

A GRANDE ARTE: VISÃO DE MUNDO E LINGUAGEM

CRISTÓVÃO TEZZA*

" (...) le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, "n'appartenant à personne": il est éparpillé, sous-tendu d'intentions, accentué de bout en bout. Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. Tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une oeuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement soustendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions."

MIKHAIL BAKHTIN

I

A literatura chamada "policial" nunca prosperou no Brasil. Um dos motivos parece-nos óbvio, e diz respeito à estrutura social e política do país: nossos delegados, policiais, espiões, detetives e congêneres não têm a necessária fleuma, a precisão de raciocínio, a paciência com a condição humana (alheia), tempo, disposição e charme indispensáveis para que se chegue ao criminoso por vias civilizadas. O excesso de serviço - há muitos crimes no país, de todo tipo - determina o método: colocam-se os suspeitos pendurados em fila no pau-de-arara e em poucos minutos alguém assina a confissão. Dispensamos, em princípio, os préstimos de Sherlock Holmes - que além do mais era consumidor de drogas.

* *Universidade Federal do Paraná.*

Além deste fato pitoresco, para dizer o mínimo, podemos também aventar uma hipótese literária, também de cunho histórico e social: nunca tivemos literatura "intermediária". A elitização cultural brasileira, que remonta à Colônia, ao Império, e passou incólume pela República, transformou nossa literatura numa torre de beletristas. O escritor é antes de tudo um bacharel, e a palavra um "ornamento", como assinalou Sérgio Buarque de Hollanda. Cronicamente sofrendo de falta de leitores, o escritor brasileiro sempre pôde respirar aliviado nas redes do esteticismo caprichado - o parnasianismo faz escola até hoje - salvo uma ou outra exceção de bons contadores de histórias que conseguiram romper o cerco, ainda que sob o desdém da crítica.

Ora, o romance policial é tipicamente uma literatura de massa. Como nunca tivemos leitores em massa, quando começamos a tê-los (embora em índices modestos) vimos nossas prateleiras invadidas pela massa estrangeira, de todo tipo: os bem comportados policiais à antiga (Agatha Christie), em que a lei e a ordem burguesas são sempre restauradas pela inteligência; policiais psicológicos (Georges Simenon), mais complexos e profundos, não raro de alta qualidade literária; policiais "negros" - o modelo americano - em que o criminoso é tão vítima quanto a vítima propriamente dita - sem falar nos **best-sellers** de espionagem, onde as intrigas políticas internacionais (frequentemente de um maniqueísmo primário) transformam o todo poderoso detetive tradicional num dente miúdo de uma engrenagem de interesses. Há de tudo neste balaio: muita coisa boa, muita coisa ruim, veiculação ideológica barata, psicologismo mais denso, outro mais frouxo, questionamento da vida moderna, moralismo de almanaque; em alguns, privilegia-se o estudo da condição humana, em outros a complexidade do enredo e da intriga, ou então enfatizam-se melosas histórias de amor salpicadas de crimes. De tal modo há de tudo, que o rótulo "policial" passa a ser injusto, uma vez que depreciativo; subentende-se que haja "literatura", de um lado, e "policiais" de outro, uma espécie de primo pobre - não bastasse a lembrança de Dostoiévski e Faulkner para lembrar a fraqueza do rótulo.

Mas, curiosamente, não há escritores brasileiros no balaio,

pelo menos em quantidade significativa a ponto de pesar no nosso panorama. Ultimamente têm surgido alguns nomes trabalhando na área; entre outros, citamos José Louzeiro, com textos de cunho jornalístico, em geral baseados em fatos reais, Márcio Souza, que declaradamente se propõe tornar-se uma espécie de Harold Robbins brasileiro, e Rubem Fonseca, que de contista consagrado aventurou-se no policial propriamente dito, primeiro com **O Caso Morel**, um livro ainda tímido, vacilando entre a intriga policialesca e a sofisticação literária, e agora com **A Grande Arte**, em que o autor respeita grande parte das convenções do gênero, sem abrir mão da qualidade literária. É este romance que pretendemos comentar.

II

Consta que Rubem Fonseca foi delegado de polícia no Rio de Janeiro durante vários anos, o que, se não diminuiu a criminalidade do mundo carioca, pelo menos deu a Fonseca um extraordinário conhecimento do submundo da vida urbana brasileira. Desde os contos - e citamos **O Cobrador** como um modelo -, R.F. já estabelecia o seu universo ficcional: a vida urbana, a violência extremada, a solidão furiosa, o abismo agressivo entre miséria faminta e milionários entediados, a ausência de qualquer valor moral coletivo que não o da sobrevivência bruta, um vazio agonizante que transforma a cidade num centro quase que metafísico de selvageria. Também nos contos já aparecia o personagem Mandrake, um advogado cético e cínico, mas culto, que sobrevivia na selva sem muito escrúpulo, embora apresentando alguns resquícios de sentimento de culpa que o humanizava. Um universo esquemático (ainda que os personagens não o sejam): o mundo se divide entre ricos e pobres, sem considerações intermediárias, entre opressores e oprimidos, numa luta exasperante cujo único altar é o dinheiro e o poder. Nesta luta, R.F. não toma partido, mas dá voz aos miseráveis urbanos, os lúmpen, os sem ideologia a não ser o estômago. Não vai aí nem piedade, nem moral, nem mediação "civilizada": talvez nenhum outro escritor brasileiro tenha retratado este universo de forma tão crua e, ao mesmo tempo, humanizada. Em Dalton Trevisan, por exemplo, um universo semelhante é mediado por uma sutil visão crítica, de caráter "condenatório" - há nele um "nojo" burguês à pobreza. Por seu

lado, Rubem Fonseca, sem ser piegas e sem a mais remota preocupação humanitária ou social (tipo realismo socialista), coloca a todos, ricos e pobres, no mesmo saco absurdo e sem saída.

