

AS LENTES DE RUBEM FONSECA E DE TOLEDO MALTA SURPREENDENDO RIO E SÃO PAULO

Beth BRAIT*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo procura apresentar, de maneira bastante resumida, algumas questões relacionadas ao foco narrativo e que, necessariamente, envolvem aspectos ligados a personagens, circunscrição de temas, espaços e tempos envolvidos na narrativa literária. Como objetos de análise, foram escolhidas duas produções que, distanciadas no tempo, representam momentos importantes, na história da literatura brasileira, para a produção e reflexão em torno da mobilidade dos gêneros, de suas particularidades discursivas e das ambíguas relações constantemente entretecidas entre o homem-linguagem-mundo. Em *A grande arte*, cuja primeira edição é de 1983, Rubem Fonseca elege mais uma vez o Rio de Janeiro e o personagem Mandrake como espaço e ponto de vista privilegiados para descortinar um violento panorama sócio-cultural brasileiro, incorporando formas de insinuar as possibilidades e impossibilidades inerentes à narrativa de ficção. Sessenta e três anos antes, portanto 1920, o araraquarense José Maria de Toledo Malta, sob o pseudônimo de Hilário Tácito, publicava seu único romance, *Madame Pommery*, elegendo a cidade de São Paulo do começo do século e uma atuante e divertida prostituta como motivos para surpreender, pelas vias do humor e da ironia, um importante momento econômico e sócio-cultural da vida paulistana, incluindo, também, as aberturas e limitações compreendidas pelas formas consagradas de narrar a história e suas histórias.

* Departamento de Linguística - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP - 05508-900 - São Paulo - SP.

Em cada uma dessas obras é possível localizar uma espécie de metonímia emblemática que vai antecipar e estabelecer os gestos narrativos caracterizadores de uma escritura ousada e atraente, especialmente no que diz respeito à forma de representar as duas cidades, suas mazelas, seus personagens e sua condição de espelho que reflete e refrata a vida brasileira. Em Rubem Fonseca, esse gesto será localizado na cena inicial, anterior ao capítulo *Um*, e em Hilário Tácito no primeiro capítulo, intitulado *Em que se trata do autor e dos motivos que teve para escrever*. Em ambos, os complexos desdobramentos do narrador permitem problematizar o que é interno e o que é externo à narrativa como confluência de limites dificilmente estabelecidos.

I. MISTÉRIO, VIOLÊNCIA E ESCRITURA

As formas de narrar desenvolvidas no romance *A grande arte*, do escritor brasileiro Rubem Fonseca, poderiam ser assim resumidas, caso recorrêssemos a alguns versos de João Cabral de Melo Neto: *ou ainda uma faca / que só tivesse lâmina / de todas as imagens · a mais gráfica e voraz* (Melo Neto, 1968, p.194).

A abertura da obra configura uma metonímia das formas como o foco narrativo será construído e explorado ao longo do texto e, conseqüentemente, uma metonímia das formas de condução dos acontecimentos, dos personagens, dos espaços e do tempo que os envolve e entrelaça. Aí são instaurados dois tipos de narradores, duas formas de condução narrativa. Um narrador em terceira pessoa, cujo foco circunscreve os momentos e espaços de impossível ou difícil acesso a um narrador envolvido, o que confere a esses blocos narrativos uma autonomia de cena mostrada, surpreendida em presença. E, concomitantemente, um narrador em primeira pessoa, que se caracteriza como “o narrador”, a instância narrativa propriamente dita, o condutor-construtor de uma história conhecida por meio de várias fontes e organizada a partir de interpretações confessadas. Alguns aspectos, nessa cena inicial, chamam a atenção do leitor e apontam para importantes desdobramentos narrativos, localizados, posteriormente, tanto na trama policial quanto nas particularidades de uma narrativa que, sugerindo a submissão às normas clássicas do gênero, põe em movimento os impasses e as instabilidades do narrador moderno e pós-moderno.

