

“SÓ TENHO O SENHOR NO MUNDO”: A FIGURA DO MENDIGO EM DOIS CONTOS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Ana Paula da Silva Ribeiro*

RESUMO: O presente artigo analisa a figura do mendigo em dois contos da literatura brasileira contemporânea: “O outro”, de Rubem Fonseca, e “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, ambos de 1975. O estudo busca compreender a maneira como acontece o confronto entre os personagens (o “rico” e o “pobre”); para tanto, é preciso pensar a posição dos personagens diante da situação de conflito e as soluções encontradas para resolver o descompasso existente entre eles. O medo do outro é considerado na análise e levado às últimas conseqüências pelos personagens. Por fim, vê-se como é possível localizar o ponto de encontro entre os dois contos estudados.

PALAVRAS-CHAVE: mendigo – Rubem Fonseca – Caio Fernando Abreu

RESUMÉ: Ce travail essai de comprendre le rôle du mendiant en deux contes de la littérature brésilienne contemporaine : “O outro”, de Rubem Fonseca, et “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, les deux sont de 1975. L'étude veut analyser la manière comment se configure l'affrontement entre les personnages (le riche et le pauvre); de cette façon, il faut comprendre la position des personnages dans le conflit et ses solutions pour résoudre le problème. La peur de l'autre est considérée dans l'analyse et est vue comme importante dans le comportement des personnages. À la fin, on voit comment c'est possible localiser un point de contact entre les deux contes étudiés.

MOTS-CLÉS: mendiant – Rubem Fonseca – Caio Fernando Abreu

A REPRESENTAÇÃO DA POBREZA NA LITERATURA

é injusto excluir as assim chamadas classes mais baixas da população, o povo, do tratamento literário sério [...] deve-se admitir que não há mais nenhuma forma de desgraça que seja demasiado baixa para ser representada literariamente.

Erich Auerbach

Nos textos literários anteriores ao século XIX, a representação dos indivíduos de classes baixas limitava-se a personagens secundários, tais como servos e figuras subalternas. Nas poucas vezes em que eram trazidos ao foco do texto, eram “destruídos” pelo riso. Constantemente, frisava-se sua condição de “inferiores a nós”; dessa forma, fazia-se rir do que transgredia a regra, buscando a sua “correção” e o seu rebaixamento ao ridículo.

*Ana Paula da Silva Ribeiro é mestranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: anasilva.rs@gmail.com

Através dessa ótica, esses sujeitos não eram dignos de grandes feitos ou de ser foco em uma narrativa séria. Essa concepção, entretanto, é alterada no decorrer do século XIX, quando os autores começam a vê-los como objeto que merece atenção na literatura.

Essa mudança de perspectiva foi analisada por Auerbach (2004) no penúltimo capítulo de *Mimesis*. O autor trata de Germinie Lacerteux, dos irmãos Goncourt (publicado em 1864), que introduz no romance uma visão diferente das classes baixas quando coloca em xeque o tratamento dado a elas até então: a sua personagem, uma criada, não é mais secundária; os Goncourt dão a ela o direito de ser tratada de forma séria.

A respeito da literatura do século XIX, Franco Moretti aborda justamente a formação e a consolidação do “estilo sério” no romance europeu desse século; ao questionar o que significa “sério” em literatura, o autor explica que Diderot, que introduziu o *genre sérieux* em 1757 (nos *Diálogos sobre o filho natural*), acredita ser o “estilo sério” uma forma intermediária entre a tragédia e a comédia. De acordo com Moretti, a intuição de Diderot é genial,

Porque efetivamente, com o advento do *ethos sério*, e com a concomitante multiplicação dos encheamentos [passagens que acrescentam nuances aos acontecimentos, mas não modificam o decorrer das ações], o romance encontra um ritmo novo, tranquilo, um tipo de “neutralidade” narrativa que lhe permite funcionar sem ter de recorrer sempre a medidas extremas. Escreve-se e lê-se com um espírito novo, prosaico, sem esperar coisas inauditas a cada volver de página. Basta que a história seja “interessante” (MORETTI, 2007, p. 8).