Pois bem, esse universo ficcional denunciado nos contos vai reaparecer em escala ampliada em **A Grande Arte**. Por ora, observemos a estrutura do livro enquanto construção da intriga, constatando o quanto o autor tomou de empréstimo ao modelo "policial".

Logo na primeira cena do livro, uma prostituta é estrangulada com requintes "literários" - o assassino não se considerava "um psicótico puritano tentando esconjurar a congênita corrupção feminina"; e, ao fim, com um punhal, traçou no rosto da mulher a letra P, "que no alfabeto dos antigos semitas significava boca". (pp.7-8).

Começa aí a se armar uma intriga policial para nenhum amante do gênero botar defeito. Em seguida, Mandrake e seu sócio Wexler - um judeu moralista - são procurados por uma tal Gisela, massagista, que se diz ameaçada por estar de posse de um videocassete. Entra em cena Roberto Mitry, um rico desocupado, que contrata Mandrake para recuperar o video cassete. Gisela, cujo verdadeiro nome é Elisa, aparece assassinada. Mandrake chega a uma tal Danusa, sócia de Elisa, que também é morta. Uma terceira mulher, Cila, amante de Danusa e de Rose Leitão (esposa de um deputado federal), também é assassinada. No propósito de elucidar por conta própria os crimes, Mandrake vai se envolvendo numa sinistra organização que inclui tráfico de drogas, senadores da República, altos financistas, prostituição, corrupção de toda espécie, subornos e homicídios a granel. Entra-se por um outro Brasil, absolutamente amoral e demoníaco, sem heróis nem vencedores - apenas uma horda desvairada lutando por poder e dinheiro.

Eis aí um policial que tinha tudo para apenas entreter o leitor, desde que ao final o autor se encarregasse de pôr ordem no "cosmos", punindo os vilões e recompensando os heróis - e o mundo estaria salvo. Mas Rubem Fonseca, ao mesmo tempo em que amarra o leitor no seu complexo **plot**, tira-lhe qualquer possibilidade de salvação; não há heróis - de certo modo, todos são

vilões -, não há ordem burguesa a ser restaurada, não há qualquer parâmetro seguro onde se refugie a consciência. Não há sequer - e aqui talvez um dos pontos altos do livro - espaço suficiente para o indivíduo em tal universo. Sufocados todos, resta-nos uma luta desesperada para respirar num mundo completamente hostil. É tão forte o clima criado que, sem prescindir do "real" e do verossímil, muito freqüentemente até do naturalismo, Rubem Fonseca nos mergulha por momentos num universo fantástico, tão a-normal, que se aproxima (metaforicamente falando) das projeções utópicas negativas deste século.

Assim, a busca do assassino, graças à habilidade de R.F., passa a ser um dado secundário. O leitor cai numa espécie de cilada: a trama policial, que deveria fatalmente se fechar numa solução, não se resolve, dando lugar entretanto a uma obra de arte que nos obriga a pensar criticamente sobre os homens e o mundo destes tempos. Há um traço patético na trajetória de Mandrake, tentando vingar a violência que sofrera junto com Ada, em meio a uma guerra tal que seu sentimento de indivíduo ganha um toque ridículo, sem lugar no mundo.

Paralelamente à intriga policial e à revelação de um Brasil subterrâneo, R.F. nos faz viver os dramas algo cínicos, algo sentimentais, de Mandrake, às voltas com suas mulheres, numa tentativa (frustrada) de estabelecer algum valor afetivo no qual pudesse se apoiar. Nosso herói - bem mais profundo e complexo do que aquele advogado que aparecera em alguns contos - é na verdade um anti-herói. Por saber demais (no sentido de sofisticação intelectual), por não ter uma tábua de mandamentos sagrados a obedecer, por se sentir angustiadamente "incompleto" (uma angústia "moderna"), Mandrake não tem forças nem procuração para salvar o mundo, como tinham seus clássicos colegas Holmes e Poirot. É o homem certo no lugar certo: o único detetive brasileiro possível...

III

Esboçamos no item anterior alguns traços da visão de mundo veiculada pelo romance de Rubem Fonseca; tentemos agora levantar a relação que há entre "visão do mundo" e "linguagem". A discussão é velha e labiríntica, e toca em questões fundamen-

tais da Lingüística moderna, a começar pela clássica dicotomia "forma" versus "conteúdo". Não entremos neste cipoal, reservado aos especialistas - mas tentemos, mais modesta e superficialmente, descobrir por meio de que linguagem R.F. constrói seu universo.

Tradicionalmente, supõe-se que a questões filosóficas mais profundas deve corresponder uma linguagem igualmente mais "profunda" - incluindo-se aí todo o arsenal de recursos técnicos descobertos pela literatura deste século, tais como desmembramento da ordem início-meio-fim, eliminação da pontuação convencional, "stream of consciousness", o uso do trocadilho elevado à condição de "trabalho com as palavras", e outros truques hábeis que, se foram usados com gênio por escritores do porte de Joyce, Proust, Faulkner, ou, entre nós, Guimarães Rosa, acabaram também fazendo as delícias de uma sub-literatura de "vanguarda" que, à falta de assunto, decidiu cometer pirotecnias verbais. Isto é particularmente verdadeiro no caso brasileiro, onde por tradição imperou ou a palavra ornamental ou a literatura "bem comportada", discursiva, chata, oitocentista, acessória na forma e no conteúdo. Por seu lado, a crítica (onde ela ainda existe) também mantém seu ranço conservador, mesmo nas suas melhores expressões. (Nosso último crítico impressionista, à antiga - Wilson Martins -, por exemplo, tem ojeriza a palavras, preconceito infantil que com freqüência bloqueia sua argúcia. Quanto à crítica acadêmica, quase sempre se vê sufocada numa rede de filigranas teóricas e formais.)