O primeiro parágrafo desencadeia a complexidade representada pela audaciosa articulação entre o gênero policial e a narrativa que tem a si mesma

como objeto e problemática. Em princípio, esses dois modos ficcionais poderiam ser considerados incompatíveis, levando-se em conta alguns clichês estabelecidos em torno de ambos. No que diz respeito ao romance policial, o clichê remete à facilidade esquemática da trama, voltada exclusivamente para a resolução de um crime bem articulado, dimensão que, em princípio, atrairia unicamente leitores apressados e inteiramente desinteressados de outra coisa que não uma “boa história para matar o tempo”. De outro, o clichê do romance “cabeça”, feito para alimentar a voracidade dos críticos e acadêmicos interessados em fazer seminários sobre a narrativa. Entretanto, a desmistificação dos clichês pode ser antecipada: no mesmo ano da publicação de *A grande arte*, 1983, Umberto Eco, um teórico da linguagem, lançava *O nome da rosa*, também articulando, com propriedade e sucesso, esses dois gêneros.

Para impor de imediato a possibilidade dessa articulação, o primeiro parágrafo de *A grande arte* confere à “ferramenta faca” uma ambígua simbologia, aspecto que marcará e envolverá toda a narrativa. Colocada em primeiro plano e caracterizada como instrumento essencialmente ligado à trama policial, aos assassinatos que motivam a história, a faca é, ao mesmo tempo e indiscutivelmente, um utensílio cujas técnicas de manuseio sugerem, analogicamente, aspectos concernentes às relações sujeito-linguagem-mundo. A complexidade do narrar, as habilidades desenvolvidas pelo contador de histórias, as técnicas inerentes à escritura, o aprendizado com “mestres” e até mesmo as constantes armadilhas representadas pelo ofício apontam para as similitudes faca/palavra.

Por um lado, portanto, o instrumento letal é desvendado em sua face morbidamente nobre, exigindo de seu manejador uma refinada habilidade para a produção artística da morte; por outro, revela-se como possibilidade inesperada, ainda que cruel e violenta, de instrumento de uma forma particular de produção de escrita, de marca gráfica, de assinatura de uma obra. Nos dois casos, alguns dos aspectos simbólicos genéricos atribuídos aos instrumentos cortantes estão aí acenados: “princípio ativo modificador da matéria passiva” e “instrumento que sugere pulsões instintivas do homem, no caso das facas de lâmina curta, e nobreza e honra espiritual, no caso das facas de lâmina longa” (Chevalier & Gheerbrant, 1973, p. 122). É ao narrador em terceira pessoa que cabe a descrição de uma ferramenta tão especial e ambivalente:

Não era uma ferramenta como as outras. Era feita de material de qualidade superior e o aprendizado de seu ofício muito mais longo e difícil. Para não falar do uso que

dela fazia seu portador. Ele conhecia todas as técnicas do utensílio, era capaz de executar as manobras mais difíceis - a in-quartata, a passata sotto - com inigualável habilidade, mas usava-o para escrever a letra P, apenas isso, escrever a letra P no rosto de algumas mulheres (Fonseca, 1983, p.7).

Os frágeis limites estabelecidos entre vida e morte, realidade e imaginação, conhecimento e interpretação, objetividade e subjetividade, documento e ficção passarão, ao longo do texto, pelo fio dessa ambigüidade analógica que, entre outros aspectos, confere à obra *A grande arte* uma dimensão que vai além da excelente estrutura policial aí realizada.

A esse significativo comentário inicial, ao qual poderia ser acrescentado o enigmático parênteses (*ou: serventia das idéias fixas*) que acompanha e completa o título do poema *Uma faca só lâminas*, de João Cabral, segue-se, como não poderia deixar de acontecer no início de um bom romance policial, a cena do crime. A narrativa em terceira pessoa possibilita ao leitor participar de todos os detalhes e, nesse caso, através do ponto de vista do assassino. Como se uma câmera cinematográfica penetrasse o espaço íntimo do assassinato e se posicionasse na perspectiva do algoz, o texto expõe os momentos que antecedem o assassinato, o momento do assassinato propriamente dito, sublinha o desconhecimento por parte do assassino das razões que o levam a essa ação hedionda e, ainda, explicita a forma de utilização da faca, reiterando sua ambígua e simbólica função:

Não adiantava imaginar porque fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular porque determinadas coisas dão prazer. O P não tinha ressonâncias literárias, nem ele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina.

O fato de as mulheres serem prostitutas não tinha qualquer influência em sua resolução. Apenas não queria correr riscos, por isso escolhia indivíduos que a sociedade considerava descartáveis. [...] Cuidadosamente traçou no rosto dela a letra P, que no alfabeto dos antigos semitas significava boca. [...] Não haveria impressões digitais, testemunhas, quaisquer indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia (Fonseca, 1983, p. 8).

