

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

EWERTON REZER GINDRI

**O PAPEL DA VIOLÊNCIA NA CONFIGURAÇÃO DO ESTÉTICO EM
RUBEM FONSECA**

TANGARÁ DA SERRA

2020

EWERTON REZER GINDRI

**O PAPEL DA VIOLÊNCIA NA CONFIGURAÇÃO DO ESTÉTICO EM
RUBEM FONSECA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* em Estudos Literários – PPGEL – da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de Pesquisa: Literatura, história e memória cultural.

Orientador: Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.

TANGARÁ DA SERRA

2020

G492o GINDRI, Ewerton Rezer.
O Papel da Violência na Configuração do Estético em
Rubem Fonseca / Ewerton Rezer Gindri - Tangará da Serra,
2020.
168 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso
de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários,
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus
de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso,
2020.

Orientador: Aroldo José Abreu Pinto

1. Violência. 2. Estética. 3. Rubem Fonseca. 4.
Metatextualidade. I. Ewerton Rezer Gindri. II. O Papel da
Violência na Configuração do Estético em Rubem Fonseca: .
CDU 821.134.3.09(81)

**O PAPEL DA VIOLÊNCIA NA CONFIGURAÇÃO DO ESTÉTICO EM RUBEM
FONSECA**

Ewerton Rezer Gindri

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Júlio César Barreto Rocha
Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga
Centro Universitário Cândido Rondon – UNIRONDON

Prof^a. Dr^a. Tiekko Yamaguchi Miyazaki
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Prof^a. Dr^a. Madalena Aparecida Machado
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT
(Orientador)

Tangará da Serra, 16 de março de 2020.

Dedico este trabalho àqueles que amam a literatura.

Agradecimentos

À Secretaria de Estado de Educação, de Mato Grosso, SEDUC, pelo afastamento concedido para qualificação profissional.

À Escola Estadual 29 de Novembro, por ter mais uma vez compreendido a importância da formação continuada e ter concedido parecer favorável ao meu afastamento para qualificação profissional.

Aos professores do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Estudos Literários, da UNEMAT, pela sólida contribuição em meus estudos.

Ao André, que sempre me ajudou com documentos e datas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto, pela orientação, parceria e compreensão ao longo dessa pesquisa.

Às professoras da Banca de Qualificação, pela leitura atenta e rica contribuição.
Aos meus pais, pelo amor e exemplo.

A minha filha, Beatriz, que soube entender minhas ausências.

Agradeço a minha esposa, minha vida, Sandra, as muitas conversas sobre literatura e a atenta revisão textual desse trabalho. Não confiaria essa tarefa a mais ninguém.

A Deus, por colocar todas essas pessoas em meu caminho.

As marcas: traços não daquilo que aconteceu, mas do que jamais se passou.

(BLANCHOT, 2011)

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo o papel da violência na estética literária de Rubem Fonseca, especialmente no desenvolvimento de sua metatextualidade. Por isso, usamos, nas páginas a seguir, excertos de publicações que vão desde o final da década de 1960 até os anos 2000. Iniciamos o texto delimitando a perspectiva teórica, que abrange as reflexões sobre representação presentes no pensamento de E. Auerbach (2007), R. Barthes (2011) e U. Eco (1976). Para compreender a relação entre obra, autor e leitor, usamos, além de Antônio Candido (2000), o conceito de espaço literário, tal como definido por M. Blanchot (1987). Ainda no arcabouço teórico, foram necessários textos de G. Agamben (2009), para situar Rubem Fonseca na literatura brasileira contemporânea. Além disso, uma leitura atenta da fortuna crítica do autor, com artigos e teses recentes é desenvolvida ao longo do texto. O trabalho almeja demonstrar como a crítica recebeu a ficção de Rubem Fonseca, identificando sua contribuição no realismo literário brasileiro, no desenvolvimento da narrativa policial no Brasil e na produção de uma metatextualidade, mas que esteve sempre norteadas por uma visão fragmentada desses assuntos. Assim, investigamos nessa tese a relação entre a violência e a configuração do estético em Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Violência. Estética. Rubem Fonseca. Metatextualidade.

ABSTRACT

The present work has as object of study the role of violence in Rubem Fonseca's literary aesthetics, especially in the development of his meta-textuality. For this reason, we use, in the following pages, excerpts from publications ranging from the late 1960s to the 2000s. We begin the text by delimiting the theoretical perspective, which includes the reflections on representation present in the thought of E. Auerbach (2007), R. Barthes (2011) and U. Eco (1976). To understand the relationship between work, author and reader, in addition to Antônio Candido (2000), we used the concept of literary space, as defined by M. Blanchot (1987). Still in the theoretical framework, texts by G. Agamben (2009) were needed to situate Rubem Fonseca in contemporary Brazilian literature. In addition, a careful reading of the author's critical fortune, with recent articles and theses is developed throughout the text. The work aims to demonstrate how the critic received the fiction of Rubem Fonseca, identifying his contribution in the Brazilian literary realism, in the development of the police narrative in Brazil and in the production of a metatextuality, but which was always guided by a fragmented vision of these subjects. Thus, in this thesis, we investigated the relationship between violence and the aesthetic configuration in Rubem Fonseca.

Keywords: Violence. Aesthetics. Rubem Fonseca. Metatextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 AJUSTANDO A LUPA: INTRODUÇÃO À LINGUAGEM FONSEQUIANA.....	15
1.1. Maurice Blanchot e seu espaço literário	21
2 FRATURA EXPOSTA: BRUTALISMO NA NARRATIVA URBANA.....	27
3 OLHAR FIXO: A CONTEMPORANEIDADE DE RUBEM FONSECA.....	68
3.1. Mimesis e memória em Rubem Fonseca.....	82
4 OS INOCENTES: O QUE SIGNIFICA ELEGER A VIOLÊNCIA COMO REALIDADE BRASILEIRA?.....	93
5 LABAREDAS NAS TREVAS: VIOLÊNCIA E METATEXTUALIDADE.....	107
5.1. O escudo de Perseu: amor, erotismo e metatextualidade.....	128
CONCLUSÃO.....	160
REFERÊNCIAS.....	162

INTRODUÇÃO

Nos idos da década de 2000, ainda na graduação, tivemos a oportunidade de conhecer a prosa de Rubem Fonseca. Na ocasião, lemos *Agosto* com o intuito de apresentar um trabalho monográfico à disciplina de Literatura Brasileira. A mistura entre história, biografia e romance policial que encontramos naquelas páginas até hoje nos encanta, mas não tanto quanto a forma como a linguagem é usada por Fonseca nesse romance. Os detalhes escatológicos, contrabalanceados por inserções de cultura erudita e informações enciclopédicas produzem um equilíbrio à narrativa, não deixando que sua linguagem se torne um amontoado de expressões chulas, pelo contrário, esses traços temáticos, bem como as escolhas lexicais, dão ao texto fonsequiano uma força capaz de enredar seu leitor.

Com o passar dos anos, e depois de outras leituras que nossa jornada proporcionou, a pergunta que apenas se avizinhava na graduação pegou corpo e após inúmeras metamorfoses, tomou a seguinte forma: qual o papel da violência na configuração do estético em Rubem Fonseca?

Vários caminhos surgiram oferecendo possibilidades para compreender a linguagem fonsequiana, alguns repetidamente, exemplo a biografia do autor como fonte para suas personagens e linguagem. O fato de Rubem Fonseca ter trabalhado na polícia, mesmo que pouco tempo nas ruas e tenha se dedicado às relações públicas da instituição, é, para muitos autores, explicação mais que suficiente para as escolhas dialetais presentes em sua obra. Também a temática, ligada ao dia a dia das classes marginalizadas ou de criminosos do “colarinho branco”, teria como fonte de inspiração essa passagem do autor pelas forças de segurança do estado da Guanabara.

Não questionamos nesse trabalho as condições de produção da obra fonsequiana, nem fizemos paralelos entre a biografia do autor e sua obra, exceto para falar sobre o *locus* predominante em suas histórias e na análise de contos que julgamos se associarem de maneira muito íntima ao que defende o próprio autor em relação à literatura, pois essas personagens são, nesses casos, uma espécie de alter ego do escritor. No tocante aos outros aspectos, como os citados acima, não trilharemos o caminho da biografia, pois acreditamos que mesmo que o leitor

estivesse lendo boletins de ocorrências assinados pelo policial Rubem Fonseca, esses já teriam passado por um trabalho criativo, tornando-se, assim, um objeto estético e é, justamente, sobre o objeto estético que nos debruçamos nessas linhas, na especificidade dos estudos literários, o objeto literário.

Também tem sido bastante explorado pela crítica o viés de denúncia social presente nas narrativas desse mineiro, radicado no Rio de Janeiro. Quanto a essa trilha, julgamo-la bastante profícua, porém insuficiente diante da complexidade da obra fonsequiana. Como veremos adiante, essa leitura da crítica faz-se mais forte quando debruçada diante da produção das décadas de 1960 e 1970, momento em que as linhas do autor chocavam uma sociedade ainda acostumada às palavras suaves do cânone novecentista, louvado em coletâneas escolares. A censura sofrida pelo livro *Feliz ano novo*, lançado em 1975, acentua esse lado da obra fonsequiana que, sem dúvidas, quebra paradigmas e procura desvelar a hipocrisia da sociedade brasileira da época. Mesmo assim, não será possível acentuar esse aspecto neste texto, pois nosso recorte contém excertos que vão desde a década de 1960 até contos publicados já no século XXI. Acreditamos que analisar o contexto social é possível quando se trabalha com uma temporalidade, ou contrastando duas ou mais, mas essa técnica não seria adequada para nossa proposta, uma vez que as mudanças sociais e políticas ocorridas no Brasil não chegam a mudar o movimento do pêndulo, pois a produção fonsequiana mantém, esperamos demonstrar isso, um mesmo projeto estético.

A linha de análise que ganha força a partir da década de 1980 vê na produção fonsequiana características metaficcionalis e metatextuais. Faremos uma análise dessas situações e procuraremos contribuir com essa discussão, demonstrando como a violência dialoga com esses procedimentos. Na hipótese adotada neste trabalho, ambas as linhas da crítica à obra de Rubem Fonseca, tanto a biográfica, quanto a metatextual, as chamaremos dessa forma, pecam por olharem apenas uma das manifestações da estética fonsequiana e postergar as demais ao papel de contexto, meros adereços de ambientação narrativa. Demonstraremos, nesse texto, que a violência é também uma estratégia narrativa para a metatextualidade, devendo-se, portanto, ler-se Rubem Fonseca tendo no horizonte a própria literatura, para a qual a denúncia social, a linguagem e as estratégias narrativas são elementos de configuração do estético.

Para melhor organizar o texto, o dividimos em cinco capítulos principais. No primeiro momento, que chamamos de “Ajustando a lupa: introdução à linguagem fonsequiana”, procuramos estabelecer algumas bases conceituais, sem as quais seria difícil seguir. Esse

capítulo não é um apêndice teórico, que privará o restante do texto de conceitos, tem apenas o objetivo de situar o leitor nas opções teóricas adotadas.

No segundo capítulo, “Fratura exposta: brutalismo na narrativa urbana”, serão tratadas as obras e a crítica das décadas de 1960 e 1970. Veremos como autores do quilate de Alfredo Bosi (1975) e Antônio Candido (1997) perceberam a obra de Fonseca. Também estarão em tela os conceitos de Giorgio Agamben (2009), especialmente o de contemporâneo, num esforço teórico de compreender a violência das linhas fonsequianas numa perspectiva que ultrapasse a da denúncia social e toque, de forma significativa, a estética. Ainda neste capítulo, os conceitos de real, realismo, mimesis e efeito de real serão acionados para, dessa forma, compreender o lugar que a literatura de Rubem Fonseca ocupa na produção literária brasileira contemporânea.

Já no capítulo “Olhar fixo: a contemporaneidade de Rubem Fonseca”, serão analisadas as narrativas que usam a metáfora do olhar, violentas ou não. A partir de Agamben (2009), perceberemos como o contemporâneo é encarado pelas personagens de Rubem Fonseca, filiando-se a uma longa tradição ocidental na qual o olhar é símbolo de consciência e busca. Além disso, será demonstrado como outros autores também usam a figura do olhar como estratégia narrativa empregada em prol de uma metatextualidade.

Nos capítulos quatro e cinco, “Os inocentes: o que significa eleger a violência como realidade brasileira” e “Labaredas nas trevas: violência e metatextualidade”, respectivamente, autores como Karl Erik Schollhammer (2013) e Tânia Pellegrini (2018) são acionados para compreendermos como a sociedade brasileira se estruturou sobre bases violentas. Essa compreensão servirá para acompanhar as manifestações literárias ao redor do tema, mas principalmente para demonstrar que a violência não é apenas um tema na produção fonsequiana, mas uma linguagem, uma forma de tratar a metatextualidade.

Finalizamos esse capítulo, sistematizando a tese defendida. Procuramos enriquecer as discussões dos capítulos anteriores de maneira a contribuir com os estudos sobre Rubem Fonseca, com a esperança de que essas reflexões sirvam, também, para outros pesquisadores que, mesmo que não estejam estudando Rubem Fonseca, busquem entender qual o papel da violência, em suas manifestações temáticas ou linguageiras, na literatura brasileira contemporânea. Para tanto, faremos uma análise na novela fonsequiana *E do meio do mundo*

prostituto só amores guardei ao meu charuto (FONSECA, 1997) aplicando nela a hipótese defendida nessa tese.

1 AJUSTANDO A LUPA: INTRODUÇÃO À LINGUAGEM FONSEQUIANA

O que marca o leitor desavisado, em seu primeiro contato com a narrativa fonsequiana, é a violência de sua linguagem. Sim, devemos dizer a violência “de sua linguagem”, pois os fatos cruéis do cotidiano brasileiro alcançam a escrita desse autor indo, portanto, muito além da trama. Quando, por exemplo, o narrador dá ao leitor a impressão de Landers, personagem do conto *Romance Negro*, presente em livro homônimo, (FONSECA, 1994), sobre o corpo de Clotilde – “o corpo de Clotilde às vezes lembra o de um lagarto, se um lagarto tivesse a pele tão fina” – não há, no enunciado, nenhuma violência aparente, contudo a linguagem usada para descrever Clotilde é revestida de uma intensidade que choca, arrebatando o leitor de seu conforto de maneira violenta. A partir dessa perspectiva, não podemos limitar a narrativa fonsequiana a tramas recheadas de mortes e crueldades, mas convém vê-la como marcada pelo comprometimento artístico, que ao perceber a violência brasileira, aquela que Schnaiderman (1994) dirá fazer parte de “nossa vivência diária”, compõe um conjunto muito mais rico e mutável” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 773).

As narrativas de Fonseca, como aponta Schnaiderman (1994), abordam a vida tanto de personagens de classes sociais abastadas, quanto das desprovidas, ligando-se ao que Bosi (1975) chamou de “literatura-verdade”, que, segundo o crítico, “nos convém desde os anos 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue” (BOSI, 1975, p. 21). Auerbach afirma que: “para a literatura realista antiga a sociedade não existe como problema histórico, mas na melhor das hipóteses, como problema moral, e além do mais, o moralismo se refere muito mais aos indivíduos do que à sociedade” (AUERBACH, 2013, p. 27). Contudo, podemos afirmar, tomando por base o pensamento de Antônio Candido, que em Fonseca “percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 2000, p. 22), já que, como afirma Auerbach

Na literatura moderna, qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isso geralmente acontece. (AUERBACH, 2007, p. 27)

Exemplo disso é o conto *Relato de Ocorrência* (FONSECA, 1994), em que o atropelamento de uma vaca, e a conseqüente disputa por esse improvável despojo, torna-se o catalizador de significações humanísticas, como quando ignorando os mortos do acidente Elias, protagonista do conto, “corre pra cima da vaca”, como um carnicheiro. Ainda nesse conto, temos a configuração de experiências estéticas típicas da contemporaneidade, como a presença de gêneros não literários na narrativa. Os seis primeiros parágrafos do conto são construídos de forma semelhante ao de um Boletim de Ocorrência. Essa construção aponta para o título, que ao mesmo tempo em que se aproxima do documento oficial, distancia-se dele, trazendo o leitor para dentro do “relato”, do que é contado, nesse caso, literariamente.

Assim, a obra de Fonseca pode ser pensada a partir de um realismo em que

Muitos dos seus personagens, produto de um meio urbano desfavorável em que se torna difícil a sobrevivência, são assaltantes, marginais e assassinos, gente que vê no crime e no roubo não apenas a única saída, mas também a forma individual de gritar sua revolta. A brutalidade da situação é representada pela brutalidade dos personagens, e o autor, eliminando o distanciamento entre o narrador e a matéria tratada, elimina qualquer atitude crítica em relação a esta. (POLINESIO, 1994, p. 116)

Esse realismo, como lembra ainda Schnaiderman (1994), abriga “vozes de barbárie e vozes de cultura, que aparecem misturadas, se alternam e confundem, ainda, com vozes que chegam através do tempo, vindas dos quatro cantos da terra” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 775). Segundo Blanchot (1987), o artista pertence já a outro tempo, o outro do tempo, e saiu do trabalho do tempo, essa experiência é que se procura estender ao leitor. Dessa forma, o impacto causado pela violência da linguagem fonsequiana, mesmo relacionada à violência social brasileira, arrebatava o leitor, levando-o a outro espaço, o espaço literário.

Sobre esse arrebatar, faz-se importante lembrar que é justamente isso que se espera de um conto, gênero em que Fonseca estreou e no qual tem grande parte de sua obra. Um conto deve ter esse poder, como nos lembra Cortazar (1974), o de ganhar por *knock-out*, já que “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade” (CORTAZAR, 1974, p. 152). A verticalização preconizada por Cortazar, bem a maneira de Poe, não é uma recorrência temática constante e exaustiva, muito pelo contrário, passa pela economia típica do conto e leva o leitor a uma alteração no “regime normal da consciência”.