Os encheamentos, para Moretti, mantêm a narrativa no interior do caráter ordinário da vida (em *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, por exemplo, janta-se, jogam-se cartas, dá-se um passeio, ouve-se música, etc). Permanece sendo narração, mas do cotidiano; segundo o autor, o século XIX quer subtrair o cotidiano ao tédio: sacudi-lo, fazer dele narração. Deste modo, o “cotidiano se emancipou” (MORETTI, 2007, p.11).

É decisivo compreender que essas mudanças têm relação com a incorporação da pobreza na literatura. Ao compreender o cotidiano como interessante, o espaço a personagens que participam dele é finalmente aberto. Auerbach, ao usar como exemplo Germinie Lacerteux, indubitavelmente dá razão aos Goncourt, pois acredita que, mesmo nos realistas Stendhal, Balzac e Flaubert, o povo propriamente dito mal aparece. Auerbach ressalta em seu texto que é injusto excluir as classes mais baixas do tratamento sério da literatura, como já foi indicado na epígrafe deste artigo: “deve-se admitir que não há nenhuma forma de desgraça que seja demasiado baixa para ser representada literariamente” (AUERBACH, 2004, p.445).

Vale dizer que, no caso de Flaubert, há ainda o exemplo de *Un coeur simple*, conto que apareceu só uma década depois de Germinie Lacerteux. A criada Felicité pode ter sido inspirada em Germinie; ambas são subalternas na sociedade e protagonistas na literatura. Conforme Jacques Rancière (2005, p.80),

Alguns anos antes de “Um coração simples”, os Irmãos Goncourt, amigos e colegas de Flaubert, haviam publicado a história de uma outra serviçal, Germinie Lacerteux. Germinie também é fanaticamente devotada a sua senhora. Mas ao longo do romance parece que a paixão que faz dela uma serviçal perfeita também faz dela uma mulher capaz de qualquer coisa para servir a suas próprias paixões e a seu próprio desejo sexual até o último estágio de degradação. Assim, a angélica Felicité e a monstruosa Germinie são irmãs.

Cercada pela realidade da servidão, a história de Flaubert não gera espaço para uma reviravolta: Felicité “aos vinte e cinco anos, davam-lhe quarenta. A partir dos cinquenta, não aparentou mais idade nenhuma [...] parecia uma mulher de madeira, funcionando de maneira automática” (FLAUBERT, 2004, p.17). Por fim, vemos que o legado dessa criada é justamente o acúmulo de coisas dos outros em seu quarto (candelabros, vasos de porcelana, dedaleiras, etc) como um altar de restos; fica concreta a impossibilidade de Felicité de viver a própria vida. Mas, de qualquer forma, conseguindo ou não abandonar a devoção aos patrões, as duas personagens exemplificam a mudança na forma de se enxergar os representantes do povo na literatura.

Na verdade, antes do século XIX, a figura do povo somente poderia ser representada na literatura quando deixasse de ser o que é; Lancelot se descobre nobre, podendo ser cavaleiro e herói, mas suas virtudes são levadas a sério porque ele sai da condição baixa. De fato, a figura popular vai alcançar maior valor somente no século XX.

AS SOBRAS DA MODERNIDADE

Num salto temporal arbitrário, poderíamos pensar a incorporação da pobreza na literatura contemporânea (após essa mudança de olhar). Para isso, é crucial observar a proposta de Walter Benjamin de compreender o século XIX a partir da França para que se consiga notar as transformações do mundo moderno. Em seus textos sobre Charles Baudelaire, por exemplo, Benjamin (1980) assinala a imagem da multidão metropolitana como decisiva para o poeta, onde há sempre a presença secreta de uma massa. Desta maneira, centrar a análise na cidade significa pensar os mecanismos estruturantes da modernidade do século XIX; o indivíduo moderno aparece, então, dissolvido nessa massa, e é impossível impedir o seu sentimento de desamparo diante dessa multidão.

A passagem da pequena à grande cidade marca as relações que vão se formando entre os sujeitos. Embora o homem comum já tenha sido incorporado à literatura não mais como objeto de riso e apareça como personagem sério em textos literários, a metrópole confirma ainda mais a exclusão dos indivíduos pobres. Não é sem razão que a literatura tratará dessas relações, como veremos de forma mais clara na terceira parte deste artigo.