Pois bem, neste panorama morno, a literatura de Rubem Fonseca aparece como um autêntico "trator": violenta, pesada, enxuta, não raro grosseira, conserva entretanto uma peculiar simplicidade formal. R.F. consegue criar um texto de permanente impacto, e bastante sofisticado - apesar (ou por decorrência) da simplicidade. Embora "simples", na aparência formal, a narração se fragmenta em partes de pesos diferentes, em que se estabelece uma contínua adequação entre linguagem e objeto retratado. O narrador - como o indivíduo deste século - não tem o poder de fechar o mundo à sua voz, e aí se tranqüilizar. Enquanto linguagem, o texto não é fechado por uma consciência organizadora, monofônica, que dita o tom do livro do começo ao fim.

Desta forma, R.F. não tem pejo de usar, por exemplo, os mais gastos lugares-comuns da literatura policial, sempre que estes chavões davam a medida exata da cena, do clima, ou do personagem retratado. Vejamos:

Se havia algo que eu conhecia bem é o som da voz de um tira (p.14).

Um rato gordo, artiloso, de olhinhos miúdos (...) (p.63)

Em certos lugares o tempo demora muito a passar. (...) cara de desencanto com a humanidade que só os judeus sabem fazer (p.11).

Há pessoas que passam o dia suspirando (p.16).

Ou então lança mão de ditos populares, com detalhes pitorescos:

"Quando um brasileiro mija todos mijam", disse Raul.
Ele e eu urinamos simultaneamente, evitando um olhar para o pênis do outro.

Ao mesmo tempo que produz frases como as citadas acima, que (à exceção da última) podem ser encontradas em qualquer policial descartável, R.F. é capaz de trabalhar textos de alta especialização erudita. Vejamos dois exemplos ao acaso, entre centenas:

Sette Neto correrá o dedo pelas marcas vermelhas disseminadas na face da mulher e perguntará se alguém sabia o que era aquilo. Pontilhado escarlatiniforme de Lacassagne, responderá Raul. (...) Abriu o olho da mulher e perguntou e isso? Exoftalmia, com congestão da conjuntiva e midríase(...) acrescentando que o cadáver talvez apresentasse fratura do osso hióide e fraturas das cartilagens tireóide, cricóide e artenóide, tudo dependendo do aparelho laringeu da vítima (...) (p.28)

A palavra vem do latim, flagrans, flagrantis, significando ardente, que está ardendo (p.31).

A erudição - diríamos "volúpia" - de Mandrake desce, mais rasteira, aos pormenores do charuto que fuma:

Acendi um Panatela. O Panatela escuro da Suerdieck faz um cinza grafite, pode ser fumado a qualquer hora (...) O Pimentel nº 2, outro dos meus

favoritos, é ordinário e fedorento (...) (p.13)

Observe-se parte da bibliografia de Mandrake sobre a arte da cutelaria:

Entre os livros que trouxera estavam vários clássicos. **O Trattato di Scienza d'Arma**, do grande teórico Camillo Agrippa, publicado pela primeira vez em 1604; **O Manual del Baratero o Arte de Manejar la Navaja, el Cuchillo y la Tijela de los Jitanos**, de autor anônimo (...)

E por aí vai o advogado. O prazer verbal manifesta-se também na cama, onde o "retórico", em meio a palavrões, ganha inusitado impacto:

"Você está com vontade de me foder?"
"O que mais?"
"De enfiar esse pau grande na minha boceta?"
"A pomposidade venturosa e festiva das palavras obscenas."
"Por que pomposidade?"
"A extravagância fanfarrã da ostentação gloriosa do desejo. (...)" (p.66)

Em meio ao fogo cruzado de corrupção e homicídios, da violência mais crua, Mandrake com freqüência refugia-se na cultura livresca, talvez sua única tábua de salvação. Tem em Wexler o sócio ideal para sua esgrima retórica, sempre com um certo tom de paródia e cinismo:

"Lembra do Rei David?", perguntou Wexler.
"David derrotou os filisteus, os moabitas, fez Jerusalém a capital dos judeus. Fui aluno do padre Lepinski, já se esqueceu? Ele dizia que David não passava de um assassino genocida, adúltero e imperialista." (p.30)

Quando necessário, Mandrake sente prazer em ostentar os conhecimentos técnicos de sua profissão:

"Adultério é crime de ação privada. O ofendido tem o prazo decadencial de trinta dias, a partir do conhecimento do crime, para propor a ação. O querelante, para evitar que a ação se torne perempta (...)"

Em seguida, justifica-se:

A pior coisa do mundo era explicar a lei para um cliente (p.31).

Esta linguagem camaleônica, se freqüentemente se manifesta por indícios vocabulares - termos eruditos que abruptamente aparecem em contextos mais chãos - também ganha traços estilísticos. Quando Mandrake vai para a provinciana Pouso Alegre para rever Ada, por exemplo, o texto adquire certa "adiposidade", uma lentidão convencional que pouco a pouco vai refletindo o clima da própria cidade:

Ada estava sentada atrás de uma mesa, sobre um estrado, tendo ao fundo um quadro negro com palavras e números escritos em giz branco. (...) Caminhei pelo chão de madeira, meus passos ecoando na sala silenciosa, e segurei a mão de Ada ajudando-a a descer do estrado. Abraçamos-nos ofegantes e ficamos um longo tempo sem dizer nada (p.85).