Mais uma vez, podemos dizer que não é a temática da violência que deve marcar o leitor de Fonseca, já que “em literatura não há temas bons, nem temas ruins, há somente um

tratamento bom ou ruim do tema” (CORTAZAR, 1974, p. 152). Além disso, um tema pode apontar para outro, como no caso da polifonia estudada por Schnaiderman, ou ainda, lembrando Julia Polinesio (1994): “através de uma leitura atenta [das obras de Fonseca, vê-se] que o sarcasmo, os temas chocantes, a linguagem obscena e agressiva, atitudes aparentemente denunciadoras de descrença e ódio, nada mais são do que uma forma dissimulada de amor” (POLINESIO, 1994, p. 51).

Dessa forma, parafraseando Cortazar (1974), os contos de Rubem Fonseca tornam-se significativos ao quebrarem seus próprios limites e, a partir de uma explosão de energia espiritual, iluminam bruscamente algo que vai muito além da pequena e miserável história que contam, propondo-nos uma ruptura do cotidiano para além do argumento.

Essa ruptura da qual nos fala o contista argentino é a marca da literatura contemporânea, para a qual o entre-lugar é tão rico. Não se refere a uma separação, uma ruptura no sentido de distanciamento, mas a uma fratura, um não-lugar criado pelas contradições da vida contemporânea e vivenciada pelo sujeito, que, inevitavelmente, perde sua identidade e suas referências; nesse contexto, Rubem Fonseca é um autor contemporâneo.

Para Agamben,

a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. (AGAMBEN, 2009, p. 70)

Nesse sentido, a violência na narrativa de Fonseca leva o leitor ao não vivido, aquilo que lhe escapa, que está na esfera do ver, sem nunca ser olhado. A busca dessa “arqueologia” faz a narrativa de Fonseca olhar para o escuro de sua época, pois “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Olhar esse escuro é um movimento de percepção. Não significa ignorar as luzes do presente, mas compreender as trevas sem separá-las dessas. Fonseca consegue, momentaneamente, ofuscar as luzes da sociedade, mostrar que juntamente com elas há algo mais, algo que pertence, de certa forma, ao presente, tanto quanto as luzes.

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto *olha com atenção tudo o que pode ser visto*¹ fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos

¹ Grifo nosso.

nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (FONSECA, 1994, p. 594)

O olhar parece ser o anzol necessário à metáfora de Alfredo Bosi, na qual “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação” (BOSI, 1975, p. 9). Segundo Blanchot (1987), “o artista parece olhar de maneira diferente os objetos do mundo usual, neutralizar neles o uso, torná-los puros, elevá-los por uma estilização sucessiva ao equilíbrio instantâneo onde se convertem em quadro” (p. 41). É com esse instrumento que o autor constrói a fissura no cotidiano, um espaço entre as contradições da vida e as quimeras da esperança, um lugar onde

a partir do mundo comum, o artista afastou pouco a pouco o que é utilizável, imitável, o que interessa à vida ativa. A arte parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto. (BLANCHOT, 1987, p. 40)

O trabalho do contista de buscar no usual o que pode significar na literatura demonstra a força de arrebatamento do circunstancial, daquilo que parece ser de conhecimento de todos, mas que escapa, que não é percebido. Parece-nos, então, que o espaço é apreendido pelas “imagens”, visão que prescinde da visão, mas nunca do olhar.

Uma das características da produção fonsequiana é o fato de que “é um texto que não se volta exclusivamente ao popularesco, seduzido pelas exigências do mercado, assim como não é um texto cuja sofisticação o restringe à compreensão apenas por um grupo de eleitos” (CAMARINI & TELAROLLI, 2008, p. 195) essa peculiaridade irá corroborar um sentimento que fica ao leitor atendo de seus contos, o de que “todos os homens são iguais, no que têm de pior” (idem).

Queremos também realçar, na obra do autor em tela, a metaficcionalidade. Com esta constante na obra, Rubem Fonseca demonstra um nível de consciência sobre o fazer literário que o coloca em situação privilegiada para a tese que levantamos, pois “a arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação” (BLANCHOT, 1987, p. 69) e essa consciência fica realçada a cada obra de Rubem Fonseca.

O espaço literário não pode ser entendido apenas como um lugar de denúncia, ou evasão, ou ainda ser reduzido a uma abordagem estruturalista, ou a interpretação semiológica. O espaço literário é antes de mais nada

o espaço que nos supera e que traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência [...] onde nada mais existe de presente, onde, no seio da ausência, tudo

fala, tudo ingressa no entendimento espiritual, aberto e não imóvel, mas centro do eterno movimento. (BLANCHOT, 1987, p. 139)

Como a cozinha - contemplada por Ursula, do conto *A Santa de Schöneberg* (FONSECA, 1994), que estava sempre vazia, mas desencadeia uma atenção da personagem e uma posterior ação - tal é a ausência no literário, significa. O vazio na literatura assemelha-se ao vazio da filigrana, sem ele não há imagem.

Fonseca compreende muito bem essa necessidade, e mais ainda, percebe que “não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte” (BLANCHOT, 1987, p. 87), tal como Kafka, segundo afirma o autor de *O Espaço Literário*, pois Kafka “sente profundamente que a arte é a relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo” (idem).

Na obra de Rubem Fonseca, muitos dos protagonistas são escritores, e em várias dessas histórias essas personagens têm que se defrontar com a morte. A necessidade de permanecer senhor de si perante a morte é imperativa, seja perante a morte dos outros, como nos contos *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* e *Olhar*, em que os protagonistas tentam buscar no olhar a morte, inspiração para seus livros, seja na própria morte, como em *O Livro de Panegíricos*, conto em que o doutor Baglioni, após tentar inutilmente destruir uma biografia publicada, tendo em vista sua anunciada, e não ocorrida, morte, busca o suicídio, já que não é justo continuar vivo.

A morte apresenta-se como tema estruturante do espaço literário em Rubem Fonseca, uma vez que é por ela, através do olhar a morte, que tanto personagens, quanto leitores, adentram o “outro de todo o mundo”.

“Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio, mora num sobrado em cima de uma chapelaria feminina, na rua Sete de Setembro, no centro da cidade, e anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite” (FONSECA, 1994, p. 593), mas acontece que “vaguear já é a morte, a desorientação mortal que cumpre, enfim, interromper fixando-se” (BLANCHOT, 1987, p. 99). Olhar as trevas da sociedade, ver nelas uma ligação com as luzes e, mais ainda, perceber o quanto a humanidade se distancia do que imaginou ser seu futuro, um ideal de igualdade e fraternidade, é admitir que não há lugar para esperanças, além da esperança dos loucos.

Durante a Segunda Grande Guerra, a Europa perde o pouco encantamento que lhe resta, para usar aqui o conceito desenvolvido por Max Weber (2004) quando se referindo à racionalização da sociedade moderna. Podemos dizer que o Brasil perdeu seu encantamento, sua imagem mítica fundadora de irmandade, durante os anos de chumbo. Se assim se pensar, veremos, na maturidade criativa de Rubem Fonseca, uma reflexão metaficcional que procura responder a mesma questão perseguida na obra de Blanchot: como é possível a literatura? Como pensar a arte em uma sociedade que já não tem esperança, que viu o semblante violento da morte? É como se o homem precisasse agora encarar a si mesmo, mas só o pudesse através da própria morte, como se a vida estivesse atrelada à morte. Esta foi a realidade para o protagonista do conto *Romance Negro*, Landers, que ao matar um homem, o escritor Winner, assume seu lugar, vivendo a vida que era, depois ele descobre, de seu irmão gêmeo. Olhar para o próprio rosto é, nesse sentido, olhar o rosto do outro, viver é morrer, e ter morrido é estar vivo, é ocupar um espaço no “Trem Negro” que o(s) leva ao “Festival Internacional du Roman et du Film Noirs”. O homem é então contemporâneo da morte, nos lembra Blanchot ao falar de Rilke, mas poderia estar falando de Fonseca.

Diante de uma obra que se estende por mais de trinta anos, sem ainda ter se encerrado, e de um número igualmente grande de publicações, vários recortes já foram efetuados pela crítica que se debruça sobre a produção de Rubem Fonseca. Para esse trabalho, se fez necessário, diante do referencial teórico escolhido, já anunciado na introdução, uma escolha que, de acordo com o que se compreende, acompanha o projeto estético de Rubem Fonseca: *Romance Negro e outras histórias* e *O Romance Morreu*, sendo o primeiro um livro de contos (1992) e o segundo uma coletânea de crônicas (2007). Não obstante a escolha do corpus, quando julgamos necessário e útil à argumentação, fizemos uso de outros excertos da vasta produção fonssequiana.

Antes de avançarmos na análise dessas obras, reafirmamos que, neste trabalho, partimos da ideia de que a obra de Rubem Fonseca conflui para uma configuração, a partir de uma estética da violência, do espaço literário. Tendo isso em vista, torna-se imperioso conceituar, à luz dos estudos de Maurice Blanchot (1987), o espaço literário.

1.1 Maurice Blanchot e seu Espaço Literário

Blanchot, no início de sua vida acadêmica, esteve envolvido com a extrema direita, chegando a ser editor de jornais dessa linha na França pré-guerra. Contudo, a violência da II Guerra Mundial despertou em Blanchot uma crítica social muito mais acirrada e, após o término do conflito, encontraremos Blanchot liderando grupos de intelectuais em prol dos direitos civis. Autor de ficção aplaudida pela crítica francesa, é na teoria literária que procurará sistematizar suas convicções, mesmo que elas já se fizessem presentes em seus escritos literários, como que sementes postas em ambiente controlado.

Parece haver em Blanchot uma busca insaciável por remissão, não a dele, mas a remissão da própria humanidade, destroçada pela violência e pela barbárie. Essa barbárie, embora pareça paradoxal, não fora deflagrada pelo abandono da ciência, por uma busca selvagem dos instintos primitivos do ser humano, pelo contrário, Auschwitz nasceu da razão extremada, uma máquina de extermínio, embora o tema pareça clichê. A essa conclusão também chegou Theodor Adorno (2003), e com ele M. Blanchot divide a mesma dúvida: como é possível a arte depois de Auschwitz?

A respeito dessa questão e de como Adorno tenta resolver em seu pensamento esse dilema, o diálogo entre a filosofia e a arte, em especial a literatura, Terry Eagleton (2005) dá excelentes pistas. Segundo Eagleton, era necessário que o pensamento voltasse ao corpo, pois esse houvera sido dilacerado durante as batalhas, uma vez que se negara sua posição, por isso lembra que

o que o corpo assinala em primeiro lugar para Adorno não é o prazer, mas o sofrimento. Sob a sombra de Auschwitz, é na pura desgraça física, de formas humanas no limiar de suas forças, que o corpo uma vez mais se impõe ao mundo rarefeito dos filósofos[...] O corpo sobreviveu, apesar das depredações da razão instrumental; mas os campos de concentração nazistas essas depredações realizaram sua obra mais fatal. Para Adorno, não há condição para a história real depois desse acontecimento; só resta o crepúsculo, no qual o tempo ainda se move indiferentemente, enquanto a humanidade chega a uma parada completa. (EAGLETON, 2005, p.248)

Dessa forma, o que poderia significar a impossibilidade do pensamento, e do pensamento estético, especialmente, torna-se o caminho para o reencontro, pois o corpo sendo o limiar da razão, cunha também o espírito humano, trabalhando a razão por sua ausência. É nessa tensão que a arte encontra suas ferramentas, já que a impossibilidade de representação real, a impossibilidade da “história real depois desse acontecimento” caracteriza a literatura e,

assim, “o que nos impede de ter a posse plena do mundo é também o que investe o mundo com sua pálida esperança: é a falta que arranca a coisa de sua identidade consigo mesma e que a eleva ao que ela pode, em princípio, tornar-se” (EAGLETON, 2005, p. 249). Na ânsia de fugir dos extremos, para não permitir que nem o racionalismo insano, nem a barbárie irracional ganhem lugar, Adorno opta pela incompletude de sua dialética negativa, que nega a possibilidade de abarcar o todo pelo pensamento. Para Eagleton, “o espaço em que o particular e o universal convivem com mais harmonia é tradicionalmente o da arte” (p.251), por isso “Adorno tenta recolocar as relações entre o global e o específico, procurando no estético um impulso de reconciliação entre eles que nunca seria realmente suficiente” (p.251).

Temos, então, o que Eagleton (2005) chama de “hiato interior da obra de arte”, uma impossibilidade de coincidir não só com o histórico, mas consigo mesma, dando origem, dessa forma, a um espaço onde o silêncio diz muito mais do que os discursos racionais e onde o vazio constitui a possibilidade da existência. Talvez tenha sido por isso que Eagleton disse que “a obra mais profundamente política é aquela inteiramente silenciosa a respeito da política” (p.253), concordando com Cortazar (2006), quando, ao discursar em Havana, afirma que para uma literatura ser revolucionária não precisava falar sobre revolução. Dessa forma,

A transcendência do artefato está em seu poder de deslocar coisas do seu contexto empírico e configurá-las numa imagem de liberdade; mas isso também significa que as obras de arte “matam o que elas objetificam, arrancando-o do contexto da imediatidade e da vida real” (EAGLETON, 2005, p.255)

Nesse sentido, através da transcendência do artefato, a obra de arte passa a existir fora da lógica da história, possuirá sua própria história. O deslocar do objeto cria uma nova existência, fora das fronteiras do observável, mas intimamente ligado a ele, tal como as cidades invisíveis de Italo Calvino. Essa imagem de liberdade construída pela obra de arte mata o que ela objetifica, para que, a partir desse ato de destruição, se operacionalize um conhecimento que lhe antecede, numa espécie de ciclo vital da obra.

Esse ciclo vital proporciona uma existência à obra e, nesse sentido, Blanchot (1987) dirá que a obra de arte não é acabada nem inacabada: ela é. Esse ser independente dos outros, mas intimamente atrelada ao “Outro”, dá à obra o que o autor chamou de “solidão essencial”, e dessa solidão surge o Espaço Literário.

Em *O espaço Literário*, Blanchot (1987) afirma que o autor não sabe quando a obra está realizada, faz dela, então, um lugar fechado de um trabalho sem fim. Claro que não

podemos confundir obra com livro, um livro não é uma obra. Segundo Blanchot, “a obra só é obra quando é intimidade de quem a escreve ou lê” (BLANCHOT, 1987, p. 13). Essa ideia é interessante, pois deixa claro que a literatura só se realiza na intimidade de seu interlocutor. Ainda que uma pessoa esteja rodeada de livros, se nunca os ler, se eles não lhe tocarem o interior, se não se tornarem intimidade, não haverá nenhuma obra perto dela. O tocar a intimidade independe de quanto da história da obra o leitor, ou até próprio o autor, saiba: a obra existe em sua solidão. Ao leitor, a obra se apresenta em sua afirmação existencial, ela é; ao autor, ela escapa, não deixando que esse se regozije com sua terminalidade, até por que isso significaria a inutilidade do autor, dispensável uma vez que a obra chegue ao fim. Mas ao autor a obra é ainda mais estranha, torna-se ilegível. Então, para Blanchot, “no espaço aberto pela criação, já não há mais lugar para a criação” (BLANCHOT, 1987, p.14).

Essa afirmação pode, dentre outras coisas, anunciar o espaço literário, um lugar aberto pela criação, mas imune a ela, incomunicável ao autor, que já deixou nele a sua intimidade. Resta, agora, tornar-se obra ao ser, para o leitor, expressão de seu íntimo.

Ao abordar a solidão do escritor, Blanchot (1987) analisa o caso de Kafka. É interessante perceber em sua arguição como ele usa a história judaica para falar do fora². O ser excluído de Canaã, erra no deserto, no que chama de “erro da migração infinita”, corresponde a uma luta por dar sentido a esse estar fora, onde o “que tem de conquistar é a sua própria perda” (BLANCHOT, 1987, p. 64). Por isso, no exílio a que foi submetido, o homem, buscando a unidade, representa para si, segundo Blanchot, a imagem da unidade, mas a imagem, enquanto imagem, jamais pode ser atingida e por isso o homem se perde ainda mais, assim “o poeta é aquele para quem não existe sequer um único mundo, porque para ele só existe o lado de fora, o fluxo do eterno exterior” (BLANCHOT, 1987, p. 79). Percebemos então que o espaço que é criado pela obra não é criado no real, como já se disse acima, ao abordar o texto de Eagleton, não é um espaço no tecido do real, pois se o fosse estaria no real. Para fugir a esse paradoxo, cria-se a ideia do “fora”, a partir da errância do exílio, o erro da migração infinita.

Dessa forma, “pela representação, restauramos, na intimidade de nós mesmos, a limitação do face a face; mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós” (BLANCHOT, 1987, p. 131). Isso acaba por confundir

² Para aprofundar mais nesse conceito, que também norteia o pensamento de M. Blanchot, é recomenda-se a leitura de *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, de Tatiana Levy. Nessa obra, a autora acompanha o pensamento dos autores citados na tentativa de compreender a necessidade de um pensamento que estivesse além dos limites conhecidos da razão, buscando, assim, novas formas de existir.

muitos que se debruçam na compreensão da literatura, pois não se nega a relação com o real, mas simplificar o literário a uma simples representação seria tirar da obra sua solidão essencial.

A intimidade que a obra cria com o leitor o faz olhar para a imagem, mas também através dela. Uma vez que a imagem nunca é plena, que tal como o canto das sereias, não pode ser alcançada sem que se morra para isso, “a obra aponta para”. Retomamos aqui o já dito: a obra não é acabada nem inacabada, ela é. Mas o leitor traz para esse espaço de exílio sua intimidade, e, exatamente onde não deveria haver nada, no espaço vazio e solitário, a comunicação se faz, construindo para cada leitor o porvir. A Canaã prometida faz-se presente pela ausência. Vale lembrar, mais uma vez, Terry Eagleton:

O conceito de uma coisa não deve ser compreendido como uma pálida réplica mental dela, perturbadoramente destituída de vida sensível, mas sim como uma série de práticas sociais – como maneiras de fazer algo com a palavra que denota a coisa. [...] Quanto mais ela tenta ser como a coisa, mais ela se torna, ela própria, uma coisa...” (EAGLETON, 2005, p. 248)

Eagleton (2005) deixa transparecer a transcendência da palavra. A obra, tal como a imagem, não é a representação de algo, mas ao representar algo, torna-se mais do que o que quer representar, diz de uma incompletude, de uma intimidade que nem o leitor, nem mesmo o autor, podem saber, torna-se ela própria.

