

OS BRUTOS TAMBÉM AMAM

Ana Cristina Chiara (UERJ)

MATRAGA 12, 1999

São duas narrativas pontuadas por uma tremenda dor de dente. Duas histórias em que o corpo inscrito - pobre, vilipendiado, miserável, lixo da sociedade do luxo - concentra a dor da exclusão nos dentes cariados e de raízes podres. Metáfora da sociedade corroída pela injustiça, violência e perversidade. Nesse caso, o corpo humano está identificado no corpo social, sendo um a extensão do outro.

1ª narrativa: O sujeito sente dor de dente e ódio. Entra no consultório do Dr. Carvalho e paga o tratamento à bala. Ele é *O Cobrador*, a sociedade está lhe devendo "comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes...".

Após o episódio com o Dr. Carvalho, somará ao seu currículo de crimes: o assassinato de um homem porque estava ao volante de um Mercedez, o assassinato de um casal que saía de uma festa, um estupro num apartamento na Zona Sul, entre outros.

Um dia, ele _ *O Cobrador* _ conhece Ana, menina rica, por quem se apaixona. Ana muda sua vida. Com ela, descobre que precisava agir com método, sem ódio desperdiçado. Ele e Ana se transformam num núcleo terrorista, pois só assim podem mudar o mundo, dando um exemplo a ser seguido por todos. (Conto "*O Cobrador*", autor Rubem Fonseca, 1979).1[1]

2ª narrativa: Máiquel, vendedor-de-automóveis-com-o-emprego-por-um-triz, perde uma aposta, tendo que pintar os cabelos de louro. Suel, um negro que ele conhecia, ri debochado do resultado. No dia seguinte, Máiquel acorda com dor de dente e mata Suel num duelo absurdo. Sem que desejasse, Máiquel se transforma de matador em justiceiro, sendo festejado por seus vizinhos que sofriam nas mãos do negro. A fim de tratar da dor de dente, procura o mesmo Dr. Carvalho que o contrata para um serviço de morte. A partir daí, Máiquel faz carreira como matador a serviço do Dr. Carvalho e de seus amigos. Máiquel também se envolve com duas mulheres: Cledir, a esposa, e Érica, que se torna a amante. A primeira ele mata; a segunda, ele deseja. Abre uma firma de segurança, sobe na vida, e fica rico. Mas não é suficiente para impedir que a roda da fortuna gire novamente, desta feita contra ele. Máiquel passa a ser perseguido pela polícia. É preso, e foge. Máiquel fica sozinho na estrada. Foge, para onde, Máiquel? (Romance *O Matador*, autora Patrícia Melo, 1995.)2[2]

São duas narrativas em primeira pessoa. Um "eu" que *fala* (as marcas do discurso escrito estão borradas em favor do tom oral) com quem não se identifica de forma direta, já que (o

1[1] FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979. P.163 a 182

2[2] MELO, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

narrador) se encontra do outro lado da margem social que permite a alguém (o leitor) comprar o livro onde está registrada a história. Esse "eu" narrativo busca um outro tipo de contrato que não a identificação, ele quer cumplicidade. Um apelo tácito que pode se tornar óbvio como a estratégia de venda exposta na contracapa do livro de Patrícia Melo: *"Conheça Máiquel. Conheça a filosofia de vida de Máiquel (sic.). Observe Máiquel transformar-se em herói. Perceba como uma dor de dente pode mudar uma vida. Acompanhe a trajetória de Máiquel, seus amores, seus sofrimentos, suas indecisões, suas boas intenções e as atitudes violentas que acaba por tomar. Impressiona-se com a brilhante carreira de Máiquel, seus amigos, sua ascensão, seu poder. Sobretudo, trate de entender Máiquel se conseguir: ele pode estar a seu lado nesse instante."*

Essa incômoda advertência (ele pode estar a seu lado nesse instante), implícita também no conto *O Cobrador*, quer dizer que o leitor é diferente do herói, essa diferença implica que esse leitor é de certo modo também responsável pelas circunstâncias adversas que lançaram a personagem no crime ou na marginalidade, podendo o leitor pagar por isso.

A denúncia característica da geração literária de Rubem Fonseca contamina o público com o sentimento de uma tensão social espraiando-se em ondas de violência que poderão atingi-lo em qualquer hora ou lugar. Se o leitor até o momento esteve alheio, que prove agora desse remédio amargo... É preciso constatar, no entanto, que a permanência dessa literatura, assim como a de seu sucesso, na década de 90, quando as condições são substancialmente diferentes, torna-se um bom tema para discussão.