Observe-se, no trecho citado, as excrescências naturalistas: "giz branco", "palavras e números escritos", "segurei a mão de Ada ajudando-a a descer do estrado", etc. Com esta soma de detalhes, com sabor de literatura "antiga" - "abraçamos-nos ofegantes", por exemplo -, pouco a pouco a narração toma o exato matiz da provinciana Pouso Alegre. Quanto ao naturalismo, podemos constatar que, no livro, ele é "funcional" - a obsessão por detalhes aparentemente irrelevantes acaba por envolver a narrativa ao tom mais cru, justo pelo estranhamento no contexto:

Fuentes subiu no velho elevador marcado de inscrições (viado, coríntians) até (...)

Ou:

Do nariz de Ada dois pêlos compridos saíam como insetos vivos.

Outro detalhe naturalista, tão obsessivo quanto o esgarço dos personagens de Eça, são os dentes (ou a falta de dentes) - só que o símbolo aqui adquire claramente contornos sociais, uma espécie de marca da miséria - mas de uma miséria econômica, não metafísica:

Um negro forte e sem a maioria dos dentes (...)
(p.25)

Os sem dentes acreditam em todas as mentiras.
(p.22)
(...) principalmente para os que têm todos os dentes. (p.279)
(...) mastigava com os dentes da frente. Os molares se perdem primeiro. (p.21)
O pregador não tinha dois dentes na frente. (p.104)
As pessoas sem dentes me comoviam. (p.104)

Na segunda parte do livro - **Retrato de Família** - extraída dos cadernos de anotações de Lima Prado, a linguagem novamente se transforma, fazendo uso de todos os chavões de crônica familiar com certo ranço de colunas sociais:

Sua nova aspiração passou a ser uma investidura de Ministro do Supremo Tribunal Federal, que coroaria sua brilhante carreira de advogado e jurista (p.163).

Com freqüência, R.F. utiliza estes códigos verbais, marcados por traços específicos (observe-se o "peso" dos vocábulos "investidura", "coroaria" no contexto da frase) para doses maças de ironia. Veja-se este exemplo:

Conforme as palavras que Barbalho colocou em sua anamnese, Maria do Socorro e sua amiguinha, chamada Silvia, dedicavam-se à masturbação feminae dilectae, ao cunnilingus e ao tritus mutuus genitalium appositorium. Tudo foi dito ao pai em latim, para chocar menos. Falou-se também em tribadismo, uranismo, manustupração recíproca e outras palavras raras mas plenas de sugestões medonhas (p.166).

Note-se a ambigüidade da palavra "amiguinha" no contexto sóbio, "científico", do texto. Voltaremos a este ponto adiante.

O extraordinário domínio verbal de Rubem Fonseca - capaz de trabalhar em vários níveis de linguagem num mesmo parágrafo, criando uma tensão permanente entre diferentes visões de mundo (o que Bakhtin chamava de "plurilingüismo", discursos e pontos de vista diversos na mesma construção sintática) - este domínio assume o seu grau mais delirante na boca de Zakkai, o bizzarro "Nariz de Ferro". Veja-se:

Os jornais não dizem nada e a televisão, bah, a televisão é o ópio do povo, como disse Lenine.

Telefone para banqueiros, parlamentares, gerais, jornalistas, ministros, tiras como Raul, ladres que fuçam no inter-espaço ocluso, como disse Balzac - ligo para um lado e outro da cortina e no fim do dia já sei para onde o vento vai soprar; aí abro minha vela, estás me entendendo, e vou vendendo minhas especiarias para os ofuscados, e o produto converto em diamante e selos, uma fortuna que posso transportar na boceta de uma virgem, se precisar fugir de alguma conjuntura; mas esse momento ainda não chegou, a época é de plantar a grana e colhê-la dourada e sumarenta nas vísceras dos ambiciosos, como disse o Mahatma Gandhi (p.148).

Aliás, Zakkai é um personagem arquetípico de todas as "deformações": negro, anão, ex-mendigo de dormir em esgotos, e depois próspero dono de uma rede de motéis, tráfico de drogas e indústria da pornografia. Um feroz solitário, Nariz de Ferro apresenta-se com um pitoresco humor, capaz de fazer a própria crítica e de ter uma visão aguda do inferno brasileiro, tudo veiculado numa linguagem de almanaque, absolutamente original, em que o nosso beletismo de salão - a cultura como enfeite - se mescla aos falares mais torpes, num todo surpreendente. Veja-se:

Mulheres, cadelas submissas, sendo esporradas por cacetes gigantescos, as bocetas, plantas carnívoras arreganhadas, e cus negros sinistros atraentes como poços de petróleo latejantes, como disse Euclides da Cunha (p.149).

Este autêntico personagem de Rabelais - que se orgulha de só ter aprendido a falar aos oito anos e de ter um membro sexual enorme - sabe se defender:

Eu me preparei para enfrentar a adversidade. Estou acabando de escrever o **Manual dos Frustrados, Fodidos e Oprimidos**. Nele descrevo, minuciosa e sistematicamente, os métodos mais sujos e destruidores para se ir à forra de qualquer inimigo, seja ele quem for, forças armadas, companhias de serviços públicos, companhias de cartões de crédito, bancos, a polícia, o proprietário senhorio, a loja comercial, qualquer pessoa ou instituição que tem força e sacaneia os outros. Ensino a técnica adequada para devassar, desmoralizar, arrui-

nar, aniquilar, exterminar indivíduos e organizações odiosas, mostro como atacar agindo das sombras, como atormentar e destruir sem misericórdia (p.148).