Sob essa mesma ótica do processo de modernização, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) aponta uma modernidade sólida que deixa de existir e, em seu lugar, há o advento de uma modernidade líquida; nela, as relações perdem consistência e estabilidade (os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade e se movem).

Os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas (BAUMAN, 2001, p.8).

Nessa perda de consistência das relações, é possível perceber um indivíduo com dificuldade de lidar com o estranho (isto é, o outro). Bauman lembra que os encontros com as demais pessoas são inevitáveis num espaço lotado; em razão de um certo medo do estranho, os sujeitos vivem cada vez mais sozinhos (por este motivo, hoje ainda mais, vemos locais “protegidos” contra os perigos trazidos de fora, fatalmente por um outro – os condomínios fechados e as praças privativas são um exemplo disso). O autor aborda esse isolamento:

O templo do consumo bem supervisionado, apropriadamente vigiado e guardado é uma ilha de ordem, livre de mendigos, desocupados, assaltantes e traficantes – pelo menos é o que se espera e supõe. As pessoas não vão para esses templos para conversar ou socializar. Levam com elas qualquer companhia de que queiram gozar (ou tolerem), como caracóis levam suas casas (BAUMAN, 2001, p.114. Grifos meus).

Com isso, os medos urbanos passam a ser frequentes na sociedade. O autor salienta que nunca faltaram pessoas prontas a encontrar uma lógica para sua infelicidade, suas frustrações e suas derrotas; entretanto, o que é novo é que são os assaltantes (juntamente com “outros vagabundos”) que agora levam a culpa, “representando o diabo, os incubos, maus espíritos, duendes, mau-olhado, gnomos malvados, bruxas ou comunistas embaixo da cama” (BAUMAN, 2001, p.109).

Cercadas pelos “perigos” da modernidade, as pessoas fazem grandes esforços para manter à distância o estranho, o outro, o estrangeiro. O desejo, aqui, é de expeli-los do sistema. Isso nos remete ao pensamento do antropólogo Claude Lévi-Strauss, trazido por Bauman, sobre as duas estratégias de enfrentar a alteridade: uma é a antropológica, a outra, a antropofágica.

A primeira estratégia consiste em “vomitar”, cuspir os outros vistos como incuravelmente estranhos e alheios: impedir o contato físico, o diálogo, a interação social [...] A segunda estratégia consiste numa soi-disant “desalienação” das substâncias alheias: “ingerir”, “devorar”, corpos e espíritos estranhos de modo a fazê-los, pelo metabolismo, idênticos aos corpos que os ingerem, e portanto não distinguíveis deles (BAUMAN, 2001, p.118).

Essa dicotomia de Lévi-Strauss, sugerida em *Tristes Trópicos* (livro sobre a sua experiência brasileira), é bastante interessante para pensar a sociedade moderna. Para o antropólogo, a nossa sociedade adota a estratégia antropológica, expulsando os “seres temíveis para fora do corpo social, mantendo-os temporária ou definitivamente isolados” (LÉVI-STRAUSS, 1957, p.414).

É exatamente este o ponto de partida escolhido para pensar esses temas (a dissolução do homem na massa, a fluidez da modernidade e a estratégia de expulsar o estranho) que, lançados para discutir as diversas sociedades espalhadas pelo mundo, tocam também a nossa literatura brasileira.

O DESCOMPASSO

Partindo dessas ideias, proponho a análise de dois contos brasileiros contemporâneos. Antes disso, porém, é necessário compreender o período em que foram escritos. Nos anos 70, período do “milagre econômico”, as grandes cidades “incham” em rápido processo de modernização e de industrialização; com isso, as periferias e favelas também multiplicaram de tamanho.

