

O AVILTAMENTO DA EXPERIÊNCIA EM “FEVEREIRO OU MARÇO”, DE RUBEM FONSECA

Mateus Toledo Gonçalves¹

RESUMO: Esse artigo pretende acompanhar de perto o desenrolar do conto “Fevereiro ou Março” de Rubem Fonseca, com atenção especial a sua fatura. O tema de fundo e que dá unidade à análise é a ideia do aviltamento da experiência nas grandes cidades. O tópico da “experiência desmoralizada”, fulcral nas discussões sobre a modernidade artística desde Baudelaire, é invocado e está latente por toda a análise, mas será tratado com um enfoque simmeliano. A hipótese mais forte do texto é que o conto narra a sorte do tipo do “tolo” na metrópole, figura meramente aludida no texto clássico de Georg Simmel *As grandes cidades e a vida do espírito*, mas que o sociólogo alemão não chega a desenvolver. **PALAVRAS-CHAVE:** “Fevereiro ou Março”; Rubem Fonseca; experiência desmoralizada; Georg Simmel

ABSTRACT: This article intends to follow closely the unraveling of the short story ‘February or March, by Rubem Fonseca, with extra attention to its literary form. The background theme that gives unity to the analysis is the idea of degradation of experience in big cities. The topic of “demoralizing experience”, essential on discussions about art modernity ever since Baudelaire, is brought up and latent throughout the analysis, but it will be taken by a simmelian approach. This text’s strongest hypothesis is that the short story talks about the fortune of the typical “fool” in the metropolis, a figure merely alluded to in Georg Simmel’s classic text *The Metropolis and Mental Life*, and which the German sociologist does not develop.

KEYWORDS: “February or March”; Rubem Fonseca, demoralizing experience, Georg Simmel.

Esse artigo tem por objeto a narrativa “Fevereiro ou Março” de Rubem Fonseca. Do ponto de vista da sua estrutura, o que o vertebra é o próprio desenrolar do conto de Fonseca. O artigo transcorre acompanhando a urdidura da narrativa, num comentário basicamente parágrafo a parágrafo do conto. O que dá unidade à análise, por seu turno, é o tópico do declínio da experiência. A proposta do artigo, a interpretação nele veiculada que ata os vários comentários particulares sobre o conto, é pensar o aviltamento da experiência como constituindo a “arquitetura secreta” de “Fevereiro ou Março”.

O diagnóstico do declínio da experiência na modernidade, como se sabe, é de origem benjaminiana. Para Walter Benjamin, um dos preços a pagar pela entrada na modernidade foi uma devastação da sensibilidade. No silêncio dos soldados que regressavam da Primeira Guerra Mundial, que voltavam mudos do *front* porque “mais pobres em experiência comunicável”

¹ Doutorando e Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: mateus_tg@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7620297858784412>. Órgão de fomento: CAPES. Agradeço a Daniel Falkemback, Diamila Medeiros, Fernando Lajus, Matheus Costa, Matheus Ichimaru, Martina Alencar e Victor Hugo Fonseca pela leitura e/ou discussão do texto.

(BENJAMIN, 1985, p.198), estava cifrado uma transformação mais ampla da sensibilidade. Não era, com efeito, apenas o combatente da primeira grande guerra (que inaugurou o uso ostensivo de armas químicas, aviões e tanques de guerra) que sofria uma desarticulação da experiência via trauma; mas também o habitante das grandes cidades, no seu contato com as grandes massas anônimas e premido a reagir a impressões cada vez mais velozes e violentas; o operário, cujo trabalho foi segmentado e padronizado; o desocupado, como o jogador de cartas, atacadado em uma dinâmica repetitiva semelhante ao automatismo da fábrica; o leitor de jornal, que consome pelas manhãs um número crescente de notícias desconectadas. Benjamin vai aproximar essas figuras e situações à primeira vista distantes com o diagnóstico da desmoralização da experiência, que seria assim um fenômeno pervasivo da existência moderna reificada. Num argumento mais geral, a vivência moderna seria da ordem da desarticulação e do isolamento, seja no sentido de que ela está desenraizada dos laços comunitários, seja num sentido mais amplo, de que ela é a experiência de um tempo insulado e vazio, um tempo abstrato não mais inscrito em uma cadeia que o vinculasse ao passado, na forma da partilha de uma tradição, e ao futuro, pois a vivência moderna não possui mais exemplaridade, ela não porta mais lições, e, portanto, não se projeta pra frente. (BENJAMIN, 1985, p.197-221)

Esse diagnóstico do declínio da experiência, formulado pela primeira vez no início da década de 1930 (basicamente em dois ensaios: “Experiência e Pobreza” e “O narrador”) vai reaparecer mais adiante em 1939 no ensaio “Sobre alguns temas de Baudelaire”. Ali, num movimento caracteristicamente benjaminiano, dois sentidos de estética vão se reunir na sua análise da poesia de Baudelaire: a discussão sobre a transformação da sensibilidade moderna (que poderíamos chamar de “estética” num sentido original, de uma filosofia da percepção, embora no caso em chave materialista) vai se vincular a um juízo sobre uma obra poética particular, as *Flores do Mal*, de Baudelaire (“estética” no sentido mais corrente, de uma investigação cujo objeto se situa no campo das artes). A desmoralização da experiência daria a chave pra compreender *As Flores do Mal*, pois ela determinaria tanto as adversas “condições de receptividade” (BENJAMIN, 1989, p.104) que a obra enfrentou, quanto estaria internalizada enquanto forma, o sentido dos poemas vistos em conjunto estaria numa tentativa, precária e provisória, de transfiguração da vivência degradada moderna em uma experiência genuína. (BENJAMIN, 1989. p. 103-149.)

Esse artigo vai partir, como adiantamos, do mesmo tópico da experiência desmoralizada, mas ele será tratado com um enfoque simmeliano. Também no caso de Georg

Simmel, como se verá, encontramos uma análise dos efeitos da modernidade no psiquismo, em particular, ele vai analisar as consequências da vida metropolitana sobre a sensibilidade do habitante das grandes cidades. Num movimento paralelo, esse artigo vai tomar o diagnóstico de um aviltamento da experiência nas grandes cidades como a cifra que dá acesso ao conto “Fevereiro ou Março” em seu arranjo mais íntimo.

A primeira parte do artigo, que acompanha o enredo do conto até o momento anterior ao encontro com a condessa, desemboca na análise de Simmel, que entra primeiro como explicação para a dicção particular da voz narrativa do conto. A segunda parte que vai seguir a intriga após encontro do protagonista com a condessa, encontra unidade igualmente no tópico da desmoralização da experiência metrópole. Assim, os vários tópicos de análise, a saber, o desenraizamento da personagem, a atmosfera de irrealidade e, sobretudo, o desfecho da narrativa (a “solução” que ele dá para a maior incógnita do conto, o comportamento esfíngico da condessa) encontrarão o seu ponto de fuga no diagnóstico do aviltamento da experiência nas grandes cidades.

