

## O Que eu Vou Ser Quando Crescer? (O Futebol e o Sonho de Ascensão Social num Conto de Rubem Fonseca) <sup>1</sup>

José Carlos Marques <sup>2</sup>  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

### Resumo

Esta comunicação propõe uma abordagem sobre como o futebol é retratado como possibilidade de ascensão social no conto “Abril, no Rio, em 1970”, do escritor brasileiro Rubem Fonseca. A narrativa em questão foi publicada em 1975 no livro *Feliz Ano Novo*, obra que viria a ser proibida em 1976. O personagem central é um jovem que vive sem perspectivas e sem esperanças, num presente marcado pela negatividade e pelo descrédito (sintomas do conturbado momento político que caracterizou a década de 1970 no Brasil). A partir de alguns conceitos do pós-modernismo e do neobarroco, procuraremos analisar como essas correntes teóricas dialogam com a ficção de Rubem Fonseca, tendo como pano de fundo o sonho do personagem de tornar-se um jogador de futebol de sucesso, inspirado sobretudo nos craques da Seleção Brasileira de 1970.

### Palavras-chave

Futebol; Rubem Fonseca; ficção; Literatura Brasileira; esporte.

### Corpo do trabalho

Ao longo das últimas quatro décadas, a Literatura Brasileira assistiu ao surgimento de vários romancistas e contistas que passaram a utilizar a temática da violência urbana como um dos elementos essenciais de sua prosa. Alguns desses autores, como é o caso de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, tiveram parte de suas obras interpretadas à luz do gênero policial (cujo início é imputado ao norte-americano Edgar Allan Poe no século XIX, com seus célebres contos “à enigma” <sup>3</sup>). Aos dois escritores brasileiros, pode-se juntar também o paulista João Antônio, cuja obra ficcional mantém igualmente a cidade grande como pano de fundo da narrativa. Em todos esses casos, vemos textos em que se realça a temática da violência, sob os mais diferentes ângulos, num ambiente social que se transforma em agente gerador de desequilíbrio. Temos a todo instante personagens a transitar entre os limites da marginalidade e do submundo no cenário da grande metrópole.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Científica.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo e autor do livro *O futebol em Nelson Rodrigues* (São Paulo, Educ/Fapesp, 2000) e de diversos artigos em que discute o trabalho da imprensa esportiva brasileira. Mantém uma coluna semanal no site [www.trivela.com](http://www.trivela.com) e colabora mensalmente com a Revista *Trivela*. É docente do curso de Jornalismo da Universidade Mackenzie e responsável pela Coordenação de Pesquisa do Centro de Comunicação e Letras da mesma instituição.

<sup>3</sup> “A carta roubada”, “Os assassinos da Rua Morgue” e “O mistério de Marie Roget”.



Não é à toa, assim, que podemos encontrar nesses três autores as características formais e temáticas que influenciarão uma nova geração de escritores surgida ao longo da década de 1990 no Brasil, com obras em que a violência metropolitana permanece em destaque. Nesse sentido, para além dos contos, novelas e romances de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e João Antônio, seria interessante analisar como essa escrita – contaminada por aquilo que Alfredo Bosi chamará de estilo “brutalista yankee” (em *O conto brasileiro contemporâneo*) – reaparece sob outras formas nos textos ficcionais de novos escritores brasileiros, como Patrícia Melo, Marçal Aquino, Paulo Lins e Alfredo Garcia-Roza, entre outros.

A presente comunicação, no entanto, tem como objetivo analisar um texto específico de Rubem Fonseca – o conto “Abril, no Rio, em 1970” –, à luz de conceitos advindos das correntes teóricas do pós-modernismo e do neobarroco. Esse conto foi publicado em 1975 no livro *Feliz Ano Novo* – obra que, em 1976, seria proibida pela Censura Federal e apreendida por ordem do então Ministro da Justiça, Armando Falcão. Motivo: acusação de atentado à moral e aos bons costumes. Embora Rubem Fonseca tenha entrado com uma ação contra a União logo após sofrer o veto da censura, a liberação do livro só aconteceria 10 anos mais tarde, em 1986, com a interferência de Fernando Lyra, à época Ministro da Justiça do Governo de José Sarney.