Essas “práticas sociais”, de que fala Eagleton, constituem-se em uma espécie de transição entre o momento de intimidade da obra, seu ato de criação, e o momento de abertura, no qual o espaço vazio, que constitui a obra, tanto na criação, quanto na leitura, preenche-se com as coisas do mundo. A esse respeito, Blanchot (1987) fala da relação entre o criador e o leitor, colocando-os em igualdade. Para o autor de *O Espaço Literário*, a obra “converte-se em realidade subsistente, contendo muitos sentidos que a obra recebe do movimento dos tempos ou que se esclarecem de modo diferente, segundo as formas da cultura e as exigências da história” (BLANCHOT, 1987, p. 206).

Esses “muitos sentidos”, extraídos das formas de cultura e das exigências da história, fazem da obra o que Umberto Eco (1976) chamou de obra aberta. Nessa dialética, ela dialoga com a história e com a intimidade, tornando sua leitura única. Blanchot advoga que o leitor é tão “único” quanto o autor, exatamente por que o diálogo que a obra estabelece com ele é irrepitível, pois sua historicidade é única. Ainda segundo Blanchot (1987),

A arte não é religião, nem mesmo conduz à religião, mas, no tempo de desgraça que é o nosso, este tempo em que faltam os deuses, tempo de ausência e de exílio, a arte

está justificada, porque é a intimidade dessa desgraça, é o esforço para tornar manifesto, pela imagem, o erro do imaginário e, em última instância, a verdade inalcançável, esquecida, que se dissimula por trás desse erro. (BLANCHOT, 1987, p. 78)

Embora a citação acima se refira ao pós-guerra, podemos dizer que a literatura fonsequiana também carrega esse salvo conduto, também é, especialmente em seu primeiro movimento, “a intimidade dessa desgraça, é o esforço para tornar manifesto, pela imagem, o erro do imaginário” (BLANCHOT, 1987). Ao mesmo tempo em que a representação da violência em Rubem Fonseca anula essa violência, trazendo uma intimidade em que a moralidade responde a outros princípios, presentes em “um outro lugar”, no “outro de todos os lugares”, de acordo com Blanchot, também é verdade que a imagem faz o leitor, por questões históricas, olhar para o objeto representado, deixando explícita a violência de nossos dias, mas, mais do que isso, constituindo um espaço de possibilidades, criado pelo escrever.

Blanchot aponta para o que chama de dialética da obra, uma espécie de gradação, na qual a obra parte de um momento em que representava a palavra dos deuses até o momento em que se volta para ela mesma. Em um tempo de dupla ausência, a dos deuses e a dos homens, “o espaço do poema é inteiramente representado por esse “e” que indica a dupla ausência” (BLANCHOT, 1987, p.248), mas que pode configurar o agora, entre o vazio do passado e o vazio do futuro.

O espaço literário, então, assim como a obra, é concretizado tanto no escritor, quanto no leitor. O espaço literário se faz no fora do mundo, espaço de exílio e projeções, mas se realiza no escrever e no ler, de forma única, em cada um dos casos. Assim, a obra literária não é uma evasão, não possui a qualidade de um refúgio, no qual seríamos “amigos do rei”, como pensou o poeta, antes, representa um espaço de luta, de violência entre movimentos contrários que produzem uma abertura, a qual chamamos espaço literário. Nesse impacto, na “intimidade dessa dilaceração”, segundo Blanchot (1987) é que se originam autor e leitor. É na obra que eles estão, e é neles que a obra se realiza, mas “o que é glorificado pela obra é a obra, e é a arte que nela se reúne” (BLANCHOT, 1987, p. 228).

Tendo em vista essa autonomia e essa autoglorificação da obra, decidimos por não abordar, nesse trabalho, de forma detalhada a biografia do autor. Embora muitos críticos apontem na biografia de Rubem Fonseca as possíveis origens para sua temática inicial, vendo no primeiro movimento de sua obra uma espécie de expressão do que viu em sua breve carreira na polícia, optamos, por acreditar que ainda que a linguagem das delegacias cariocas construa

um efeito de real nas narrativas fonssequianas, é no outro do mundo, na projeção de imagens que ao denunciarem a violência dizem de um lugar outro, no qual a violência social se faz mais discreta, porém mais cruel, que a literatura de Rubem Fonseca se torna intimidade de quem a lê.

2 FRATURA EXPOSTA: BRUTALISMO NA NARRATIVA URBANA

Na década de 1960, o Brasil foi apresentado à literatura de Rubem Fonseca. Seu primeiro livro de contos, *Os prisioneiros*, de 1963, trouxe às páginas brasileiras uma linguagem extremamente peculiar e incomum, e com ela, já em sua epígrafe, uma forte advertência: somos prisioneiros!

Prisioneiros tal como o jovem que é persuadido a acompanhar a autópsia da jovem que namorava, como parte do sadismo do médico legista. Neste conto, intitulado *Duzentos e vinte e cinco gramas*, o protagonista vê imóvel a técnica do legista dilacerar o corpo de sua “amiga”, retirando-lhe a beleza, encobrindo, em nome da ciência, seu jovem rosto com o couro cabeludo, enquanto seu auxiliar, usando um serrote, abre o crânio da jovem, que agora nu “parecia um enorme ovo amarelo” (FONSECA, 2004, p. 23).

Fonseca desnuda em *Duzentos e vinte e cinco gramas*, de forma metafórica, a hipocrisia da sociedade, ao revelar a promiscuidade em que vivia a jovem mulher, empresária bem-sucedida que ao morrer não tem ninguém, além de seus três “amigos” para buscar notícias sobre seu corpo. Hipócrita também é a atitude do legista, que com meias palavras convence um dos homens presentes a acompanhar seu ofício, com o intuito de constrangê-lo e, se possível, levá-lo a desistir no meio do processo. Não havia necessidade alguma da presença do homem durante a “profanação” daquele corpo, pode-se chamar assim, devido ao objetivo final do legista.

O sadismo, as aparências e a perversidade aprisionam o protagonista. O narrador reproduz em um discurso direto a conduta do legista, e, como é habitual em Fonseca, usa termos forenses – como “auto de exame cadavérico”, “região axilar”, “perfurante”, “face interna hemitorácica” – para construir um efeito de tecnicidade. Nesse caso, a técnica parece aprisionar a vida. A beleza é reduzida a números numa balança, quando “de dentro do corpo os órgãos eram tirados e atirados” nela. Nesse pequeno conto, é possível percebermos a ambiguidade que acompanha todos os corpos fonsequianos, pode-se muito bem ir do desejo ao asco em apenas uma página. Vejamos a passagem abaixo:

Cuidadosamente o enfermeiro repartiu o cabelo da mulher.

Enquanto isso, o legista, num gesto longo, firme e contínuo, com o bisturi cortou o corpo num fundo traço longitudinal, da garganta à região pubiana.

A carne do peito foi puxada violentamente para os lados, desprendida dos ossos, deixando-os à mostra.

“Depois cose-se tudo” explicou o legista, “a reconstituição é perfeita. A linha aparece, é claro.” (FONSECA, 2004, p. 23)

A ideia do cuidado, somente insinuada pela forma como o enfermeiro reparte o cabelo da jovem, é destruída pela ação violenta do legista. O corpo, outrora alvo do desejo e da lascívia do observador, agora é revelado em sua mortalidade. A carne macia é desprendida dos ossos, como se o objetivo do legista fosse o de assegurar que nada de belo restasse naquela cena.

Segundo Alfredo Bosi (1997), Rubem Fonseca se enquadra naquele grupo de escritores “que submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos (em geral perversos) dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais” (BOSI, 1997, p. 436). Ao fazer essas observações, Bosi referia-se aos romances *O caso Morel*, *A grande arte*, *Bufo & Spallanzani* e *Agosto*, nos quais a abordagem materialista clássica é visível, principalmente pela construção de tipos urbanos, ligados às suas profissões e ao deslocamento geográfico de seus protagonistas entre os bairros de diferentes camadas econômicas da cidade. Contudo, há uma recorrência, a maldade. Como se ao final dessas leituras se chegasse à conclusão que a perversidade não respeita limites econômicos. Podemos encontrar a vileza tanto em atos que cercam um idolatrado presidente, como em *Agosto*, quanto nas relações matrimoniais da alta sociedade, como visto em *Bufo & Spallanzani*, *O Caso Morel* ou em *A Grande Arte*. Nessas narrativas, é comum a motivação passional para os crimes.

É claro que o lugar social que as personagens ocupam exige delas determinados comportamentos, leva-se em consideração sua formação ideológica, entretanto, em algumas histórias, como a do conto *Duzentos e Vinte e Cinco Gramas*, a motivação escapa a uma ideologia política e deixa uma mensagem muito mais holística, que fala ao leitor sobre a natureza humana, sobre a gratuidade do mal e de sua universalidade.

É na desconstrução dos valores, na forma desnuda do que se esconde por debaixo da carne promíscua que o leitor irá encontrar a humanidade, não em suas ações cotidianas. A exposição do que nivela a todos é o processo catártico de Fonseca, é na violência das narrativas cotidianas, na percepção do mal que se chega à necessidade do bem. Ironicamente, o próprio

legista lembra ao espectador/leitor que “depois cose-se tudo”. Desconstruir a imagem que se tem da vida é necessário, está por trás do aforismo socrático, “conhece-te a ti mesmo”, só então, depois de retiradas as máscaras da sociedade, depois da hipocrisia ser revelada pela maldade, violentamente, sem escrúpulos, é que se pode coser tudo de novo. Ordenar os acontecimentos, descobrir motivações, pesar cada gesto.

Uma anamnese profunda revela o vazio existencial de uma geração, de uma sociedade sem vida. Durante o exame, “o legista curvou-se sobre o baixo-ventre da mulher. Arrancou outro órgão: “Útero – pequeno e vazio. Vazio”, repetiu ele, olhando o homem ao seu lado.” (p.23). A vida sexual da jovem, mesmo intensa, não gerou vida. Muito embora possa parecer moralismo, a metáfora é mais forte: a sociedade industrial, assim como a geração da liberdade sexual, não tem vida. A reconstituição do corpo é perfeita, mas “a linha aparece, é claro” (p.23). É sobre isso que se fala nessa parte do trabalho, sobre a linha que aparece, sobre a fratura exposta pela ficção de Rubem Fonseca.

Boris Schnaiderman (2004), ao iniciar seu posfácio *Vozes de barbárie, vozes de cultura*, afirma que “os contos de Rubem Fonseca, quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam” (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 773). A palavra brutalidade é recorrente ao lermos a crítica sobre Fonseca, referindo-se ora à linguagem, ora à temática. Entretanto, esse uso parece ter surgido, ou pelo menos se popularizado entre os leitores de Fonseca, após Bosi (1975) ter associado a narrativa fonsequiana ao que ele chamou de “brutalismo ianque”. Sobre essa expressão, Bosi (1975) afirma que

O adjetivo [brutalista] caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. (BOSI, 1975, p. 18)

Percebemos que Bosi estava pensando a literatura da década de 1960 em uma perspectiva materialista. Sob essa lente, afirma que “a sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara”. Esse paradoxo materializa-se nas personagens fonsequianas, são elas que sofrem os efeitos dessa mescla, sendo possível encontrar a pureza onde a sociedade não costuma procurar, bem como a decrepitude no socialmente aceito. Exemplos disso podem ser

os contos *Lucia MacCartney* e *Passeio Noturno*, respectivamente. Ao dizer “a um só tempo”, Bosi percebe em Fonseca uma ruptura com o discurso polarizador reinante na chamada Guerra Fria, que procurava explicar os acontecimentos políticos, e também os humanos, de forma maniqueísta. Nesse coquetel, estão presentes o instinto e o asfalto, não podemos separá-los, são complementares da realidade brasileira são o que a caracteriza.

Ainda mais um paradoxo, Bosi afirma que essa literatura, a brutalista, “é ambigualmente secreção e contraveneno” do capitalismo avançado, do qual “respira fundo a poluição existencial” (BOSI, 1975, p. 18). Como secreção, traz em sua constituição os elementos que compõem a sociedade da qual emerge, como os citados no mesmo texto de 1975, “dicção rápida, compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (Idem), entretanto, ao ser contraveneno, carrega em sua fórmula o poder de ver além.

Algum tempo depois de Alfredo Bosi ter adjetivado de brutalista a prosa fonsequiana, Antônio Candido (1979) dirá se tratar de “uma espécie de ultra-realismo”. Esta afirmação é feita em texto encaminhado ao encontro sobre ficção latino-americana contemporânea, no Woodrow Wilson Center for Sholars, Washington, outubro de 1979, lido, na ausência do autor, por Roberto Schwarz. Nele, Candido constrói um panorama histórico a fim de contextualizar seus ouvintes a respeito da literatura brasileira, tomando o cuidado de distingui-la daquela feita pelos países vizinhos, nesse mesmo período e nos anteriores. Candido (1989), aponta a urbanização como um fator determinante para nossos escritores, chegando a afirmar que

a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para a outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas cidades grandes, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepunha à diversidade do pitoresco regional "uma visão unificadora". (CANDIDO, 1989, p. 203)

Na visão de Antônio Candido, os temas urbanos serviram para construir “uma visão unificadora”, que de alguma forma substituíu o exotismo do regionalismo romântico, que, se por um lado construía as características brasileiras em oposição ao ideário de colônia, por outro, torna-se desconfortável, politicamente, com os movimentos republicanos de independência em algumas províncias. Embora essa preferência tenha resultado numa espécie de alienação, para usar as palavras de Candido, já que representavam uma imitação mecânica da Europa,

na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção

estética pelas formas urbanas; universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais [...]. (CANDIDO, 1989, p. 203)

Percebamos, então, que o interesse por temas urbanos anda lado a lado com o propósito de universalizar a literatura, não apenas em seus aspectos políticos, mas também em sua visão de humanidade, no trato com o essencialmente humano, como magistralmente demonstrado pela prosa machadiana. Na sequência de seu discurso, Candido irá destacar a mudança operada pelo “romance do Nordeste”, referindo-se à produção da segunda geração modernista, na qual o regionalismo perde sua visão paternalista e serve, pelo contrário, para criticar de forma, às vezes, agressiva as mazelas sociais do Brasil. Entretanto, mesmo neste contexto de produção, Candido aponta alguns autores que estão “atentos à desarmonia da sociedade, mas também aos problemas pessoais; marcados pela sua província, mas sem obsessão regional”, refere-se a Érico Veríssimo e Dionélio Machado. Essa explanação quase que didática do texto de Antônio Candido levará o leitor a perceber que em Guimarães Rosa a literatura brasileira chega ao amálgama de duas propostas, o trato do regional e a universalidade. Nas palavras de Candido (1989),

O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. (CANDIDO, 1989, p. 207)

Esse panorama leva o autor de *Literatura e Sociedade* a perguntar se as narrativas publicadas após as décadas de 1960 e 1970, com temáticas urbanas, não são um novo tipo de exotismo, que viria a substituir aquele rural propagado pelo regionalismo clichê e superado por Guimarães Rosa. Em seu texto, ainda menciona a opinião difundida na época de que o conto representaria o melhor da ficção brasileira e que isso poderia se dar “pela penetração veemente no real”. Ao falar da obra de João Antônio, *Paulinho Perna-Torta*, dirá que

Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca[...]. (CANDIDO, 1989, p. 208)

A presença da vida marginal das grandes cidades aparece retratada nestas novas narrativas, o que é, de forma marcante, uma mudança. Perceba-se que, segundo o pensamento de Candido, exposto acima, as narrativas urbanas visavam a homogeneização, fugiam das diferenças regionais, tendo como objetivo transmitir uma ideia de unidade, mas pensar a unidade a partir da marginalidade foge ao bom senso, uma vez que, a preocupação com a

imagem do escritor, bem como de seu público leitor, também havia servido de diapasão à produção brasileira em seus movimentos anteriores. Se as personagens urbanas serviram de mídia para a literatura novecentista e os jagunços roseanos expressaram a alma do brasileiro, que papel representarão os criminosos e psicopatas que ganham as páginas desses contos contemporâneos? É nesse sentido que Candido fala de um novo exotismo, pois o desafio será o de transmitir o universal pelo que há de mais execrável na sociedade, a partir do que a moralidade recusa e não permite nem se quer olhar, perceber. Realidade escondida pela arquitetura dos grandes viadutos e pelos discursos de educação, saúde e saneamento básicos.

Hoje, com o distanciamento temporal, podemos dizer que a narrativa fonsequiana conseguiu fugir da pecha do exotismo urbano, temida por Candido, e que ela comunica a alma das grandes cidades através daquilo que não se queria considerar. Em suas linhas há, sem dúvidas, mortes brutais, prostituição, corrupção e tantos outros crimes, mas eles não são a base das narrativas, apenas a fachada. O alicerce dessas construções estéticas está no humano, na necessidade dos miseráveis de serem vistos, na empatia do criminoso ou num gesto insignificante de bondade. Os invisíveis também compõem as cidades, e ignorá-los também seria um artifício. A temática brutal dos contos de Rubem Fonseca fala de uma parte constituinte da vida urbana, mas também do homem contemporâneo. Se, por um lado, procura retratar a violência dos grandes centros, especialmente do Rio de Janeiro, sua principal ambientação, por outro, está sempre a descrever as atitudes cotidianas, as pequenas maldades e bondades que compõem o dia a dia das pessoas e, conseqüentemente, seu ser. A prosa de Fonseca faz pensar no outro e em como ele é tratado, e o outro não está só nas grandes cidades, mas em todo o espaço em que houver um “eu” enunciado. Essa vida marginal é mostrada de maneira brutal.

Mais uma vez o binômio forma e conteúdo mostra sua importância, pois não é somente a temática da violência que significa em Rubem Fonseca, como já se afirmou na introdução desse trabalho, mas as estratégias usadas para comunicar essa violência, e o espaço literário resultante desse movimento. Candido (1989) enumera algumas dessas características narrativas, que podem ser assim divididas: prosa aderente; fluxo do monólogo; a questão linguística; ritmo. Vejamos do que trata cada uma, antes de exemplificar na obra.

