

Do “brutalismo” ao prosaico

DORINALDO DOS SANTOS NASCIMENTO*

Resumo: Neste artigo, propomos investigar um novo viés na ficção curta de Rubem Fonseca por meio da coletânea de contos *Pequenas criaturas* (2002). Empreendemos analisar o livro no sentido de lê-lo enquanto possibilidade de renovação da obra do escritor ao explorar através de seus personagens o homem comum com suas dores cotidianas e prosaicas, valendo-se das pequenas criaturas anti-heróicas, reduzidas à escala da banalidade, situadas no espaço doméstico e anônimo de uma cidade de hábitos cosmopolitas como o Rio de Janeiro, num cotidiano ordinário, postas em conflitos corriqueiros, banais; e assim, seguindo na contramão da ficção que consagrou o escritor vinculada, sobretudo, ao universo da marginalidade expressa na extrema violência, na libido convulsa, nas situações que exploram o risco, a aventura e tramas policiais. Desse modo, o escritor, deixando de repetir o modelo de narrativa que o notabilizou, converte suas pequenas criaturas, reduzidas na pequenez existencial, em simbólicas personagens anti-heróicas.

Palavras-chave: Conto brasileiro contemporâneo; Renovação; Rubem Fonseca.

From “brutalism” to prosaic

Abstract: In this paper, we propose to investigate a new angle in the short fiction of Rubem Fonseca through the collection of short stories *Pequenas criaturas* (2002). We undertake to analyze the book in the sense of reading it as a possibility of renewing the work of the writer by exploring through his characters the common man with his daily and prosaic pains, using the small antiheroic creatures, reduced to the scale of banality, situated in the domestic and anonymous space of a city of cosmopolitan habits like Rio de Janeiro, in an ordinary daily life, put into ordinary, banal conflicts; and thus, going against the usual Reading of the fiction that consecrated the writer, focusing especially the universe of marginality expressed in extreme violence, convulsive libido, situations that exploit risk, adventure and police plots. In this way, the writer, failing to repeat the model of narrative that made him famous, converts his small creatures, reduced in existential smallness, into symbolic antiheroic characters.

Keywords: *Small creatures*; Renovation; Rubem Fonseca.



* DORINALDO DOS SANTOS NASCIMENTO é doutorando em Estudos Literários (PPLET) pela Universidade Federal de Uberlândia.



Introdução

O conto brasileiro mais recente¹ passou por um momento de expansão, tanto em termos de produção, superando numericamente

publicações de narrativas longas, quanto em termos de qualidade estética, entre as décadas de 60, considerada o *boom*, e de 70, período de consolidação junto ao leitor, à crítica e ao mercado editorial (HOHLFELDT, 1981; MORICONI, 2001). Rubem Fonseca, mineiro radicado no Rio de Janeiro, estreou na década de 60 com narrativas que chamaram de imediato a atenção da crítica, pois traziam para o primeiro plano da literatura brasileira o realismo cru através de temáticas agressivas e a descrição dos conflitos da contemporaneidade sem meias-tintas, marcado pela contundência. Tanto que a crítica batizou sua ficção de “brutalista” (BOSI, 2000). O escritor se inscreve dentre os precursores da nossa moderna literatura urbana (LOWE, 1983), ao revelar os conflitos, inquietações e valores da sociedade contemporânea e antecipar a grande escalada de violência no país (VIDAL, 2000). Estreou num momento de maturidade intelectual, após ter exercido outras profissões antes da dedicação plena ao exercício

¹ O modo de narrar mais breve, marcado pela concisão, pelo drama condensado sem a obrigatoriedade do início, meio e fim nascido em Tchekov (REIS, 2004), cada palavra tendo peso e funcionalidade específica no sentido de provocar o “efeito único” defendido por Poe (GOTLIB, 1988), proporcionado pela leitura de única assentada, em que as técnicas narrativas são ágeis, necessárias para seduzir o leitor e “nocauteá-lo” de imediato, conforme sugere Júlio Cortázar (1974) define bem a fisionomia da ficção curta brasileira das últimas décadas.

literário, como a marcante passagem pelo mundo policial, sendo comissário de polícia, e então, a ficção brasileira pôde ter a contribuição de uma voz de timbres muito pessoais vinda do Rio de Janeiro, que chamou a atenção da crítica desde a estreia, em 1963, justificada, essencialmente, pela “condição marginal das personagens, a do escritor, e mesmo a concepção de Literatura expressa ocasionalmente pelos narradores” (MARETTI, 1986, p. 5).