I

Com “Fevereiro ou Março”, na forma de uma hesitação, a literatura de Rubem Fonseca principia. O conto abre o primeiro livro do autor, cuja estreia tardia João Luiz Lafetá, em texto sobre Fonseca, conjectura estar ligada a uma autocrítica incontentável, a um rigor meticuloso que estariam manifestos já n’*Os prisioneiros* (1964). A exigência inabitual do autor com seu trabalho, indiciada no apuro técnico da sua escrita, teria retardado a estreia (LAFETÁ, 2000, p. 121). Se Rubem Fonseca titubeava tanto em publicar, seria porque para ele é como se sua obra tivesse que nascer já madura.

Se se poderia dizer, é claro, que o traço mais característico da sua literatura, a saber, a exposição nua e impiedosa da violência urbana brasileira - estética que Alfredo Bosi vai chamar de “brutalista” (BOSI, 1995, p. 18) - só vai assumir sua forma acabada após o endurecimento do regime (basta pensar no conto provavelmente mais conhecido do autor, “Feliz Ano Novo”), é notável que em “Fevereiro ou Março”, escrito antes do golpe de 64, já estavam presentes boa parte das marcas que a crítica, avaliando sua obra posterior, vai apontar como as que singularizam sua escrita. Não só a violência em sua forma crua estava presente - que só pode ser entendida como “atenuada” se comparada com a veemência descomunal com

que ela vai aparecer depois – como também o estilo perversamente despojado, o caimento cirúrgico da frase, as personagens urbanas marginais, o ritmo veloz e elíptico, a dicção desalmada do narrador em primeira pessoa, o *nonsense* infiltrado no cotidiano, o obsceno narrado sem as balizas morais que poderiam nos reconfortar: incipientes ou desenvolvidas, as linhas de força de sua obra estavam quase todas ali no conto que inaugura o mundo irrespirável em que circulam as personagens de Fonseca. Que esse universo asfixiante tenha debutado num conto de carnaval, não é a menor das suas ironias.

Assim começa o conto que vamos analisar:

A condessa Bernstroff usava uma boina onde dependurava uma medalha do kaiser. Era uma velha, mas podia dizer que era uma mulher nova e dizia. Dizia: põe a mão aqui no meu peito e vê como é duro. E o peito era duro, mais duro que os das meninas que eu conhecia. Vê minha perna, dizia ela, como é dura. Era uma perna redonda e forte, com dois costureiros salientes e sólidos. Um verdadeiro mistério. Me explica esse mistério, perguntava eu, bêbado e agressivo. Esgrima, explicava a condessa, fiz parte da equipe olímpica austríaca de esgrima - mas eu sabia que ela mentia (FONSECA, 1995, p. 13).

No posfácio ao segundo livro de Rubem Fonseca, *A coleira do cão*, Silviano Santiago vai afirmar, num comentário sobre o conto “A opção”, mas que se pretendia um juízo mais amplo sobre a obra do autor, que Fonseca seria o “prosador por excelência do corpo na nossa literatura” (SANTIAGO, 1982, p. 61). Não surpreende, com efeito, a sua presença ostensiva já no primeiro parágrafo do seu primeiro livro, cartão de visita da sua obra. “Fevereiro ou Março” abre com a exposição indiscreta de peitos, pernas e coxas. Se o juízo crítico de Silviano Santiago não estava fundado apenas na copiosidade das descrições do corpo humano na obra de Fonseca, mas também na maneira diligente e precisa com que ele era retratado, a presença de um narrador fisiculturista no conto em análise torna-se, com efeito, duplamente significativa: ela, por um lado, sinaliza pra um corpo que se pretende ultravisível, o corpo das academias de ginástica; por outro, ela justifica o domínio do narrador de um vocabulário anatômico amplo e preciso, que incluía, além de “pernas” e “bundas”, também “costureiros”, “tríceps” e “deltoides”.

Outro traço caracterizador da literatura fonssequiana, que aparece também de início, é a dramatização da dúvida. Como vai apontar Luiz Costa Lima, desde *Os prisioneiros* essa marca definidora da literatura de Fonseca está presente, a saber, “o tematizar da incerteza sobre as exatas fronteiras entre o que é real e o que é fingido, se não mesmo falso” (COSTA LIMA, 1981, p. 144). No conto de Fonseca isso está colocado de saída, como adiantamos, no próprio título. “Fevereiro ou Março”, título disjuntivo, tem a forma de uma indefinição. O carnaval, como se sabe, oscila entre esses dois meses. O título, que poderíamos supor ser uma tentativa

de resposta aproximada para a pergunta sobre a data de um eventual carnaval, já inscreve esse elemento central da dúvida no conto. Essa dúvida, que no título está apenas pronunciada, vai imantar todo o conto por meio de uma sutil, mas persistente, desestabilização da instância narrativa. É que a história do conto, que vai ser narrada propriamente a partir do terceiro parágrafo, é uma “estória de carnaval”, contada por um narrador que vivenciou bebadamente boa parte dos acontecimentos. Confiar no narrador vai envolver, de nossa parte, nos fiar no seu julgamento, o que talvez não seja uma escolha inteligente se este se revelar como provavelmente inepto, e na sua memória de ébrio, cuja precariedade o próprio narrador admite nos momentos em que ele diz ter “esquecido de partes” ou que “está confuso”. (FONSECA, 1995, p. 16)

Já no segundo parágrafo essa suspeição vai se insinuar no texto. E de maneira particularmente engenhosa, pois não se trata de desautorizar abertamente o narrador, mas de tenuamente instilar a dúvida:

Um miserável como eu não podia conhecer uma condessa, mesmo que ela fosse falsa; mas essa era verdadeira; e o conde era verdadeiro, tão verdadeiro quanto o Bach que ele ouvia enquanto tramava, por amor aos esquemas e ao dinheiro, o seu crime (FONSECA, 1995, p. 13).

O elemento central da intriga é a insólita aventura amorosa com a condessa. Aqui ele primeiro reconhece a improbabilidade desse encontro e aventa a possibilidade da senhora não ser efetivamente uma condessa; ato contínuo, contudo, ele insiste não ser este o caso, mas a maneira obsessiva com que ele responde a conjectura cética poderia levantar suspeitas na leitora e no leitor (“essa era **verdadeira**; e o conde era **verdadeiro**, tão **verdadeiro**”), como se o esforço em se demonstrar excessivamente confiante o traísse e pudesse indicar justamente o oposto; por fim e mais importante, ele aproxima a autenticidade nobiliária do casal ao suposto crime que o conde estaria tramando, o que, como veremos, está fundado na credulidade do narrador na palavra da condessa sobre tal conspiração criminosa, que, no caso particular, temos razões de sobra para desconfiar. Não se trata de afirmar, como insistimos antes, que o narrador está a nos contar bravatas, de desautorizá-lo abertamente, mas de apontar que uma atmosfera de suspeita vai lentamente se formando, o que contribui para o clima geral de irrealidade do conto.

