sua agora neta: “Não demorou muito e Maria estava no colégio. Dizia que gostava muito de mim. E eu respondia dizendo que gostava muito dela”. E o amor se completa quando o narrador diz que Maria não era bonita, mas também não era feia: “Não existe criança de quatro anos feia”. A frase mostra o amor paternal, mas dialoga ironicamente com a pergunta do médico – quando o narrador relatara sua nova experiência ao andar pelo bairro – se todas as crianças eram bonitas; naquele momento, o paciente dissera que não, havia diferença entre elas, ao que o médico o tranquilizara. E o conto se fecha com a última declaração do idoso: “Bem, vou deitar. O pesadelo está me esperando”.

Ao final, a primeira história volta a se sobrepor com a frase reveladora do narrador: reaparece o pesadelo que o atormentava desde o início, em que os números sufocantes ocupavam o lugar de todo afeto que faltava em sua vida, encobrimdo a realidade vazia e trazendo-lhe um sentimento intenso de angústia. Dizer que o pobre homem vendera a alma ao capital (os números) seria demasiado, pois o conto não suporta tanto; vendeu a alma, na verdade, a um escritório de contabilidade e agora o que sobrou dela (da alma, da subjetividade) vem cobrar o seu preço. E o fantasma do afeto se instala de vez na

mente doentia com Alzheimer: as duas histórias se encontram, a dos números e a do afeto fantasma, mas dessa vez o velho contador se esquece de dizer que Freud também explica.

Trata-se de uma das várias fábulas do livro sobre o desejo angustiado da personagem. Aliás, é interessante que a presença de Freud em várias narrativas, direta ou indiretamente, ganha também a mesma condição de fábula dos demais, como se fossem fábulas freudianas. E não é de admirar, se pensarmos na recorrência das histórias eróticas do livro, entre elas o explícito “Poema da vida”.

A narração de “Crianças e velhos” não se faz de outro modo, nem o tratamento da personagem muda de registro, ainda que necessariamente o conto se volte para a interioridade do idoso – uma espécie de construção da interioridade até então vazia. Mas dessa vez o autor consegue com a sua concisão de sempre narrar uma história singela, cujo resultado é uma forma de beleza, seja pela figura do decrepito narrador, seja pelo choque entre a fantasia do seu desejo e o peso do pesadelo.

O patético e impactante aparece em cheio na segunda narrativa a ser comentada (“O filho”), conto que abre a coletânea. Se o anterior podia ser chamado de fábula freudiana, este de agora, ao menos na chave do trocadilho, pode ser visto como fábula marxiana. E se lá o afeto era um fantasma, neste o fantasma é o dinheiro. Talvez fosse melhor dizer que em ambos afeto e dinheiro são dois fantasmas, variando apenas no peso.

Aos dezesseis anos, Jéssica mora com a mãe numa comunidade, e um dia chega pra ela e diz que está grávida. A mãe responde com duas observações: primeiro, diz que “é melhor tirar”; depois, pergunta

“você sabe quem é o pai?”. Jéssica diz que não sabia, e acrescenta: “não interessa quem é o pai, são todos uns merdas”. Já essas frases iniciais de Jéssica e da mãe têm o mesmo sentido que estará no conto todo: a determinação do dinheiro e a condição de desamparo das duas.

Combinam então que o aborto seria feito na casa da mãe de santo d. Gertrudes, “que fazia todos os partos e abortos daquela comunidade”, o que parece apontar para uma equivalência dos dois fatos. Em seguida, o narrador descreve fisicamente d. Gertrudes, “gorda, muito gorda, preta, muito preta”, e sua atividade incansável, com rezas para todos os males do corpo e do espírito, proferindo imprecações, pragas e bênçãos, e tudo muito eficaz, curando os “espíritos obsessivos” e exorcizando o demônio, além de ter uma oração especial, a “Oração da Cabra Preta”.

Mas na véspera de fazer o aborto, Jéssica diz para a mãe que tinha decidido ter a criança; “se fosse menino ia se chamar Maicon e se fosse menina, Daiana”. E aqui começa a forquilha das duas histórias.

A mãe, d. Benedita, fica assustada com a decisão da filha, e pergunta se ela ficou maluca: “Como é que você vai criar?”. A filha então fala de sua intenção: se não conseguir criar, pode doar o bebê, ou então vendê-lo, já que tem muita gente que compra: “A Kate vendeu o bebê, você sabia?”. A mãe fica surpresa ao saber, e a filha diz que a amiga pediu segredo. Assim, a primeira história é criada por Jéssica que, num gesto maternal, decide ter a criança e, mais tarde, não doar ou vender como foram as opções ventiladas para a mãe. A segunda história começa também nesse ponto pelo interesse escuso da mãe em saber detalhes da história de Kate.