O escritor fez incursões no submundo em narrativas de tônica policial, marca de sua obra para a imensa maioria dos leitores, que se acostumou aos contos que expressam forte violência e libido irrefreável, a ponto da censura vetar a coletânea *Feliz Ano Novo* (1975), sem dúvida, sua obra mais popular e que mais recebeu incursões críticas por estudiosos da literatura, proibida num momento sócio-político cinza. A ficção fonssequiana² em contos nasceu, solidificou e parece ter tido maior verve durante o regime militar (VIDAL, 2000). Seus contos sempre dialogaram com a realidade social, política e cultural brasileira. É tanto que quanto mais avançaram “os anos de chumbo”, mais sua ficção tornou-se contundente, ampliando o comprometimento e compreensão da realidade circundante.

Os contos de Rubem Fonseca nasceram num decisivo momento histórico de transformação em que o Brasil aderiu fortemente ao “capitalismo selvagem”, mediante intensificação de uma industrialização multinacional crescente e agressiva, vinculada aos momentos de opressão do regime militar: contexto

² Rubem Fonseca também vitalizou uma vertente meio anêmica nas letras nacionais: a literatura policial, principalmente, por meio de romances: *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e *Agosto* (1990).

que favoreceu o aparecimento de uma “ficção centrada na vida nos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionados a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então” (PELLEGRINI, 2001, p. 117). Sobre este mesmo período Antonio Candido (1987, p. 212) faz uma acurada observação:

É possível enquadrar nesta ordem de idéias o que denominei ‘realismo feroz’, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade – no cinema, no teatro, no livro, no jornal -, apesar do arrocho do regime militar.

Os contos de Fonseca, quando surgiram, causaram impacto pela brutalidade do submundo que expressavam. Por mais que numerosos escritores tivessem tratado do tema, os contos impressionavam, pois não havia neles uma observação de fora para dentro, mas, sobretudo a brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela. À medida que a obra progredia, passou-se a perceber melhor aquela violência, que tanto impressionava os primeiros leitores, “não era só um elemento importante, mas fazia parte de um conjunto mais rico e mutável” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 773).

De outro modo, a obra *Pequenas criaturas* (2002) vai na contramão da ficção³ que consagrou Rubem Fonseca. Temos um Fonseca que trabalha o homem comum, que vive dramas banais e existências prosaicas. Momentos há de ternura, lirismo, elementos pouquíssimo usuais em sua literatura. Os contos exalam o cotidiano mais medíocre do ser humano, sempre no contexto urbano. São situações exemplares da contemporaneidade no seu lado mais desprovido de heroísmo, ao contrário, temos criaturas anti-heroicas, com vidas puidas, desamparados na própria pequenez de sua condição existencial: todas solitárias, sofrem a pungência do vazio, outras angustiam-se com a passagem irreversível do tempo, os dissabores e amores das relações afetivas. A obra *Pequenas criaturas* traz, então, um novo viés na ficção de Fonseca, e algo louvável para os ficcionistas: a capacidade de se renovar esteticamente ao longo da produção literária.

1. *Pequenas criaturas*: o prosaico no conto fonséquiano

Em *Pequenas criaturas*, Fonseca retoma com toda maturidade acumulada a forma do conto enxuto deixando de repetir o modelo que deu grande reconhecimento e criou uma geração de péssimos imitadores. Essas novas criaturas fonséquianas vivem existências banais e prosaicamente humanas: os personagens são tratados com uma ternura pouco comum na sua obra, diferente dos personagens meio nonsenses, cheios de frases de efeito e

3 Eis as obras em contos anteriores à coletânea em escopo: *Os prisioneiros* (1963); *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969); *Feliz Ano Novo* (1975); *O cobrador* (1979); *Romance negro e outras histórias* (1992); *O buraco na parede* (1995); *Histórias de amor* (1997); *A confraria dos espadas* (1998); *Secreções, excreções e desatinos* (2001).

citações eruditas presentes em *Histórias de amor* (1997) e *A confraria dos Espadas* (1998), publicações recentes do autor, ou dos personagens do submundo carioca constantes nas primeiras obras das décadas de 60 e 70.

O título do livro coloca em destaque um elemento relevante para a ficção fonsequiana: o desinteresse pelos heróis triunfantes que costumam fazer a glória da cultura de massa. O homem comum com seus dramas e conflitos é a matéria trabalhada pela imaginação de Rubem Fonseca. Temos, então, suas pequenas criaturas: seres urbanos, anti-heróis, amarrados, todos, pela solidão, outros, aprisionados pela passagem irreversível do tempo, ou quase todos, seduzidos pelas relações amorosas mais diversas, da paixão visceral, passando pela efemeridade do afeto, até o desencanto do rompimento e desgaste relacional. Todos irmanados por um cotidiano cinza.