Era de manhã, no primeiro dia de carnaval. Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira e outros homens organizados fazem isso. Eu - eu vaguei pela rua, olhando as mulheres. De manhã não tem muita coisa para ver. Parei numa

esquina, comprei uma pêra, comi e comecei a ficar inquieto. Fui para a academia. (FONSECA, 1995, p. 13)

No terceiro parágrafo, o enredo do conto começa propriamente, numa manhã do sábado de carnaval. De saída, um dos princípios estruturais do conto já vem exposto, que poderíamos chamar da oposição entre o “plano” e o “acidente”. De modo recorrente, o narrador vai opor a sua maneira improvisada de viver com a vida programada de outras pessoas, “banqueiros” e “amanuenses”, mas, em particular, com a do conde Bernstroff: “A essa altura o conde Bernstroff e o seu mordomo já deviam ter feito os planos para aquela noite” (FONSECA, 1995, p. 14).

Poder-se-ia dizer que “Fevereiro ou Março” é todo ele regido pelo domínio do acidental, seja no âmbito temático, no trajeto errático do protagonista do conto, nos acontecimentos imprevistos vivenciados por ele, seja no âmbito da organização narrativa, pelo movimento solto da memória do narrador, expresso nos seus vários buracos e na maneira não linear com que o conto é narrado. O conto não é organizado em torno de uma personagem com motivações claras, um protagonista orientado para um objetivo, que fizesse avançar a intriga por meio de uma causalidade psicológica. O “plano”, que justamente poderia dar uma unidade para a narrativa e um norte, um senso de progressão, está ausente no conto.

O trecho do conto é uma sucessão de acasos, imprevistos, deriva. O protagonista começa “na rua”, espaço do acidente e do fortuito em oposição ao espaço controlado da “casa”, da “domesticação”, local para o qual significativamente ele não retorna em nenhum momento no conto. Ele começa vagando ao léu pelas ruas e vai para a academia, mas não como quem cumpre um desígnio preexistente. Na academia, ele começa a se exercitar e, de maneira totalmente abruta (ao menos para os leitores), a proposta de um ataque racista/homofóbico surge:

E comecei a castigar o corpo, com dois minutos de intervalo entre uma série e outra para o coração deixar de bater forte; e eu poder me olhar no espelho e ver o progresso. E inchei: quarenta e dois de braço, medidos na fita métrica. Então Fausto explicou: eu vou vestido de melindrosa e mais o Sílvio, e o Toão, e o Roberto, e o Gomalina. Você não fica bem de mulher, tua cara é feia, você vai na turma de choque, você, o Russo, Beбето, Paredón, Futrica e o João. O povo cerca a gente pensando que somos bichas, nós estrilamos com voz fina, quando eles quiserem tascar, a gente, e mais vocês, se for preciso, põe a maldade pra jambrar e fazemos um carnaval de porrada pra todo lado. Vamos acabar com tudo que é bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer. Você topa? (FONSECA, 1995, p. 14).

A proposta fica em suspenso por alguns parágrafos. A decisão do protagonista é elidida, não é narrada. Só ficamos sabendo que o narrador topou a proposta, quando mais adiante o protagonista aparece junto da turba no episódio do assalto ao bloco de carnaval de rua. A decisão não é narrada, pois o protagonista tem uma adesão espontânea aos acontecimentos, ele vai vivendo os imprevistos no momento em que eles acontecem. De sorte que o que fica elidido, a decisão, é eliminada, pois justamente não há um espaço reflexivo de um julgamento que precedesse a ação. Não nos parece excessivo dizer que o que Antonio Candido vai chamar, em comentário sobre a literatura de Rubem Fonseca, de fusão entre “ser e ato” (CANDIDO, 1989 p. 210) já está colocada e que, portanto, se antevê aqui a “frenética atividade” tão característica da literatura de Fonseca e que vai dominar boa parte da sua obra posterior - basta pensar em um conto como “O cobrador”, por exemplo.

Após o ataque racista, novo evento fortuito, uma mulher se junta ao grupo. Ato contínuo, no período imediatamente seguinte (um longo período que ocupa quase todo o parágrafo), estamos numa nova cena de violência, agora de natureza sexual:

Uma mulher tinha chegado e dito, me leva com vocês, nunca vi tanto homem bonito junto; e se agarrava na gente, metia a unha no braço da gente. Fomos para o aterro e ela dizia, me fode, mas não me maltrata, com meiguice, como se estivesse falando para o namorado; e isso ela falou para o terceiro, e o quarto sujeito que andou com ela; mas para mim, estendendo a mão de unhas sujas e pintadas de vermelho, ela disse, homem bonito, meu bem - e riu, um riso limpo; eu não pude fazer nada, e vesti a mulher, joguei fora o lança-perfume que ela cheirava, e disse para todos ouvirem, chega, e olhei nos olhos azuis pintados de Sílvio e disse para ele, baixo, a voz lá do fundo, ruim - chega. Russo segurou Sílvio com força, o tríceps saltando como se fosse uma bigorna. Ele vai levar a mulher, disse Sílvio, puxando peito; mas ficou nisso; levei a mulher (FONSECA, 1995, p. 15).

A narração é notavelmente sumária, críptica, dificilmente visualizável, nem sempre compreensível de pronto. É uma cena de sexo (possivelmente em local público) do grupo de fisiculturistas com a mulher, que está provavelmente drogada (ela precisa ser vestida), em situação portanto de clara vulnerabilidade. É notável que tudo isso seja narrado não só elipticamente (a própria cena de sexo não é narrada diretamente, ficamos apenas com o antes e com o depois) mas por um narrador indiferente, que narra de maneira pouco enfática o acontecimento, de sorte que, numa primeira leitura, é bem possível que a cena, apesar de sua enormidade, passe batido da leitora e do leitor.

A atitude final do protagonista, de tirá-la dali e levá-la para casa, atitude que poderia ter tido um alto custo, uma luta dele com o grupo quase irrompe, fica opaca para nós, não sabemos

se devemos supor nela capricho ou decência. A razão desse ato nada trivial fica sem explicação. Essa escolha, de ordem narrativa, de não fornecer a motivação psicológica das ações da personagem, parece no conto estar atada ao esmorecimento do narrador. O protagonista narra de maneira mais ou menos indiferente as situações, produzindo uma espécie de equivalência dos eventos, de modo que ele mesmo não parece ter motivações. A equivalência de tudo, marcado na dicção apática do narrador, é a contrapartida da sua “aderência ao que vier”, dos movimentos erráticos da personagem. Não é, portanto, que a motivação esteja oculta, à espera de uma eventual explicitação que não vem, mas é como se, na economia psíquica da personagem, ela nem existisse. Não se trata, com efeito, de evitar explicações, pois se quereria manter uma latência simbólica e com isso aumentar a amplitude de significados, como na afamada análise da obra de Leskov, na qual Benjamin faz provavelmente a formulação mais conhecida do seu diagnóstico da crise da experiência. (BENJAMIN, 1985, p. 197-221). Não há aqui latência, nem contexto psicológico elidido: simplesmente não há nada para explicar.