Edu Teruki Otsuka, que constrói um estudo sobre as décadas finais do século XX, lembra que os “dados concretos da vida social [...] vão aos poucos configurando modalidades específicas de percepção da realidade e articulando novas maneiras de ver a nós mesmos e ao nosso mundo” (OTSUKA, 2001, p.13); por isso, a questão de dar forma é central para os escritores em todas as épocas, mas ela se coloca de maneira incisiva para os escritores contemporâneos, que têm consciência aguda da posição difícil e problemática que ocupam. Segundo o autor, parte disso decorre da variedade de materiais disponíveis, que incluem tanto as técnicas da tradição da narrativa realista quanto as conquistas pós-realistas levadas ao extremo pela vanguarda e o modernismo. Passou a predominar na narrativa brasileira o desejo de adesão à experiência imediata, abrindo espaço para uma posição abertamente engajada, visto que a realidade era a da repressão e da censura, “voltando-se também para a crítica dos descaminhos da ditadura militar e da modernização tal como vinha se fazendo” (OTSUKA, 2001, p.16).

No período 1969-1978, ocorreu a já mencionada aceleração “milagrosa” no processo de modernização. A situação da sociedade brasileira se agravou, mostrando um “milagre econômico” pelo avesso, pois essa “modernização conservadora”, apoiada em acentuada concentração de renda, “excluía a maior parte da população do acesso aos benefícios que permaneciam restritos à minoria. Juntamente com o crescimento econômico acelerado, houve intensificação das desigualdades econômicas e sociais” (OTSUKA, 2001, p.17).

Toma forma assim uma distância ainda maior entre ricos e pobres. Nesse contexto, interessa ao presente estudo compreender a figura do mendigo na literatura brasileira contemporânea, posto que podemos entender essa figura como um produto dessa cidade que “inchou” e não possui espaço para todos (inclusive no mercado de trabalho). Para isso, dois contos foram escolhidos para representar a questão proposta:

“O outro”, de Rubem Fonseca, e “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu (ambos de 1975). A pobreza é apresentada sob o olhar de um representante da classe superior, e isso, como veremos adiante, é relevante para a compreensão dos dois contos.

O protagonista de “O outro” é um executivo que inicia a narração, em primeira pessoa, apontando os problemas de sua rotina, declaradamente indesejada:

Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente. Mas sempre tinha a impressão de que não havia feito nada de útil (FONSECA, 1989, p.87).

Ameaçado de uma taquicardia por ter estar sempre correndo contra o tempo, o protagonista (sem nome), que tem o costume de sair para almoçar todos os dias nos restaurantes das proximidades do escritório, encontra um homem branco e forte que lhe pede dinheiro. Diz que sua mãe está morrendo; então, o personagem dá o dinheiro e vai embora.

Entretanto, essa abordagem do pedinte passa a ser diária (mesmo depois da “morte” da mãe, para a qual o homem dá um cheque de cinco mil cruzeiros), constringendo o executivo e deixando-o angustiado, sem vontade de trabalhar. Sempre afirmando ser a “última vez”, o executivo continua a dar dinheiro ao homem, que cada vez mais o persegue, correndo atrás dele na rua e suplicando “doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo”. O diálogo entre os dois homens começa a ter um pouco mais de conteúdo, posto que começam a surgir questões sobre arranjar um emprego ou a afirmação de que o executivo “não tem a obrigação de ajudá-lo”. A todas as investidas dele, o mendigo diz que não sabe fazer nada e que ele tem, sim, a obrigação de ajudar, pois algo pode acontecer a ele se não o fizer.

O tom de ameaça utilizado pelo outro é sempre frisado pelo narrador, que o caracteriza pelo “rosto cínico e vingativo”, por segurar o seu braço e por ser “forte e ameaçador”. A frase-chave para entender esse vínculo entre os dois está quase ao final do conto: “Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?” (FONSECA, 1989, p.90). Aparentemente ingênua, a pergunta traz à tona a relação da sociedade com o pedinte. De quem é a responsabilidade? Por que estou envolvido nisso?

A solução do protagonista para se livrar do homem ameaçador que andava encostado a seu corpo, com um hálito azedo e podre de faminto, é levá-lo até a porta de sua casa e pedir que aguarde. Logo, ele volta:

[...] ao me ver disse: “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (FONSECA, 1989, p.90. Grifo meu).