Imediatamente após essas palavras, instauradoras da interdiscursividade que entrelaça e estabelece a cumplicidade definitiva entre as ações de escrever e matar (afinal, essas últimas linhas referem-se ao

assassinato ou à escritura?), há uma mudança de foco, assinalada unicamente pela separação gráfica correspondente ao espaço de duas linhas em branco. Dilui-se a cena do crime e, em seu lugar, um narrador em primeira pessoa explica como tomou conhecimento dos fatos, como os reconstituiu a partir de deduções e intromissões, acrescentando a esses aspectos a sua condição de “advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica”:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos - não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica (Fonseca, 1983, p.8).

Fechada essa primeira cena, fala e palavra, crime e narrativa, acontecimentos reais e fictícios estarão articulados e costurados pela multiplicidade de vozes (no sentido bakhtiniano) que a diversidade de focos narrativos vai desfiando.

O capítulo *Um*, saltando do ambiente fechado e anônimo em que se dá o crime, surpreende o narrador em primeira pessoa num espaço aberto. Trata-se de uma zona de meretrício em demolição. Enquanto personagem, Mandrake atua como advogado e detetive, transitando, nesse e nos demais capítulos, entre os diferentes mundos envolvidos pela violenta metrópole. Um pouco como seu xará dos quadrinhos, também ele realiza uma espécie de mágica ao freqüentar diversas classes e espaços sociais, expondo as múltiplas faces e as entranhas da miséria, da corrupção e da marginalidade produzida e alimentada pelas instâncias do poder. A posse do foco narrativo, por sua vez, possibilita a composição de uma espécie de mosaico interpretativo desses vários tipos de violência, de contrastes e de injustiças sociais que constituem a identidade da cidade do Rio de Janeiro no final da década de setenta começo da de 80. Também aqui, à semelhança do Mandrake dos quadrinhos, o narrador lança mão de alguns truques, algumas manobras ardilosas embaralhando o foco narrativo de forma a tirar “coelhos da cartola”, isto é penetrando interioridades que nem sempre seriam acessíveis a um narrador em primeira pessoa. O recurso ao testemunho de personagens e aos cadernos de anotações que lhe chegaram às mãos seriam as provas cabíveis para atestar a verossimilhança.

Assim, ao longo das duas partes que constituem o romance, intituladas respectivamente **PERCOR**, termo técnico ligado à arte das facas (perfurar e cortar) e **Retrato de Família**, um conjunto de aspectos marcados,

no mínimo pela dualidade, possibilita a construção de um tecido narrativo *sui generis*. Desse conjunto podem ser destacadas: a alternância entre a narrativa em primeira pessoa e em terceira, num jogo de formas cinematográficas e fotográficas que articulam ponto de vista interno e ponto de vista externo; a agilidade dos diálogos e dos cruzamentos estabelecidos entre eles, possibilitando, também, a manipulação da temporalidade cronológica e psicológica; a consistência não caricatural das personagens que, colhidas no dia-a-dia da história do capitalismo vivida pelo Rio de Janeiro e pelo resto da América, parecem ainda mais atuais que no momento da publicação da obra. São esses aspectos que, somados à violência da linguagem e dos acontecimentos, seqüestram o leitor para a cena dramática da realidade brasileira pelas vias dos impasses e das novas possibilidades de representação ficcional. Expondo a duplicidade, a dubiedade e a ambigüidade de cada uma das peças que compõem esse mosaico, incluindo seu construtor, *A grande arte* dissolve limites entre gêneros, pessoas e personagens, espaços literários e geográficos, constituindo assim bem mais que um excelente romance policial.

II. PRAZER, CIVILIZAÇÃO E ESCRITURA

O primeiro capítulo do romance *Madame Pommery*, como explicitado no início desta exposição, mapeia, por assim dizer, a controvertida e produtiva postura do narrador diante do objeto de sua narração, subvertendo os padrões literários da época e antecipando as mudanças concretizadas pelo Modernismo. Se por um lado ele se propõe a realizar uma “crônica muito verídica e memória filosófica” da vida de Mme. Pommery, como está estampado na folha de rosto do livro, o que sugere um gênero determinado e um foco narrativo voltado especificamente para o objeto focalizado, por outro, o título desse primeiro capítulo - *Em que se trata do autor da história e dos motivos que teve para a escrever* - concretiza uma atitude bastante diferente do propósito inicial, embaralhando o preenchimento do papel do protagonista da história e subvertendo o gênero literalmente evocado.