Como indica Karl Erik Schøllhammer, formou-se uma espécie de consenso crítico de que Rubem Fonseca consolidou em nossa prosa as tendências urbanas do Brasil contemporâneo e representa, assim, “a emergência de uma literatura de um Brasil moderno, metropolitano” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 223). Se reportando ao mesmo consenso, Vera Lucia Follain de Figueiredo, outra importante crítica da obra de Fonseca, também aponta, em texto recente, que se formou o juízo compartilhado de que o autor teria inaugurado “a literatura urbana no Brasil” (FIGUEIREDO, 2016, p.147). Evidentemente, como Figueiredo assinala, Rubem Fonseca não foi o primeiro autor a ambientar suas histórias na cidade, de modo que esse juízo crítico de que ele teria operado “uma mudança de eixo em nossa literatura” deve se sustentar em algo além de uma mera constatação de natureza temática, de que o autor narra a vida nas grandes cidades brasileiras. Na tentativa de aclarar esse problema de situar “a urbanidade de Rubem Fonseca”, de encontrar seu local preciso, Figueiredo vai criar o conceito de “enunciação peregrina”, que reuniria uma série de expedientes de sua obra, como a pluralidade de vozes, os deslizamentos de ponto de vista, as remissões a outros textos num jogo de paródias e citações, procedimentos que teriam como desígnio uma investida contra a integridade da voz autoral e o esfumaçamento das distinções entre instância enunciativa e enunciado, o que, por sua vez, teriam como ponto de fuga a (des)construção do que ela vai chamar de um “sentido errante”. Errância que justamente faria o laço entre cidade e literatura, pois ela tanto seria característica da vivência desenraizada do habitante das grandes metrópoles, quanto estaria internalizada na própria

enunciação de Fonseca na forma dessa série de expedientes que vão produzir essa infixidez semântica. (FIGUEIREDO, 2016).

Na esteira dessa linha de investigação, de tentar mapear a “urbanidade na obra de Fonseca”, gostaríamos de propor um local onde ela parece se dar. Trata-se aqui apenas de uma contribuição específica, de circunscrição de um lugar particular em que a metrópole sobrevém na sua obra e não de uma resposta geral ao problema. A sugestão é que a metrópole estaria modulando a voz narrativa, dando essa dicção peculiar de tantos dos narradores da obra de Rubem Fonseca e, em particular, do protagonista de “Fevereiro ou Março”. O ponto é que nesse “narrador boçalizado ou indiferente”, em cuja construção Alcir Pécora julga estar uma das maiores virtudes da literatura de Fonseca (PÉCORA, 2006, p.19), nessa dicção desalmada fonssequiana para o qual “todas as coisas estão no mesmo nível, agitadas de uma horrível energia sem finalidade” (HANSEN, 1997, s/p), quem fala é um tipo de subjetividade especificamente metropolitana. E aqui a referência ao *locus* clássico da discussão sobre metrópole e subjetividade é irresistível. Trata-se, claro, do ensaio de George Simmel *As grandes cidades e a vida do espírito*², que tematiza precisamente as consequências subjetivas da vida nas grandes cidades.

A análise de Simmel é, por um lado, uma espécie de **sociofisiologia**: as grandes cidades seriam os locais por excelência do excesso, ponto de concentração de capital, pessoas e mercadorias e, por extensão, de interações, movimentos e excitações. Inserido nesse ambiente ruidoso, o habitante da metrópole sofre de uma superestimulação, sua vida psíquica é pressionada a reagir a estímulos cada vez mais velozes, abundantes e impetuosos. O efeito psíquico do caos metropolitano é o embotamento anímico, como se para lidar com esse excesso de estímulos sensoriais e afetivos, o habitante das grandes cidades tivesse que se anestesiarem:

Nelas [nas grandes cidades] de certo modo culmina aquele resultado da compressão de homens e coisas, que estimula o indivíduo ao seu máximo de atuação nervosa. Mediante a mera intensificação quantitativa das mesmas condições, esse resultado se inverte em seu contrário, nesse fenômeno peculiar de adaptação que é o caráter blasé, em que os nervos descobrem a sua derradeira possibilidade de se acomodar aos conteúdos e à forma da vida na cidade grande renunciando a reagir a ela (SIMMEL, 2005, p. 582).

Nessa dinâmica fisiológica descrita por Simmel, o alvoroço metropolitano leva ao seu reverso psíquico, o esmorecimento. Ao ultrapassar um certo nível de estímulo, não se produz

² O texto é também conhecido no Brasil como *A metrópole e a vida mental*, publicado em 1903 com o título "Die Großstädte und das Geistesleben", ele foi escrito inicialmente para uma conferência Dresden no mesmo ano. (SIMMEL, 2005 p. 590-591)

excitação; ao contrário, os “nervos” se preservam simplesmente parando de reagir. Se quisermos pensar no conto, poderíamos dizer que a dicção desafeiçoada do narrador revelaria justamente esses processos de subjetivação próprios das grandes cidades.

Se essa etiologia da subjetividade metropolitana tem, de um lado, esse acento fisiológico, de outro, ela se filia, como não poderia deixar de ser, à tradição clássica da sociologia alemã. Há um parentesco, evidente, das análises de Simmel sobre a psique metropolitana com os tópicos da racionalização na obra de Weber e do fetichismo da mercadoria na obra Marx. Como assinala Leopoldo Waizbort em seu comentário à obra de Simmel, o elemento fundamental do ensaio é, na verdade, a economia monetária, pois a sua conexão com a psique metropolitana é a “articulação fundamental” do texto, só por meio dela a análise “ganha sentido” (WAIZBORT, 2013, p. 317-318). O ponto é que para Simmel a subjetividade metropolitana seria uma espécie de internalização da lógica monetária. Com efeito, o elemento decisivo da economia monetária, a racionalização e matematização das trocas operadas pelo dinheiro em sua lógica quantitativa pressupõe um apagamento do qualitativo e uma conseqüente equalização de todas as coisas, que, por sua vez, seriam análogas à psique indiferente do habitante das grandes cidades. Se ao metropolitano é dado a possibilidade de exercer o seu espírito contábil sobre as coisas, é porque elas perderam o seu significado, que estava radicado nas suas diferenças qualitativas. Isto é, a essência do espírito metropolitano, o “embotamento frente à distinção das coisas” é precisamente a internalização de uma indiferença que é, em última instância, a da própria lógica do dinheiro, que “indaga apenas por aquilo que é comum a todos, o valor de troca, que nivela toda a qualidade e peculiaridade à questão do mero ‘quanto’” (SIMMEL, 2005, p. 579).