Ao falar das diferentes manifestações literárias brasileiras, Antônio Candido mostra ao seu leitor que, por vezes, as formas literárias estiveram ligadas a imagens que se tinha de certos extratos sociais. Dessa maneira, a poesia podia representar a erudição do autor, que não corria o risco de ser confundido com as personagens que retratava. Esse perigo fez com que o

regionalismo do século XIX criasse uma dissonância entre a voz do narrador e das personagens, possibilitada pelo uso da linguagem culta no discurso indireto e das aspas na linguagem popular no discurso direto, como lembra Candido (1989). Dito isso, a chamada prosa aderente da nova narrativa deveria ser capaz de dar voz às camadas excluídas do cenário artístico brasileiro espontaneamente, de maneira inequívoca e sem desqualificar seu autor ou seu público leitor. Essa transformação ganhou espaço com as vanguardas modernistas, mas alcançou a completude da proposta na narrativa urbana, talvez porque o conhecimento do regional não prescindisse o contato, a viagem, enquanto os tipos urbanos podem ser apreendidos em uma espécie de *flâneur*.

Outro fato importante, no que se refere à forma da nova narrativa, é o fluxo do monólogo. O monólogo foi explorado de forma impecável por Guimarães Rosa, que além de sua obra prima – *Grande sertão: veredas* – o usa em contos magníficos como *Meu tio, o iauaretê*. Entretanto, Rosa, como já mencionado, revisita o regional, dando ares míticos ao sertão brasileiro, convidando seus leitores para “um dedinho de prosa”, já Rubem Fonseca “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa” (CANDIDO, 1989, p. 211), dando voz aos silenciados, ou melhor, fazendo seus leitores ouvir as vozes inaudíveis da marginalidade. A identificação proporcionada pelo narrador autodiegético desfaz o efeito de dissonância mencionado e permite que a violência flua não somente na temática dos contos, como, especialmente, na linguagem.

Essa subversão da linguagem erudita, presente nessa nova narrativa, destacada na obra de Rubem Fonseca, dá à narrativa um ritmo que Antônio Candido chamou de galopante. O ritmo, na música, é determinado pela combinação de sons e silêncios, criando, assim, padrões sonoros, que repetidos ao longo da música, criam o ritmo, de forma que as mesmas notas, em um mesmo espaço de tempo, podem resultar em composições musicais distintas. Embora sabendo que o ritmo é um conceito universal, tratando-se, nesse caso, de movimento constante, pensar o ritmo na prosa, já que na lírica tem-se uma teoria específica, é pensar como os diferentes padrões formados por vozes e silêncios, impõem à criação literária, e a seu leitor, um movimento que lhes toma os sentidos, contribuindo para o efeito estético almejado. Em sua *Filosofia da composição*, Edgar Allan Poe (1845) fala de ritmo, mas como tratava-se de um poema, compreende-se que o conceito que mais se aproxima desse, e se adequa ao fenômeno que tratamos, é o de tensão, palavra que foi usada pelo ilustre admirador de Poe, Julio Cortázar.

Segundo Cortázar, “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Mais do que o simples enigma, a tensão tem a ver com a capacidade do conto em manter o interesse do leitor, de forma que ele não se canse ou que não venha a perder o interesse pelo que se está narrando. Esse interesse é alimentado pelo mistério, mas também pelos tipos de padrões formados, pelas vozes enunciadas e/ou silenciadas, enfim, relaciona-se ao modo como a narrativa se dá ao leitor, como dialoga com ele, ou, no caso de Fonseca, como o agride. Ressaltando que o conceito de tensão não se relaciona com o assunto tratado, uma vez que, como nos alerta Cortázar, “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Dessa forma, se o ritmo é galopante nos contos de Rubem Fonseca, é verdade também que a tensão exercida sobre o leitor segue a mesma ordem, de maneira que o maltrata e depois o aprisiona, “avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 211). Para exemplificar tipo de “notícia”, veja-se o conto *Relato de Ocorrência*, presente no livro de contos *Lúcia McCartney*.

O crescimento desordenado das cidades brasileiras transformou a vida de milhões de pessoas. Famílias inteiras migraram para os aglomerados humanos, encantadas com suas grandes construções. Em poucas décadas, essas mesmas famílias formaram uma nova paisagem. Neste espaço, a vida se reveste de outros sentidos. As certezas começam a ruir e a história de vida a se fragmentar juntamente com a estrutura social imaginada.

A pobreza, que antes se tentava evitar através de migrações ou planejamentos sazonais, agora é onipresente. O sertão ficou no passado e nas cidades que lhes servem de moradia hoje, a fome é uma ameaça ainda mais cruel, pois é a base da própria riqueza, inacessível à grande massa disforme que ainda perambula, numa vã tentativa de ascender socialmente.

Nesse contexto, muitos autores do século XX abordam o tema da pobreza em suas obras, numa franca demonstração de que o social se relaciona de maneira dual com a ficção: servindo-lhe de inspiração e sendo impactado por ela. O texto de Fonseca, assim como as obras de vários de seus contemporâneos, sempre aponta para fora de si (LIMA, 2002, p. 663), tocando temas sociais, destruindo as formas clássicas e trazendo para dentro da literatura uma linguagem tão diferente quanto as relações sociais expressas por ela.

Mas é importante lembrar que

a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CANDIDO, 2000, p. 49)

Portanto, não devemos encarar a literatura produzida em torno de temas sociais como a olhar para um relatório. Uma das mais incríveis características da linguagem, e da linguagem literária em especial, é o poder criativo, a capacidade de criar mundos, o da “ilusão”, e isso nunca poderá ser negligenciado, pois “o paradoxo do romance é o de toda a obra de arte: ela é irredutível a uma realidade que entretanto traduz” (ZÉRAFFA, 1971, p. 13 apud LIMA, 2002).

A forma como a literatura traduz essa realidade é, com certeza, mais importante, para seu estudioso, do que o que ela traduz. A literatura criará formas, meios de orientar o mundo ficcional de maneira a “neutralizar nosso modo habitual de tematizar a realidade” (LIMA, 2002, p. 666), força-se a percepção do que está à frente diariamente, mas teima em não se dar a conhecer pelos meios institucionais, certamente por pertencer ao mesmo tabuleiro.

Com essa proposta, de levar o leitor a confrontar-se com uma realidade que, embora esteja no dia a dia da sociedade, não é vista pelas/atraves das instituições, Rubem Fonseca pinta o espaço urbano com cores fortes, numa linguagem escatológica que traz ao leitor a parte mais sombria da cidade grande. Suas personagens não podem ser classificadas dentro de moldes consensuais, pois carregam a incompletude como estigma, oscilando entre o bem e o mal, com o permanente intuito de sobreviver.

Em *Relato de Ocorrência*, percebemos como a pobreza é representada na obra de Fonseca, num momento de movências sociais em que o sujeito cartesiano é posto à prova e cede seu espaço a uma heterogeneidade discursiva, na/da qual emergem ambiguidades e contradições. Esse pequeno conto no traz os fatos catalisados por um acidente de trânsito. Neste, um ônibus atropela uma vaca, em uma ponte, caindo, logo após, no precipício. Os habitantes das proximidades apressam-se em cortar a vaca e levar o máximo de carne que podem para suas casas, pouco se importando com o acidente ou com suas vítimas.

O título do conto remete automaticamente a percepção de sua paráfrase, o boletim de ocorrência. Entre essas duas formas, a escolhida por Fonseca carrega um sentido que lhe

reveste de um caráter literário, pois abre espaço para a oralidade. Enquanto o boletim é um documento oficial, um gênero institucionalizado, o relato abre-se para a polissemia, para a subjetividade do narrar. O que é visto pode assumir diversas versões ao ser relatado, escapando à verdade jurídica, aproximando-se da transgressão.

Um relato é, então, uma verdade possível. Para instituir essa verdade, cria-se um narrador extradiegético. Esse narrador, em terceira pessoa, não participa dos fatos, não vê as ações de um ponto de vista subjetivo, pelo contrário, constrói a sensação no leitor de objetividade, imparcialidade e verdade. Esse efeito é corroborado pela forma como a narrativa se inicia. Nos primeiros cinco parágrafos o narrador assume o tom de um boletim, procurando objetivar os fatos e se afastar da cena.

Na madrugada do dia três de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do Rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro. Um Ônibus de passageiros da Empresa Única Auto Ônibus, chapa GB-80-07-83 e SP-81-12-27 trafega na ponte do Rio Coroado em direção a São Paulo. (FONSECA, 2004, p. 360)

A presença de informações como data, chapa, quilômetro e direção serve para construir a objetividade, lembrando mais um documento policial do que um conto literário. Contudo pequenas marcas, deixadas pelo narrador, nos conduzem lentamente a uma posição de observação da vida humana, de sua fragilidade, não expressa pela morte das pessoas que jazem no fundo do barranco, mas pelos vivos. Dessa forma, a dúvida expressa por Candido (1989), de que a narrativa parecia perder força ao empregar a terceira pessoa parece não ter razão de ser, já que, nesse caso, é justamente a objetividade do narrador que garante o ritmo da narrativa, dando cores específicas ao que é narrado.

Nesse ponto, é interessante lembrar que “basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato” (TACCA, 1983, p. 65) conduzindo o olhar aquilo que interessa à narração. Por isso, seria errado dizermos que o conto versa sobre um acidente, pois o que o narrador oferece é realidade dura das classes menos favorecidas, daqueles “residentes nas cercanias” do caminho que leva a/ao São Paulo/progresso.

A partir do sexto parágrafo tem-se a introdução de algumas poucas personagens, que buscam a sobrevivência, buscam aproveitar o que não pertence mais a ninguém e por isso mesmo é de todos, a vaca morta. Fisicamente, essas personagens são pouco descritas, limitando-se o narrador a informar que Lucília “está grávida de oito meses, [e] sofre de verminose” e que Ivonildo, um dos homens que busca conseguir um pedaço da vaca, é mulato. Essa omissão de informações generaliza as personagens, aproximando-as de qualquer um da grande multidão de

famintos. Suas falas são limitadas a pequenos enunciados, através dos quais tentam dissimular suas intenções, de forma que não tenham concorrência, e a insultos, proferidos a partir do discurso indireto livre. Nesse tipo de discurso o narrador interpreta o pensamento da personagem, negando-lhe a voz, dando ao leitor a sua versão dos fatos e de seus sentimentos. Essa técnica, no conto em análise, realça o silenciamento social experimentado pelas personagens e pela fração da população que elas representam.

No momento em que “Elias segura o facão na mão, como se fosse um punhal; olha com ódio para Marcílio e Ivonildo. Cospe no chão. Corre para cima da vaca”, percebemos a ação instintiva da luta pela sobrevivência. O facão, há pouco trazido por Lucília, assume nas mãos do homem o contorno de garras a dilacerar sua presa, pois essa é sua função, como lembra Barthes (2007), nesse gesto verdadeiramente carniceiro. Não há solidariedade ou ajuda, cada um procura o seu próprio bem.

A objetividade das orações “Elias corta a vaca” e “Lucília corta a vaca”, bem como a repetição da construção em personagens de uma mesma família, realça a individualidade em que vivem. Não há espaço para afetividade no pragmatismo da sobrevivência. Elias só irá sorrir ao pedir um “bifão” para Lucília e esta lhe faz também “umas batatas fritas”, pois uma vez supridas as necessidades primárias, já podem esboçar algum contentamento, mas nunca amor.

Segundo Brener (2009),

A cidade pós-moderna retratada por Rubem Fonseca traz em si a antítese da comunhão. Seus habitantes não cooperam entre si pela sobrevivência, ao contrário, disputam freneticamente cada palmo de chão e o direito de permanência no lugar escolhido. A solidariedade humana é somente uma utopia e a forma de diálogo mais praticada é o da violência. (BRENER, 2009, p. 368)

As identidades devem ser repensadas. Devemos lembrar que “os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social” (GIDDENS, 1990, apud HALL, 1997), por isso àqueles que têm suas profissões nomeadas no conto, que são identificados pela posição social, o acesso é dificultado. O motorista do carro da polícia apela à ameaça, enquanto o açougueiro irá ficar com “os restos da vaca”, ajuntados por seus dois auxiliares.

Entretanto, a produção fonsequiana sofreu, por uma parte da sociedade mais resistente ao seu estilo, acusações recorrentes, relacionadas ao uso da linguagem escatológica e

sexual. Referente a essas acusações, vejamos, inicialmente, o texto *Palavrão não é pornografia*, de autoria do próprio Rubem Fonseca.

Em dezembro de 1969, na edição número 25, do *Pasquim*, Rubem Fonseca publica uma espécie de defesa de sua literatura, afirmando já no título de seu texto, que há diferença entre um palavrão e a pornografia. O texto fonsequiano é repleto de palavrões que, como já afirmamos, constituem não só uma alusão às personagens marginais, mas torna-se um caminho, um elemento constituinte de sua prosa.

Na primeira parte do texto, Rubem Fonseca disserta sobre a origem da palavra pornografia e como, com o tempo seu sentido transforma-se, deixando de ser a narrativa da vida das prostitutas, significado sugerido por sua etimologia, para representar a utilização de termos vulgares. Lembra, ainda, que, Segundo Freud, “é comum as pessoas civilizadas serem afetadas por qualquer coisa que as lembre inequivocadamente da natureza animal do homem” (FONSECA, 1969). Se isso é verdade, então Fonseca insiste em lembrar a seu leitor da fragilidade da imagem social que se forma da frágil carne humana, como por exemplo, no conto citado, *Duzentos e Vinte e Cinco Gramas*, analisado acima. Mas não é somente com a mortalidade que Fonseca impacta seus leitores, a sexualidade também é exposta de forma natural, no sentido estrito da palavra, no âmbito de sua animalidade e não como o ápice de um relacionamento amoroso. Interessante que no texto em análise, Fonseca fala das diferentes maneiras de se referir às relações sexuais, e como somente uma delas torna-se tabu. Segundo ele

Todas as línguas existentes (e o que ocorre na palavra oral e escrita ocorre também em qualquer forma de comunicação social, como na pintura e no desenho) se referem às funções sexuais e excretoras pelo menos de três maneiras diferentes: a) vulgar; b) refinada ou educada; e c) científica. Um homem e uma mulher têm relações sexuais. Em linguagem vulgar isso seria denominado f... Na educada: dormir com, ir para a cama com ou relações sexuais. Na científica: conjunção carnal (jargão jurídico) ou coito, cópula, etc. Todas essas palavras e vocábulos querem dizer a mesma coisa e, no entanto as pessoas só ficam chocadas com uma delas. (FONSECA, 1969, p. 70)

Percebemos uma tentativa de demonstrar que a linguagem usada em suas narrativas é uma dentre tantas que estão à disposição dos falantes de uma língua e, que por uma questão que não é linguística, mas social, muitos a acusam de pornográfica. Esse esforço é uma defesa, podemos entender, considerando os ataques que vinha recebendo devido a sua ficção. No mesmo intento, Fonseca busca demonstrar que o uso de expressões de baixo calão é recorrente e que ocupa um papel nessas, não somente na comunicação, como também na “higiene mental” (Ibidem, p.71). Segundo o escritor, a ideia de que algumas palavras seriam impróprias e

prejudiciais, de tal forma que se justificaria sua proibição, é uma tentativa de impedir a liberdade de expressão, “não somente de palavras, mas também de ideias” (Ibidem, p. 71).

Na sequência de sua argumentação, Rubem Fonseca aponta para o fenômeno que chamou de “Efeito de Nebulização”. Esse efeito representaria a passagem gradual de um vocábulo de seu uso restrito, social, às outras comunidades, outros extratos sociais. Dessa maneira, uma gíria que nasce nas favelas, cita o autor, aos poucos iria ganhando espaço não somente nas canções populares, mas também em telejornais e em conversas de “jovens burgueses”, chegando, finalmente, ao vocabulário dos “velhos burgueses”. Esse argumento, demonstra que uma palavra não é restrita a um grupo, uma vez criada, ela pertence ao léxico da língua, ficando, assim, a disposição de seus falantes, não podendo ser modificada ou excluída, individualmente.

Outro argumento usado em *Palavrão não é pornografia*, diz respeito ao próprio conceito de literatura pornográfica. Uma vez que as palavras *per si*, não são moralmente classificáveis, resta pensar o efeito de seu agrupamento, como um texto torna-se pornográfico ou não. Rubem Fonseca lembra que

A maioria dos livros pornográficos (é preciso não confundi-los com aqueles inadequadamente assim definidos) se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas, cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor, funcionando como uma espécie de afrodisíaco retórico. (FONSECA, 1969, p. 72)

No parêntese que Fonseca coloca em sua conceituação, fica a advertência, em tom de desabafo, para que não se confundam livros pornográficos, com aqueles que possuem palavrões, pode-se completar. Uma vez que dissertou sobre a presença dos palavrões nas línguas naturais e sobre seu papel nas sociedades, foca no objetivo dos livros. Ora, segundo o autor de *A Grande Arte*, o pornográfico tem como objetivo a estimulação sexual, feita a partir de uma “série sucessiva de cenas eróticas”. Então não são as cenas, propriamente ditas, mas seu objetivo que configura a pornografia, segundo Fonseca.

Nessa perspectiva, a ficção de Rubem Fonseca não se enquadra na ideia de pornografia, pois não tem como objetivo estimular sexualmente seu leitor, ela, aponta para uma ruptura com a forma canônica de se fazer literatura, usando a linguagem das ruas, inclusive palavrões, com o intuito, não só de retratar essas camadas marginalizadas da sociedade brasileira, mas também apontar uma fratura com o real. Assim, o que muitos viram como um tipo extremado de realismo é, todavia, uma forma de questionar a normalidade das grandes cidades, apontando para uma necessidade de ficção, para uma forma de conhecimento que

excede o simples retrato, lembrando, talvez, o efeito de catarse aristotélico. Mais adiante, falaremos disso.