Pois bem, o aparentemente insignificante anão está pronto a aniquilar nada mais, nada menos, que o senhor Thales da Lima Prado, homem de estirpe nobre, de sofisticada cultura, proprietário e diretor do respeitabilíssimo Sistema Financeiro Aquiles S.A. Na verdade, Lima Prado é filho incestuoso de dois irmãos, a mãe é uma louca internada no asilo (anos antes uivava nos porões da mansão), e os empreendimentos Aquiles são a fachada respeitável de vários negócios escusos. Desta forma, a linguagem de (e sobre) Lima Prado vai refletir também esta sofisticação ambígua de coluna social e a ironia amarga de quem tem o poder de manipular e corromper tudo.

Por exemplo, quando conversa com um severo senador da República, intermediário de um suborno, põe-se a defender o nazismo:

Lima Prado fazia questão de assinalar que não era nazista, mas Hitler poderia ter sido o maior homem do século XX. Isto estava começando a ser reconhecido pela humanidade, lentamente, apesar do esforço que os judeus e seus aliados dos dois lados, plutocratas e comunistas, faziam para que a memória do grande alemão continuasse a ser execrada através de campanhas permanentes de difamação e calúnia.

(...) O homem que estava com Lima Prado, um respeitado senador da República, pensou em retrucar (...) mas achou mais político ficar calado (...) (p.198)

O medido delírio de Lima Prado continua:

A indústria cinematográfica (...) já produzia filmes em que Hitler aparecia não mais como um assassino louco; livros eram escritos com maior isenção, mostrando como Hitler contribuiu para fortalecer a cultura germânica; a cruz suástica (...) se tornava um símbolo para a juventude do mundo inteiro, e Hitler (...), o fantástico orador capaz de siderar as multidões, (...) (p.199).

Num momento, o senador lamenta a morte de Roberto Mitry, primo de Lima Prado, sem saber que o próprio Lima Prado havia man-

dado matá-lo. Ao condenar a violência urbana e a perda de valores ("Soa fora de moda dizer isto, mas não há mais vergonha, dignidade, pudor"), a linguagem assume a eloquência estéril dos parlamentos:

Enquanto o exemplo negativo for dado pelas nossas elites, será muito difícil melhorar o tecido social em nosso país (p.200).

Depois de desfiar um rosário de chavões veementes, o senador pensa melhor:

Outra pausa. Não convinha a um senador parecer nihilista. Criticar e denunciar, mas com esperança. "Devemos confiar no Brasil. Somos um grande país em crescimento" (...) (p.200).

Em seguida, após conversarem banalidades pomposas, e depois de Lima Prado marcar encontro com uma prostituta por telefone ("a perspectiva excitante do encontro deixara Lima Prado confiante"), chega-se finalmente ao osso:

"Desculpe a rudeza (...) mas ouvi dizer que o Ministro é sensível a certos estímulos pecuniários. Se é assim."

"Fala-se muito neste país", cortou o senador (...).

"Ele leva ou não leva dinheiro? (...) Depósito o dinheiro onde quiserem, na moeda que quiserem, uma parte antes e outra depois que a licença for concedida (...) (p.204).

Mas, mesmo quando traça figuras ideologicamente marcadas - como um financista corrupto, caso de Lima Prado - o romance recusa-se ao estereótipo fácil. A ausência de um discurso moralista do narrador faz ressaltar os detalhes "humanizantes" dos personagens, revelando-lhes sempre uma dimensão mais complexa:

Postado na Tribuna de Honra, perto do Presidente da República, de Ministros de Estado e outros personagens poderosos, (...), Lima Prado sentia um enorme tédio. Sentia também algo que não conseguia definir, que estava ligado ao fato de ser filho incestuoso da mulher que uivava no porão da rua São Clemente, quando ele era criança (p.247).

Assim, a visão de mundo de R.F. não decorre de qualquer dis-

curso filosófico, lato sensu, ou de qualquer articulação lógica, digamos kantiana. Mesmo porque grande parte dos personagens é inculta, e o que eles entendem por valores aparece na crueza mesma de sua linguagem:

A Humanidade é um monte de merda (p.278).

Quanto aos personagens de maior formação cultural, tais como Lima Prado ou Mandrake, esses usam seu "saber" como uma espécie de escudo irônico, como um acessório inútil - o acúmulo de informações é uma renda, um pingüim de geladeira que, a rigor, não serve para nada. Sempre que há necessidade de se fazer "filosofia", esquece-se a erudição e chega-se a uma essência simplória mas eficaz:

O dinheiro compra, o dinheiro tranqüiliza, o dinheiro alegra, o dinheiro fortalece (...), mas não é tudo, lembre-se disso (p.236).

A título de curiosidade, lembremos que, para Lima Prado, a erudição tinha pelo menos uma utilidade concreta:

(...) Lima Prado entrou no banheiro do escritório. Sobre a banca da pia estava o livro **Collectionneurs d'Armes de Poing**. O livro nunca saía dali e Lima Prado lhe atribuía misteriosos poderes laxativos. Bien que les pistolets européens le plus anciens (...). Il s'agit d'un pistolet de style germanique, portant l'inscription "Vive Bourgogne 1537" sur la paignée - e Lima Prado começou a defecar com prazer. Era sempre nessa parte - Vive Bourgogne - que ele desonerava os intestinos (p.180).

Os detalhes naturalistas que acompanham o texto aparecem sempre com impacto, e, curiosamente, evitam generalizações absolutas sobre o bem e o mal. Observe-se a trajetória de Fuentes: o mesmo assassino frio capaz de estrangular sem remorsos, é capaz igualmente de amar uma mulher e pretender viver com ela em algum lugar sossegado. Do vilão que prometia ser na primeira parte do livro, Fuentes se transforma num personagem complexo. E, justo pelo "naturalismo", entramos cruamente na sua visão de mundo, da qual o narrador (Mandrake) mantém distância, sem apreciações morais ou críticas. Veja-se como se apresenta

um detalhe do sistema de valores do "terrível assassino":

Fuentes não gostava de mulheres que falassem dessa maneira. Os homens podiam falar assim. As mulheres não deviam falar palavras, era feio (p.283).