Essas descrições de Simmel são, na verdade, de um tipo metropolitano, o caráter blasé. E aqui entra um ponto importante para a discussão sobre o conto. A individualidade blasé é caracterizada por uma “hipertrofia do intelecto”, elemento que justamente dá o elo entre as duas faces da análise simmeliana. É que o entendimento funciona, ao mesmo tempo, “como um preservativo da vida subjetiva frente às coações da cidade grande” (SIMMEL, 2005, p. 478) - ele é uma couraça anestesiante que nos protege da superestimulação – e também como faculdade calculadora, sendo decisivo para a lógica monetária, para a racionalização das trocas econômicas.

O protagonista do conto, porém, dificilmente poderia ser assim caracterizado. A análise de Simmel se pauta em uma oposição entre formas de subjetividade reguladas pelo ânimo e

formas de subjetividade reguladas pelo entendimento, na qual parece estar pressuposta que a hipotrofia do ânimo é compensada por uma hipertrofia do entendimento. O caso é que se o narrador-protagonista parece claramente desafeiçoado e saturado, se ele parece inclusive indiferente à coloração dos eventos e tem uma atitude equalizadora que é própria da lógica do dinheiro, dificilmente se poderia dizer contudo que sua psique é pautada por um entendimento soberano, que se manifestaria em uma conduta calculista, num tipo de egoísmo econômico.

São vários os elementos que impõem resistência a uma consideração desse gênero. Por exemplo, o protagonista do conto, como veremos adiante, não aceita a proposta do conde e nesse sentido não parece se pautar por um egoísmo econômico, ele está mesmo excluído do mercado de trabalho, ele “vende sangue” e recebe um “dinheirinho por conta” do dono da academia (FONSECA, 1995, p. 18), circulando nos interstícios da ordem metropolitana; ele também age irrefletidamente, como já indicamos, o próprio espaço onde o cálculo poderia operar é figurado como ausente no conto; e, por fim, num argumento mais geral, sua vida é toda ela pautada pelo “domínio do acidental”. Na economia do conto, blasé, no sentido estrito do sociólogo alemão, seriam os amanuenses e banqueiros, cujo estilo de vida, regido pelo “domínio do plano”, vai envolver “objetividade, exatidão, calculabilidade, pontualidade, praticidade” (WAIZBORT, 2013, p. 321).

Simmel diz de passagem, a certa altura do ensaio, que os “homens tolos” raramente são blasé. (SIMMEL, 2005, p. 478) Esse tipo, no entanto, não é caracterizado pelo sociólogo, mas nós poderíamos nos perguntar: qual é o destino dos “tolos” na metrópole? Isto é, qual o destino daqueles que tiveram seu ânimo corrompido pela turbulência metropolitana e que habitam um mundo em que as coisas se nivelaram e perderam sua coloração qualitativa, mas que, diante desse mundo meramente quantitativo, agora calculável, não podem exercer sobre ele o “domínio do plano”? “Fevereiro ou Março” é justamente a narração da sorte dessa personagem ignorada.

II

Depois de levar, na base da força, a mulher de volta para casa, o protagonista vai caminhando na direção da praia e para o imprevisto mais importante do conto, o encontro com a condessa de Bernstroff, que já estava antecipado desde o primeiro parágrafo. Logo antes desse encontro, no entanto, temos um raro momento de notação subjetiva no conto:

Voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém, só eu mesmo. E fui andando, andando, atravessei a rua, começou a cair uma chuvinha e onde eu estava não havia carnaval, só edifícios grã-finos e silenciosos (FONSECA, 1995, p. 15).

A personagem fala de uma “vontade de ir pra casa”, num sentido metafórico, e há um lirismo que ameaça aflorar; mas a frase discreta, o fato dele mudar de assunto em seguida, como que o escamoteia, e voltamos imediatamente ao tom apático do conto, como se nada tivesse acontecido. Essa frase, contudo, vai encontrar eco no conto “A força humana, que abre o segundo livro de Rubem Fonseca, *A coleira do cão*, e que está conectado à “Fevereiro ou Março” por compartilharem o mesmo narrador-personagem. Em “A força humana”, há um lirismo contido, mas que no final aflora abertamente na forma do desamparo pela ausência do pai do narrador e que é mesmo mais amplo do que esse luto paterno, pois a confissão de dor ali é também vontade “de rezar” e “de ter amigos” (FONSECA, 1995, p. 99). O narrador-personagem de “Fevereiro ou Março” não tem “casa”, mas não porque não tenha teto, como ele mesmo diz: o que ele não tem é “casa” num sentido amplo, pois está desenraizado, está apartado de qualquer forma comunitária de convívio, de toda malha de relação e de pertencimento.

Se a personagem não tem “casa” para retornar, é a própria oposição com a “rua” que colapsa. Sem a oposição, a ideia mesma de carnaval, elemento importante do conto ainda não abordado, fica abalada. E, com efeito, a maneira como o carnaval vai ser figurado no conto será particularmente inusual. A festa não parece instaurar uma situação de excepcionalidade na vida do narrador. O carnaval, como se sabe, é a festa dos encontros fortuitos, da incerteza, do acidente; ela abole, por um período breve, a vivência planificada do cotidiano:

O carnaval não promove reuniões familiares nas casas, mas reuniões de indivíduos nas ruas. Assim, nada existe que prenda a pessoa em casa. Pela tarde, nosso ator deverá tomar um banho (operação essencial para deixar a casa) e ir para a rua, onde ficará até o dia seguinte. Indagado sobre aonde irá, dirá simplesmente que irá ver o carnaval. De fato, todo o ponto da festa é precisamente não saber o que ocorrerá, num mundo em que a aventura é finalmente radicalizada, porque a vida social pequeno-burguesa (toda feita de pequenas contradições entre o certo e o errado, o pecado e a virtude, a certeza e a incerteza) fica suspensa e é invertida (DAMATTA, 1979, p.138).