Além desse texto, Fonseca levou para a ficção sua defesa, criando uma peça extraordinária de sua metaficção. No conto *Intestino Grosso*, podemos ver uma espécie de alter ego do autor. Essa opinião é corroborada por vários de seus estudiosos, inclusive por Deonísio da Silva, que dirá que “com o conto *Intestino Grosso*, delineia-se um projeto literário que vai marcar a ficção de Rubem Fonseca” (SILVA, 1996, p. 67). Nesse conto, temos a presença do narrador, que representa um jornalista incumbido de entrevistar o “Autor”. Depois de acertado o valor que o entrevistado receberia, por palavra, o que se lê é um texto em discurso direto, marcado pelo uso das aspas, tanto para a fala do entrevistador, quanto do entrevistado, que com uma linguagem franca, não se intimida com nenhuma das perguntas feitas.

Podemos acompanhar todo o texto de *Intestino Grosso* sem perder em profundidade analítica o estudo da narrativa fonsequiana, pois, como dito acima, as respostas dadas pelo Autor apontam para a estética encontrada na ficção desse mineiro radicado no Rio de Janeiro. Nesse percurso, selecionamos apenas algumas das respostas, as que melhor demonstrarem o projeto estético do autor e a relação que este guarda com a fratura do contemporâneo. Perceba antes, que a personagem é chamada de Autor, com letra maiúscula, como um substantivo próprio. Essa grafia aponta para a subjetivação do substantivo comum, mas também realça e valoriza a profissão, dando àquilo que é comum, status de individualidade. Nessa análise, compreender-se-ão as perguntas como retóricas, isso porque o processo criativo, quando considerado, indica uma construção, na qual as perguntas existem apenas como alavancas, devidamente posicionadas de forma que a discussão metatextual surja por debaixo das inúmeras camadas ficcionais de Rubem Fonseca.

Inquirido sobre quando começou a escrever, o Autor responde: “acho que foi aos doze. Escrevi uma pequena tragédia. Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje” (FONSECA, 1994, p. 460). Nesta fala, pode-se ler o gênero escolhido para a primeira experiência literária do Autor, uma tragédia, mas é claro que podemos ver aí uma autocrítica, em um possível uso do termo tragédia em sua acepção comum, como algo muito ruim, uma tragédia, ou seja, algo medíocre. Não é raro que as personagens autoras de Rubem Fonseca façam uma avaliação negativa de sua primeira fase, como é o caso do protagonista de *Bufo & Spallanzani*. Esse olhar severo sobre a própria

produção tem, geralmente, o objetivo de salientar a produção atual da personagem, ou marcar seu crescimento e autoconhecimento.

Na segunda parte da resposta, quanto afirma que uma boa história tem que ter alguém morto, podemos identificar uma das assinaturas da ficção de Rubem Fonseca. A existência de mortes, e especialmente de mortes violentas, sempre esteve presente em sua prosa, o que lhe valeu algumas alcunhas, tais como brutalista (BOSI, 1975), vozes de barbárie (SCHNAIDERMAN, 1994) e cruel (DIAS, 2004). Contudo, não entendemos a presença desses tipos de enredo como sendo simplesmente uma opção temática, muito pelo contrário, como já afirmamos, neste trabalho, a opção por tais assuntos compõem uma estética, através da qual delinea-se o espaço literário, além de apontar, literariamente, para uma ruptura no contemporâneo. É importante que se compreenda como a presença da morte tem sido lida em Rubem Fonseca, por isso, a seguir, abordaremos as seguintes visões: a morte como representação temática dos problemas sociais; a morte como gatilho para a narrativa policial; a morte como uma opção estética.

Primeiramente, devemos lembrar que a ficção de Rubem Fonseca encontra o Brasil envolto em um quadro social de violência e repressão. Essas nuances estavam relacionadas a questões político-ideológicas, próprias das décadas de 1960 e 1970, bem como à rápida urbanização pela qual passava o país. É possível afirmar que esse segundo fator está mais fortemente indicado nos contos fonséquianos, visto que em raras ocasiões suas personagens posicionam-se politicamente. Assim, a crítica dos anos 1960 recebeu a obra de Fonseca como um grito de denúncia, pela qual os marginalizados receberiam voz. Acima, já falamos dessa crítica, especialmente de Alfredo Bosi e Antônio Candido, mas talvez seja necessário retornar à advertência feita por Candido, a respeito do perigo dessa temática se tornar o que ele chamou de “uma nova espécie do exótico” (CANDIDO, 1989). Além do que já afirmamos acima, devemos lembrar que uma das marcas do exótico sempre foi a representação do distante, daquilo que não se vê cotidianamente, como nos relatos de viajantes do século XVI. O exótico não parece se adequar facilmente ao narrador que Benjamin (2012) personificou no “camponês sedentário”, que viveu uma vida inteira em seu país e por isso tem histórias para contar, não, espera-se o exótico do narrador “marinheiro comerciante”, que vindo de longe, narra o que seus ouvintes só enxergam pelo poder das palavras, tal como Marco Polo, narrando um oriente distante, mas que se faz presente nas palavras de quem o visitou e frequentou a corte de Kublai Kan.

A morte narrada por Rubem Fonseca não é exótica, não está distante dos leitores, antes, faz-se presente em seu dia a dia, constitui a paisagem das grandes cidades. Os corpos amontoam-se pelos becos escuros, mas seu fedor é inalado por todos os transeuntes do Rio de Janeiro. A questão é que as mortes em Rubem Fonseca não destoam mais, elas são, pelo contrário, partes essenciais da harmonia cidadina, como podemos perceber ao ler contos como *Relato de Ocorrência* e *Os inocentes*.

A segunda possibilidade é a de relacionar as mortes narradas na contística fonsequiana a partir das várias possibilidades do gênero de narrativa policial. A esse respeito, será enriquecedor lembrar das reflexões feitas por Todorov (2006), para o teórico “na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito” (TODOROV, 2006, p. 95). Portanto, no modelo mais ortodoxo da narrativa policial - e lembre-se também que, no mesmo texto, Todorov dirá que na literatura de massa, categoria na qual ele insere o romance policial, e suas diversas divisões, não há subversão da forma, pois se ela ocorre, deixa-se de ter um romance policial – a primeira morte está inserida na história do crime, não na da investigação. A segunda narrativa deverá elucidar a primeira morte, assim, nessa estrutura, a morte servirá de gatilho para a segunda narrativa, uma espécie de pré-texto, no sentido literal, por isso, continuará Todorov: “a primeira história, a do crime, terminou antes de começar a segunda. Mas o que acontece na segunda? Pouca coisa. As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descubrem” (TODOROV, 2006, p. 95).

Percebemos, a partir da leitura das obras de Rubem Fonseca, que a morte, nas narrativas fonsequianas, não desempenham esse papel, uma vez que o foco não é a investigação. Também fica claro que Fonseca subverte o gênero, coisa que, como afirma Todorov, não é possível na literatura de massa. Em *Bufo & Spallanzani*, o investigador frequentemente está errado em suas conclusões, fato que não só oferece um pastiche do gênero, como também muda o enredo, deixando a investigação irrelevante. Em *Romance Negro*, o assassino chega a confessar sua culpa, em um rompimento proposital e consciente com a literatura *noir*.

Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema. (FONSECA, 1992, p. 152)

Logo, percebemos que a morte não está relacionada a essas duas estratégias, mas representa, ainda assim, uma constante nas narrativas de Rubem Fonseca, isso pode relacionar-

se à insistência com que perscruta o espírito humano, de forma que a morte não só representa a possibilidade de mudança, como no conto *Olhar*, como também abre um espaço, a partir da violência de sua natureza, tanto para falar sobre o humano, quanto para refletir sobre a arte, pois, como afirma Blanchot (2011) “a literatura se edifica sobre suas ruínas” (BLANCHOT, 2011, p. 312).

Em seu instigante texto *A literatura e o direito à morte*, capítulo do livro *A parte do fogo*, Blanchot (2011) também usa a figura da morte como forma de falar sobre a criação literária. Para ele, existe um paradoxo fundamental na figura do escritor, pois “o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever” (BLANCHOT, 2011, p. 313). Esse paradoxo fará com que o escritor e a obra se encontrem em um espaço outro, em que “tudo recomeça a partir do nada” (p. 314). Assim, podemos, sem perigo de extrapolar os fatos, dizer que a literatura trabalha com o espaço da morte, em um lugar que é a possibilidade do ser, não o seu oposto, como uma leitura apressada poderia fazer supor. A morte na literatura, cria possibilidades, que vão desde uma simples estratégia narrativa, no romance policial tradicional, como apontada por Todorov, até uma metalinguagem a dizer da própria sequência de rupturas e criações do texto literário.

Exemplo é o antológico poema “Tragédia Brasileira”, de Manuel Bandeira (2013). Nele, como se sabe, um caso corriqueiro de amor, termina em crime passionnal – Misael, funcionário da fazenda, com 63 anos de idade, acaba por matar, sua infiel companheira, Maria Elvira. Se há uma catarse nessa leitura, ela se dá pelo reconhecimento da banalidade da violência brasileira, e por sua consequente espetacularização. Maria Elvira não era nem mais nem menos culpada do que o próprio Misael, pois ambos se entregam a um sistema de trocas, que está mais para monetárias do que amorosas, e acabam por quebrarem as regras desse perigoso jogo. Maria Elvira paga com a morte, Misael com a vida.

Igualmente espetacularizada é a morte de Macabéa, personagem da obra *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Nessa narrativa, a autora reserva, para o derradeiro suspiro de sua personagem, a fama. É somente nos momentos que antecedem sua morte, que Macabéa, uma jovem migrante alagoana, recebe a atenção das pessoas, tem sua “hora de estrela”. Embora se possa encarar essa situação como um mórbido comportamento do público brasileiro, inclusive do público leitor, que estaria interessado em desastres, pode-se também construir uma ideia sobre a criação estética a partir da morte das personagens.

Tanto a história de Maria Elvira e Misael, quanto a de Macabéa e Rodrigo S. M. só se tornaram narrativas por causa de seu trágico final. Se, é verdade o que declara Blanchot (2011), ao afirmar que “ele (o escritor) só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades” (BLANCHOT, 2011, p. 316), também é verdade que essa realidade tornada pública, a própria materialidade da ficção, só é real ao se expor, pois antes disso ela existe tanto quanto o autor sem a obra, é apenas uma possibilidade de ser. Dessa forma, é possível dizer que Maria Elvira e Macabéa, morrem ao mesmo tempo em que nascem, e, assim, morrem sem deixarem de ser.

Também Manuel Bandeira (2013), num poema narrativo intitulado *Poema tirado de uma notícia de jornal*, nos traz a história de João Gostoso que ao se jogar na lagoa Rodrigo de Freitas, morre afogado. O leitor não sabe se a personagem morreu por não saber nadar, por estar embriagado ou por suicídio. O texto, talvez, exatamente por satirizar a objetividade dos jornais, não deixa isso claro. Também não fica definida a identidade de João, pois seu nome é comum e sua alcunha condiz com o apagamento social de seu endereço, “morava no morro da Babilônia num barraco sem número” e era um trabalhador informal, um “carregador de feira livre”. Mais uma vez, não havia possibilidade de sabermos quem era João Gostoso, não fosse sua morte. A morte de João Gostoso como que o arranca do tecido do cotidiano, dando-lhe um espaço nas narrativas da cidade, no jornal. Claro que esse movimento se faz ficcionalmente, através da literatura, o espaço que João Gostoso recebe é o espaço literário. O cotidiano é o manancial do qual escorre a literatura, mas nunca como uma cópia. Esse movimento só é possível, segundo Blanchot (2011), por que

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. (BLANCHOT, 2011, p. 332)

Nessa passagem, Blanchot analisa a natureza da própria linguagem, estabelecendo, assim, o princípio do que, em outra obra, chamará de espaço literário. É justamente esse nada de existência e de presença que possibilita o literário, entretanto a ação do literário é ainda mais abrangente, pois não só anuncia essa morte real, como também é capaz de trazer à existência, pela morte, o que não pode ser real de outra forma. Por isso, “uma boa história tem que terminar com alguém morto”.

Na sequência do conto *Duzentos e vinte e cinco gramas* o entrevistador dirá: “você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a morte?”. Sobre essa pergunta, com tom de acusação, o Autor dirá que “pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa” (FONSECA, 1994, p. 460). Percebemos, nessa passagem, a consciência do Autor sobre o que se fala nessa tese, a possibilidade de a morte ser a mesma coisa que a vida. É claro que não se está falando da morte ou da vida físicas, mas da literatura. Nessa passagem, o Autor concorda com o pensamento blanchotiano e adverte seu entrevistador para que não confunda sua estratégia narrativa com uma simples obsessão. Não se trata de uma “preocupação mórbida”, não é disso que fala sua ficção e não é disso que se trata a ficção fonsequiana. Da mesma forma que a poesia de Manuel Bandeira não está restrita à materialidade física da morte de suas personagens, os contos de Rubem Fonseca não podem ser reduzidos a isso. Haveria diferença literária se ao invés de trabalhar com a morte, optasse por retratar a vida? É possível que se valorize tanto a vida sem a presença da morte? Se é verdade que se valoriza a vida pelo medo da morte, então é aceitável que a recorrência de narrativas de morte faça, pelo menos, uma advertência sobre a vida, isso no nível temático da obra. Contudo, a partir da tese que se defende nesse trabalho, a morte na obra de Rubem Fonseca faz parte de um esforço criativo muito mais complexo, podendo ser ligada a uma estética na qual a violência social trabalha como dobra, ligando-se a uma reflexão sobre o fazer literário e seu papel na sociedade. Por essa razão, falar sobre a morte, na literatura, é o mesmo que falar sobre a vida, pois ambas representam o espaço no qual a obra se faz intimidade.

A próxima pergunta da entrevista diz respeito aos livros presentes na sala onde ocorre a arguição. Questionado sobre quantos livros há no recinto, o Autor dirá que cerca de cinco mil. As perguntas seguintes são consequência dessa primeira, se já havia lido todos, se o faz diariamente e em que velocidade lê. Há, nesse trecho, a representação de certo imaginário popular sobre a intimidade do autor, sobre seus hábitos. Nesse ideal, o autor seria uma espécie de devorador de obras, mas as respostas que a personagem Autor dá, são vagas e não confiáveis, contudo a construção de uma unidade de medida (páginas por hora) oferece uma perspectiva diferente, não se mede mais o dia a dia por horas ou minutos, mas por páginas.

Outra questão levantada pelo questionamento sobre a presença dos livros em sua sala é a da intertextualidade. A referência a outros autores e obras é comum em Rubem Fonseca. Seus contos estão sempre cheios de “vozes de cultura”, para usar o termo escolhido por Boris Schnaiderman. O local escolhido para a entrevista, a biblioteca do Autor, além de corroborar com a imagem de intelectual da personagem, também serve como índice da obra fonsequiana.

Na biblioteca, durante a entrevista, não era apenas a voz do Autor que era ouvida, ouve-se, se o ouvido estiver atento, as vozes que vêm das prateleiras, das histórias que foram contadas antes da sua, vindas não das páginas dos livros empilhados, mas das leituras feitas por leitores diversos. Leitores que mesmo ao (re) ler um livro, encontram sempre algo inédito, não somente por que sua percepção melhorou, mas por que assim é a obra literária, mutável. Segundo Schnaiderman (1994), “o próprio Bakhtin ensina que as vozes, numa ficção que ele denomina “dialógica”, só existem mescladas, uma repercutindo na outra, e, com muita frequência, uma voz se fragmenta ou se junta a outras” (SCHNAIDERMAN, p. 773, in: FONSECA, 1994).

Essas vozes, presentes em sua pluralidade na obra fonsequiana, alternam-se, estando ora uma, ora outra a conversar com o leitor, como lembra o autor, juntas ou fragmentadas. A fragmentação dessas vozes pode se dar no interior de uma mesma personagem, reiterando o que Silva (1996) chamou de “heróis problemáticos”, especialmente se forem os narradores, pois o narrador, ainda segundo o autor, é “o mais problemático de todos eles”. Esses problemas não são de construção, mas apontam para uma complexidade das personagens, que dentre outras funções, devem indicar o caminho àqueles que seguem o canto das sereias, num gesto obscuro e teatral, uma vez que “o herói problemático já fez sua opção. Ele narra para o leitor, é com ele que estabelece um pacto” (SILVA, 1996, p. 71). Esse pacto faz com que o leitor conheça detalhes da narrativa, informações que são omitidas de outras personagens, e, em caso de narradores extradiegéticos, do próprio protagonista. Claro que isso não significa que essas informações não sejam parte de uma estratégia narrativa, pelo contrário, constroem uma ligação necessária com o leitor, com a finalidade de produzir um determinado efeito.

Rubem Fonseca tem trabalhado com o fazer literário em suas criações, algo que se tornou recorrente nas criações contemporâneas, e já foi mencionado nos contos de Rubem Fonseca, acima. Entretanto, também é comum que Fonseca recorra a textos anteriores e até mesmo a fatos históricos, como é o caso de seu romance *O selvagem da ópera*, isso aponta para um trabalho literário com o histórico. As fronteiras entre a ficção e a história são porosas, visto que a própria história é uma narrativa, mas Fonseca vai além, já que se trata de uma metaficção, tratar-se-á de uma metaficção trabalhada a partir da narrativa histórica, como também fica visível no romance histórico *Agosto*. A história não será apenas painel, nem existirá como protagonista, mas compõe com o ficcional um amálgama, de maneira que o leitor que não estiver atento, mesmo aqueles que possuem conhecimento dos fatos históricos, podem confundir-se, pois não estão diante de uma narrativa que se disponha a alterar de forma anárquica os registros, mas frente a uma em que o autor subverte os detalhes, trabalha nas

lacunas da história, joga com as curiosidades e costumes histórico-sociais. Essas são as vozes que ecoam dos “cerca de cinco mil” livros das estantes, vozes até então olvidadas que agora sussurram entre linhas. Essa relação fica clara em passagens como a que inicia o conto *Relatório de Carlos*, presente em *A Coleira do Cão*.