O conto “Abril, no Rio, em 1970” apresenta um jovem que sonha tornar-se jogador de futebol profissional por influência da Seleção Brasileira que, em 1970, preparava-se para disputar a Copa do Mundo do México. Além disso, contém as principais características que fundamentam a obra narrativa de Rubem Fonseca: uma ficção de temática estritamente urbana, com o uso de uma linguagem seca e imediata (representando o relato de uma narrativa oral transcodificada para o papel) e com o predomínio do foco em primeira pessoa (trata-se do próprio protagonista que relata os acontecimentos e sua experiência dos fatos).

Essa espécie de ultra-realismo sem preconceitos que aparece em Rubem Fonseca, esse “realismo feroz” a que alude Antonio Candido em seu texto “A nova narrativa” (1989), relaciona-se assim à era de violência urbana que caracteriza as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, com guerrilhas, aumento da criminalidade, migração



da população rural para as cidades, intensificação das desigualdades sociais e aumento desenfreado dos conglomerados urbanos. A narrativa envolve personagens sem rumo que transitam invariavelmente entre a burguesia carioca da Zona Sul, por meio de uma fala em que se misturam “no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva: impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (CANDIDO: 1989, 18).

Podemos verificar assim que tanto Alfredo Bosi como Antonio Candido, ao conceituarem a narrativa de Rubem Fonseca, aludem à forte presença de um realismo violento, intrinsecamente ligado ao cenário urbano. Trata-se, enfim, de definirmos a cidade moderna (ou a metrópole) como o *logus* central desse novo tipo de literatura: a sociedade industrial, saturada e esgotada em suas possibilidades, inaugura assim um novo modo de pensar a arte, por meio de uma estética que será denominada de modernismo, no início do século XX, e de pós-modernismo por alguns teóricos a partir da Segunda Guerra Mundial.

### **PÓS-MODERNISMO E NEOBARROCO**

Segundo o pesquisador britânico Steven Connor, os escritores ligados à pós-modernidade rejeitam o que lhes parece a obscuridade elitista do legado do modernismo e promovem um retorno a uma escrita que se baseasse antes na experiência do que na forma. Na teoria, ao menos, essa escritura seria menos fechada e mais permeável à vida. No entanto, os pontos de encontro entre modernismo e pós-modernismo nas manifestações artísticas são constantes. Domício Proença Filho (1988) assinala apropriadamente que, na Europa e nos EUA, o pós-modernismo representa, por um lado, uma intensificação dos aspectos do Modernismo e, por outro, uma oposição ao programa modernista. Daí que o heroísmo da desestruturação é uma qualidade consistente nos dois movimentos: tanto os escritores modernistas como aqueles vinculados ao pós-modernismo se caracterizam igualmente pela complexa interação entre desestruturação e recriação heróica. Por isso, os conceitos de descrição e de desconstrução assumiram condição permanente no projeto das narrativas da segunda metade do século XX.



Essa desestruturação provoca uma ênfase no fluxo contingente da temporalidade e também na extensividade temporal da narrativa. Desse modo, os relatos da ficção pós-moderna acentuam o predomínio da metaficção paródica, ou ainda a exploração, pelos textos literários, de sua própria natureza e condição de ficção. O caráter ontológico da narrativa pós-moderna é revelado, assim, em sua preocupação com a criação de mundos autônomos. O pós-modernismo, assim, seria a expressão da “lógica cultural de um capitalismo tardio”, de uma sociedade pluralista e fragmentada, enquanto fruto da dissolução da hegemonia burguesa e do desenvolvimento da cultura de massas <sup>4</sup>.

Já na obra *Condição Pós-Moderna*, David Harvey afirma que o pluralismo de mundos que coexistem na ficção pós-moderna incorpora o conceito da heterotopia criado por Foucault: trata-se da coexistência, num espaço impossível, de um grande número de mundos possíveis fragmentários, ou seja, temos espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens não se preocupam mais em desvelar um mistério central, mas são forçadas a perguntar que mundo é este, o que se deve fazer nele.

A preocupação com a fragmentação e a instabilidade da linguagem e dos discursos leva a uma concepção de personalidade concentrada na esquizofrenia. Conseqüentemente, o pós-modernismo vem representar “a total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano da modernidade” (HARVEY: 1998, 49). Vemos aqui, mais uma vez, como os conceitos da multidão e da formação das metrópoles (tão importantes no projeto estético de Baudelaire no século XIX) incorporam-se à idéia do pós-modernismo do pós-guerra, agora como uma rejeição da idéia de progresso, num abandono do sentido de continuidade e memória histórica.