No livro, toda metafísica perde seu campo específico, o das elucubrações profundas, e se insere prosaicamente no dia-a-dia de pessoas comuns - se é que há pessoas "comuns"... Observe-se este diálogo entre Fuentes e Míriam, uma prostituta:

"(...) Faz de conta que voltei a ter doze anos: eu ia conseguir fazer outra vida para mim? Ou existe um destino do qual não se pode fugir? Uma nasce para ser madame, outra para puta (...). É isso? É assim a telenovela?"

"Esse negócio de destino é besteira (...)."

"Não sei. Acho que quando uma pessoa nasce já está tudo decidido, até mesmo quantas vezes o coração dela vai bater. Então chega a hora da pessoa morrer, numa boa ou numa ruim, e pronto."

"Essa hora é sempre ruim."

"A pessoa morre."

"E quem decide?" Fuentes encarou Míriam.

"Deus".

"Deus não existe."

"E quem foi que fez tudo isso que está aí, as flores, as estrelas, os peixes?"

Fuentes voltou a olhar pela janela (p.223).

Esta espécie de hiper-realismo (atente-se para a vulgaridade do argumento - "e quem foi que fez..." - apresentado sem ironia), ao mesmo tempo que dá dignidade legítima aos personagens, redundando por outro lado num ceticismo, numa descrença visceral da humanidade, o que é também uma forma de purificar o homem de toda mística, artifício e convenção. Lembremos que a linguagem é a convenção humana por excelência, o poderoso sistema capaz de transformar e **melhorar** a realidade. O romance de R.F., ao dar voz a todas as vozes, sem mediá-las por uma consciência (linguagem) moral unificadora, traduz uma espécie de inadequação essencial do homem para o entendimento da vida - o saber aparece como que uma excrescência num universo cuja única lei é a violência. Daí porque "uma comunhão perfeita, talvez isso só possa ser alcançado entre homem e animal, nunca entre homem e homem" (p.232), como supõe Lima Prado.

A imagem do animal é recorrente, e vai reaparecer na boca de Zakkai:

A vida de um macaco, eu afirmo, vale mais, é mais rara, do que a vida de um homem, esse mamífero que disputa com os ratos a corrida da proliferação (p.278).

Ou na voz de Mandrake:

No gramado à frente (...) um ganso agarrou a rã pela perna e tentou devorá-la, mas o corpo do battráquio, que coaxava fracamente, não passava pelo bico da ave. (...) O incidente com a rã me deixava deprimido (p.91).

Apesar de tudo, a literatura de R.F. não se furta à poesia - ou pelo menos aos traços poéticos. Justamente pelo fato de não escrever sob uma tábua de mandamentos "científicos", ou sob princípios filosóficos que condicionem *a priori* sua ficção - como aconteceu com os naturalistas "históricos", que só tinham olhos para o que revelasse os lados mais asquerosos da condição humana -, o autor acolhe em seu texto qualquer sinal de sensibilidade humana, tanto quando faz uma prostituta raciocinar sobre o destino como quando leva Mandrake a pensar sobre coisas "obsoletas" como o amor - e sempre com uma simplicidade que beira o lugar-comum:

"Vou atrás dela, não vou perder a mulher que amo sem lutar", pensei (p.83).

Às vezes, o desencanto de Mandrake adquire toques de sensibilidade poética e de carinho legítimo:

"Você está muito bonita hoje."

"Bonita, eu?" (...) "Estou bonita nada."

"Está linda."

(...)

"Eu fico melhor com o cabelo solto ou preso?"

"Solto, sem laquê" (...) "É assim que eu gosto."

"Você gosta mesmo de mim?"

"Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam" (p.114).

Ressaltamos, mais uma vez, a simplicidade: o diálogo (que não teme o lugar-comum) espanta pela ausência de qualquer adorno típico - é seco, e, talvez por isso, tocante. Aliás, Mandrake vive uma espécie de nostalgia do amor, uma ânsia de paz impossível de se realizar, disfarçada em ironia - o que Ada percebe num momento:

"Você tem medo de ser romântico. Finge de cínico" (p.19).

À página 118, um dono de restaurante, o português Alberto, que só aparece nesta cena, conta a Mandrake uma pungente história de amor, desbragadamente romântica. O personagem é tratado com carinho suave, que uma levíssima ironia não chega a embaçar. Mais uma vez a linguagem assume o tom adequado à visão de mundo do português. Veja-se:

"Um dia, um dia inesquecível, ao passar pela porta de uma igreja, vi um casamento. A noiva, toda vestida de branco, com uma grinalda de botões de laranjeira e um longo véu de renda seguro por dois pajens, um menino e uma menina, caminhava como uma princesa pela nave da igreja."

Ou este trecho, em que o chavão serve perfeitamente ao clima criado:

"(...) ganhei dinheiro, mas meu coração sangrava como o de um mendigo sem uma sopa fria para tomar" (p.118).

A história do português foi um bálsamo para Mandrake, então vivendo a tensão de perseguir Fuentes na perigosa fronteira da Bolívia:

Sai do restaurante no estado de embriaguez que me deixava feliz. Além do mais gostava de histórias de amor que terminassem bem, como a do português (p.119).