Qualquer um, mesmo o leitor mais desatento, percebe no conto de Rubem Fonseca o projeto embutido de reversão das circunstâncias político-sociais da década de 70, por meio da luta organizada, o que se apresentava como uma saída possível para a reconquista da liberdade. Vivia-se o tempo da violência institucional, quando os conflitos sociais resultantes do abuso de poder generalizado eram maquiados pela ideologia da segurança, da ordem e do progresso. Com certeza, o maior inimigo do herói em *O Cobrador* mantém o rosto encoberto e as vítimas ocupam vicariamente o lugar desse alvo a ser atingido. A classe dominante, beneficiária da situação, deveria, segundo o conto, "pagar o pato". Contra ela, o cobrador investe seu ódio e cobra o custo social do regime da Ditadura. Apesar do equívoco ideológico e do reducionismo (os burgueses, sempre sórdidos e imbecis, e os miseráveis, como vítimas inocentes dos primeiros), o conto guarda certa beleza, advinda da violência e da novidade de sua narrativa seca cuja tensão dramática atinge em cheio a consciência culposa de quem o lê. Lateja como o nervo exposto de um dente, do que resulta sua força.

Em 1995, em explícita referência ao texto *O Cobrador* (o Dr. Carvalho, o dentista neste texto, transmigra para as páginas de *O Matador*), Patrícia Melo presta um tributo à literatura de Rubem Fonseca. As semelhanças entre os títulos, o uso da temática focalizando os apelos do consumo, a injustiça que exclui os pobres das promessas do paraíso, a brutalização das relações humanas, o ritmo frenético da vida nas cidades modernas, e o emprego de uma

linguagem cortante, ágil e precisa, tudo em Patrícia lembra o Rubem Fonseca da década de 70, inclusive os ingredientes indispensáveis para uma boa venda: sexo e violência.

A diferença entre a obra de Rubem e a de Patrícia pode ser notada, no entanto, no tipo de contexto de onde partem suas obras. Enquanto a personagem de Rubem, movida à paixão, funcionava como válvula de escape para assuntos que não poderiam ser tratados às claras, nada impede nos anos 90 que as críticas sociais sejam expressamente veiculadas por outros meios de comunicação. O que diferencia então o relato de Máiquel das novelas de TV, minisséries, filmes e, principalmente, dos noticiários nos jornais e TVs.? O que Máiquel conta que os leitores já não estejam fartos de saber? Será que ele quer confortar com a esperança de que, apesar de todo mal, aqueles que o compreenderem, permanecerão como ele, inocentes e vítimas dos outros, que decididamente não são porque não podem ser tão abjetos, tão corruptos como os que armam o braço de Máiquel? Será que Máiquel quer convencer o leitor que diante de uma classe média tão estúpida é melhor ficar do lado do bandido? Convencê-lo disso, quando a violência veiculada pela mídia, editada, magnificada, tornou-se banal, o café com pão, quando se sabe que não há mais mocinhos, nem bandidos em tempo integral?

Os heróis de Rubem e Patrícia confrontam os leitores com imagens diferentes da do herói clássico (aquele que se distingue do resto da humanidade por feitos valorosos). Essas imagens do herói contemporâneo guardam, todavia, diferenças importantes entre si. Enquanto o herói de Rubem é o anti-herói que se diferencia do clássico por sua negatividade em relação aos valores vigentes, e que, por conta dessa negação, encarna a utopia; Máiquel não diz sim, nem diz não, seu projeto de vida, se há, submerge na corrente dos fatos, ele é indeciso e acrítico, vive o momento como esse se apresenta. Ele vive a atopia. A questão passa a ser se esse herói mantém a força nos tempos atuais.

Quando se volta a atenção para o enfoque do tema erótico nas duas narrativas pode-se explicitar o ponto a que se quer chegar. Nelas, o erotismo aparece travestido em sua mais perversa fantasia que é a da violência sexual, por meio de atos brutais como o do estupro. Em *O Cobrador*, por exemplo, numa cena de "cobrança social", o sujeito invade um apartamento da Zona Sul e estupra a dona da casa. A narração é lenta, crua, beirando a obscenidade:

"Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos de sua vagina agora morna e viscosa.

Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela.”. 3[3]

A cena fala por si mesma, mas é evidente que o “alvo” desenhado no umbigo da moça indica que o “buraco é mais embaixo”. A relação de poder se inverte, o rico se submete ao pobre que pode, então, sair vitorioso e sarcástico. “*Vê se não abre mais a porta para o bombeiro, eu disse, antes de ir embora.*”4[4]

Em O Matador:

“Eu estava com dor de dente,...o desejo veio de um lugar escuro, um lugar que não conheço e não domino, veio de lá meu desejo e explodiu, venceu a dor de dente e explodiu. Não vai embora, vou sim, não vai não. Empurrei-a no chão, tentou se levantar, puxei-a pelos pés, ela caiu, bateu a cabeça, começou a chorar e isso me deu mais vontade de entrar na caverna, o abismo, a floresta, ela travou as coxas, gritou, eu tapei sua boca com a almofada, abri suas pernas com meus joelhos, meti meu pau na floresta, parece que tinha uma parede dentro da boceta dela, derrubei a parede e gozei.

Fui para o banheiro, meu pau estava cheio de sangue. Porra, a parede, que cagada, Cledir era virgem. Voltei correndo para a sala, mas ela já tinha ido embora.”5[5]

Tirando a pontada da dor no dente e na consciência - por ter tirado a virgindade de Cledir - a cena do estupro de Cledir no livro de Patrícia Melo repete a de *O Cobrador*: o sexo como meio de dominação, sem açúcar e sem afeto, direto como os socos que as mulheres recebem na cara. O tratamento literário das cenas limita-se a uma ou outra metáfora batida - gruta ou floresta - para os órgãos sexuais femininos e, de resto, se concentra no quase literal. Os nomes obscenos não indicam, como no caso dos pornógrafos clássicos, o inominável da experiência erótica, a experiência limite, antes, parecem comunicar sem “enfeites” a coisa em si como se a linguagem se aproximasse insistentemente da objetividade da informação e à palavra coubesse apenas a função designativa. A linguagem dos heróis leva a crer que por serem uns brutos devem ser brutais no ato sexual, ou se utilizarem sempre de uma linguagem chocante, “na lata”, para expressarem o desejo ou o ato sexual que, por sua vez, sempre será violento.

Considere-se, por exemplo, violência e erotismo representados de outro modo a fim de tornar mais claro o que se quer dizer. Trata-se do final do romance Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa6[6]. Riobaldo, um jagunço temível, cheio de mortes “nas costas”, toma conhecimento da morte de Diadorim, por quem era apaixonado, “*o diabo na rua, no meio do redemoinho...*”. Só diante do corpo nu de Diadorim, ele fica sabendo que quem amou durante

3[3] FONSECA, Rubem. “O Cobrador” in.---op. cit. p. 174

4[4] Idem,ibidem.

5[5] MELO,Patrícia. op. cit. p. 29

6[6] ROSA, Guimarães. Grande Sertão Veredas. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

tanto tempo era uma mulher e não um homem como julgava. Nesse momento, Riobaldo vive uma das mais violentas cenas da literatura porque está frente a frente com a violência erótica. Vive o pior e o melhor do mundo, pois pode abrir-se para o amor, mas ao mesmo tempo já o perdeu e diante do corpo de Diadorim toda a brutalidade de jagunço fica posta em questão. Se aparentemente, por estar isolada do resto do romance, a cena parece isenta de sexualidade, basta lembrar o quanto os dois se desejaram durante a narrativa para perceber como esse desejo explode agora em Riobaldo e explode para o nada da morte. A violência advém da força inevitável do desejo, esse "*encanto terrível*", como Riobaldo o define, beira o silêncio e ele se doendo só pode exclamar: "*meu amor*".

Uma decorrência do par violência e erotismo pode ser vista no tema do casal fora-da-lei: em Guimarães o encontramos em Riobaldo e Diadorim; em Rubem, no Cobrador e Ana; em Patrícia Melo, em Máiquel e Érica. Contudo, se essa figuração de uma paixão que une dois seres contra tudo e contra todos deita suas raízes em épocas remotas, nos dois últimos autores está bastante atenuada sua força transgressiva.

Júlia Kristeva resume o tema do amor fora da lei da seguinte forma: "*O casal de amantes está fora da lei, a lei lhe é mortífera - ... (como) a história de Romeu e Julieta, imortalizados pela peça célebre de Shakespeare.*"^{7[7]} A diferença entre os amantes de Verona e os últimos diz respeito ao tipo de transgressão que o amor representa. No caso de Romeu e Julieta, como também para Riobaldo e Diadorim, o próprio amor é a transgressão. É isso que o torna violento e trágico. No conto de Rubem e no romance de Patrícia, nada há que efetivamente seja um obstáculo para a realização amorosa dos amantes, eles são apenas "*parceiros no crime*".