No mesmo dia, d. Benedita vai procurar Kate e pressioná-la a contar para quem vendeu o bebê e quanto lhe pagaram. A jovem fica assustada – “Kate ficou branca” – e diz que os pais não podiam saber. Ocorre que os pais pensam que ela doou a criança, e se souberem que ela vendeu e ficou com o dinheiro para ela “vão me encher de porrada”. Quando d. Benedita insiste mais em saber o que queria, Kate se afasta correndo. A velha não desiste e se socorre com d. Gertrudes, rogando que ela faça umas orações para que Kate solte a língua e conte para quem vendeu o filho e quanto recebeu por ele. Ao saber do caso, a mãe de santo diz que aquilo era “coisa de Satanás” e seria preciso “uma oração contra o demônio”, a ser repetida muitas vezes; faz então o sinal da cruz várias vezes e começa sua oração, num português castiço de fazer inveja ao latim do papa, imprecando contra o demônio e louvando o poder do nome de Deus. Terminada a oração, d. Gertrudes rodopia pela sala e cai no chão desmaiada.

Quando d. Benedita reencontra Kate, a jovem, como em transe, conta tudo para a mãe de Jéssica. Mas esta não fica sabendo de nada, pois sua mãe estava decidida a vender o neto, assim que nascesse, sem que a filha soubesse, e pegar o dinheiro para si, já que estava precisando de uma dentadura.

Nesse momento do conto, o narrador – que de neutro não tem nada –, passa a narrar a gravidez de Jéssica em forma sumariada: “Jéssica era uma menina miúda, raquítica, não chegava a ter um metro e meio de altura, mas a sua barriga era imensa, e as pessoas diziam que nunca tinham visto uma barriga daquele tamanho”. E como a barriga estava enorme, Jéssica tinha certeza de que era um menino e seria “grandão e bonito, vocês vão ver”. Jéssica vai então “ao cafofo de d. Gertrudes” se arrastando, para que esta a examine: “Vai ser

amanhã”. Nessa noite, a garota dorme mal, mas decidida que não ia vender o filho, ao contrário, já se imaginava dando de mamar ao recém-nascido com o leite que sentia nos seios.

No dia seguinte, ao dirigir-se ao “cafofo” de d. Gertrudes, o narrador não deixa de notar que Jéssica leva consigo um “pequeno cobertor e um lençol rendado” para agasalhar o recém-nascido. Essa cena, tão de passagem, mostra o leitor atento que não deixa de olhar para os detalhes significativos do espaço e das ações; e o fato de ser um “pequeno” cobertor e um lençol “rendado” fala também do carinho e cuidado da jovem mãe pelo filho que está prestes a nascer, cena decisiva para o conto.

Se na primeira história os termos são esses, na segunda os termos são outros: d. Benedita “fez questão de acompanhar” a filha; seu “plano” era sair correndo com o recém-nascido debaixo do braço e entregá-lo ao comprador, “com quem ela já havia combinado tudo”. E nem se esquecera de levar “panos” para embrulhar o bebê.

O parto corre normalmente e, de fato, era um menino.

Assim que a avó olha para o bebê, sai correndo da casa de d. Gertrudes, sem levar a criança e “com o olho arregalado como se Satanás tivesse entrado no seu corpo”. A parteira envolve a criança nos “panos” que Jéssica trouxera e lhe passa o filho. “Jéssica então olhou o filho. Não disse uma palavra. Pegou o bebê envolto no cobertor e no pequeno lençol de renda e saiu da casa de d. Gertrudes”.

Jéssica vai “caminhando lentamente pela rua”, até que encontra uma “lata de lixo grande”, e joga o bebê na lata. Em discurso indireto livre, o narrador encerra o conto: “O bebê era aleijado. Só tinha um braço. Ela não ia dar de mamar nem ninguém ia querer comprar aquela coisa”.

Como dito anteriormente, o conto termina jogando todo o peso no patético e impactante do final, o que faz dele uma página inegável de Rubem Fonseca pela violência e crueldade da cena. Como interpretar esse final? Uma resposta possível é compreendê-lo entre duas atitudes do narrador fonsequiano.