O sentimentalismo de Mandrake manifesta-se quase sempre em referência à mulher. A questão da mulher é um aspecto rico a ser abordado no romance, e mereceria trabalho à parte. Corre, ao longo do texto, um paralelismo entre a visão dita "normal" da

mulher - "era mesmo uma mulher inexpressiva, não faria realmente falta" (p.7) -, vivenciada pelo tédio dos milionários ou pela indústria da prostituição, e o ponto de vista de Mandrake, que vê e sente na mulher um elemento fundamental da vida humana, ainda a ser resolvido. Na parte final do livro, Mandrake chega mesmo a tecer longas considerações sobre a condição feminina, e sobre a "capacidade de sentir", considerações essas perfeitamente ajustadas à narrativa e aos problemas pessoais do personagem:

E não se tratava do orgasmo múltiplo ou outra idiotice reichiana, era algo mais do que a voluptas corporis, a libinum plenum, era a aptidão de criar o Grande Sentimento, o que tornava a mulher superior ao homem. E por isso, enquanto oprimíamos e negávamos a sexualidade feminina, nós, homens, precisávamos somar nossos pequenos e sortidos gozos e volúpias para nos aproximarmos do sentir da mulher, que pressentíamos e invejávamos.

Mas o discurso de Mandrake - eivado do "saber livresco" - não escapa à ironia:

Afirmei com veemência canastrã essas e outras Grandes Concepções, sem, porém, impressionar Ada favoravelmente (p.277).

De qualquer modo, a mulher em R.F. aparece sempre com surpreendente dignidade, mesmo (ou principalmente) quando prostituta - "indivíduos que a sociedade considerava descartáveis" (p. 7). O traço desta dignidade não aparece enquanto discurso moralista do narrador, mas justo pela linguagem mesma das personagens, que se apresentam sem a mediação de uma consciência "superior", conforme já assinalamos. Um indício deste tratamento aparece na relação Miriam **versus** Fuentes, e no crescente processo de "humanização" de ambos, no sentido de que o autor se recusa a tratá-los esquematicamente ou sob estereótipos fáceis. Veja-se:

Enquanto minha vida sentimental se deteriorava, Fuentes e Miriam chegavam a uma harmonia perfeita, se é que isso poderia existir entre homem e mulher. (...) seu relacionamento com Miriam havia adquirido agradáveis e inesperados contornos cerimoniais. (...) Apenas na cama a relação de-

les continuava sendo primária, ele dominando, usando força animal. Mas mesmo ali Miriam, aos poucos, começou a mostrar a Fuentes o regalar deliciado de certos prazeres mais sutis. Um dia, (...) Fuentes disse a Miriam o que nunca havia dito a mulher alguma: "eu gosto de você" (p.277).

Entretanto, apesar do idílio crescente, da consciência que lentamente o embrutecido Fuentes começa a ter de si mesmo e do mundo, não há salvação visível, ainda que se tente:

"Acho que se pode sempre sair de um caminho e entrar em outro".

"O mundo não deixa. Então o que você tem que fazer é percorrer a sua estrada e destroçar o que estiver na frente" (p.279).

IV

Millôr Fernandes diz de si mesmo que é um escritor sem estilo - enfim! Poderíamos dizer o mesmo de Rubem Fonseca, como conclusão deste breve trabalho sobre a sua linguagem. Com efeito, se entendemos primariamente "estilo" como a "marca sintática", o "modo como" se diz as coisas, percebemos que em R.F. o estilo é a própria multiplicidade de meios e de visões de mundo - sendo que a cada uma dessas corresponde uma linguagem distinta. Voltando à questão da forma e do conteúdo, cumpre lembrar que a palavra há muito tempo não pode mais ser considerada simplesmente a "vestimenta" da idéia - se assim fosse, seria possível veicular a mesma idéia (ou, mais precisamente, a mesma carga semântica) de "formas" diferentes. Na literatura - como no resto - a questão é mais sutil. Toda forma é, em si, uma multiplicidade de conteúdos, tanto no sentido de que tem um potencial semântico passível de ser deflagrado, quanto com relação ao fato de que o receptor da mensagem também tem um nível "x" de informação prévia que permite ler, mais profundamente ou mais superficialmente, o objeto referido.

A literatura se constrói com palavras. Mas, se avançamos um pouco a visão cristalizada da palavra, vendo-a em redoma de vidro, como mera "veiculadora de idéias" (o que, grosso modo, estabelece o esteticismo da crítica, o estudo da literatura como uma abstração praticamente fora do tempo e do espaço), se avan-

çamos, repetimos, deste estágio "metafísico" até o entendimento da palavra - e da linguagem - como um fato social concreto comprometido inelutavelmente com o meio social que a cerca, então percebemos que toda linguagem expressa uma visão de mundo **social** (e não meramente "gramatical"). Em síntese, repetindo Bakhtin, **toda palavra é uma opinião.**

Assim, na medida em que o narrador, pela sua linguagem, apropria-se da linguagem do "outro" de maneira a acorrentá-la a uma só voz unificadora, temos um romance unívoco - o que não é o caso de R.F., como tentaremos demonstrar. A noção do "estereótipo" é clássica: o estereótipo é uma "opinião" do narrador sobre o outro, de certa forma sufocando-o. Uma figura humana "x", estereotipada, passa a representar um elo dentro do sistema de valores daquele que narra, totalmente submetido a ele, aos "interesses morais" do narrador. Não por acaso, esta é a grande arma da ironia na literatura - e a ironia sempre tem um fundo moral. Paralelamente, o "fechamento" estrutural da obra literária (a tradicional "harmonia entre as partes") é também o fechamento dos pontos de vista a um único ponto de vista organizador: aquele que narra, aquele que "põe ordem" no mundo. (Lembremos como Dostoiévski era "mal acabado" enquanto arquitetura romanesca!)