A epígrafe de James Boswell, biógrafo britânico do escritor Samuel Johnson, que serve de mote e abraça o conjunto de contos da obra *Pequenas criaturas* sugere que nenhum gesto, comportamento, desejo, pensamento, sentimento ou crença humanos, por menores, e até insignificantes que pareçam, são diminutivos. De acordo com o pensamento de Johnson, apesar da condição de pequenez inerente ao homem, o que provém dele, por mais banal, comum, cotidiano, prosaico, que sejam, não deve ser desprezado, uma vez que é nas menores coisas que o homem se revela despido da aura de heroísmo, sem atos grandiosos, imerso, enfim, nas suas paixões, fraquezas, mediocridades, inescapavelmente humano.

Júlio Cortázar (1974), a propósito, reflete que a significação do conto, sua força e criatividade viva, não residem

na exclusão de narrativas carregadas de situações banais ou que cheiram demais a cotidiano, pois este mesmo cotidiano, quase sempre morno, desprovido de coisas extraordinárias é a possibilidade de um recorte rico em sentido para o leitor quando trabalhado habilmente pelo ficcionista. Para Cortázar, o contista deve:

Escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesma, de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social e histórica [...] Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta... (CORTÁZAR, 1974, p. 153)

A dicção que se ouve dos contos em escopo é a fala espontânea, coloquial da prosa amadurecida e depurada de Fonseca; às vezes, sente-se quase palpável a oralidade impressa nos textos, seja nos diálogos, sempre funcionais, cinematográficos, de comunicação imediata e clara, seja em textos armados num português culto distenso; os discursos amoldam-se com coerência aos traços de cada personagem. De maneira geral, são contos ricos pelo trabalho de inserção oral no discurso literário, e textos na primeira pessoa, elaborados em tom confessional, de intimidade:

A narrativa em primeira pessoa será a forma privilegiada para expressar a solidão [de] existências ‘desencarnadas’, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em

suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. (FOLLAIN, 2003, p. 20).

Fechando a obra *Pequenas criaturas*, o conto *Começo* traz a figura do escritor angustiado que se mostra de corpo inteiro com as mãos no laboratório ficcional e pensa abertamente sua condição diante dos leitores. Aspirante à profissão de escritor, o personagem deseja intensamente escrever um livro. Sofre com as inquietações e dificuldades inerentes ao processo criativo. Rubem Fonseca “brinca” mais uma vez com a questão da autoria, embaralhando as figuras do personagem-escritor e do autor empiricamente considerado, como fez em *Feliz Ano Novo*: neste, o último conto, *Intestino grosso*, simula uma entrevista com um escritor, cuja obra, pelas características apontadas no texto, poderia incluir o próprio livro que se acaba de ler.

A conto *Começo* é uma espécie de conto-prefácio; apesar de ser a última narrativa da coletânea, funciona como falso prefácio, ou seja, a história expõe em certa medida um roteiro com pistas para que o leitor entenda os contos anteriores, fazendo com que o personagem-escritor seja um porta-voz do autor empírico da obra, Rubem Fonseca. Assim, se o leitor iniciar sua leitura pelo texto *Começo*, *Pequenas criaturas* confundir-se-á com o livro criado pelo personagem-escritor, que ao falar de seus impasses no processo de criação, vai tocar em uma série de

questões que perpassam o livro de Rubem Fonseca e, de certa forma, fornecer algumas pistas de leitura para o conjunto de contos. Uma delas diz respeito à importância dos títulos: “E a gente começa um livro dando-lhe um título, sem ele o livro não adquire o sopro inicial de vida necessário ao seu desenvolvimento, um livro é como uma pessoa, tem que ter logo um nome de batismo” (FONSECA, 2002, p. 275). A afirmação do personagem ajusta-se perfeitamente a *Pequenas criaturas*, cujo título parece anteceder a escritura dos textos, conferindo-lhes o sopro de vida: é a opção pelas pequenas criaturas, que evocando por contraste, as personagens trágicas, estabelece um diálogo que faz vir à tona a dificuldade de criação de heróis, enfrentada pela literatura, nesses tempos pós-heróicos; por isso, o personagem-escritor rejeita em determinado personagem seu, características como: “coisa grandiosa”, “façanha assombrosa”, “proeza admirável” – elementos de uma literatura ligada ao aspecto extraordinário do ser humano, em oposição a certa literatura que trabalha com o homem comum.