A surpresa do leitor é a mesma do personagem: de forte e amedrontador o menino só tinha a posição de pedinte. A afirmação “só tenho o senhor no mundo” traduz exatamente o problema do executivo: o de ser responsável por aquele contraste social. Ninguém quer ter culpa por existir a desigualdade; todavia, não há como delegar a responsabilidade dizendo apenas “isso não é comigo”. Ao mesmo tempo, essa triste frase mostra o problema do mendigo: o de estar sozinho nisso tudo. O de não ter lugar (mais uma vez, o de ser “vomitado” pelo outro). Contudo, a narração privilegia a situação problemática da elite, obviamente, por fazer parte dela o narrador. Vale lembrar que, de forma alguma, isso quer dizer que o autor “defende” a posição da classe dominante; a narração, esta sim, ecoa a voz dessa classe. Tal discurso revela que a simples presença do(s) mendigos(s) aparece como ameaça, que deve ser eliminada.

No caso do conto “Creme de alface”, de Caio Fernando, a narração é feita em terceira pessoa. Porém, o narrador “cola-se” na personagem principal (que também não tem nome). A fala dela frequentemente interfere na do narrador. Assim como em Rubem Fonseca, a narrativa inicia com a enumeração dos problemas dessa mulher: Raul se enforcara, Lucinda quebrou as duas pernas, a traição de seu marido com a “empregadinha mulata”. Não é preciso explicitar onde está a personagem, uma vez que reconhecemos nitidamente a metrópole: “o velho maldito que caminha com passinho de tartaruga”, os “pivetes imundos” (segundo ela, “tinham que matar todos”) e a pressa de pagar as contas: “dá licença, minha senhora, tenho seis crediários para pagar ainda hoje sem falta”. As falas da personagem confirmam sempre uma mulher preocupada com o seu bem-estar e não com algo que se refira aos outros (mais ainda aos de classe inferior à dela).

Em meio a suas divagações enquanto caminha, ela pensa: “já cansei de dizer que mendigo é problema social, não pessoal” (ABREU, 2002, p.129). Depois de discorrer sobre o que tem para resolver em sua vida (e afirmando que carrega sozinha todo o peso em suas costas), decide que ainda dá tempo de ir ao cinema: “os crediários podem esperar, pelo menos duas horas santas limpas boas de uma outra vida que não a minha, a tua, a dela, a nossa, uma vida em que tudo termina bem” (ABREU, 2002, p.130).

O espaço do cinema é um conforto na vida difícil da personagem, pois proporciona a ela a possibilidade de viver uma história que não é a sua, que termina bem. O cinema mostra a fuga à realidade conturbada e violenta (naquela cidade, naquele contexto, nenhuma vida parecia simplesmente terminar bem, sem agressões e sem medo).

Foi então que uma menina segurou o seu braço e pediu “um troquinho pelo amor de deus, pro meu irmãozinho que tá no hospital desenganado, pra minha mãezinha que tá na cama entrevada, tia” (ABREU, 2002, p.130). O diminutivo utilizado pelo narrador caracteriza a fala da menina e de qualquer outra pessoa que implora por dinheiro. Ademais, a possibilidade de ver um filme nessa sessão é vedada à menina, que não podia meramente fugir à realidade e assistir a um filme, pois não tinha dinheiro. Aí está outro abismo entre elas, provocado mais uma vez pela diferença social entre as duas.

Diferentemente do personagem de Rubem Fonseca, a de Caio não dá o dinheiro. Recusa-se com violência e palavrões. A menina segura a alça da bolsa fechada e é arrastada pela mulher, que tenta fugir “como quem quer se livrar de um bicho”.

Quando sacode o braço com força, a menina crava fundo as unhas nele e grita xingamentos (entre eles, “sua rica”). Então, a protagonista ergue a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, joga a menina na parede. A partir disso, segue-se uma brutalidade imensa: com a ponta fina da bota, acerta várias vezes as pernas da menina caída. Mas não esperou pelo sangue. Entrou na sala de cinema e, por um instante, lhe vem à cabeça: “Quase uma assassina, não pensou, meu deus, quase uma criminosa”.

Durante a sessão, percebemos através de sua fala a voz da menina: pensa que vai morrer toda podre por dentro e por fora (uma das coisas que a menina disse a ela). Na verdade, o acontecimento não a marcou pelo espancamento da criança, mas pelo que ela está passando, pela sua vida que está apodrecendo.