Para esclarecer essa contradição, já no primeiro parágrafo o narrador vai desvendar as razões de seu gesto:

Cousa nova há de parecer a muita gente que este livro, cujo propósito declarado é narrar a vida de uma personagem tão principal como Mme. Pommery, logo no começo se extravie do seu reto caminho, trocando assunto

de tamanho momento por outro apagado e tão pouco interessante, como seja a personalidade incógnita do autor. E, contudo, este desvio das normas consagradas parece-me em absoluto indispensável; porquanto, sendo o próprio objeto da obra, por sua natureza, contrário aos princípios vulgares da sociedade, não será demais que a mesma obra também se afaste da rotina trafegada geralmente. E acredita-se que nem só neste ponto consistirá a sua originalidade (Tácito, 1992, p. 33).

Ao explicar essa desbragada contradição, que dá início aos divertidos e inusitados caminhos assumidos pela obra, ele reconhece a instauração do autor como objeto da narrativa, como participante dos acontecimentos, e confirma essa atitude enquanto uma das faces do “desvio das normas consagradas”, do afastamento da “rotina trafegada geralmente”. Para autorizar esse comportamento, o narrador vai recorrer, de maneira bastante irreverente, não apenas às obras e autores que considera originais, que são reconhecidos pela tradição e que não obedeceram às normas, como é o caso de Jesus, filho de Siraque e de suas *Escrituras*, e de Montaigne e de seus *Ensaíes*, mas vai também sugerir as qualidades de seu estilo e da forma que sua obra assumirá como modelo a ser adotado em “escolas públicas” e utilizado nas meditações e vigílias do “Sr. Dr. Diretor-Geral da Instrução Pública”.

Ao mesmo tempo procura construir e definir a figura do autor, identificado com o narrador “Eis porque eu, Hilário Tácito...”, afastado da caricatura do “pedagogo com os óculos clássicos e a sobrecasaca seiscentista, atreito a vigílias gramaticais e a reumatismos”, assumido freqüentador do Bar Municipal, reduto mundano da capital paulista, e cronista “movido pelo zelo patriótico e atento à propaganda nacionalista”. Tudo isso para construir um relato à altura de Mme Pommery, comparada à Marquesa de Santos e a Mme Pompadour “favoritas que foram, respectivamente, do Sr. D. Pedro I e de Luís XV” [...] “Porquanto essa senhora admirável não demonstrou nem menor habilidade, nem menor diplomacia, no cativar os corações de poderosos magnatas”.

Por fim, depois de todas as bravatas em torno do autor/narrador e da personagem motivo de sua narrativa, ele reafirma o propósito de escrever com método e rigor:

Mas eu desejo levar a cabo esta obra com método rigoroso, e sem jamais me apartar uma linha do meu

assunto principal, nem da verdade; [...]

Mas não me convém precipitar a narração, porque eu tenho o meu plano bem traçado para escrever esta história verdadeira com todas as regras da arte; e só hei de dizer cada cousa no seu próprio lugar e tempo, e não antes, nem depois (Tácito, 1992, p. 36).

Esse gesto narrativo inicial tem como objetivo anunciar e subverter expectativas. Para tanto, a narrativa expõe o leitor a um pacto literário centrado em simulacros estrategicamente sinalizados. A abundância de incisos, introduzidos desde o primeiro parágrafo, problematiza a linearidade, a objetividade, a transparência, dando lugar a um jogo ficcional que focaliza o contador da história e suas constantes preocupações em relação ao discurso, ao leitor e à maneira como esse leitor receberá a história. Graças a esses incisos que interrompem o que seria uma narrativa linear, ordeira e transparente, despida de impurezas e subjetividades, o que fica em evidência são os procedimentos que poderiam ser considerados próprios da comunicação face-a-face, da narrativa oral. O sujeito que fala esforça-se para dar unidade à sua fala, enquanto outras falas insistem em atravessar a sua, expondo-a como múltipla, heterogênea, fraturada.

Referências bibliográficas

- BRAIT, B. (1996) "Madame Pommery: humor, ironia e civilização". In: *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, Editora da Unicamp, p.113-199.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers et Jupiter, 1973.
- FONSECA, R. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MELO NETO, J. C. de. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Sabia, 1968.
- TÁCITO, H. *Madame Pommery*. 4 ed. Campinas: EDUNICAMP, 1992.