Também os títulos de cada conto, assim como os títulos atribuídos pelo personagem de *Começo* a seus textos, constituem uma espécie de mote em torno do qual a narrativa é construída. *Começo* é constituído por “rascunhos” de contos. O personagem-escritor parte de um título previamente escolhido e escreve o início da história. Em seguida, faz comentários sobre os problemas que enfrenta para continuá-la e inicia outra narrativa, situação que se repete mais de uma vez.

Uma de suas dificuldades é, por exemplo, imaginar uma façanha assombrosa que já não tenha ocorrido no chamado mundo real, ou atribuir a

suas criaturas gestos grandiosos que assumam uma dimensão maior que a dos interesses individuais:

Primeiro, riscar a façanha assombrosa. Outra coisa, um ato que lave a alma dos gordos do mundo inteiro é impossível. Posso deixar o personagem tramando uma vingança que lave a sua própria alma matando um magricela qualquer, mas isto é pouco. O escritor não deve criar expectativas que não podem ser preenchidas. (FONSECA, 2002, p. 277)

Há no personagem-escritor também a necessidade de ser politicamente correto, não desagradando às mulheres com afirmações machistas, intenção esta que não existia para os autores do passado, preocupando-se com a utilização de palavras ou metáforas ofensivas que atinjam parte dos leitores, e a implicação delas no comportamento desses leitores, os quais numa sociedade de consumo são “consumidores” de livros, e por essa razão o escritor precisa redimensionar o discurso literário, evitando demonstrar, a exemplo de um começo de história sua, o machismo, o que resultaria na perda de leitores, por extensão afetando a venda do “produto”, isto é, a obra.

Todos os personagens da obra *Pequenas criaturas*, sejam os desprivilegiados do sistema capitalista ou mesmo a classe média, uns sentindo o vazio existencial, outros a perda de entes afetivos, todos carregam a solidão como a companheira mais fiel, vivenciando o anonimato e impessoalidade absoluta numa metrópole do século XXI, o Rio de Janeiro, cidade cosmopolita, dominada pelas tecnologias virtuais, cujo símbolo máximo é a internet, ferramenta que agrega pessoas numa sociedade de crescente enfraquecimento dos laços de aproximação humana mais corpo-a-corpo. São personagens em situações

comuns: escritores, executivos, miseráveis, senhores aposentados, a classe média alta, sem conflitos existenciais extraordinários, mas que trazem a pungência do vazio. Vazio exprimido na predominante voz narrativa em primeira pessoa, presente nas trinta narrativas. Não é uma solidão reivindicada, não pede socorro, nem grita, é aceita como uma espécie de fatalismo ou de uma impotência diante de dores cotidianas que pesam sobre os habitantes de qualquer grande cidade, regida pela anomia e o desamparo, tornando-se criaturas meio órfãs.

Solidão prosaica, representada pelo personagem Saturnino Vieira, do conto *Ilha*. Título que concentra uma carga semântica e metafórica poderosa, pois ilha aponta para o protagonista, dominado pelo isolamento, pela solidão visceral, ou ainda simbolizar o seu olhar e estado de espírito na frase sem esforço, meio arbitrária da personagem feminina: “Está com um olhar muito estranho. De um homem perdido numa ilha deserta” (FONSECA, 2002, p. 145).

Assim, o protagonista da narrativa, aprisionado a si mesmo dentro da própria solidão, ironicamente encontra ressonância em ser compreendido no seu vazio por meio de uma das fugas - uma mulher com quem passava uma noite -, numa pausa para os remédios antidepressivos, remexe os objetos da parceira efêmera de sexo, quando insone, para no momento em que a dispensa ouvir aquilo que surpreendentemente traduz a sua consciência do vazio e das relações humanas. O microconto, instantâneo fotográfico (MOISÉS, 2006), flagra uma noite do deprimido personagem marcado pelo ceticismo diante da vida. Acomodado à própria solidão, o personagem busca refúgio no sexo e

dispara sua amarga visão em torno da incomunicabilidade das relações interpessoais:

Todo homem é uma ilha [...] Enquanto fosse vivo, ficaria sozinho na ilha. Claro que era melhor estar vivo que morto. Mas sabia que seu insulamento não tinha fim, comprimidos e mulheres faziam efeito apenas por algum tempo. Todos os prazeres eram fugazes. Todo diálogo era de surdos. Ninguém entendia ninguém. (FONSECA, 2002, p.142)

Incomunicabilidade das relações interpessoais tal como ocorre com a personagem feminina que anda com um dicionário na bolsa para ter o sentido preciso das palavras de seus interlocutores no conto *Sonhos*. Desejando conquistar um namorado que não mente, ela se perde e não encontra diálogo ao entrar em contato com o personagem masculino desejado; ambos se desencontram na polissemia da palavra *sonho*: uma mesma palavra, utilizada pelos dois personagens gera ambiguidade - considerando que as palavras assumem conotações diferentes a partir de quem as usa - causando divergências por conta da riqueza semântica. No conto *Sonho*, o sonho (ilusão, fantasia) da personagem feminina: encontrar um homem avesso à mentira: “Eu odeio homem mentiroso” (FONSECA, 2002, p. 89), não corresponde ao sonho (desejo veemente, aspiração) do personagem masculino: “Sempre sonhei em namorar você” (FONSECA, 2002, p. 89), resultando para a personagem feminina o sonho como pesadelo.