O penúltimo parágrafo acentua “O bico da bota ardia querendo mais”; a mulher queria ter feito mais. Não à pedinte, mas à sociedade inteira, que não a compreendia. Finalmente, em meio às imagens da silhueta da Jane Fonda, vê que há um homem ao seu lado e decide se entregar a ele (“ninguém vai saber”, pensa).

ainda esfregou as palmas secas das mãos uma contra a outra, tão ásperas, o espelho da sala de espera, uma lixa, que pele meu deus tem a Jane Fonda, o lixo das ruas e o roxo das olheiras tão fundas, mas tão fundas [...] eu mereço, danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um bom creme de alface (ABREU, 2002, p.133).

O total desprezo pela realidade do outro fica explícito neste final, que causa repulsa pela preocupação constante da mulher consigo mesma (ela não pensa na quase vítima, somente na quase assassina). O egoísmo e a violência aterrorizam-nos e configuram a ela o título de mulher-monstro, como disse o próprio escritor no livro *Ovelhas Negras*. Caio Fernando também acrescenta que esta mulher é fabricada pelas grandes cidades e que a pior sensação é a de que, hoje (ele escreve esse comentário em 1995), as cidades ficaram ainda piores, e pessoas assim ainda mais comuns. A personagem não quer pensar sobre o seu papel social:

A personagem foge de pensar sobre si mesma, sobre sua condição existencial e social, e amplia tal fuga ao bater na menina. Sua preocupação com a aparência supera qualquer questionamento social mais profundo [...] O que fica é que a falta de consciência de si leva à incapacidade de ver o outro (LIMA E SILVA, 2007, p.96).

Da mesma forma que Rubem Fonseca, Caio traz à literatura um indivíduo que quer se livrar da responsabilidade, exemplificada claramente no trecho “já cansei de dizer que mendigo é problema social, não pessoal” (ABREU, 2002, p.129). A questão, novamente, é a de que ninguém quer fazer parte do problema.

E por que ambos os personagens (o executivo de Fonseca e a mulher-monstro de Abreu) têm medo dos mendigos? São apenas crianças, embora eles não as enxerguem

como tais. Ainda que consigam, de alguma forma, afastá-los, percebemos que são coagidos pelos menores pedintes (a visão do menino franzino na hora de sua morte confessa nitidamente o medo do homem de negócios; imaginando-o mundo maior do que era, ele acaba declarando o pânico que teve da situação).

Retomando as ideias de Bauman, o desejo destes personagens é de expelir os mendigos da sociedade. Vomitá-los, diria Lévi-Strauss. Quando discorre sobre as diferenças entre a atitude antropeômica e antropofágica, este autor sugere que, de forma alguma, a antropeomia pode ser considerada uma evolução: “e crer que realizamos um grande progresso espiritual porque, em lugar de consumir alguns de nossos semelhantes, preferimos mutilá-los física e moralmente” (LÉVI-STRAUSS, 1957, p.415).

Há uma impossibilidade de ver o outro indivíduo; não o identificam como igual, mas como uma ameaça. A questão do ponto de vista é evidentemente importante: tanto em Fonseca quanto em Abreu, é preciso trocar o foco da narração para que haja essa distorção nas relações (colocam o ponto de vista em jogo, vendo apenas por um ângulo os acontecimentos). Para abordar o medo do estranho, é necessário dar voz ao personagem de elite¹, que não consegue mais incorporar o outro. O conteúdo, assim, afeta a própria forma.

Como se tem observado, a literatura contemporânea acaba por apresentar constantemente a temática da violência nas grandes cidades justamente pelo contexto real demarcado por ela. A literatura, por ser ficcional, é desprovida de maior responsabilidade com a realidade; entretanto, precisamos fundir texto e contexto para compreender a integridade da obra.

Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno [...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar (CANDIDO, 2006, p.14. Grifo meu).

Dessa forma, é preciso superar a tendência de tudo explicar por meio dos fatores sociais (o que Candido chama sociologismo crítico) e analisar o elemento social como parte importantíssima da obra, mas não como critério único. No caso dos textos tratados neste artigo, o externo, sem dúvida, tornou-se interno; e é por isso que esse fator precisa ser valorizado.