Nesse contexto, as manifestações pós-modernas estão atreladas às práticas de desconstrucionismo, colagem e montagem, numa flagrante resignação diante da fragmentação e da efemeridade da vida. Temos agora uma lógica cultural do capitalismo avançado, em que ganham evidência as idéias de performance e happening

---

<sup>4</sup> Frederic Jameson, “Postmodernism: or the cultural logic of late capitalism” em *New Left Review*, n° 146, jul/ago, 1984.

e em que o significante é valorizado em oposição ao significado. Domício Proença Filho alude igualmente à idéia de pessimismo nietzschiano para conceituar a arte pós-moderna. Segundo ele, o homem do século XX carregou consigo “a descrença nas possíveis e concretas mudanças acenadas pelo processo de industrialização vivido pela sociedade. A descrença e a frustração” (*op. cit.*, p. 35). Esse avassalador processo de modernização criou um processo ainda maior de desumanização da sociedade, que passa a preocupar-se agora apenas com o presente, sem projeções no futuro. Temos, desse modo, um presente marcado pela negatividade, desesperança e descrédito – temas recorrentes nas obras dos autores aqui tratados.

Domício Proença Filho, de forma bem didática, sugere as principais características das manifestações pós-modernas. Primeiramente, procuram-se eliminar as fronteiras entre a arte erudita e a arte popular, por meio do uso constante da intertextualidade, das citações e paródias. Na literatura, têm lugar as manifestações de construção lúdica, de dimensão experimentalista; o uso da metalinguagem; a figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico (cujo exemplo sintomático dado por Proença Filho é o conto “O Cobrador”, do mesmo Rubem Fonseca); o fragmentarismo textual, numa técnica de montagem cinematográfica; a presença constante de elementos de autoconsciência e auto-reflexão; e o “centramento na linguagem, ou seja, o privilegiar a linguagem como lugar de configuração do real. É peculiar ainda ao texto a exaltação do prazer, a presença do humor, em atitudes coerentemente dionisíacas”. (PROENÇA FILHO: 1988, P. 44).

Aqui, convém fazer uma ressalva: todos esses conceitos ligados à pós-modernidade podem aplicar-se integralmente a algumas manifestações artísticas dos últimos 50 anos na Europa e EUA. No Brasil, contudo, tem-se a configuração de um pós-modernismo diferenciado do que ocorre nesses países, mesmo porque em nenhum momento criou-se, em nosso país, um projeto definido e engajado em direção a uma arte essencialmente “pós-moderna”. Na América Latina, por exemplo, Domício Proença Filho ressalta a prevalência de apenas três elementos filiados ao pensamento literário pós-moderno: um posicionamento intensificador do exercício da metalinguagem; a presença do hiper-realismo; e a emergência do realismo fantástico. Destes, apenas o segundo pode ser referido indiscriminadamente à obra de Rubem Fonseca, ainda que os

conceitos pós-modernos elencados anteriormente também possam ser vistos em diversas de suas narrativas.

Por outro lado, vale lembrar as preocupações do escritor cubano Severo Sarduy: ainda que não chegue a empregar univocamente o termo “pós-moderno” em suas análises, Sarduy prefere estabelecer um conceito similar para aplicá-lo à realidade latino-americana: trata-se da idéia do “neobarroco”, que pode ser vista em seu texto “O barroco e o neobarroco” (em *América Latina em sua Literatura*) e que é recuperada pelo crítico italiano Omar Calabrese na obra *A idade neobarroca*. Embora não seja pretensão deste trabalho teorizar sobre o pós-modernismo ou o neobarroco na América Latina, proponho uma breve caracterização deste último, de forma a assinalar os pontos de contato com os conceitos da arte pós-moderna.

Segundo Omar Calabrese, o barroco presentifica-se por meio de categorizações que excitam a ordenação existente e a desestabilizam, submetendo-a a turbulências e flutuações. Sua análise particulariza o mundo contemporâneo como vivenciador de uma “era neobarroca”, na qual assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade. Temos assim sistemas gerados pela ruptura das simetrias e pelo aparecimento de instabilidades (conceitos igualmente relacionados ao pós-modernismo), pois o gosto barroco se orienta para o prazer da aproximação. Na estética neobarroca, experimenta-se levar o limite para o extremo da elasticidade de seu contorno e transpor o excesso, como ensaio de superação das normas.