No caso do protagonista do conto não há inversão a se produzir. Afinal, “Fevereiro ou Março” basicamente começa com a admissão pelo narrador de que ele nunca sabe o que vai ocorrer em sua vida. Desde o terceiro parágrafo, comentado anteriormente, o protagonista insiste que o imprevisto é regra em sua vida. Um momento também revelador da maneira como

o carnaval aparece no conto é no ataque ao bloco de carnaval. Seria mesmo o caso de dizer que ele entra da maneira mais anticarnavalesca possível: com uma tomada de assalto àqueles que simbolicamente e de direito são os donos da festa:

Surgiu uma bateria assim na nossa frente. Seis sujeitos descalços, caminhando lentamente, enquanto batiam no couro. Moreno, meu moreno gostoso, me empresta teu tambor, disse Sílvio. Os homens fizeram uma pequena parada e pensaram, e mudaram o pensamento, a mão de Sílvio agarrou o pescoço de um deles, me dá esse tambor, seu filho-da-puta. Como um raio as melindrosas caíram em cima da bateria. Só no tapa, só no tapa!, gritava Sílvio, que eles são fracos. Mesmo assim um ficou no chão, caído de costas, um pequeno tamborim na mão fechada. Um tapa do Sílvio arrebetava porta de apartamento de sala e quarto conjugados (FONSECA, 1995, p. 14).

Seis sujeitos descalços, marca secular de destituição em um país de herança escravista como o Brasil, são atacados pelo grupo de fisiculturistas: assim começa o carnaval no conto. Eles tomam de assalto os instrumentos do bloco, mas significativamente não podem roubar o carnaval:

Tínhamos vários tambores, que batíamos sem ritmo. A cuíca, como ninguém sabia tocar, Russo arrebetou com um soco. Um soco só, bem no meio, fez a coisa em pedaços. Depois Russo andou dizendo que a mão dele tinha inchado de bater na cara de um malandro tihoso na praça Onze. Eu não sei, pois não fui para a praça Onze, depois daquilo que aconteceu no aterro eu me desliguei do grupo e acabei encontrando a condessa, mas acho que a mão dele inchou foi de arrebetar a cuíca, pois cara de malandro não incha a mão de ninguém (FONSECA, 1995, p. 14).

Eles não sabem brincar carnaval, tocam os instrumentos fora do ritmo; a “festa” aqui, que devemos supor breve, dura apenas o tempo de um anódino período. Imediatamente a atenção do narrador se volta para a questão, que ele parece julgar muito mais interessante, sobre se a mão de Russo tinha inchado por “arrebetar uma cuíca” ou a “cara de malandro tihoso”. Não há um só traço do espírito carnavalesco enquanto exaltação expansiva da vitalidade, do prazer sexual, da alegria.

Foi então que eu conheci a condessa. Ela chegou na janela gritando e eu não sabia que ela era condessa nem nada. Gritava, uma palavra que era socorro, mas soava esquisita. Corri para o edifício, a portaria estava vazia: voltei para a rua, mas não tinha mais ninguém na janela; calculei o andar e subi pelo elevador.

Era um edifício bacana, cheio de espelhos. O elevador parou, eu toquei a campainha. Um sujeito de roupa a rigor abriu a porta, sim, o que o senhor deseja?, me olhando com ar superior. Tem uma mulher aí na janela pedindo socorro, disse eu. Ele me olhou como se eu tivesse dito um palavrão - socorro?, aqui? Eu insisti, aqui sim, da sua casa. Sou o mordomo, falou ele. Aquilo tirou a minha autoridade, eu nunca tinha visto um mordomo em minha vida. O senhor está enganado, disse ele e eu já me dispunha a ir embora quando

surgiu a condessa, com um vestido que na ocasião eu pensei que era um vestido de baile, mas que depois eu vi que era roupa de dormir. Fui eu sim, pedi socorro, entre, por favor, entre (FONSECA, 1995, p. 15-16).

A aparição da condessa é a entrada do insólito no conto. Como assinala Ariovaldo Vidal sobre os primeiros livros de Fonseca, “muito do insólito do seu estilo está no fato inusitado do prosaísmo urbano ser permeado pela ressonância longínqua de outros tempos e espaços” (VIDAL, 2000, p. 73). No conto isso está sinalizado de saída, claro, pela presença pretérita das figuras de uma condessa e de um conde austríacos numa narrativa ambientada no centro de uma cidade moderna, mas também pela maneira como a condessa aparece. Ela entra em cena ativando um *topos* imemorial. Uma mulher nobre, nobreza do título e que está também espacialmente marcada no eixo vertical, ela se encontra acima dele, pede socorros para um herói. Uma donzela em apuros no centro do Rio de Janeiro. É a presença do que outro crítico, João Alexandre Barbosa, em resenha escrita à época da publicação de *Os Prisioneiros*, vai chamar de “vertigem fantástica” na obra do autor naquela altura estreante (BARBOSA, 1980, p. 123). No caso, no entanto, um fantástico prosaicamente narrado e inserido em um cenário desencantado.

A condessa pede socorro do alto do edifício grã-fino num gesto ambíguo, não se sabe de início se ela está efetivamente em perigo, se o gesto é paranoia ou tática de sedução, ou mesmo, o mais provável, se ambos ao mesmo tempo. A dúvida sobre o pedido de socorro, contudo, se coloca de pronto, inicialmente na reação do mordomo e, mais adiante, na reação do conde. O absurdo da cena está colocado no fato de que a condessa grita socorro pela janela para os estranhos que passam na rua, mas, dentro da casa, o mordomo e o conde agem como se absolutamente nada estivesse acontecendo. Situação ambivalente, é como se na interação da condessa com a rua, com os estranhos como o protagonista, ela se mostrasse em perigo, mas pra dentro, na lógica doméstica, não há transtorno ou adversidade, nem o mordomo e o conde agem como se algum invasor estivesse lá dentro ou a condessa estivesse em perigo - o que poderia nos levar então a crer que os dois estão implicados em trama contra ela, posto que não a socorrem -, mas nem também a condessa age como se estivesse sendo ameaçada por eles. No trato entre os três a situação parece de normalidade. O desatino da situação, no entanto, não impressiona o protagonista e ele sai à procura do tal invasor:

Foi me levando pela mão e dizendo, o senhor vai me fazer um grande favor, revistar essa casa, há uma pessoa escondida aqui dentro que quer o meu mal, o senhor não tenha medo, não, é tão forte, e tão moço, vou chamá-lo de você. Eu sou a condessa Bernstroff.

Comecei a revistar a casa. Eram salões enormes, cheios de luzes, pianos, quadros nas paredes, lustres, mesinhas e jarras e jarrões e estatuetas e sofás e poltronas enormes onde cabiam duas pessoas. Não vi ninguém, até que, numa sala menor, onde uma vitrola tocava música muito alto, um homem de casaco de veludo levantou-se quando abri a porta e disse calmamente, colocando um monóculo no olho, boa noite.

Boa noite, disse eu. Conde Bernstroff, disse ele, estendendo a mão. Depois de me olhar um pouco ele deu um sorriso que não era para mim, que era para ele mesmo. Com licença, disse ele, Bach me transforma num egoísta, e me virou as costas e sentou-se numa poltrona, a cabeça apoiada na mão (FONSECA, 1995, p. 16).