Os dois contos configuram um problema social cuja essência é a visão das classes superiores a respeito das inferiores; o mendigo, que representa a pobreza, torna-se um estorvo para a sociedade. Adiciona-se a isso a responsabilidade pela desigualdade social. Todos são culpados por ela existir? (lembremos da questão do personagem de Rubem Fonseca “Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser

¹ Embora utilize o termo “elite” ao tratar de ambos protagonistas, não poderia deixar de alertar que a personagem de Caio Fernando não faz parte de uma classe muito privilegiada financeiramente (a referência aos crediários demonstra isso). Entretanto, em relação à menina, sua posição é bastante superior em relação a isso; tão superior que um dos xingamentos da menina é justamente “sua rica”.

pobre?” (1989, p.90)). É preciso que exista o rico para que exista o pobre; é preciso que exista o executivo para que exista o mendigo. A sociedade capitalista, que “torna os ricos cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres”, acaba por responsabilizar a todos; por isso, não há alguém que possa dizer “isso não é comigo”.

Tanto em Rubem Fonseca como em Caio Fernando Abreu, duas realidades completamente diferentes se cruzam e geram um conflito. Ambos o resolvem pela violência, o que mais uma vez marca a sociedade contemporânea na literatura, uma vez que os problemas são resolvidos não pela conversa, mas pela força (o que, de certa forma, é um recuo na civilização).

Assim, percebe-se que os dois textos possuem o mesmo contexto social e encontram soluções semelhantes para o mesmo problema². Acabar com a dificuldade de maneira violenta aparece como única solução para essas pessoas, que são “incomodadas” por indivíduos que não pertencem a sua classe. Há um descompasso.

Impossibilitados de compreender a realidade do outro, não sabem inclusive o que é melhor fazer: não dar o dinheiro e ser injuriado (“Creme de alface”) ou dá-lo e nunca mais “se livrar” daquele sujeito (“O outro”). Das duas maneiras, será preciso colocar um fim à “perseguição”. Infelizmente, esses indivíduos encontram a solução na violência, com a exclusão do outro.

Em Flaubert, ou nos irmãos Goncourt, o drama da pobreza e de falta de recursos é levado à literatura de modo sério. São enredos apresentados de tal modo que o leitor é levado a considerar o ponto de vista do servo ou excluído. No caso brasileiro dos anos 70, Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu põem em cena um narrador de elite que não se identifica, não tem empatia, nem mesmo compaixão pelo outro. O excluído vira incômodo, por cobrar uma dívida social de que eles não se sentem responsáveis. O mendigo vira uma ameaça que deve ser afastada; a violência surge como resposta.

Situações perfeitamente atuais. E assustadoramente atuais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Creme de alface*. In: *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

2 A resposta de Clarice Lispector a esta questão é diferente. Inicialmente, há também na protagonista de “A bela e a fera ou a ferida grande demais” (de 1977) uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo: “Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar”. Entretanto, o descompasso entre as realidades gera um momento epifânico, e a jovem senhora passa a questionar a sua própria existência (“Ela era... Afinal de contas quem era ela? [...] Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância. E o mendigo é Jesus [...] Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre, aceitável”). Diferentemente de seus contemporâneos Fonseca e Abreu, Clarice coloca em cena uma personagem que consegue enxergar a realidade do outro “Nunca mais seria a mesma pessoa. Não que jamais tivesse visto um mendigo [...] Pensou: o corpo é uma coisa que estando doente a gente carrega. O mendigo se carrega a si mesmo”. Por fim, ela não o enxerga como um estorvo, mas como parte de sua vida: “De repente pensou: nem lembrei de perguntar o nome dele” (LISPECTOR, 1979).

- AUERBACH, Erich. Germinie Lacerteux. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: FLAUBERT, Gustave. *Três Contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FONSECA, Rubem. O outro. In: *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Um cálice de rum. In: LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957.
- LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. Caio F: consciência de si, consciência do outro. O eixo e a roda. *Revista de literatura brasileira contemporânea*, v.15, p. 91-96, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_mils.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2010.
- LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: LISPECTOR, Clarice. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*, nº. 65, p. 3 – 33, mar. 2007.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Trad. de Carolina Santos. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 86, p. 75-90, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2011.