Um rápido balanço da filmografia relativa ao tema demonstra o sucesso fácil desse tipo de ficção que alia indiscriminadamente sexo e violência. Quase contemporâneo ao conto de Rubem, temos, por exemplo, o filme de Artur Penn, *Uma Rajada de Balas (Bonnie and Clyde)* de 1967, que retrata a vida de um curioso casal de assaltantes americanos famosos na década de 30. Se o filme de Artur Penn e o conto de Rubem, ambos dos anos 60/70, vinham ao encontro de uma necessidade de questionamento generalizada dos valores, de pôr tudo de pernas para o ar, sobretudo no caso brasileiro que enfrentava as duras penas do regime ditatorial de 64, o que dizer dos filmes recentes, exibidos entre 1989 e 1995, dos quais *O Matador* é contemporâneo, e que focalizam o mesmo tipo de personagens?

Drugstore Cowboy, Amor à queima-roupa, Califórnia-Uma Viagem ao Inferno, Parceiros do Crime, Um Amor e uma 45, Assassinos por Natureza e Pulp Fiction-Tempos de Violência^{8[8]}¹ são exemplos dessa vertente de filmes. Sem questionar a intenção específica de cada um, cotejamos apenas o aproveitamento que fazem do tema do casal criminoso. A verdade é que os lucros desses filmes são altos e que as formas de representação das coisas "tal como são"

^{7[7]} KRISTEVA, Júlia. "Romeu e Julieta; o casal amor-ódio". In. Histórias de Amor. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. p.124

^{8[8]} *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant Jr., 1989); *True Romance* (Tony Scott; 1993); *Kalifornia* (Dominic Sena, 1993); *Killing Zoe* (Roger Avary, 1994); *Love and a .45* (C.M. Talkington, 1994); *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1995); e *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995).

não esbarram mais em preconceitos e nem têm que lutar contra instrumentos de censura. Tornaram-se banais. Então, acreditando ousar, esse tipo de ficção passa a repetir as mesmas histórias dos diversos meios de comunicação tornando-se voz corrente, perdendo força. Se não podem mais estar na contracorrente do que está diariamente bombardeando olhos e mentes do público, de que lado estão?

Para melhor compreender esse tipo de literatura, ou de filmografia, tomemos de empréstimo o conceito que os grupos de artistas plásticos de Milão, Paris, Munique e Nova York, no início dos anos 60, utilizavam para caracterizar suas obras. Trata-se do que eles chamam de "realismo de exposição" que, em outras palavras, significa "...A *apropriação direta do real*" 9[9]. Tanto Rubem Fonseca quanto Patrícia Melo legitimam sua obra com o argumento de que seu compromisso é o de expor a realidade sem máscaras, a verdade dos fatos, advogam, então, a *apropriação* direta do real pela representação artística. Patrícia Melo, ao lançar seu romance, afirma em várias reportagens que passou quase dois anos entrevistando matadores presos em São Bernardo do Campo, no ABC paulista, e pesquisando processos criminais na busca de elementos que dessem veracidade ao livro.

O modo como Rubem e Patrícia concebem a literatura lembra o destes neo-naturalistas de 60 que, conforme se autodefinem em um dos manifestos, são "*naturalistas de um tipo especial: pois ao invés de representação, deve-se falar em suas obras de apresentação da natureza moderna*". Neste neo-naturalismo o autor-cientista cedeu lugar ao detetive policial e abandonou o laboratório para fazer pesquisas nos "meandros do crime". Mas essa estética já apresenta sinais de esgotamento.

Pergunta-se como dar o salto que permitirá ir adiante sem retrocessos conservadores ou obscurantistas? Pode-se, então, pensar na possibilidade de a nova geração de escritores dar uma fredda crítica na proliferação indiscriminada de produtos que misturam sexo e violência e conceber o processo criativo como algo que se pode descolar das pesquisas documentais ou das páginas de jornal. Abandonar essa obsessão por um realismo de exposição em favor de um realismo interpretativo talvez fosse uma boa saída.