Rubem Fonseca disse certa vez – frase citada por um jornalista –, comparando seu trabalho ao do cientista, que cobrá-lo pela violência que havia em sua obra seria o mesmo que culpar o Richter pelos terremotos, por ter ele inventado uma escala para medi-los. E o escritor, claro, tem toda razão. Mas a escala do escritor tem uma diferença fundamental para a escala do cientista: ela é feita de valores morais e políticos, e não de unidades numéricas. Ela nunca é neutra. Dizendo de outro modo, o que há na obra de um escritor não é nunca a realidade, e sim um olhar mediado por valores e, no limite, por preconceitos. Nesse sentido, a narrativa vista acima, bem como as anteriores, são enformadas por esse olhar que interpreta a realidade. E no caso de um autor tão visceral, interpretada de modo radical, o que nem sempre é garantia de qualidade da obra.

De um lado, a força da representação quer levar ao limite o contraditório da situação narrada; ou seja, há uma radicalidade apondo para um lado em que a realidade perdeu sua dimensão humana de civilidade, num país em que o liberalismo (das elites, da classe média) sempre foi moldado pela mentalidade escravista, que transforma o pobre e preto em “coisa”, como diz o narrador (e Jéssica) ao final do conto. Assim, o narrador nos conta uma história em que os seres estão todos reificados pela miséria escravista – d. Benedita quer vender o neto recém-nascido porque está precisando de uma dentadura; a filha quer alimentar, amar e educar o filho, sonhando

que ele seja “grandão e bonito” e possa vencer os preconceitos e exclusões para tirá-las da miséria; a amiga Kate vende seu filho e os pais não podem saber, não porque queriam ficar com a criança, mas porque queriam o dinheiro (se souberem que ela ficou com o dinheiro, vão “enchê-la de porrada”). Isso porque vivem numa “comunidade” em que o verdadeiro deus é o dinheiro, que legitima qualquer atitude.

A radicalidade aponta também para outro lado, que problematiza o primeiro: o conto é pensado, também este, com a brevidade e objetividade de uma fábula, a começar da primeira frase: “Jéssica tinha 16 anos quando ficou grávida”, mas cuja matéria não é de fábula. A partir daí, as frases são concisas e a concisão está também no modo entre o rebaixado e o caricato, quando não o preconceituoso e grotesco – veja-se a caracterização de Jéssica grávida –, em cuja chave tudo é visto pelo narrador “naquela” comunidade. Mas a realidade, por mais tediosa que seja – por exemplo, a miséria brasileira –, não se reduz ao esquema de uma fábula, exigindo do escritor um maior número de mediações, que o estilo tardio de Fonseca, nesse livro, já não se ocupa em oferecer.

Se o caricato da personagem e seu ambiente existe para justificar o ato final – de fato, ficaria inverossímil o ato se Jéssica tivesse uma consciência além do gesto –, então teríamos de reconhecer que o ato final não existe na realidade, a não ser numa representação muito rebaixada. Mas se o ato existe na realidade – e nós sabemos que a realidade é infinitamente mais violenta: basta lembrar as muitas faces da violência contra a criança brasileira, especialmente indígenas e pretas, para ficar só no nosso inferno, e nem citar, por exemplo, o

inferno das crianças palestinas –, então haverá uma maneira de dizê-lo que não seja rebaixada.

Fica ostensiva a diferença de tratamento da matéria e das personagens, se comparamos os dois contos analisados nesta última parte do ensaio; claro, o primeiro é em primeira pessoa, e isso é uma diferença entre os dois narradores: mas temos de nos lembrar também da figura do “autor implícito” pensada por Wayne Booth, que mostra que pode não ser decisiva a diferença entre primeira e terceira pessoas, pois por trás das duas existe o “autor implícito”, que organiza os elementos todos da narrativa, sendo responsável pelo sentido último e mais amplo que “a forma total exprime” (BOOTH, 1980, p. 91). É o caso de se perguntar se também aqui o narrador fonsequiano não perdeu o pé na realidade, e ao querer evitar o paternalismo, com uma linguagem agressiva, chega a ele pela via do preconceito, dando à sua obra uma contradição que vinha do velho naturalismo, pois as escolhas do escritor nunca são neutras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOOTH, Wayne. Regras gerais, II: “Todos os autores serão objetivos”. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- FONSECA, Rubem. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIDAL, Ariovaldo José. Rubem Fonseca, o romancista. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 9 mar. 1991 [Suplemento Cultura].