Já Severo Sarduy, para arriscar-se no estabelecimento de uma “semiologia do barroco latino-americano”, sugere o aparecimento de dois componentes básicos: a Intertextualidade (formada pela citação e pela reminiscência) e a Intratextualidade (subdividida em gramas fonéticos, sêmicos e semânticos). No item da Intratextualidade, Sarduy agrupa aqueles textos que, ao contrário das citações e reminiscências, não são introduzidos como elementos alógenos na superfície da obra, mas que participam do próprio ato de criação e que se constituem em elementos intrínsecos à produção escritural. Os gramas fonéticos, formalizados pelas aliteraões e anagramas, oferecem outra organização das letras, independente de seu próprio traçado linear.



Além desses dois componentes básicos, Sarduy define o neobarroco como um processo de artificialização da arte, que se distingue por meio de três mecanismos de composição: a Substituição, a Proliferação e a Condensação. A Substituição se dá com a cisão entre o nomeante e o nomeado, surgindo outro nomeante. Trata-se, com efeito, do estabelecimento da metáfora: a transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do significado que ela designa, mas com o qual ela estabelece uma relação de correspondência a partir da figuração do sentido. A Proliferação consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o por uma cadeia de significantes que age metonimicamente. Tal processo se presentifica sobretudo por meio de enumeração disparatada, acumulação de diversos nós de significação, justaposição de unidades heterogêneas, lista díspar e colagem. A enumeração meio desenfreada de diversos elementos homogêneos ou heterogêneos circunscreve o significante ausente, traçando em torno dele uma teia de outros significantes que, metonimicamente, representam o significado dado. Já o terceiro elemento de artificialização do Barroco é o que Severo Sarduy chama de Condensação e que poderíamos entender como a fusão ou união de dois significantes que fazem surgir um terceiro termo. Enquanto a substituição opera metaforicamente e a proliferação, metonimicamente, a condensação provoca o aparecimento de neologismos (textuais ou visuais).

A facilidade em encontrar um campo fértil de mestiçagem cultural na América Latina possibilitou assim ao neobarroco a multiplicação de seus elementos transfiguradores, o que provoca ainda a utilização dos artifícios da carnavalização e da paródia. O barroco como arte de dessacralização e discussão perdura desse modo como alavanca a propiciar a queda e o choque. Sua linguagem, colorida e caótica, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que estruturava nossa ordem. Daí a simbolização de “um Barroco da Revolução”, como o quer Sarduy, por força dessa recusa das normatizações instauradas. Esse logus da superabundância lúdica é, por excelência, o logus barroco. A repetição obsessiva do inútil, esse esforço sem funcionalidade é o que determina o barroco enquanto jogo, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho.

Tais considerações acerca do neobarroco comparecem aqui no sentido de poder situar as discussões sobre o pós-modernismo de maneira mais aclimatada à nossa realidade latino-americana. De todo modo, em função da flagrante influência da

literatura norte-americana na obra de Rubem Fonseca, ambos os conceitos (pós-modernismo e neobarroco) acabam por oferecer suportes úteis na análise de seus contos.

### **O CONTO “ABRIL, NO RIO, EM 1970”**

O título do conto já nos localiza espacial e temporalmente, definindo o *logos* e o *tempus* da ação. O protagonista é um jogador de futebol amador, novato, que sonha em chegar ao estrelato e alcançar um dia a Seleção Brasileira, cujos treinos preparatórios para a Copa do Mundo do México, disputada em junho de 1970, são assistidos por ele na época e na cidade descritos no título.

Cabe ressaltar, aqui, que o clima que cercava o futebol brasileiro na década de 1970 e sua relação com o momento político conturbado que se seguiu à decretação do AI-5 pelo governo militar, em dezembro de 1968, não eram dos mais pacíficos. De todo modo, pela primeira vez os jogos de uma Copa do Mundo poderiam ser assistidos ao vivo no Brasil, e isso parece ter criado uma expectativa particular e inédita no público de então, até em função da possibilidade de se conquistar o tricampeonato no México:

*Na tarde quente do domingo 21 de junho de 1970, um grupo de amigos se reuniu em um apartamento da rua Haddock Lobo, no Jardim Paulista, em São Paulo, para cometer, diante de um aparelho de TV, o supremo crime de lesa-pátria: torcer contra a Seleção numa final de Copa. Com a agravante de que ia se decidir naquele dia o tricampeonato mundial de futebol e, portanto, se a Taça Jules Rimet ficaria para sempre no Brasil ou na Itália. O pessoal do apartamento, mais ou menos uma dúzia de homens e mulheres, tinha em comum a faixa de idade, perto dos trinta, o fato de exercer profissões de alguma forma aparentadas, como advocacia, jornalismo, publicidade, pesquisa de mercado, arquitetura, e terem ainda, regra geral, melhorado de vida nos anos recentes. Além disso, vários estavam no segundo casamento, e quase todos já haviam, pelo menos, fumado maconha. A maioria fez, fazia ou pretendia fazer “terapia”. Gostavam de jazz, Nara Leão e Chico Buarque. Também gostavam de futebol e achavam que aquela seleção, de Pelé, Tostão, Gérson e Rivelino, merecia ganhar todas as Copas em todos os tempos.*<sup>5</sup>

O Mundial de 1970 ficou marcado pela consagração da equipe brasileira, que, com a vitória de 4 a 1 sobre o time italiano, passou a ser a primeira seleção a conquistar o tricampeonato de futebol e a ficar com a posse definitiva da Taça Jules Rimet,

---

<sup>5</sup> Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, em *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 320-321.



símbolo do triunfo nas Copas. O significado do resultado dessa partida de futebol é tão emblemático que, na segunda e terça-feira seguintes à decisão, o presidente Emílio Garrastazu Médici havia decretado feriado nas repartições federais e armado todo um esquema de recepção dos jogadores em Brasília. E, como se pode verificar com Luis Fernando Verissimo, isso só serviu para intensificar o sentimento de rejeição e de aproximação que se sentiu pelo futebol naqueles anos:

*A Copa de 70 ficou como a copa da ambigüidade. Nunca foi tão difícil e nunca foi tão fácil torcer pelo Brasil. Difícil porque torcer era uma forma de colaboracionismo, fácil porque o time era de entusiasmar qualquer um.*<sup>6</sup>

Mas voltemos ao protagonista do conto: para poder treinar num clube grande do Rio de Janeiro, o jovem precisa ser submetido aos testes e à longa caminhada de reconhecimento dos jogadores anônimos, até que seja descoberto por algum “boleiro”, em meio ao time de várzea em que joga. Daí um dos “leit-motivs” do conto ser a frase *O Jair da Rosa Pinto já chegou?*, que se repete ao longo de toda a narrativa. O personagem espera o tempo todo pela aparição messiânica do ex-jogador Jair da Rosa Pinto<sup>7</sup>, que assume o status de divindade capaz de oferecer um mundo novo de glórias e realizações.

Da mesma maneira como ocorre em outros contos de Rubem Fonseca, a relação amorosa também aparece aqui de maneira desgastada, repleta de atritos e oposições. E a desesperança, a orfandade e a desilusão do personagem acompanham igualmente seu destino, até o encerramento do conto. O narrador igualmente se situa marginalizado no mundo, vítima das circunstâncias sociais e das desigualdades que se intensificam no meio urbano: “(...) eu era órfão, minha mãe morreu quando eu nasci, meu pai era pobre, morreu logo depois, me deixando na pior, só podia acabar mesmo contínuo, ignorante, pé rapado. Que que ela queria que eu fosse?”<sup>8</sup>

Reaparece assim a imagem da proibição do sexo, como se as relações pessoais estivessem estigmatizadas pelos tabus e representassem um fator prejudicial à

---

<sup>6</sup> “Recapitulando”, em *O Estado de S. Paulo*, 07/06/1998, p. D3.

<sup>7</sup> Jair da Rosa Pinto foi um jogador de destaque que atuou em times cariocas nos anos 50 e 60. No início da década de 70, conforme mostra o conto, passou a trabalhar como “olheiro”: aquele que procura descobrir jovens craques na várzea para negociá-los com os grandes clubes brasileiros de futebol profissional.