Mesmo encontrando um homem que age com franqueza, ela não o identifica, não confia em suas palavras. Tal como acontece, a personagem feminina desconfia do telefonema feito pela enfermeira da mãe do personagem

masculino, num sábado à noite, vai embora, abortando o sonho (desejo veemente, aspiração) de encontrar o tipo idealizado de homem. E nesse sentido, Fonseca elabora uma espécie de paródia da solidão - seres que não se entendem, isolados cada um no seu próprio universo, perdidos nas palavras que não se comunicam.

Tangida na orfandade é a personagem Meg. Sem qualquer vínculo familiar, sozinha no minúsculo apartamento, encarna uma rotina de trabalho alienante, também, assediada pela colega lésbica e perturbada por uma série de bilhetes anônimos, nos quais encontra-se a frase: “*Eu seria o homem mais feliz do mundo se pudesse passar uma noite com você*”, revelados depois pelo narrador serem do síndico do edifício. Inclusive, a frase intitula a narrativa. E para ambos, a personagem lança sua amargura: “Vivo cercada de pobres-diabos infelizes, a Sissy, o senhor...” (FONSECA, 2002, p. 160). O cenário de vida de Meg traz alguns índices que traduzem a solidão numa metrópole, sendo o universo do trabalho fuga necessária, repetitiva à exaustão, o único vínculo de sociabilidade, apesar de ser feito por imposição da existência numa sociedade de mercado:

[...]tomou banho quente pensando nas longas horas que teria que ficar empoleirada em cima dos sapatos, decidida a mudar de vida nem que fosse preciso dar um tiro na cabeça. Não agüentava mais mostrar dezenas de tipos de batons, esmaltes de unhas e outros cosméticos, ou perfumar pulsos de mulheres que nunca sabiam o que queriam. O odor de todo e qualquer perfume estava começando a lhe dar náuseas. (FONSECA, 2002, p.150)

Há também o personagem-poeta do conto *O bordado*, cujo refúgio da

solidão é a namorada. Ele supera o medo de ser cadastrado na área genital ao fazer uma tatuagem com o nome da parceira no pênis a pedido dela. Pedido aceito por conta da lembrança terna pela mãe, bordadeira, único familiar representativo da sua biografia. Sendo assim ele cedeu à arte da tatuagem, apesar do temor de perder a genitália, porque o pernóstico tatuador, bem caricato, afeito a dizer palavras incomuns, no momento de convencimento, casualmente diz: “Ontem *bordei* um coração no fálus de um indivíduo” (FONSECA, 2002, p. 28, grifo do autor). Denotando machismo e certo conceito de virilidade ao vincular a atividade poética e o bordado como atribuições femininas, o personagem-poeta, que aprendeu a bordar quando a mãe estava cancerosa, associa o bordado à poesia: “Poesia tem o ponto certo, igual bordado... Escrevo poemas todos os dias, mas escondido, não mostro as coisas que faço, por enquanto...” (FONSECA, 2002, p. 23). O protagonista da narrativa compara os estados do pênis, ereção e frouxidão, à composição da poesia e da prosa: tanto a tatuagem no pênis, quanto a poesia só devem ser expostas, quando estiverem erguidas, enquanto a prosa não tem essa particularidade, é caracteristicamente mais fluida.

As pequenas criaturas de Fonseca sentem, também, o peso da passagem do tempo. Personagens nostálgicos, céticos, angustiados com a ação irreversível e implacável do tempo. Em meio aos dramas prosaicos erguem memórias de um passado irrestaurável, ou brigam com a efemeridade da vida para preservar seus corpos, em tempos de culto ao corpo, inscrição de uma “cultura somotófila (SABINO, 2000), da busca de uma beleza plástica industrializada acessível no mercado

dos cosméticos e dos procedimentos estéticos da medicina avançada.