Gostaria de ser factual e cronologicamente exato. Mas de algumas coisas já não me lembro direito, parece que nunca aconteceram, que foram sonhadas. Outras, porém, me angustiam, dói quando penso nelas, fico infeliz como se tudo fosse acontecer de novo. (FONSECA, 1994, p. 117)

Frente ao suposto desejo de ser factual e cronologicamente exato, o narrador levanta a questão da memória. Não confia nela, pois “já não lembra direito” e por isso, parece não se responsabilizar pelo que vai narrar. É como se dissesse ao leitor que caso não concorde ou não acredite nele, deve se lembrar que o resultado não foi intencional. Entretanto, percebemos que a dúvida recai sobre o real, não sobre o que é narrado. O que a memória não alcança é o factual, mas o que vai na narrativa é o resultado do que “parece nunca terem acontecido”, como um resultado de sonhos. A referência ao estado onírico também se faz sentir em outros contos, como em *Olhar*. Neste, o interlocutor da personagem protagonista refere-se ao transe dos monges, obtidos através do jejum, como fonte de suas visões. De acordo com ele, “os santos tinham visões porque jejuavam, e jejuavam porque tinham visões, um interessante círculo vicioso” (FONSECA, 1992, p. 63).

Acreditamos que a reflexão sobre o fazer literário está como estrutura da própria narrativa fonsequiana, não aparece de forma acidental ou esporádica. Fonseca constrói uma obra com fins metaficcionalis mais marcantes do que outros fatores, também presentes, mas que na leitura por nós adotada têm ofuscado o caráter reflexivo de seus contos. Para destacar essa faceta de sua obra, continuemos com a análise da fortuna crítica, examinada também em sua vertente metaficcional, o conto *Intestino Grosso*. O entrevistador pergunta, então, ao Autor se demorou muito para ele ser publicado. Sabe-se que Rubem Fonseca começou tardiamente sua carreira de ficcionista, tendo publicado seu primeiro livro somente aos 38 anos, mas ainda que essa não fosse uma criação autobiográfica, como sugere Deonísio da Silva, dentre outros críticos, a resposta dada pelo Autor é uma demonstração de consciência literária própria dos autores do Século XX. O Autor responde que demorou, pois “eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria e não sabia” (p. 461).

A escolha de Machado de Assis como referência aponta para o cânone brasileiro, demonstrando uma inegável ruptura entre as obras de Rubem Fonseca e a tradição literária

brasileira, considerando o conto, tal como Silva (1996). Assim, o fazer literário passa a ser examinado com parâmetros, a partir da comparação com os grandes das letras nacionais. O Autor afirma não querer escrever como Machado de Assis, e sugere que também não saberia. A contística fonsequiana é vasta, mas, embora tenha uma certa visão de mundo, às vezes tangente a de Machado de Assis, se diferencia deste por aspectos formais, temáticos e estilísticos. Se Machado tem sua pena apontada para a alma da sociedade brasileira, e a partir dessa alma, ou das “almas”, como sugere haver no conto *O Espelho*, revela as estruturas sociais, Fonseca escolhe o caminho inverso, começando pelas estruturas chega ao âmago. Em sua resposta, o Autor sugere que não poderia ter feito diferente, uma vez que sua experiência é urbana, em suas palavras “morava em um edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis” (p. 461). Perceba que pela janela do quarto, símbolo de intimidade, para lembrarmos Bachelard (2008), o Autor se defronta com o público, com os cheiros e barulhos das ruas da modernidade, representada pelos anúncios em gás néon e pelos automóveis. Dito isso, não havia como o Autor produzir “negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida” (idem). Nessa passagem, Rubem Fonseca deixa bem clara sua percepção sobre o papel do social na criação literária. Não há como pensar a literatura de forma dissociada da cultura que a cria, pois, como enfatiza Antônio Candido (2000), “tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma” (CANDIDO, 2000, p. 29).

O Autor, personagem do conto em tela, sabe que sua produção não pode mais se adequar às solicitações “deles”, dos editores, uma vez que a sociedade que o cerca não é mais a do Brasil rural, os moldes devem ser outros. Em sua defesa, o Autor cita, inclusive, *Grande Sertão: Veredas*. Embora a obra de Guimarães Rosa seja revolucionária em vários aspectos, não é suficiente, segundo a percepção da personagem, para dizer da urbanidade que toma conta do país, já que nas veredas roseanas, não há barulho de motores. Ao final da entrevista, o Autor chega a dizer: “eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1994, p. 468).

A partir desse momento da entrevista com o Autor, a discussão orbita a questão temática e, nesse sentido, é muito esclarecedora sobre as escolhas fonsequianas. A primeira coisa que fica clara é seu interesse sobre o urbano. As discussões sociais, e as humanas também, dão-se pela relação das massas com a cidade. É ela, a urbis moderna, que o Autor vê da janela

de seu quarto, mas também é nela que Rubem Fonseca, mora e escreve. A leitura de *Intestino Grosso* se torna quase uma leitura crítica da obra fonsequiana, pois é impossível não perceber as semelhanças entre a criação do Autor e a de Fonseca. Nesse ponto, é construtivo lembrarmos o conto, já analisado nesse texto, *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. A personagem autora, “Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio [...] acredita que ao caminhar pensa melhor” (FONSECA, 1992, p. 11). A própria alcunha da personagem, o andarilho, indica a natureza de sua inspiração. É das ruas da cidade grande que as histórias surgem, por isso, diz o Autor “meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (p. 461).

A visão social oriunda da realidade urbana é distinta do realismo da chamada Geração de 30. Embora esses autores tenham desvelado as agruras de uma camada da sociedade que era constantemente esquecida pela grande arte, raramente mencionavam os esquecidos dos grandes centros. Pelo contrário, as hordas de migrantes miseráveis depositavam na cidade sua esperança. Os autores da Geração de Trinta fizeram sua parte, demonstraram a miséria dessa gente, mas, a continuação dessa história, coube a autores como Rubem Fonseca, que tinham os pulmões cheios do fedor do progresso. A literatura fonsequiana é o próximo capítulo, por assim dizer, da miserabilidade social brasileira do Século XX, mas também é mais do que isso.

O Autor ainda ao se defender da acusação de escrever apenas histórias pornográficas e de miseráveis sem dentes, cita, como argumento, uma obra, de sua autoria, que conta a história de uma jovem duquesa. Após contar o enredo da obra, afirma:

É claro que isto é apenas um resumo de uma história colorida e edificante, plana de interessantes caracterizações, num estilo que permite ao leitor penetrar no núcleo central do significado da palavra sem muito esforço, mas, nem por isso, de maneira menos gratificante. (FONSECA, 1994, p. 462)

Essa afirmação, como podemos ver, tem a questão literária em primeiro plano. É possível, sem sombra de dúvidas, perceber que o Autor, e por meio deste, Rubem Fonseca, mantém a metaficcionalidade como uma bússola para sua criação. Embora responda uma pergunta sobre a temática de suas obras, o Autor faz uma dura crítica às formas comumente associadas ao romance. Segundo ele, chega-se ao “núcleo central da palavra sem muito esforço”. Essa é, provavelmente, a grande falha dos textos com pouca ou nenhuma qualidade estética, e é sobre isso que o Autor está falando. Não é a temática violenta e urbana que impedirá sua obra de reverberar, pois a qualidade estética não está na temática, mas na relação do leitor com o núcleo significativo da palavra, na forma como o acessa.

Em *Bufo & Spallanzani* temos uma explicação paralela, também dada por uma personagem autor, segundo ela

Eu tentei explicar a ele que não gostava de heróis, dos homens e mulheres poderosos (muito menos dos homens do que das mulheres) que faziam a história. Eu não gostava nem mesmo da grande história, com H maiúsculo. Eu lia a história de um homem famoso com a maior indiferença, quando não com desprezo. Mas era capaz de ficar embevecido ante a fotografia de um “popular anônimo”, no meio da rua ou trepado no estribo de um velho bonde, imaginando que tipo de pessoa ele teria sido. (FONSECA, 1985, p. 197 e 198)

A grande história, mencionada no excerto, já é, aos olhos do autor, uma narrativa, por isso a história com H maiúsculo, como dito, não lhe interessa. Seria como criar sobre um enredo já contado, mas escrever sobre o “popular anônimo” é produzir uma narrativa nova, olhar para o detalhe que antes passou despercebido. Essa nova narrativa, como a chamou Antônio Candido (1989), olha para a mesma sociedade, mas pisa o outro lado da fratura. O lado do abismo a partir do qual se faz a grande história já conhecida, mas Fonseca, e outros a partir dele, escrevem sobre um Brasil que estava distante, embora interligado. Mas por quê? Acreditamos que para acentuar uma estética da fratura, para a qual a violência serve de metáfora e sem a qual não se pode compreender plenamente o projeto literário fonsequiano, uma vez que a temática e a linguagem são insuficientes para se alcançar essa leitura. A opção por anônimos desdentados é um caminho para se chegar a uma palavra que não se renda tão facilmente ao leitor, à construção de uma literatura, que feita em camadas, mostre-se como um jogo ao leitor, que ao final deverá encontrar o canto da sereia.

Entretanto, faz-se necessário inscrever a obra de Rubem Fonseca em uma tradição, especialmente no que tange à representação. Começamos essa abordagem lembrando Barthes (2004) ao afirmar que há trechos nas narrativas que escapam à análise estrutural, como se o que se fizesse, até então, fosse olhar apenas para o que é “significativo” no texto, deixando de lado os pormenores “supérfluos”, como se esses elementos fossem insignificantes. Façamos então a pergunta que nos interessa na leitura de Rubem Fonseca: qual é, definitivamente, a significação dessa insignificância?

Temos nessa reflexão de Roland Barthes a observação de dois movimentos essenciais à literatura ocidental, a descrição enquanto função estética e seu uso na construção do “real concreto”. O semiologista francês dirá que “a descrição teve, por muito tempo, uma função estética” (Barthes, 2004, p. 184). Nessa perspectiva, a inserção de pequenos detalhes descritivos à narrativa teria o objetivo de construir uma espécie de adorno discursivo, que nada,

ou quase nada, teria a ver com o real concreto. Não haveria, nesse procedimento, um compromisso de descrição fiel, pois “a verossimilhança aqui não é referencial, mas abertamente discursiva: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei” (p. 185).

Acreditamos que nessa forma de representação a verossimilhança é entendida de forma independente ao mundo do real concreto, mesmo que traga reminiscências, afasta-se dele quando reforça, em suas linhas, a finalidade estética da descrição. Essa forma de representação estende-se até muito próximo da literatura contemporânea, como em Flaubert, ainda segundo Barthes (2004). Em contrapartida, esclarece ele, há um atual desenvolvimento de

Técnicas, obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o “real”: a fotografia (testemunha bruta do que esteve presente), a reportagem, as exposições de objetos antigos (o sucesso do show Tutancâmon mostra-o bem), o turismo aos monumentos e lugares históricos. (BARTHES, 2004, p. 188)

Essa prática contrária, segundo Barthes (2004), a tradição ocidental, que ao longo de séculos preservou a ideia de que o real não poderia contaminar a verossimilhança. Então, como explicar o detalhamento, às vezes levado ao extremo, de descrições realistas do século XX? Estarão elas inscritas nessa nova tendência de “autenticar o real”? Estará a literatura refém do real concreto? Se a resposta for um “sim”, simples e objetivo, a presença de miseráveis sem dentes na narrativa fonsequiana não passa de uma estratégia de descrição, indissociavelmente ligada à periferia das grandes cidades. Terá uma função documental, de maneira que o que diz pode ser averiguado em qualquer visitação *in locus*.

Contudo, se a resposta for “não”,  nt o para que servem tantos pormenores? Por que informar ao leitor a marca do relógio, o apelido do indigente ou a cor da vaca atropelada? Entendemos que são tantos detalhes que o referente domina, não deixando espaço para o conceito, essa carência conceitual passa a ser o significante do realismo. Nas palavras de Barthes, “a própria carência do significado em proveito s  do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 2004, p. 190). Vejamos a cita o abaixo.

Exatamente às tr s da madrugada, ao soar, no seu Casio Melody de pulso, a Mit dem Paukenschlag, de Haydn, Augusto volta de suas caminhadas para o sobrado vazio onde mora, e senta-se, depois de dar comida para os ratos, em frente   pequena mesa ocupada quase por inteiro pelo enorme caderno de folhas pautadas onde escreve seu livro, sob a grande clarabóia, por onde entra um pouco da luz da rua, misturada com luar quando as noites são de lua cheia.

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (FONSECA, 1992, p. 12)

Nessa citação, poderíamos nos questionar sobre o significado de tantos detalhes. É relativamente comum que leitores pouco aclimatados à leitura de Fonseca esperem que essas menções retornem em algum momento da narrativa, que sirvam como uma espécie de chave para a interpretação da leitura, ou que, no mínimo, sejam passíveis de uma interpretação semiótica, numa espécie de simbologia, decepcionam-se. As inserções fonsequianas não se transformam em símbolos, não estão na narrativa para “significar” algo, mas para compor uma estética. A informação de que o relógio toca a “Mit dem Paukenschlag, de Haydn” não torna a ser mencionada e nada diz de relevante sobre a história narrada. Entretanto, essas informações são recorrentes em Rubem Fonseca, dando espaço para que alguns críticos digam que ele “gasta várias páginas [...] exibindo erudição, citando livros e curiosidades” ou que “as tramas já são pretextos para esses passeios eruditos” (VIANNA, 2005)³.

Essas críticas foram publicadas a despeito do lançamento de *Mandrake: a Bíblia e a Bengala*, por Vianna na Folha Ilustrada. Não foi apenas o colunista da *Folha de S. Paulo* que teceu críticas à Fonseca, outros também o fizeram, mas unanimemente apontam para as recentes publicações, e o acusam de estar se repetindo.

Outro colunista da *Folha de S. Paulo*, Sérgio Rodrigues, acusa Rubem Fonseca de, em seu livro *Calibre 22*, apresentar contos que “parecem esboços malogrados que o autor resgatou do lixo para fazer volume” (RODRIGUES, 2017)⁴. Acreditamos, a despeito das críticas recebidas, que nessas citações há recorrência de um estilo, sim, mas que continua a apontar para uma saturação do significante, que continua a abusar de informações que não se relacionam diretamente ao enredo, mas que constroem um efeito, um efeito de real, como aponta Barthes.

Em parágrafo citado anteriormente, explicamos a menção aos hábitos excêntricos de Augusto, como o de alimentar os ratos, o de morar sozinho e o de escrever à luz de uma grande claraboia. Acreditamos que essas informações estão construindo uma ambientação para

³ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3007200521.htm>.

⁴ Disponível em <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1873569-rubem-fonseca-parece-encher-nova-obra-com-esbocos-tirados-do-lixo.shtml>.

a obra e uma caracterização para a personagem. O mesmo vale para o fechamento quase poético do parágrafo, “um pouco de luz da rua, misturada com luar quando as noites são de lua cheia”.

Na sequência da citação vemos a enumeração de tudo o que prende a atenção da personagem e poderia ser substituída por um termo mais abrangente, contudo a lista não só esboça os interesses, mas também prolonga essa descoberta do leitor, que fica preso aos elementos por um longo tempo, tal como a personagem em suas andanças.

Diferentemente de Barthes, Erich Auerbach (2013) parece se preocupar menos com a quantidade de detalhes envolvidos na descrição do que com a natureza humana do descrito. Problematicando a mimesis, conceito desenvolvido desde os estudos de Aristóteles, Auerbach percebe alterações ao longo do desenvolvimento da literatura ocidental. Embora não tendo a intenção de fazermos uma resenha de sua obra, será interessante para nossos objetivos, acompanharmos o pensamento do teórico alemão.

Inicialmente, vejamos que, Auerbach ao mencionar as descrições feitas por Homero, não as atribui a um efeito de tensão, como na literatura moderna, mas afirma que “a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (AUERBACH, 2013, p. 03). Essa afirmação é feita no capítulo *A cicatriz de Ulisses* e, nele, o teórico compara o estilo homérico ao do antigo testamento, mostrando que a narração bíblica prescinde de informações detalhadas.

Percebamos que o detalhamento, e estamos usando esse termo de forma ampla, não significa excesso de informações, como no excerto de Rubem Fonseca, analisado acima, mas uma proposta na qual todas as informações necessárias são dadas ao leitor, no corpo mesmo da narrativa. O estilo homérico só conhece o primeiro plano, e, dessa perspectiva, um processo subjetivo é totalmente estranho a Homero. Ainda segundo Auerbach (2013), “é impossível para as figuras homéricas, cujo destino está univocamente determinado, e que acordam todo dia como se fosse o primeiro, cair em situações internas tão problemáticas” (AUERBACH, 2013, p. 09). Esse tipo de construção proporciona um efeito de sentido bastante interessante aos propósitos de uma parcela da sociedade grega da época. Platão, ao discutir na *República* sobre o papel do poeta, aponta, através dos diálogos de Sócrates, para uma espécie de função cívica da arte, permitindo entrar em sua cidade ideal somente aqueles que, de alguma forma, fomentassem os valores esperados de seus cidadãos.

Segundo Platão, ao imitar um homem de bem, faz-se um esforço para com ele parecer, ao máximo. Essa ideia, moralizante de certa forma, ecoa nas páginas de Homero e seus contemporâneos, quando nos contam de heróis que, a despeito dos empecilhos, correspondem àquilo que o destino lhes reservou. Esse destino é sempre glorioso e trágico, para, assim, alcançar o público através da catarse.