<sup>8</sup> Rubem Fonseca, “Abril, no Rio, em 1970”, p. 46.

preparação atlética. A opressão do governo militar da época projeta-se assim na vida dos personagens, refletindo-se igualmente no mundo conservador do futebol e de seus regimes de concentração e exclusão dos jogadores. O personagem prefere não se envolver com a namorada às vésperas de um jogo importante em sua carreira, sob o receio de perder o vigor e o preparo físico:

*A cara ossuda dela, os lábios grossos foram me dando vontade, fiquei naquela base, cheguei a dar um passo para perto dela, mas pensei no cuspe do Gérson, o jato transparente entre os dentes, e disse, eu gosto de você, meu bem, mas vê se me entende, hoje não, vê se me entende, hoje não, amanhã de noite.<sup>9</sup>*

Aqui, denuncia-se de forma mais explícita as desigualdades sociais que caracterizam a nova ordem das metrópoles. Ao assistir aos treinos preparatórios da seleção brasileira para a disputa do Mundial de Futebol no México, o personagem (sempre com o foco narrativo em primeira pessoa) espanta-se com o luxo da concentração do time profissional: “Aquilo é que era vida, fiquei vendo a piscina, o gramado, os garçons levando bebidas e comidinhas prá lá e prá cá, tudo calmo, tudo limpinho, tudo bonito.”<sup>10</sup>

O desejo de esquecer a simplicidade do meio em que vive faz com que o personagem se projete no ambiente de opulência e riqueza que ele conhecera com a seleção brasileira. A oposição desses mundos diferentes manifesta-se de maneira muito sutil e irônica no texto: “Passei a manhã de Domingo na cama. Almocei às onze horas, bife, arroz, salada de alface e tomate, igual à seleção em dia de jogo. Só não tinha champignon.”<sup>11</sup>

A falta de champignon é um mero detalhe na cabeça do personagem, cujo fluxo de consciência a todo tempo ilustra os espaços justapostos e a desestruturação de mundos totalmente fragmentários: *Eu nem tinha percebido que estava comendo pão, eu estava mesmo com a cabeça noutra lugar.*<sup>12</sup> Daí advém o espetacular recurso de se utilizar, mais uma vez, uma espécie de discurso indireto livre com o foco narrativo em primeira pessoa, mesclando-se o discurso direto e o indireto – não se sabe quando o

---

<sup>9</sup> *Id., ib.*, p. 45-46.

<sup>10</sup> *Id., ib.*, p. 44.

<sup>11</sup> *Id., ib.*, p. 47.

<sup>12</sup> *Id., ib.*, p. 45.

narrador assumirá uma manifestação ou outra, criando novamente um discurso repleto de turbulências e de momentos de desestabilização:

*Eu disse pra minha garota, que era datilógrafa da firma, não fico de contínuo nem mais um mês, disse também que o Jair da Rosa Pinto ia me ver no domingo, mas mulher é um bicho gozado, ela nem deu bola. Me larga, deixa eu te contar. Levantei da cama, expliquei, porra, se eu jogar bem e o Jair da Rosa Pinto me levar para o Madureira, estou feito, ninguém me segura, mas ela me puxou de novo pra cama e foi aquela loucura, minha garota é fogo.<sup>13</sup>*

Diante desse cenário, é novamente a linguagem do corpo que irá predominar, como se o personagem necessitasse de demonstrar sua capacidade física como forma de sobrevivência. Temos, assim, a criação do segundo “leit-motiv” do conto: o cuspe do jogador Gérson representa o paradigma da boa forma física. A análise da secreção é que dará mostras do preparo de cada jogador:

*Jogador de futebol vive cuspiendo. Ele passou perto, deu um daqueles passes de trinta metros e cuspiu. Viu? Limpo, transparente, cristalino. Sabe o que é isso, perguntou Braguinha. Fiquei na dúvida, será que ele estava esculhambando o Gérson? Está cheio de nego aí que não topa o Gérson, que que eu ia dizer? Fiquei calado, balancei a cabeça e o Braguinha mesmo respondeu, preparo físico, menino, preparo físico, pra cuspir assim o cara tem que estar tinindo. Vamos estraçalhar os gringos. (...) O Tostão passou perto e cuspiu uma bolota de goma branca. Parece marchemelo, disse Braguinha, ele está trinta por cento, mas quando chegar no ponto vai cuspir um jatinho de água filtrada igual o canhotinha de ouro.<sup>14</sup>*

Quando chega o dia do grande jogo de várzea, no qual o personagem deposita toda a sua esperança – aguardando a presença do Jair da Rosa Pinto –, é um dos jogadores do time adversário que chamará a atenção pelo vigor físico. O confronto é inevitável, e apenas o vencedor tem lugar num mundo cada vez mais regido pela força e pela brutalidade:

*Nós dois cuspiamos ao mesmo tempo, meu cuspe saiu fino, mas o dele, filho da puta, saiu ainda mais fino. Eu cuspi raspando a boca e soprando o cuspe com força pra fora, enquanto ele, moleque safado, nem abriu a boca, com um barulhinho de traque o cuspe esguichou dos seus lábios fechados.<sup>15</sup>*

---

<sup>13</sup> *Id.*, *ib.*, p. 43.