O protagonista entra no apartamento da condessa e a motivação erótica da cena vai se insinuando nos seus elogios e na proposta de chamá-lo de você. O avanço erótico por parte dela, a tentativa de aproximação no campo amoroso, não é acompanhada, contudo, de uma diminuição da distância social. Ela passa a chamá-lo “de você”, mas se apresenta, por sua vez, com seu título nobiliárquico e dando o sobrenome e não o seu nome próprio.

O protagonista procura sem sucesso a pessoa escondida até se deparar com o conde. A situação é toda ela esdrúxula. Um conde vestido de maneira extravagante, casaco de veludo e monóculo; totalmente alheio, como adiantado, à procura do narrador e da condessa pelo invasor e que, por fim, termina o trato com o protagonista com uma tirada desnorteante:

Para falar com toda a franqueza eu fiquei confuso, agora mesmo ainda estou confuso, pois já esqueci muitas coisas, a cara do mordomo, a medalha do kaiser, o nome da amiga da condessa, com quem deitei na cama, juntamente com a condessa, no apartamento do Copacabana Palace. Além do mais, antes de sairmos, ela me deu uma garrafa cheia de Canadian Club que eu bebi quase toda dentro do carro quando ia para Copacabana, me sentindo como um lorde: mas saltei direitinho do carro e subimos para o apartamento e tenho a impressão que nós três nos divertimos bastante no quarto da amiga da condessa, mas dessa parte eu me esqueci completamente (FONSECA, 1995, p. 16).

Da tirada excêntrica do conde sobre Bach e o egoísmo, cortamos para um comentário em que o narrador confessa sua perplexidade com o insólito da situação toda. O narrador está perplexo, mas se mantém crédulo na palavra da condessa. A mesma dinâmica do início vai se repetir, a condessa acusa um elemento invasor, o narrador sai a sua procura, a busca falha, o que não arrefece sua confiança, não o leva à hipótese de que a condessa pode estar acometida de paranoia ou mania de perseguição ou que ele está sendo feito títere de suas extravagâncias de aristocrata.

Acordei com uma dor de cabeça danada e duas mulheres na cama. A condessa queria ir para casa me mostrar um bicho que queria morder ela e que tinha invadido a sua casa e que ela tinha trancado dentro do piano de cauda.

Voltamos de táxi, nem sei que horas eram pois estava sem fome e tanto podiam ser dez como três horas da tarde. Ela foi direto para o piano e não encontrou nada. Eu devia ter mostrado ontem, dizia ela, agora eles já o tiraram daqui, eles são muito espertos, são diabólicos. Que bicho era esse, perguntei, uma dor de cabeça terrível nem me deixava pensar direito, mal podia abrir os olhos. É uma espécie de barata grande, disse a condessa, com um ferrão de escorpião, dois olhos salientes e pernas de besouro. Eu não conseguia imaginar um bicho assim, e disse para ela. A condessa sentou-se numa das cinquenta mesinhas que tinha em casa e desenhou o bicho para mim, uma coisa muito esquisita, num papel de seda azul, que eu dobrei e guardei no bolso e perdi. Já perdi muita coisa em minha vida, mas a coisa que eu mais lamento ter perdido foi o desenho do bicho que a condessa fez, e fico triste só em pensar nisso (FONSECA, 1995, p. 16-17).

O encontro com a amiga da condessa, que aparece inopinadamente no conto, e a noite no Copacabana Palace não são narrados. O fio é retomado com ele acordando no domingo e de ressaca. A diversão que ele supõe ter vivido no dia anterior, o prazer erótico que ele talvez tenha desfrutado, sintomaticamente está elidido e ele afirma o ter “esquecido completamente”.

Novamente a condessa e o protagonista estão à caça de um invasor, o desatino, contudo, está dois tons acima. O elemento estranho que eles procuram é um bicho quimérico, feito da junção de vários insetos. A atmosfera de irrealidade se adensa, assim, pelo cenário fantástico (pelo inseto improvável, pela casa interminável com suas “cinquenta mesinhas”, pelas “poltronas enormes onde cabiam duas pessoas”), mas também pelo comportamento artificioso dos dois aristocratas, e pela dificuldade que temos de nos apoiar em algum lugar, de confiar na instância narrativa. Assim, se o fantástico aparece no conto, não é na chave do espanto e da admiração, a desconfiança como que impede o assombro, e nem mesmo na chave do mistério, a situação parece artificiosa demais para conferir dignidade ao eventual segredo. O clima de irrealidade do conto, com efeito, repercute na leitura sem promover um fascínio com o relato, ao contrário, é como se o adensamento dessa atmosfera tivesse um efeito quase niilista de dessubstancializar a experiência contada.

Já quase no fim do conto a condessa afirma pela primeira vez ao narrador, no mais longo e sinuoso período do texto, quem ela julga estar por trás da conspiração que a atormenta: o próprio conde. Interessado em sua herança, ele planejava matá-la:

Quando o conde saiu a condessa me disse: ele quer comprá-lo, ele compra todo mundo, o dinheiro dele está acabando, mas ele ainda tem algum, muito pouco, e isso ainda o deixa mais desesperado, pois o tempo está passando e eu ainda não morri e se eu não morrer ele fica sem nada, pois eu não lhe dou mais dinheiro; e ele já está velho, quantos anos você pensa que ele tem, ele podia ser meu pai, e daqui a pouco ele já não pode mais beber, fica surdo e não pode ouvir música; o tempo, depois de mim, é o maior inimigo que ele tem; já viu

como ele me olha? um olho frio de peixe caçador, esperando um momento para liquidar sem misericórdia a sua presa; você entende, um dia eles me jogam da janela, ou me dão uma injeção quando eu estiver dormindo e depois ninguém mais se lembrará de mim e ele pega o meu dinheiro todo e volta para a terra dele para ver a primavera e as flores no campo que ele tanto me pediu, com lágrimas nos olhos, para rever; lágrimas fingidas, eu sei, seu lábio nem tremia; e eu podia ir embora, largá-lo sozinho, sem nada, nem mesmo oportunidade para os seus planos sinistros, um pobre-diabo; acho até que ele já está começando a ficar surdo, as músicas que ele ouve ele sabe de cor e por isso talvez nem tenha percebido que está ficando surdo - e a condessa foi por aí afora dizendo que alguma coisa ia acontecer naqueles dias e que ela estava muito horrorizada e que nunca tinha se sentido tão excitada em toda a sua vida, nem mesmo quando fora amante do príncipe Paravicini, em Roma (FONSECA, 1995, p. 17).