Aristóteles, ao escrever sobre a tragédia, afirma que tanto ela, quanto a poesia épica são “ambas imitação metrificada de seres superiores” (ARISTÓTELES, 1997, p. 24). Mesmo considerando que Aristóteles estivesse a fazer uma análise das obras canônicas de seu tempo, sua influência foi avassaladora sobre a produção que lhe sucede no Ocidente e o que nasce de forma descritiva, passa, rapidamente a ser norma. Nas palavras do filósofo de Estagira

A tragédia é a imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. (ARISTÓTELES, 1997, p. 25)

Como dissemos, a tradição ocidental interpretou a descrição aristotélica como uma espécie de manual, e a “imitação de seres superiores” passou a ser repetida por um longo tempo, com status de obrigatoriedade. A citação acima menciona a imitação de ações, não de pessoas, contudo a ideia de superioridade se associou de forma muito forte às descrições da vida dos sujeitos em posição socialmente destacada, seja por ordem sobrenatural, como o ser escolhido por algum deus, ou socioeconômica, casos em que a descrição repousou sobre monarcas, nobres ou ricos mercadores. A escolha dessas personagens liga-se à ideia de catarse, pois a pena e o temor são proporcionalmente aumentados quanto mais elevado seja o protagonista a sofrer as peripécias. Ainda segundo o autor

O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte. (ARISTÓTELES, 1997, p. 29)

Essas proposições aproximam-se das obras de Homero, pois, em parte, delas derivam, mas também abriram discussões que perduram até hoje, vejamos a questão da subjetividade, por exemplo. Como dissemos, na *Ilíada* e na *Odisseia* não se trabalha a profundidade, tudo fica em um primeiro plano, isso contrasta com os escritos do *Antigo Testamento*, como explica Auerbach no já citado *A cicatriz de Ulisses*. Em Homero, temos a representação da vida de seres superiores, sejam semideuses ou nobres mortais, em tragédias que transmitem uma mensagem catártica ao público que sente pena de suas agruras na mesma

intensidade em que consome o peito o temor de que algo semelhante lhe ocorra. Todas as informações são expostas, em primeiro plano, partícipes da narrativa, não em forma de memórias ou fluxo de pensamentos, mas na linearidade do narrado, no mesmo plano dos acontecimentos do enunciado, que envolverão apenas as personagens em suas individualidades. Já no *Antigo Testamento*, os acontecimentos são revelados parcialmente, de forma que o leitor contempla apenas o que é imediatamente essencial para a mensagem, temos o que Auerbach chamou de iluminação parcial. Os fatos, além disso, se dão com as pessoas em seu cotidiano, de uma maneira mais íntima, em que as complicações surgem de razões banais, como o ciúme ou uma promessa de benção patriarcal. Segundo Auerbach (2013)

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático. (AUERBACH, 2013, p. 20)

Na sequência de seu texto, vemos a descrição do estilo do romance de Petrónio, salientando similaridades com Homero, mas também, diferenças. Dentre essas transformações, cita duas: a modelagem completamente subjetiva; salientar a diferença entre o presente e o passado das personagens. Essas diferenças em relação à narrativa homérica aproxima a obra de Petrónio da moderna representação da realidade, especialmente na linguagem.

Contudo, isso não significa dizer que esse autor alcançou o que Auerbach está buscando como representação da realidade. Para o autor, mesmo Petrónio ainda se limita à representação de personagens com distinção social, hierarquicamente superiores. Mesmo após analisar um trecho de Tácito, afirma que este exprime com vivacidade o discurso de Percênio, líder de uma rebelião, por “motivos puramente estéticos” (AUERBACH, 2013, p. 33). Para o teórico alemão, “para a literatura realista antiga, a sociedade não existe como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral, e, além do mais, o moralismo se refere muito mais aos indivíduos do que à sociedade” (p.27).

Dito de outra maneira, as inquietações da massa popular eram inexistentes do ponto de vista da representação literária e, mesmo nos textos históricos, essas realidades eram omitidas, no máximo mencionadas, para destacar a grandeza de algum dos líderes que suprimiram esses levantes. A economia também era ausente das páginas clássicas, impossibilitando, dessa maneira, um traçado fidedigno da história, ainda segundo Auerbach.

Essa dificuldade da literatura em olhar para a sociedade de sua época, para o autor, “implica não somente um limite do seu realismo, mas também, e sobretudo, uma limitação de sua consciência histórica” (p.29).

Mais uma vez essa análise é contraposta ao estilo bíblico, desta feita, ao *Novo Testamento*. Ao analisar a negação de Pedro, o autor salienta o protagonismo de uma personagem do povo, em um ambiente popular. A tragédia se faz sentir através das ações de populares, que não possuíam ligações com as classes dominantes da província romana.

A consciência histórica da qual fala Auerbach parece ter se tornado um indicativo do grau de realismo de uma obra para alguns autores brasileiros que se dedicam ao tema, devido à penetração da obra desse autor. Uma das vozes a dialogar com *Mimesis* é Tânia Pelegrini (2007). Em *Realismo: postura e método*, a professora da UFSCAR afirma que “uma maneira produtiva de entender o conceito (de realismo) parece ser tomá-lo como ⁵*uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade*” (PELEGRINI, 2007, p. 138). Em seu texto, Pelegrini foca nas técnicas de representação, mais do que em escolas, na tentativa de compreender como a literatura está captando, hoje, a referida relação. Nos trechos analisados acima, pode-se perceber que a antiguidade ocidental não deixava sua literatura ser contaminada com uma mostra real do que nela ocorria, pois uma das finalidades era, justamente, a construção de um ideal, uma forma a partir da qual, com sentimentos como a catarse, se poderia construir valores no público. Esses valores não contemplavam as práticas das classes populares, antes, a repeliam, deixando sua representação para gêneros cômicos e burlescos, isso desde Aristóteles.

No decorrer das páginas de Auerbach, o autor vai anotando a evolução dessas técnicas de representação, e demonstrando, como as camadas populares passam a ocupar, gradativamente, o protagonismo na literatura ocidental, não mais em papéis jocosos, mas em qualquer ação que o autor desejar. Segundo ele,

Na literatura moderna, qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece. Na antiguidade isto é totalmente impossível. (AUERBACH, 2013, p. 27)

Vejamos agora, como Rubem Fonseca dispõe suas diferentes personagens em uma narrativa de cunho histórico, *A recusa dos carniceiros*, presente no livro *Romance Negro*

⁵ Grifo do autor

e outras histórias. Durante essa análise, as reflexões feitas por Auerbach sobre Tácito e Amiano servirão de paradigma para a caracterização da historiografia fonsequiana.

No conto *A recusa dos carneiros*, vemos mais uma vez Rubem Fonseca flertar com a história em uma narrativa envolvente que mistura trechos de discursos do século XIX e ficção, em uma temática que ainda hoje divide opiniões. A pena capital é discutida na Câmara dos deputados em 1830 e tem defensores, bem como detratores que disputam os votos no plenário. Adequam sua oratória de acordo com as reações do auditório, o que parece ser feito pelo narrador também, em relação ao leitor, pois alterna as citações históricas em um movimento que conduz a tensão do conto. Vejamos um exemplo.

Mas o sr. Pinto Chichorro não se inibe com os aplausos recebidos pelo seu colega. Propõe que se discuta primeiro a pena de morte, antes de se nomear a comissão. “Não se tratando preliminarmente dessa questão, poderá acontecer que ao depois nas votações se não admitam estas penas, transtornando-se e perdendo-se o trabalho deste código. Somente é o que tenho a dizer sobre a matéria, antes de se nomear a comissão, deve-se discutir a pena de morte e de galés perpétuas.”

O condenado à pena de morte, hoje, é morto na forca. (Sim, o major Sátiro, que deveria ser enforcado, acabou fuzilado, outros tiveram que ser estrangulados pelo carrasco; consta que um condenado que resistiu ao suplício do enforcamento teve de ser morto a pauladas pelo verdugo, mas essas são apenas raras, fortuitas e irrelevantes exceções, nossos condenados são corretamente dependurados pelo pescoço até morrerem por asfixia.) (FONSECA, 1992, p. 134)

Devemos lembrar que a coletânea de contos ora analisada é de 1992. É a volta de Rubem Fonseca à narrativa curta. Entretanto, antes de desenvolvermos uma visão que privilegia a ruptura, devemos lembrar que, na década de 1980, Rubem Fonseca se dedicou aos romances e que em 1990 havia publicado seu romance histórico *Agosto*, que tem o enredo desenvolvido em torno dos últimos dias de Getúlio Vargas, e de seu assessor Gregório Fortunato. Em *Agosto*, o leitor tem os fatos dispostos em uma ordem cronológica, a partir da qual realidade e ficção são misturadas a um ponto em que o leitor já não consegue perceber suas diferenças. Tal efeito deve-se, em parte, ao fato da narrativa se dar em torno de fatos ocorridos e personagens neles envolvidos. Dessa maneira, o leitor acaba por envolver-se num jogo de sentidos, buscando encontrar respostas aos enigmas propostos pelo narrador ao longo da história. A sensação é, especialmente para o leitor que não domine a história do Brasil, que a história narrada independe de sua ligação com a História, ou, para aqueles que conhecem as crônicas do Governo Vargas, que *Agosto* traz informações novas, ainda não divulgadas pela História.

Muitos críticos de Fonseca compreendem esse momento de sua criação como uma mudança, chegando mesmo a entender que ele se aproxima das exigências do mercado editorial,

rendendo-se, de certa forma, às suas exigências. Um desses estudiosos é Ângela Prysthon (1999), que, em seu artigo “Rubem Fonseca e o Pós-modernismo literário brasileiro”, afirma que

Rubem Fonseca, que nos anos 60 e 70 concentra-se primordialmente nos relatos violentos e diretos que de certo modo “denunciavam” aspectos da ditadura militar, passa, a partir da década de 80, a representar a concepção de estética pós-moderna, delimitada principalmente pela dissolução de fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa e por uma associação com o romance policial norte-americano. (PRYSTHON, 1999, p. 09)

No entendimento de Prysthon, Rubem Fonseca adere, na década de 1980, à estética pós-moderna, e, ainda segundo a autora, o uso de relatos memorialistas e históricos é uma das características desse movimento. Para a professora, “a partir dos anos 80, a prosa literária brasileira começa a ser sistematicamente povoada por personagens que haviam existido realmente, mesmo que alguns dos fatos narrados não tivessem acontecido exatamente da mesma maneira” (PRYSTHON, 1999, p. 11). Embora não concordemos com a argumentação de Prysthon, no momento em que atribuí o que tem sido chamado de pós-modernismo literário às estratégias de Rubem Fonseca, não podemos deixar de percebê-las em suas obras. No entanto, uma leitura da obra fonsequiana, agora favorecida pelo distanciamento temporal, já que vinte anos se passaram desde as reflexões da referida autora, não nos autoriza a apontar uma “progressão natural” de sua prosa, tão pouco “novos parâmetros estéticos, temáticos e mesmo formais”, como identificara Prysthon (1999). O que se pode ver são escolhas, que de acordo com nossa compreensão marcam um movimento interno na obra de Rubem Fonseca.

Muitos pensam, realmente, que Fonseca mudou de pena. Criticam o aparente distanciamento da crítica social que sua obra sofre a partir da década de 1980. Veem em seus romances históricos e nos policiais um deslocamento em direção a literatura de mercado, mas nesse trabalho não se tem esse ponto de vista. Defendemos que Rubem Fonseca possui uma obra coesa e coerente e que as diferenças apontadas pela crítica, especialmente quando se compara seus primeiros livros de contos das décadas de 1960 e 1970 com a produção mais recente, devem-se a uma dinâmica estética intencional, através da qual uma metatextualidade vem se formando.

A palavra movimento, no meio artístico, e em especial, no literário, é uma palavra marcada pelo seu uso. Notadamente inserida na produção de obras didáticas, a palavra movimento tornou-se sinônimo de uma espécie de conjunto de características, supostamente, presentes em autores contemporâneos entre si. Dessa maneira, é facilmente compreendida uma

frase como: Alvares de Azevedo e Gonçalves Dias pertenceram ao movimento romântico brasileiro. Deduzir-se-á, da afirmação acima, que os autores citados, publicaram, no Brasil, durante o século XIX e que suas obras tinham, dentre outras características, um forte nacionalismo e uma disposição à subjetividade.

Entretanto podemos pensar um conjunto heteróclito quando falamos do movimento modernista, como quando Benjamim Abdala Junior (1999) afirma que “o movimento modernista trouxe à Literatura Brasileira o conceito de modernidade artística: a ideia de que a liberdade formal que defendiam deveria levar a uma concepção crítica da realidade do país” (p.198). Nesse caso, a regularidade de certas características torna-se difícil de ser identificada, já que, como a própria citação lembra, há uma liberdade formal. Entretanto, mesmo nesse tipo de abordagem a ideia continua sendo a de coletividade, e uma coletividade que compartilha algo, nem que seja o tempo, tomado por Abdala Junior como paradigma de sua divisão.

Contudo, o uso da palavra movimento com esse sentido tem sido bastante criticado, especialmente seu uso escolar, uma vez que se faz necessário apagar certas marcas individuais para que a ideia de grupo coeso seja construída. Nessa visão, movimento seria um grupo homogêneo, para o estudo do qual se dispensaria a leitura do todo, partindo-se de um falso silogismo em que teríamos: todo pertencente ao movimento 1 prima pelo subjetivismo, o autor X pertence ao movimento 1, logo não preciso lê-lo para saber que prima pelo subjetivismo. Na presente tese, não se compactua com essa ideia. Entendemos que mesmo havendo características que fazem com que o autor seja reconhecido como pertencente a um determinado tempo da literatura, para acompanharmos o pensamento de Abdala Junior, há outras que fazem de sua obra especial, única. Sendo assim, não é possível que se veja uma obra através de outras obras que com ela compartilham o tempo ou a forma. Segundo Blanchot,

A obra de arte não remete imediatamente a alguém que a teria feito. Quando ignoramos todas as circunstâncias que a preparam, desde a história de sua criação até ao nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma. Está aí a sua verdadeira direção. (BLANCHOT, 1987, p.221)

Além disso, falar da obra de um autor e se referir a movimentos desse autor seria um contrassenso, partindo-se da ideia de movimento como algo coletivo, um movimento na temporalidade artística. Então, estaria o sentido etimológico no horizonte dessa discussão. O sufixo latino “imento” é usado para a formação de substantivos a partir de verbos e dá a ideia de ação ou do resultado dessa. Então, em movimento, temos a ação de mover(-se). Mover

significa, dentre outras acepções, deslocar, mudar de posição e não se acreditamos que Rubem Fonseca esteja mudando sua posição ao longo do percurso autoral.

Há outra acepção para movimento, origina-se da música. Movimento, no vocabulário musical, é o termo aplicado a qualquer parte de uma obra musical que se completa, ele apresenta um andamento contrastante com as demais partes, mas não deixa de dialogar com elas. Segundo Henrique Autran Dourado (2004), movimento é “parte de uma composição musical que encerra em si elementos que a tornam uma entidade musical completa.” (DOURADO, 2004, p. 2013). Nesse mesmo sentido caminha a interpretação do dicionário Grove de Música, quando afirma que movimento é um “termo aplicado a qualquer parte de uma obra musical suficientemente completa em si mesma para ser encarada como uma entidade.”⁶. É nessa significação que a expressão movimento será tomada nesse trabalho.

Inicialmente, pensamos a obra de Rubem Fonseca como um todo. Não a dividimos, enxergando em suas supostas partes características que inviabilizassem o todo, que nos convencesse de que Rubem Fonseca mudou seu projeto estético ao longo dos anos. Parece, sim, que ao longo de sua vasta publicação vão surgindo peculiaridades marcantes. Entretanto, não podemos afirmar que essas marcas deixam de aparecer após novas características somarem-se a elas, se assim fosse, poderíamos falar de fases, ou momento ou ainda em primeira parte, segunda parte e assim sucessivamente até que não houvesse mais novidades, mas não é assim. A obra de Rubem Fonseca começou com a publicação de livros de contos com os quais a crítica logo simpatizou. Neles havia a brutalidade que se tornou marca registrada de sua linguagem. Já na década de 1980 surgiram os romances e com eles as histórias policiais, mas essas não abandonaram a linguagem policial, até por que ela fazia eco com a tradição Noir, como se abordará mais à frente. Também nos livros de crônicas, e algumas poesias, da década de 2000, as características iniciais permanecem. Por isso, não podemos falar de fases, pois isso nos levaria a admitir uma sucessão e não uma sobreposição, uma dobra sobre sua própria produção, como fica evidenciado, por exemplo, na recorrência de personagens como Mandrake, Guedes e Augusto Flávio.

Em segundo lugar, a ideia de que o movimento é uma parte da obra suficientemente completa em si, é adequada ao que encontramos em Fonseca, haja vista que nas mudanças

⁶ (http://www.cei.santacruz.g12.br/~multi_trabalhos/orquestra/dicterm/dictermpage.htm, consultado em 31/01/2018) Guia da Ópera, tradução de Paulo Neves.

formais e/ou temáticas impetradas pelo autor têm sido estudadas separadamente, ora tendo como objeto de estudo sua linguagem, como o fez Hudinilson Urbano, ora sua vertente policiaesca, como encontramos em Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), para ficarmos em apenas dois exemplos. É interessante ver que Figueiredo (2003) parece seguir um caminho semelhante ao adotado nesse trabalho, embora se limite à narrativa policial de Rubem Fonseca. Logo no início de sua obra, afirma que esta

Não se estrutura a partir de uma cronologia linear, no sentido de percorrer a produção literária de Rubem Fonseca passo a passo conforme a ordem de publicação, e tampouco pretende apresentar uma visão sistemática e totalizante de sua ficção. Optou-se por seguir o movimento reflexivo da literatura do autor [...]. (FIGUEIREDO, 2003, p. 11)

A autora percebe, embora não mencione explicitamente em sua obra, que Rubem Fonseca retorna às marcas anteriormente cunhadas em seu percurso, sendo, por isso, difícil abordar sua produção de maneira periódica. Figueiredo usa a palavra movimento, não com a conotação que compreendemos, mas percebe que essa ação se faz ao dobrar-se sobre si, de maneira reflexiva, e sobre outros textos, com os quais dialoga, ora corroborando-os, ora firmando com eles uma luta pelo direito de produzir sentidos para/no leitor. Segundo a autora “esse dobrar-se do texto sobre outros textos permite, sobretudo, que a narrativa encerre, em sua própria estrutura, o programa de uma reflexão sobre a leitura” (FIGUEIREDO, 2003, p. 13).