<sup>14</sup> *Id.*, *ib.*, p. 44.

<sup>15</sup> *Id.*, *ib.*, p. 48.

É por isso que o desgaste físico do personagem avança na mesma proporção em que suas esperanças se reduzem:

*Comecei a pular, esquentando o corpo, sentindo o corpo, sentindo os músculos debaixo da pele, corri, pilei, o frio no estômago passou, que coisa boa sentir os músculos debaixo da pele.(...) De tanto correr, fiquei no bagaço, a boca seca, não tinha coragem de cuspir pra não ver a bolota de marchemelo.<sup>16</sup>*

Num mundo em que a linguagem do corpo predomina, parece óbvio, uma vez mais, que a linguagem da porrada também prevaleça. Neste conto, porém, essa manifestação se dá não tanto por meio da luta, mas por meio da violência das situações e dos conflitos entre os personagens:

*Quando ela me viu abrir a porta da rua gritou, vai mentiroso, frouxo, debilóide, ignorante, pé-rapado! (...) depois de tudo o que eu fiz com ela tinha graça ser chamado de frouxo, duvido que ela arranjasse outro com mais disposição do que eu ... (...) Tive vontade de dizer mais, com uma igual a você então nem se fala, você me deixa no osso, é a noite inteira, sem parar, mas fiquei com medo que ela quebrasse outro prato na minha cabeça.<sup>17</sup>*

Notemos ainda como o corpo da linguagem também se faz presente, acompanhando a violência da situação: o fluxo de consciência do narrador é intensificado por meio de um diálogo que permanece apenas no pensamento (“com uma igual a você então nem se fala, você me deixa no osso”). Não se sabe quando a frase é apenas do narrador ou quando é do narrador-personagem, quando se trata de um pensamento interior ou quando é voz manifestada, numa alternância que espelha o próprio ânimo e estado de espírito do personagem.

A passividade diante das injustiças do mundo, essa renúncia à disputa, confere mais uma vez à narrativa todos os elementos que caracterizam o mundo pós-moderno, tal qual descrito no início deste trabalho: o personagem deixa de manter suas projeções no futuro, pois o presente lhe parece angustiante e sem esperança, marcado pela negatividade e pelo descrédito. O final do conto atesta tudo isso de maneira fenomenal, intensificando toda a atmosfera de melancolia e desânimo num mundo sem futuro e de cujo passado se quer distanciar:

---

<sup>16</sup> *Id., ib.,* p. 47-49.

<sup>17</sup> *Id., ib.,* p. 46.



*Na sombra da tarde o campo ficava ainda mais feio. Eu estava sozinho, todos tinham ido embora. Fui andando, passei por um monte de lixo, tive vontade de jogar ali a maleta com o uniforme. Mas não joguei. Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as traves da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem querer voltar, sem saber para onde ir.<sup>18</sup>*

## CONCLUSÃO

Como vimos na análise deste conto, há diversos elementos constitutivos da narrativa que são constantes nas temáticas pós-moderna e neobarroca: temos a todo instante uma desestruturação das relações humanas, diante da multiplicidade de espaços num mundo completamente fragmentário. O personagem sem rumo busca situar-se num meio em que as desigualdades sociais regulam impiedosamente o funcionamento do caos urbano. Sintoma disso é o fato de o personagem-narrador permanecer anônimo o tempo todo: ele não recebe nome em nenhum momento, representando a negação de sua própria existência.

Outra marca importante é a forte presença do fluxo da consciência, refletindo, no turbilhão de pensamentos que invadem a mente do personagem, a simultaneidade de movimentos e ações que caracteriza a nova ordem das metrópoles. Daí o emprego constante de recursos advindos das técnicas da montagem cinematográfica, por meio de seqüências de imagens que se superpõem incessantemente. Nesse sentido, o recurso para mesclar narrador e personagem é o uso do foco narrativo em primeira pessoa, que se confunde entre o uso do discurso direto permanente e o discurso indireto livre. Além disso, a saturação da vida e do espaço urbano reflete-se na linguagem seca e direta, nos diálogos ríspidos e entrecortados, nas aproximações tensas e repletas de conflito entre os personagens.