Pois bem, ao recusar-se aos estereótipos na construção de personagens, Rubem Fonseca faz com que da voz de suas criaturas surja uma multidão autônoma de pontos de vista sociais, em confronto e contraste (muitas vezes na frase de uma mesma figura) e daí um rico universo cujos valores só são mediados por uma fala unificadora (o narrador) em pequeno grau. Assim, pode-se compreender a fraqueza das classificações tradicionais de narração em "primeira pessoa", ou "terceira pessoa", que medem apenas um índice gramatical, técnico, frio, sem ponderar que (no plano aqui discutido) cada indivíduo é uma soma de indivíduos sociais, freqüentemente em luta. R.F. fez com que seu romance pulasse de uma pessoa gramatical para outra, mas este fato em si não tem qualquer importância se pretendemos chegar a uma noção mais profunda da linguagem enquanto expressão de um ponto de vista.

Admirável, nesse sentido, é o capítulo **Retrato de Família**.
Observe-se:

Quando José Joaquim dos Barros Lima nasceu, no Rio de Janeiro, em 1845, filho de emigrantes portugueses, a população do Brasil era estimada em cerca de oito milhões de habitantes, três e meio milhões dos quais seriam escravos. Teve uma infância de menino pobre, ajudando o pai a entregar carvão na residência dos fregueses. À custa de muito trabalho e uma poupança feroz que os privava praticamente de tudo e que possivelmente teria sido a causa da tuberculose que matou a mulher com menos de quarenta anos, (...) (p.162).

Aqui, o narrador, travestido em "terceira pessoa", apropria-se da linguagem supostamente neutra das crônicas familiares, mudando completamente a sintaxe e o ritmo que mantivera até então. Entra-se, subitamente, quase em outro livro. Esta linguagem de crônica familiar - cheirando a coisa antiga, a fotos em preto-e-branco - marca-se pela extensão da frase, ritmada, lenta, levemente retórica, e pelo uso de palavras e expressões mais ou menos típicas de um certo universo, como o nome comprido do personagem ("José Joaquim de Barros Lima", por si só, está carregado de significados sociais), as informações técnicas (a população do Brasil), e leves chavões: "infância de menino pobre", por exemplo. No contexto, algumas palavras também são típicas: "privar", "estimada". Note-se que esta linguagem é, em si, uma "visão de mundo". O leitor recebe, além das informações propriamente ditas, um certo universo "marcado", com outras características que não aquelas que vinha recebendo por meio de Mandrake ele mesmo (embora o narrador seja tecnicamente o mesmo).

Pouco a pouco, entretanto, a narração introduz palavras e expressões alheias àquela linguagem, que, na frase, estabelecem um estranhamento, um outro ponto de vista emaranhado e em confronto com o "original". No exemplo citado acima, temos o sintagma "poupança feroz", em que se insinua uma opinião moderna, crítica, sobre o cidadão em tela. O resultado deste jogo de **linguagens distintas** amalgamadas no mesmo ponto de vista sintático é uma rica complexidade que se recusa à uniformidade - o narrador se esfacela em mil narradores. O exemplo mais exacer-

bado desta multiplicidade encontramos em Zakkai. Vejamos:

Conheço todos os bacanas do mundo e sei que a bunda deles é mole. Quando era menino via as mulheres passarem desdenhosas nos seus carros, as mãos coruscando de jóias, e almejava ardentemente tê-las segurando o meu pau. Também queria, na mesma época, conhecer o Carlitos, mas ele morreu antes. Morreu, fodeu-se. Nunca tive um ídolo. Pensei numa época em Jesus Cristo, mas ele foi um fracassado, como disse o Cardeal Arcebispo (p.148).

Observe-se o contraste entre palavras plenas de significado dentro de um plano social, como "desdenhosas", "coruscando", "almejava ardentemente", retoricamente marcadas na frase, com palavras - aliás muito significativos em outro plano social. A fala contrastante e absurda de Nariz de Ferro se resolve numa visão de mundo síntese - o império da violência; nela, as linguagens sociais vivem em permanente agressão.

Em Rubem Fonseca, a destruição do mundo (como nos futuristas do começo do século...) começa pela destruição da linguagem, ou, mais precisamente, pela sua "dessacralização". Em termos metafóricos, trata-se da linguagem que se desmonta a si mesma, não superficialmente pela desordem sintática ou pelos trocadilhos - isto é, pelos detalhes meramente formais, como pretendem os concretistas - mas por tocar seu próprio cerne social. Assim, em Rubem Fonseca, "lutar com palavras" - como queria o poeta - é deixá-las viver em sua plenitude social, sem o verniz do "estilo". E essa luta nunca será vã.

Referências bibliográficas

Os conceitos teóricos sobre visão de mundo e linguagem esboçados neste breve trabalho são devidos a Mikhail Bakhtin, in *Esthétique et théorie du roman* (Gallimard, 1978), particularmente capítulos II (Discours poétique, discours romanesque) e III (Le plurilinguisme dans lex roman), onde também se desenvolve a noção de "linguagem dialógica", aqui tomada de empréstimo em outros termos, já que abordada apenas incidentalmente. Devido ao caráter mais geral de ensaio que demos ao nosso texto, preferimos esta referência única, às notas de rodapé, que, pelo excesso de detalhes técnicos, descaracterizariam o sentido

do trabalho, além de lhe triplicar a extensão.

A expressão "palavra ornamental", de Sérgio Buarque de Holanda, está no seu excelente **Raízes do Brasil** (José Olympio Editora, 1978), definida em termos mais precisos, embora Manoel Bonfim (in **América Latina**, Garnier, 1903) já fizesse referência a este curioso fenômeno nacional ("... a verbiagem oca, inútil e vã, a retórica, ora técnica, ora pomposa, a erudição míope, o aparato de sabedoria, uma algaravia afetada e ridícula...").

As citações, com indicação de página, referem-se, naturalmente, ao texto-base: FONSECA, Rubem. **A grande arte**. Romance. Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1983.