O conto *Meu avô* é uma espécie de ode em prosa de um neto nostálgico com a ausência do avô, ventanista – profissão de uma época mais inocente em que os delitos se restringiam à pequena malandragem, o furto era cometido por ladrões puladores de janela no silêncio noturno. O neto, herdeiro da profissão familiar, sente a mudança operada pelo tempo no espaço da cidade, no comportamento social e na conseqüente sofisticação dos crimes, cada vez mais exigentes de elaboração tecnológica: “a vigarice hoje é feita por camaradas que usam computador e vendem imóveis e ações, não ficam em pé no meio da rua esperando o otário passar” (FONSECA, 2002, p.120).

A narrativa é carregada por um tom lírico e terno, evocados pelas passagens da memória afetiva do neto pelo seu avô, e a análise do neto adulto sobre o escoar do tempo; passagens estas costuradas pelas lembranças, em que as frases ganham alongamentos, há uma seleção vocabular coloquial bem cuidada, como se cada frase cheirasse o cotidiano prosaico das personagens envolvidas. Os pais biológicos não têm nenhuma significação para o neto, criado pelo avô – sua referência de família, pai, amigo, marcada pela admiração –, cuja imagem, mesmo passados anos de morte, é de bondade, paciência, generosidade e sabedoria. O conto recorta a rotina da infância: o trabalho atípico do avô, as diversões, a ida à igreja, a escola, e a lembrança nostálgica desse período:

Eu matava aula quase todo dia, ficava na rua jogando pelada, chapinha, trocando figurinha, lendo revistinha de sacanagem com fotos de mulheres gordas nuas de máscara e meias pretas [...] O

cinema aonde íamos era um poeira perto de casa, na Praça Onze, esse cinema já acabou, passava filmes seriados, filme seriado também acabou. Depois tomávamos cerveja preta com tremoços. Meu avô bebia cerveja com tremoços, eu comia os tremoços com um refresco de groselha. Tremoço acabou e aquela cerveja preta acabou, o refresco de groselha também não existe mais, puta-que-pariu, acabou tudo até a profissão do meu avô acabou. (FONSECA, 2002, p. 113).

A voz narrativa presente em cada período de vida do neto amolda-se à mentalidade etária. Na infância, por exemplo, a dicção percebida e visível é a do universo de uma criança de onze anos realmente. Fonseca conseguiu montar a trama de forma que a narração pueril do protagonista apagasse a presença do adulto que conta sua história de vida muito tempo depois. Conforme, avança na lembrança, o tom da voz narrativa se adapta, à medida que amadurece, a voz narrativa ganha um tom mais realista. O conto traz um mapeamento das mudanças ocorridas nas ações criminosas, acompanhadas pela mudança na geografia da cidade: “O mundo estava mudando, os ventanistas tinham acabado [...] e as casas, que viravam apartamentos, a cidade estava mudando, estava tudo diferente” (FONSECA, 2002, p.117). O neto, assaltante de caixas eletrônicas, o avô, ventanista, dá a medida da evolução no mundo da marginalidade.

O tempo é *O pior dos venenos* no conto homônimo para uma balzaquiana *socialite*, aparentemente segura de si: “Sou inteligente, bonita, atraente, irônica, tenho imaginação, cultura, sou capaz de manter um diálogo expressivo com um banqueiro importante ou com um professor de filosofia” (FONSECA,

2002, p.168). O casamento de conveniência e de aparências é o seu prosaico drama existencial, rompido para poder fruir seu corpo, esculpido pela lipoaspiração e dietas rigorosas, com o objetivo de sentir-se desejada, após o apático marido que ao seu lado representava uma condição material confortável.

A contragosto percebe que o tempo é seu inimigo, o pior dos venenos, pois sua condição socioeconômica privilegiada não retém a ação temporal, nem a liberdade do divórcio traz consigo um amante desinteressado pelos seus bens. Prisioneira de uma paranóia infantil em torno do corpo, sua beleza efêmera, é obrigada encarar a amarga verdade de que o envelhecimento é inevitável e nefasto para quem alimenta a crença no patológico desejo de felicidade nos bens materiais e de consumo, e numa filosofia de vida “somotófila”:

À noite, em casa, fico nua na frente do espelho, estico um braço para o lado e balanço, e depois o outro. Como é que eu nunca havia visto essa pelanca frouxa, que cai do meu braço como uma carne morta? E as rugas do rosto? E os tornozelos grossos? E a flacidez que cobre meu corpo, como uma tripa nojenta? Eu não era assim. Meu Deus, é melhor morrer logo. (FONSECA, 2002, p.183)

O protagonista do conto *A escolha*, dependente da filha e do Estado, a aposentadoria por invalidez, sofre um dilema: escolher entre satisfazer duas necessidades fisiológicas, voltar a se locomover através da cadeira de rodas ou mastigar alimentos sólidos com os novos dentes postiços (par de dentaduras). Seu ato de escolha, comum ao ser humano, que a todo momento o exercita, toma decisões triviais ou definitivas, é banal, sua escolha se

limita a saciar necessidades do corpo, coisas prosaicas do dia-a-dia:

Quero zanzar pelo terreno que fica em frente à minha casa, ir até o campo onde os moleques jogam as peladas, apanhar um pouco de sol, ver as pessoas, as mulheres, só olhar, meu tempo já passou. Mas quero também comer uma costeleta de porco bem passada e um sanduíche de filé com queijo em pão francês cascudo e tostado. (FONSECA, 2002, p.9)

Amesquinhado pela vida, o protagonista do conto é vencido pelo tempo que trouxe a tragédia pessoal. Restaram desejos comuns demais, e as lembranças dos prazeres passados: o futebol, as mulheres, a cerveja, a comida preferida. Traumatizado pelo acidente do circo que o deixou paralisado, marcante para enxergar a vida sob outra ótica, seu drama é configurado num modelo familiar novo, representado pela aceitação constrangida da homossexualidade da filha. Ambas, inclusive, desfazem o dilema do protagonista: cada uma conseguirá do assistencialismo estatal o que ele precisa, a cadeira de rodas e o par de dentaduras. O conto tematiza o tempo no crepúsculo da existência, cuja razão de ser se resume na satisfação de prazeres ínfimos, num cotidiano ordinário, pálido, desencantado, sem nenhuma perspectiva de renovação ou vivacidade: “(...) meu tempo já passou” (FONSECA, 2002, p. 9).

As relações afetivas nos contos de Fonseca sempre foram marcadas pelo esvaziamento no relacionamento homem e mulher - dominadas por uma libido convulsiva e agônica, experiência do “amor de órgãos e orgasmos” (FONSECA, 1994, p. 311), tal como profere um personagem do conto *Meu interlocutor*, presente no livro *Lúcia McCartney* (1969). Em *Pequenas*

criaturas, dando vazão ao homem comum, contrariando a ficção que o consagrou, os personagens se esbatem com conflitos amorosos gerados pela insegurança e ciúme femininos; vivenciam a efemeridade do afeto; o inédito amor capaz de superar complexos psicológicos; a negação do afeto transgressor presa a uma moral conversadora e machista; o amor e a convivência adstringente com as drogas; e o arbitrário acaso dos encontros/desencontros.

O conto *Uma mulher diferente* representa um aspecto novo na ficção de Rubem Fonseca: o amor de salvação, o amor capaz de superar certo complexo psicológico do personagem masculino que possui uma “extravagância neurótica”: durante o ato sexual com as parceiras, mantém a excêntrica mania de não tirar a calça, constrangido pela perna mecânica, que o protagonista tenta compensar psicologicamente com o seu corpo escultural.

E mesmo apaixonado por uma mulher diferente de todas até então, resiste em esconder tal excentricidade ao máximo, porém, cede ao temor de perder a única mulher merecedora de vê-lo despido em todos os sentidos, o físico e o da auto-imagem, dando a trama um desfecho de final de telenovela, ou conto de fadas: o desenlace feliz, terno, resolvido, num cotidiano abertamente comum e normal:

Vivi mudou-se para a casa dele. Juntos, passaram os dois, completamente nus, a tomar banho, a ler, ver filmes, cozinhar, arrumar a casa, dançar. Vivi só não o ensinou a dançar tango, alegando que também não sabia, e foi a única mentira que lhe disse. Vestiam-se apenas para trabalhar fora ou fazer compras. Quando iam dormir, Vivi o ajudava a tirar a perna mecânica, antes de fazerem amor. (FONSECA, 2002, p. 250).

Família é uma merda é uma espécie de anti-tragédia *Romeu e Julieta*. A peça shakespeariana é o avesso da paixão entre Oduvaldo e Genoveva, as famílias não impõem barreiras ao idílio, iniciado casualmente numa farmácia, ao contrário. Entretanto, o jovem apaixonado inventa um pretexto para retardar o ingresso no mundo do trabalho burguês, com casamento, filhos, família, escondendo a namorada da família, sob a alegação de feiura da parceira, quando na verdade, Oduvaldo, filho caçula, temporão, sem boa escolaridade, dependente da mãe e do dinheiro do irmão se sente incapaz de realizar o matrimônio pela falta de condições financeiras, valendo-se de certo mecanismo psicológico: a racionalização, baseada numa suposta feiura da namorada:

[...]começamos a namorar. O problema é que eu tinha que namorar escondido dos meus irmãos e minha mãe. Eu gostava de Genoveva, mas ela era feia, nem muito gorda nem muito magra, nem tinha a pele ruim, mas era feia. Não sei como explicar a feiúra de Genoveva. Se fosse uma garota bonita era mais fácil. (FONSECA, 2002, p.33)

O drama de Oduvaldo é muito cotidiano, resvalando à banalidade - a questionável aparência física da parceira como empecilho ao enlace amoroso. Sendo então, uma tragédia pelo avesso, o conto permite ao casal de apaixonados o final feliz. O personagem masculino rende-se ao modelo familiar convencional e seus apêndices, fechando a narrativa com uma interrogação irônica: “Quem foi que disse que família é uma merda?” (FONSECA, 2002, p.43).