Aqui, cabe um reparo digno de nota, presente na análise de Antonio Candido sobre a nova narrativa brasileira. Primeiramente, o crítico ressalta a importância do uso do foco narrativo em primeira pessoa em Rubem Fonseca, mas acredita que a força dessa técnica é reduzida quando o autor passa à terceira pessoa ou descreve situações de sua classe social. Outra ressalva está no artigo de Nelson Ascher, que situa Rubem Fonseca e Dalton Trevisan como os responsáveis pela renovação do conto brasileiro dos

---

<sup>18</sup> *Id., ib.,* p. 49.

anos 60. O jornalista elenca então as principais inovações que Rubem Fonseca trouxe à prosa de ficção brasileira:

*um temário especificamente urbano, de sabor policialesco e derivado de certo submundo de marginais e delegados, prostitutas, clientes e cafetões; um linguajar decalcado da gíria carioca contemporânea suficientemente polido e domesticado para funcionar sem escandalizar.<sup>19</sup>*

A relativização que Nelson Ascher faz da ficção de Rubem Fonseca, questionando a brutalidade da narrativa do escritor, parece atacar injustamente uma das principais características apontadas neste estudo. A saturação da vida e do espaço urbano reflete-se na linguagem seca e direta, nos diálogos ríspidos e entrecortados, nas aproximações tensas e repletas de conflito entre os personagens. Não se pode negar, assim, o quanto a prosa de Rubem Fonseca está filiada à linguagem jornalística, despojada e objetiva, que viria a influenciar tanto a literatura brasileira a partir da década de 1970.

Vale apontar, uma vez mais, como o autor constrói uma linguagem ricamente trabalhada, em que a estruturação dos fonemas, palavras e frases espelha igualmente a matéria narrada. Esse corpo da linguagem dá mostras de um exercício consciente do autor e de uma riqueza constitutiva na carpintaria do texto, o que me dá oportunidade para discutir outra afirmação do jornalista Nelson Ascher. Segundo este, no texto “O Sedutor que cai pela seduzida”, Rubem Fonseca está acima da literatura para a qual ele dirige sua obra: “*A cultura com que se nutre está acima – em termos de refinamento, repertório e complexidade – do tipo de literatura que produz, ou seja, há entre o autor e suas histórias um contínuo distanciamento irônico*”.<sup>20</sup>

No conto “Lúcia McCartney” (publicado em 1969, em livro com o mesmo nome), por exemplo, citam-se Kafka, Pessoa, Freud, Sófocles e Sócrates, como se o personagem José Roberto assumisse esse “distanciamento irônico” frente a Lúcia McCartney e, em última instância, frente ao leitor. Pode-se inferir, no entanto, que o grande “distanciamento irônico” se dá entre a complexidade dos recursos lingüísticos e de construção do texto aplicados por Rubem Fonseca e a flagrante fragilidade dos

---

<sup>19</sup> “Rubem Fonseca de 67 volta em reedição de contos”, *Folha de S. Paulo*, 18/02/92, pág. 4-3.

<sup>20</sup> *Folha de S. Paulo*, em 15/05/87.



personagens-narradores, que mantêm, em seu mundo de desesperança e desilusão, total distanciamento da sutileza textual aplicada pelo autor. O linguajar dos personagens não é tão polido e domesticado como o quer Nelson Ascher, e, por isso mesmo, cria-se o descompasso: personagens marginais que, ao contarem suas desventuras em primeira pessoa, utilizam procedimentos narrativos que, aparentemente, estão além de sua capacidade de construção literária.

De qualquer forma, temos aqui uma narrativa singular, que apresenta as principais características da prosa de Rubem Fonseca cultivada a partir das décadas de 1960 e 1970: uma ficção de temática predominantemente urbana, com o uso de uma linguagem oralizada, abusando dos diálogos e de uma linguagem cortante. O resultado de tudo isso (ou a causa) está na exploração constante do corpo e no desenlace das relações amorosas, num mundo cinzento, solitário e amargo – refletindo, assim, os anos de chumbo da recente história do país .

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, s/d.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2ª ed., São Paulo, Ática, 1989.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. 3ª ed., São Paulo, Loyola, 1996.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7ª ed., São Paulo, Loyola, 1998.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1997.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Ática, 1988.
- SARDUY, Severo. "O barroco e o neobarroco". Em: MORENO, Cesar Fernández (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.