O filme *A Prova*, numa de suas cenas mais interessantes, talvez torne evidente do que trata a noção de realismo interpretativo. Martin é um fotógrafo cego obcecado pela prova da verdade do real, o qual investiga por meio das fotografias tiradas ao acaso e que sempre pede que sejam descritas por alguém. Sua governanta, Célia, que exerce um certo poder sobre o rapaz, inclusive tentando seduzi-lo, descobre, num certo momento, um conjunto de fotos que Martin havia tirado. Dentre elas estão algumas que apresentam partes do rosto e do corpo de Andy, um amigo de Martin que ela desconhecia até então. A partir destas fotos, Célia começa a montar um verdadeiro jogo de armar do qual emerge a figura de Andy, não à maneira de um retrato 'realista' de corpo inteiro, mas a de um compósito onde ele existe, mas não como imagem de uma totalidade e sim por uma representação *arranjada* de fragmentos do que ele

9[9] RESTANY, Pierre. [Os Novos Realistas](#). São Paulo, Perspectiva, 1979. p.152

é. Aqui o processo de representação passa por uma filtragem seletiva, por uma transfiguração interpretativa e o produto, apesar de guardar a relação com o referente, aponta para a ausência do mesmo, para a impossibilidade de tê-lo tal como é. Mesmo assim Célia pode perceber o perigo que ele representa como uma força capaz de alterar completamente o sistema de suas relações com Martin.

Um outro exemplo interessante para se pensar a questão pode ser retirado das palavras de Carlinhos Brown, o músico baiano, quando ele define seu processo criativo: "*são acúmulos de sonhos e de visões do dia a dia. Meu trabalho é relatar isso. O compositor capta a sociedade, os dramas, os traumas. Procuo fazer essa transformação com doçura porque não quero que minha música venha a ser mais uma ferida na civilização humana*". Carlinhos Brown entende que a arte ultrapassa os limites da apropriação do real, ele a concebe como uma forma de falar do mundo sem ter necessariamente de apresentá-lo tal como é, ou parece ser. A esse processamento ele chama de "doçura" talvez por temperamento. Outros poderão chamar de inteligência, outros, ainda, de sensibilidade. Prefiro chamar de sagaz ironia.

Sagaz ironia que se percebe, por exemplo, no próprio Rubem no conto *Artes e Ofícios* do livro *O Buraco na Parede*.¹⁰[10] Nesse livro, publicado em 1995, Rubem baixa o tom da violência explícita em favor da ironia ferina. O conto em questão relata a estória de um novo rico que busca um *ghostwriter* para suas necessidades exibicionistas. Ele queria sucesso e reconhecimento em todos os níveis, inclusive como intelectual, e acaba por encontrar não só quem lhe favoreça como escritor, mas também como amante. O romance encomendado, uma biografia de Machado de Assis, chama-se *O Falsário* e acaba por se tornar um sucesso, o que aproxima o suposto autor do falsificador e propicia carreira literária para ambos. As referências óbvias a Machado de Assis, Tomás Antonio Gonzaga e ao mercado literário dão o tom do, como o próprio narrador diz, "*processo de encaixilhamento*" do conto e demonstram o quão longe do realismo de exposição Rubem ficou nesse conto. Nele, o autor também retorna, mas de modo diferente, ao tema dos 'miseráveis sem dentes', já que o tom de revolta social foi substituído por um revanchismo, cuja violência implícita torna-se mais eficaz criticamente: "*Você estraga seus dentes quando é um garoto miserável, mas se depois ganha bastante dinheiro encontra um dentista que conserta a sua arcada dentária. Isso aconteceu comigo, implantei todos os dentes da minha boca, um prodígio de engenharia odontológica. Estou cheio de dentes que não caem nem ficam cariados, mas quando dou uma gargalhada na frente do espelho sinto saudade da minha boca antiga, agora meus lábios se abrem de um modo que não gosto. De qualquer forma, não me faltam dentes e posso morder com força as mulheres e os contrafilés.*"¹¹[11] Apesar do desconforto dos dentes falsos, o tom de satisfação arrogante e a possibilidade de dar continuidade à ação predatória indica de que forma se perpetuam violência e cinismo no sistema capitalista, as possibilidades de trocas de papéis entre velhos e novos ricos nada modifica. A ironia cortante dos motes: *Dinheiro, eu entendo disso;*

¹⁰[10] FONSECA, Rubem. *O Buraco na Parede*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

¹¹[11] FONSECA, Rubem. Op. cit. p.87

oportunidade, eu entendo disso; deslumbrantismo, eu entendo disso; exibicionismo, eu entendo disso; vingança, eu entendo disso...

A relativização do papel 'sagrado' do autor como portador da verdade do mundo ou como profeta dos novos tempos, criando para essa figura um *ghostwriter*, e a inclusão da obra no circuito das interferências do mercado parecem indicar um Rubem capaz de rir de si mesmo e talvez das seguidoras (tais como suas apadrinhadas Patrícia Melo e Ana Miranda). Quando não se leva tão a sério Rubem é melhor, sua literatura tem mais poder de fogo. Sucesso, ele entende disso.