E no ambiente comum das relações amorosas, range a convivência adstringente entre afeto e o consumo de

drogas, presente em *Bem-aventurança*: casal dividido entre o êxtase (droga) e a manutenção da vida amorosa. Ex-viciado, o personagem Beto, prisioneiro de uma ironia trágica, introduziu a parceira no universo do estilo de vida alternativo, porém, reluta para fazer com que ela se afaste: inclusive, pensa em sacrifícios “(...) Casar com Milí, ter um filho? Um filho causa profunda modificação numa mulher” (FONSECA, 2002, p.109). O título do conto ironiza a eterna felicidade, comparável às alucinações, inspirações poéticas, os êxtases místicos das drogas: efêmeros, contrários à bem-aventurança divina. Desse modo, a narrativa traz certa reflexão, a bem-aventurança do casal não é possível, e as drogas a trarão momentaneamente à personagem feminina em contraponto à eterna felicidade transcendental.

Considerações finais

A ficção prosaica em *Pequenas criaturas* amplia a estética de Fonseca, uma vez que explora temáticas recorrentes ao longo da inveterada produção, como solidão, tempo, relações amorosas, porém, numa perspectiva diferenciada: dentro de uma visão mais lírica, definível numa espécie de realismo poético, oposto ao “realismo feroz” (CANDIDO, 1987) que o notabilizou, trazendo para o primeiro plano, situações da contemporaneidade vazadas no aspecto banal, cotidiano, vulgar, no espaço de uma metrópole de hábitos cosmopolitas, o Rio de Janeiro. Fonseca não se permite repetir o modelo de narrativa que o consagrou, bem como faz uma releitura das situações narráveis que caracterizam sua obra para grande parte dos leitores.

A combinação entre erotismo e violência, por exemplo, antes posta como agônica, recebe outro tratamento.

O erotismo se harmoniza ao afeto e ao projeto amoroso, como em *Uma mulher diferente*, narrativa que trata o idílio através da superação de um complexo psicológico do personagem masculino. O prosaísmo se encontra nas situações cotidianas dos anti-heróis que circulam no espaço urbano fonsequiano. As criaturas pequenas dialogam com a epígrafe de Samuel Johnson, pois elas se mostram nas menores coisas, desprovidas de qualquer brilho ou sentido extraordinário da vida. É como se Fonseca montasse quadros, instantâneos da vida moderna no seu aspecto mais ordinário. Trabalhando nos personagens os sentimentos e situações humanas mais triviais, sem perder a universalidade: o ato de escolher, as relações familiares, as ambições individuais, a náusea do dia-a-dia, os encontros casuais, o vai-e-vem do afeto, a efemeridade da vida, tudo isso configurado no âmbito doméstico. As pequenas criaturas não ocupam o perímetro das ruas. Suas “tragédias” particulares não contaminam nem ameaçam a cidade, que as ignora: o conflito não é público, não rompe o isolamento imposto pelo anonimato massificador.

Referências

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 21 ed. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 7-24.

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

CORTAZÁR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FIQUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Meu interlocutor*. In: FONSECA, Rubem. (Org.) Boris Schnaiderman. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 309-315.

GOTLIB, Nácia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

LOWE, Elizabeth. A cidade de Rubem Fonseca. Trad. Sônia Maria F. C. Alcalay. *Escrita*. São Paulo, maio 1983, nº 36, p. 51-59.

MARETTI, Maria Lúcia Lichtscheidl. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas: UNICAMP, 1986, 156 p. Dissertação (Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas - São Paulo, 1986.

MOISÉS, Massaud. O Conto. In: *A criação literária: prosa I*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. *A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade*. Revista de Crítica Literária Latino-Americana. Lima-Hanover, n. 53, p. 115-128, 2001.

SABINO, Cesar. Musculação: expansão e manutenção da masculinidade. In: GOLDENBERG, Mirian. (Org.). *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. Pós-fácio: Vozes de cultura, vozes de barbárie: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. (Org.) Boris Schnaiderman. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

REIS, Luzia de Maria R. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê, 2000.