A condessa seria, segundo seu relato, vítima de uma trama homicida. No relato mesmo, contudo, a própria dúvida sobre ele vai se instilando, princípio esse, como a essa altura se vê, que é pervasivo no conto. Primeiro, a condessa lamuria-se que pode a qualquer momento ser jogada da janela ou levar uma injeção letal. Ela é, portanto, de início “presa” e o conde “peixe caçador”. O período avança, contudo, sempre muito caprichosamente, e o conde já vira um “pobre-diabo”; ela pode mesmo, diz a condessa se vangloriando, largá-lo sozinho a seu arbítrio, “sem nada, nem mesmo oportunidade para os seus planos sinistros”. Numa distância de poucas palavras, a condessa passa de ameaçada, na terrível situação de poder ser atacada a qualquer momento, para estar totalmente no controle da situação, podendo simplesmente dispensar o conde e impedir a trama contra ela. O mesmo movimento veloz e caprichoso se repete no fim, depois do travessão, no relato resumido que o narrador faz da fala da condessa, agora de forma ainda mais patente e de uma ironia silenciosa, como se ele tivesse sagazmente intuído o funcionamento da sua fala: “e a condessa foi por aí afora dizendo que alguma coisa ia acontecer naqueles dias e que ela estava muito horrorizada e que nunca tinha se sentido tão excitada em toda a sua vida, nem mesmo quando fora amante do príncipe Paravicini, em Roma.”

No final do conto, após a condessa fazer a acusação contra o conde, o protagonista vai até ele, podemos supor, para aclarar as coisas:

Fui procurar o conde enquanto a condessa tomava banho. Ele me perguntou muito delicado, mas direto, como quem quer ter uma conversa curta, onde eu ganhava o meu dinheiro. Eu expliquei para ele, também curto, que para viver não é preciso muito dinheiro; que o meu dinheiro eu ganhava aqui e ali. Ele punha e tirava o monóculo, olhando pela janela. Continuei: na academia eu faço ginástica de graça e ajudo o João, que é o dono, que ainda me dá um dinheirinho por conta; vendo sangue pro banco de sangue, não muito para não atrapalhar a ginástica, mas sangue é bem pago e o dia em que deixar de fazer ginástica vou vender mais e talvez viver só disso, ou principalmente disso.

Nessa hora o conde ficou muito interessado e quis saber quantos gramas eu tirava, se eu não ficava tonto, qual era o meu tipo de sangue e outras coisas. Depois o conde disse que tinha uma proposta muito interessante para me fazer e que se eu aceitasse eu nunca mais precisaria vender sangue, a não ser que eu já estivesse viciado nisso, o que ele compreendia, pois respeitava todos os vícios (FONSECA, 1995, p. 18).

O fim do conto vai nos deixar sem esclarecimento. Como na expressão feliz de Schøllhammer sobre os finais dos romances policiais de Fonseca, “não há alívio hermenêutico para o leitor” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 229). Ao contrário, o encontro com o conde aumenta a ambiguidade.

Se até aqui, como tentamos mostrar, o conto fornecia copiosas razões para duvidar da palavra da condessa, ela aparece agora, *in extremis*, como fundamentada: a condessa renunciou a proposta do conde. Ela havia dito que seu marido tentaria comprá-lo pra sua trama homicida e o conde age conforme. Podemos, mesmo, supor que uma reviravolta hermenêutica se avizinha para o leitor, que, afinal, a condessa estava mesmo em perigo:

Não quis ouvir a proposta do conde, não deixei que ele a fizesse; afinal eu tinha dormido com a condessa, ficava feio me passar para o outro lado. Disse para ele, nada que o senhor tenha para me dar me interessa. Tenho a impressão que ele ficou magoado com o que eu disse, pois deixou de me encarar e ficou olhando pela janela, um longo silêncio que me deixou inquieto. Por isso, continuei, não vou ajudar o senhor a fazer nenhum mal à condessa, não conte comigo para isso. Mas como?, exclamou ele, segurando o monóculo delicadamente na ponta dos dedos como se fosse uma hóstia, mas eu só quero o bem dela, eu quero ajudá-la, ela precisa de mim, e também do senhor, deixe-me explicar tudo, parece que uma grande confusão está ocorrendo, deixe-me explicar, por favor (FONSECA, 1995, p.18).

O conteúdo da proposta, contudo, não nos será revelado, a ambivalência não se resolve. O conto termina com o narrador impedindo as explicações do conde: “Não deixei. Fui-me embora. Não quis explicações. Afinal, elas de nada serviriam” (FONSECA, 1995, p.18). Essa atitude de indiferença do protagonista, posto em suas últimas palavras, deve ser entendida mais amplamente, como replicada no próprio ato da enunciação narrativa. Se, como tentamos mostrar, por uma intrincada desestabilização da voz narrativa e pelas ambiguidades da personagem da condessa, “Fevereiro ou Março” se constitui como um conto de enigma, como propondo uma incógnita ao leitor sobre a possível trama homicida, então, o gesto final do protagonista deve ser tomado como um desdém sobre a própria charada do conto. O conto terminaria em uma indefinição, pois, num gesto radical de auto-solapamento, ele acaba por afirmar que o seu enigma não tem, em verdade, importância; o narrador não procura saber, de “nada serviria” deslindar o enigma. Poderíamos dizer: é que não há nada a comunicar nem a

ensinar nas experiências aviltadas relatadas no conto. A indeterminação final do conto não estaria ligada, portanto, a uma produtividade indefinida de sentido da obra de arte, mas a um desinteresse vinculado a uma desmoralização da própria matéria narrada. Não se trata aqui de uma “obra aberta”, no qual o leitor se engajaria ativamente na exploração dessa indefinição, tal engajamento hermenêutico pressupõe em verdade que o que se narra possui interesse ou importância. No conto, ao contrário, o enigma é proposto para ser ao fim negado: a indeterminação final está atada a uma indiferença quanto ao valor da narrativa, algo que já estava cifrado no próprio título do conto, cuja oscilação entre os dois meses é dúvida ou indefinição, mas é antes de tudo um “tanto faz”.

REFERENCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. *Opus 60*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOSI, Alfredo. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo: seleção de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar Ed, 1979
- FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca. *Scripta*, 20(39), 2016
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- HANSEN, João Adolfo. Play it again, Rubem. in *Jornal de Resenhas*, edição de 11 de outubro de 1997. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/11/caderno_especial/15.html>. Acesso em 25 set. 2020.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Literatura e Sociedade*, 5(5), 2000
- PÉCORA, Alcir. *Lembranças do presente: o conto contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. The Case of Rubem Fonseca- The Search for Reality. In *Portuguese Literary and Cultural Series*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2000.: vol 4/5, 2000
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Trad. de Leopoldo Waizbort. *Mana*, Rio de Janeiro vol. 11, n. 2, p. 577-591, 2005
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê, 2000.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34 Coedição: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP/. 2013.

Artigo recebido em agosto de 2020.
Artigo aceito em setembro de 2020.