Também é interessante que no conceito de movimento admita-se que esses podem ser contrastantes entre si, pois é justamente isso que a obra de Rubem Fonseca apresenta, contrastes, sobretudo, formais. Ao observar os movimentos da obra fonsequiana, percebemos que o contista de linguagem brutal se torna um romancista que saberá explorar os caminhos narrativos dessa forma tão bem quanto no conto. As subversões formais dentro dos gêneros escolhidos por Fonseca também se notabilizam, pois fazem com que seu texto seja mais do que simples repetição, não se ajusta a ideia de best-seller, uma vez que ao dialogar com textos da erudição e inseri-los em sua narrativa ao lado de clichês e modelos prontos do mercado, transforma-os em outra coisa, algo subversivo, ou como afirma Figueiredo (2003): “o jogo constante de remissões a outros textos fluidifica as margens que delimitariam a sua interioridade” (p.12). Exemplo disso vemos no pequeno conto *Relato de Ocorrência* (FONSECA, 2004), já analisado nesta tese.

Dito isso, podemos afirmar que Rubem Fonseca, ao trabalhar a narrativa histórica, não mudou seu estilo, mas apenas demonstra ao leitor uma habilidade em trabalhar diferentes aspectos da criação literária, de forma a proporcionar àqueles que o leem uma visão múltipla,

não só da representação e da sociedade, como também do próprio ato criativo. Vejamos, agora, como a modelagem da realidade é feita no conto *A recusa dos carnicheiros*.

Percebemos um narrador extradiegético, recorrente em Rubem Fonseca, especialmente em suas narrativas policiais, mesmo que isso não seja uma regra. Essa perspectivação resulta em um olhar objetivo sobre as cenas narradas. Os discursos são inseridos no fio narrativo de forma a construir uma panorâmica da cena, assim, o leitor pode apenas acompanhar passivamente o que acontece. Não lhe resta um desafio, como nos contos policiais, é como olhar algo acabado, que não retorna. Uma ideia de passado irremediável e objetivo é o resultado.

Os parágrafos que introduzem as seções são iniciados ora com verbos no presente do indicativo, como em “estamos em maio de 1830”, ora com os verbos no gerúndio, como no parágrafo “Recuando a junho de 1826”. Naqueles iniciados pelo modo indicativo, o leitor encontra informações a respeito do debate na Câmara dos Deputados a respeito da pena de morte, ou de acontecimentos sociais da época.

Estamos em maio de 1830, na Câmara dos Deputados. O sr. Antônio Pereira Rebouças, em seu discurso, lembra do que aconteceu há poucos anos, em 1825, quando o carrasco que deveria enforcar o bem conhecido major Sátiro se recusou a fazer sua estréia como algoz. Sátiro teve que ser fuzilado. Uma semana depois o verdugo recalcitrante foi executado por um carnicheiro. (FONSECA, 1992, p. 129)

O efeito do presente do indicativo é o de transportar o leitor para a referida data. Dessa forma, quando menciona fatos anteriores a ela, como 1825, não se trata de um pretérito-mais-que-perfeito, mas de um passado simples, pois o leitor encontra-se em 1830.

Efeito distinto, Auerbach (2013), aponta no texto de Amiano Marcelino. No trecho destacado pelo teórico, temos construções como: “enquanto o bando de abutres conjurava estas catástrofes”, ou “quando, poucos dias depois, excitada novamente”, ou ainda “quando foi visto, suspenso, suplicando em vão” (AUERBACH, 2013, p. 44). Nessas orações, o advérbio de tempo “quando” é seguido de um verbo no pretérito perfeito e produz um efeito temporal sobreposto, de um passado anterior ao passado referido, diferente do pretérito perfeito, construído por Fonseca. Dessa forma, podemos dizer que a construção fonsequiana aproxima o leitor dos acontecimentos, pois anula, pelo jogo verbal, uma das camadas temporais. Essa aproximação, entretanto, não significa interação, como já dissemos, o passado é exposto como algo irreversível, o que embora pareça obvio pode não acontecer na ficção, assim, o resultado é uma identidade com esse passado, um sentimento de pertença, uma vez que as citações

histórico-culturais lembram o leitor que a história narrada não é ficcional, não é de outra pessoa, mas sua, a história do Brasil.

A sensação que fica ao se ler o conto fonsequiano em tela é fruto de uma mescla entre descrições de um mundo sombrio, que beira a barbárie, nas quais o leitor tem a impressão de estar em um calabouço novecentista, talvez esperando a pena capital, e a citação dos avanços artísticos que se desenvolveram paralelos a essa violência. Esse jogo se realiza a partir das citações de época, ficando a cargo do narrador a enumeração das obras de arte de então. Dessa maneira, é como se o narrador procurasse se desresponsabilizar pela violência, mostrando que sua função é a de mencionar os acontecimentos, deixando para as testemunhas, através de citações diretas, o peso do tema.

Auerbach (2013) menciona que

Em Amiano há uma hipertrofia do sensorial e do perceptível; forçando caminho para o estilo elevado, não o vulgariza popular ou comicamente, mas o exagera desmesuradamente: a linguagem começa a pintar a realidade deformada, sangrenta e fantasmagórica com palavras cintilantes e pomposas deformações fraseológicas. (AUERBACH, 2013, p. 49)

Em *A recusa dos carneiros* não vemos esse efeito, embora o tema tratado seja pesado, a construção não chega a ser sombria, mas exageradamente objetiva. A objetividade é a forma pela qual o narrador fonsequiano constrói a violência. É como se ele estivesse dizendo: não sou eu que construo a violência na narrativa, ela existe, pronto! Contudo, a despeito de suas estratégias de negação, especialmente a objetividade, é o narrador que nos leva a imaginar, que informa sobre os odores, sobre as cores. Percebemos isso no exemplo a seguir. Após argumentar, durante um parágrafo inteiro, sobre sua tese (podem faltar carrascos, mas nunca faltarão espectadores), o narrador dirá:

Isto nos faz pensar num “terrível pátio de Versalhes, onde se fazia”, segundo Michelet, “na noite da caça, a distribuição de restos de carne aos cães famintos. Pátio pequeno, bem pequeno, que devia parecer um abismo de sangue, um poço de carniça. Um balcão interior permitia às belas damas olhar à vontade e aspirar seu perfume”. Assunto para muitas tertúlias. (FONSECA, 1992, p. 131)

Quem “nos faz pensar” é o narrador. Não havia no leitor a associação do narrado com “o terrível pátio de Versalhes” antes de o narrador o introduzir em sua história, é ele que o escolhe, como diria Jakobson (2003), do eixo paradigmático. Contudo, o narrador fonsequiano esforça-se em atribuir a outrem sua escolha, em torná-la natural e inevitável. O uso do discurso direto é feito de tal forma que o efeito é quase o mesmo que de um discurso indireto livre, ou seja, se não fossem as marcações gráficas, não conseguiríamos separar os discursos do

narrador e do sujeito citado. Há um amálgama, uma transição propositalmente imperceptível entre as duas figuras. Assim, o narrador expressa sua opinião, fazendo o leitor pensar, mas atribui essas conclusões às figuras históricas.

A passagem escolhida, como foi dito, mistura-se perfeitamente à história contada, dessa maneira, as figuras construídas na citação produzem uma ideia brutal, mas não uma “hipertrofia sensorial”, como aquela observada por Auerbach em Amiano (AUERBACH, 2013, p. 49). Em Rubem Fonseca as descrições, mesmo quando aparentemente poéticas, apontam para um mundo objetivo, humano. Dessa forma, “abismo de sangue” e “poço de carniça” são imediatamente seguidos pela descrição de “belas damas” que de um balcão podiam “olhar à vontade e aspirar seu perfume”. O contraste, e a ironia, contidos na passagem, apontam para a humanidade da cena, para o que só os homens são capazes de construir. Poderíamos argumentar, com base na *Poética do Espaço*, de G. Bachelard, que poço e abismo são sintagmas que nos remetem ao mais sombrio do ser humano, ao seu inconsciente. Entretanto, em se tratando de representações sociais, poderíamos também dizer que falam das trevas de nossa época, lembrando, mais uma vez, de Agamben.

O narrador, após usar de forma artilosa o discurso direto, inicia o parágrafo seguinte com seu próprio pensamento, contudo, agora, ele parece se misturar às informações dadas acima. Isso ocorre, mesmo que as palavras do narrador resultem em uma imagem tão forte quanto a anterior, como percebemos ao lê-lo: “Há também um aroma especial a ser aspirado do corpo do enforcado nos instantes agônicos, quando a execução se realiza num local pouco ventilado” (FONSECA, 1992, p. 130). A intercalação entre citações diretas e parágrafos autorais se faz durante todo o texto, construindo, não somente, um sentido de confiabilidade, quanto uma aura de passado. A recusa dos carniceiros não somente relata os fatos ocorridos no século XIX, como também intenta levar o leitor àquela época, como mencionado acima.

Cabe ao narrador, durante todo o conto, enumerar os feitos artísticos da época, como podemos ver abaixo:

Recuando a junho de 1826. É um bom ano para as *belles-lettres*. Na França, o sr. Alfred Victor, *comte de Vigny*, publica *Poèmes antiques et modernes*. Em Portugal, com D. Branca, o sr. João Batista da Silva Leitão de Almeida Garret introduz “o vírus do romantismo” na poesia de língua portuguesa. Na Alemanha, o sr. Heinrich Heine, o poeta dos versos musicados pelo sr. Robert Schumann, tem impresso seu livro *Reise Bilder*. Voltemos à nossa Câmara dos Deputados. (FONSECA, 1992, p. 131)

Mais uma vez, notamos uma aproximação proposital com o estilo de época novecentista, principalmente através do uso repetitivo do pronome de tratamento “Sr.” antes dos nomes citados. Ao “recuar” para 1826, o narrador enaltece as inovações do campo artístico em uma espécie de panorama, contrapondo-o, logo em seguida, a “nossa Câmara dos Deputados”.

Se o único paralelismo entre a putrefação e o belo fosse a passagem em que as damas se reuniam para apreciar a carnificina, poderíamos dizer tratar-se de uma denúncia da hipocrisia da sociedade, que vive alheia ao mal. Todavia, esse paradoxo não se apresenta apenas uma vez no conto, parece ser seu diapasão. Vejamos outro caso:

[...] consta que um condenado que resistiu ao suplício do enforcamento teve de ser morto a pauladas pelo verdugo, mas essas são apenas raras, fortuitas e irrelevantes exceções, nossos condenados são corretamente dependurados pelo pescoço até morrerem por asfixia.) E o condenado a pena de galés não rema mais nesse tipo de barco, que deixou de existir no século XVI. Estamos no século XIX, o século das luzes. A pena de galés foi substituída pela de trabalhos forçados. Ainda que a vida de um forçado perpétuo seja extremamente árdua, são notórios os casos de alguns que tiveram a felicidade de viver dez anos e até mesmo mais, cumprindo essa pena.

Na Câmara, a discussão continua. (FONSECA, 1992, p. 134)

No excerto, vemos mais uma vez a linguagem objetiva a criar um efeito que poderíamos aproximar à banalidade. Os fatos são descritos como pertencentes ao cotidiano, não devendo, portanto, causar comoção aos leitores. A pena capital, embora discutida, é parte do Código Penal, não sendo, desta forma, uma barbárie, mas, pelo contrário, parte do contrato social. Essa construção aproxima-se do que Schollhammer (2013) afirma sobre a obra de Rosângela Rennó, segundo o crítico

A artista extrai o aspecto melodramático das imagens que flagram a violência exibindo o cadáver, o sangue da ferida e a arma, mas sem sensacionalismo e sem apelo passional. Em vez de explorar a dimensão traumática dos atos, a montagem e o sequenciamento que ela cria na composição das fotos se desvencilham temporalmente da violência ocorrida e privilegiam o não dito ao enquadrar o drama no contexto da banalidade cotidiana. (SCHOLLHAMMER, 2013, p.31 e 32)

Já os fatos mais violentos, como o de se matar um homem a pauladas, são atenuados com adjetivos como “fortuitas” e “irrelevantes”. A prisão nas galés é desconsiderada, pois afinal “estamos no século XIX, o século das luzes”. O sarcasmo do narrador acentua-se bastante e um leitor ingênuo seria capaz de comemorar o fato de que “são notórios os casos de alguns (prisioneiros condenados ao trabalho forçado) que tiveram a felicidade de viver dez anos e até mesmo mais”. O parágrafo é seguido por outro que, já no começo, assevera ao leitor que “na Câmara, a discussão continua”.

Temos, então, pelo menos três instâncias compondo o universo do conto em análise. Na primeira, a do cotidiano do século XIX, a pena capital continua ser aplicada, com muitas falhas e dificuldades, incluindo a que dá título ao conto, a recusa dos açougueiros, então chamados de carnicheiros, em tomarem o lugar de algoz. Em uma segunda, podemos falar da interminável discussão parlamentar sobre a legitimidade e eficácia da pena de morte. Nesse extrato se faz mais forte a construção da historicidade do texto a partir da linguagem, pelas estratégias já mencionadas nessa análise. Por fim, em uma terceira instância do real, encontramos as referências artísticas, que em Rubem Fonseca são constantes e corroboram para sua metalinguagem.

No conto *Duzentos e vinte e cinco gramas* (FONSECA, 2004), ao terminar a autópsia, exatamente quando o legista examina o coração da jovem, pesando-o, no que se tem o título do conto, duzentos e vinte e cinco gramas, e afirmando que ele “não foi atingido”

Os órgãos foram todos jogados de volta, para dentro do corpo.

Com uma agulha curva, o enfermeiro coseu o imenso corte. O encéfalo posto dentro do crânio, o couro cabeludo puxado para trás e cosido também. O rosto da mulher surgiu novamente, olhos abertos, boca aberta.

“Acabou”, disse o legista.

“Fiquei até o fim”, disse o homem que assistia.

[...]

“Agora vou-me embora” [...]

Os dois olharam-se nos olhos, com um sentimento escuro, viscoso, mau. [...]. O homem começou a sair da sala de autópsias. [...]

Na porta da rua o sol bateu em cheio no seu rosto. Ele fechou os olhos e cobriu-os com as duas mãos. Disse: “Putaquepariu”, ainda com as mãos no rosto. Abriu a boca como se estivesse com falta de ar. Isso por poucos segundos. Logo em seguida descobriu o rosto, olhou para os lados para ver se alguém o observava e compôs sua fisionomia.” (FONSECA, 2004, p. 24)

Notamos, no último período, uma ambiguidade que corrobora a hipótese do autoconhecimento, pois “descobrir o rosto” significa, além do sentido pragmático, identificar-se, perceber qual é a sua feição, assim como “compor sua fisionomia” teria o sentido de construção de imagem, como se quer ser visto pelo outro. Entretanto isso só se faz mediado pelo olhar. Por isso, na seção seguinte, veremos como a violência das narrativas de Rubem Fonseca relacionam-se com a metatextualidade. Para isso, nossa reflexão terá como ponto de apoio teórico os estudos de G. Agamben, especialmente suas reflexões sobre o contemporâneo

e a necessidade de se olhar para o que ele chamou de “escuro de seu tempo”. Tomaremos o conto *Olhar* (FONSECA, 1992) como partida para os argumentos apresentados.

3 OLHAR FIXO: A CONTEMPORANEIDADE DE RUBEM FONSECA

Em seu texto *O que é o contemporâneo*, Agamben (2009) começa com uma inquietante pergunta: de quem e do que somos contemporâneos? Embora essa pergunta possa parecer pueril, carrega consigo uma dinâmica e inquietante reflexão. Se fossemos pensar em uma resposta simplista, imaginando o significado da palavra a partir de sua etimologia, diríamos que contemporâneo é aquele, ou aquilo, que é do mesmo tempo. Entretanto, essa resposta não leva em consideração as várias linhas de intercessão que formam a filigrana temporal. Podemos conviver com objetos construídos décadas atrás, ouvir músicas, ler livros criados outrora e, mesmo assim, sermos impactado por eles.

Nesse ponto, vale lembrarmos a advertência de Machado de Assis: “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Machado de Assis, 1994). Poderíamos nos perguntar se as primeiras obras de Rubem Fonseca ainda dialogam com o Brasil do século XXI, se suas páginas não são muito ensanguentadas? Agamben parece complementar o Mago do Cosme Velho ao asseverar que

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58)

Esse anacronismo pode se manifestar de diversas maneiras. Talvez esteja presente na escolha do tema, num gesto de se olhar para trás visando o provir. Ou no estilo, seja esse um resgate de modelos canônicos ou uma manifestação vanguardista. Agamben percebe e deixa claro que

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Vejamos um pouco mais desse olhar sobre sua época. Entre os gregos o olhar recebeu um tratamento especial. Destacamos dois exemplos, o mito de Cupido e Psique e o de Narciso (BULFINCH, 2006). No primeiro, Cupido exige de sua amada e protegida que nunca

o veja, ficando o olhar reservado somente a ele, um deus. No momento em que esta o ludibria, convencida que foi por suas invejosas irmãs, perde sua atenção. Era necessário que tivesse aceito sua condição humana, sua limitação metaforicamente representada pelas trevas nas quais era mantida e possuída. Na mitologia grega, a morada dos deuses era sempre coberta por nuvens, um véu, uma barreira que impedia o olhar humano de chegar às regiões das quais os deuses os viam, sem, entretanto, serem vistos. Psique consegue a remissão após cumprir, com a ajuda de seu amado, as tarefas impostas por Vênus, que lhe ordena, dentre outras coisas, que vá às sombras infernais e peça um pouco da beleza de Prosérpina. Advertida para que não olhasse na caixa que transportava, sob pena de morrer, a jovem sucumbe à vontade de ver e cai no sono estígio, sobrevivendo mais uma vez, graças à intervenção de Cupido. Psique, a mais tardia representação da mitologia grega, traz-nos a imagem da alma humana, curiosa a ponto de quase perder sua vida, mas que por causa dessa curiosidade e beleza, chega à presença dos deuses e tornar-se imortal. A imortalidade da alma, nesse mito, está entrelaçada à sua vontade de ver.

Diferente do que ocorre com Psique, no mito de Narciso a visão torna-se efetivamente uma prisão e é a efetivação da maldição recebida. O jovem humano que ousou recusar o amor divino acaba preso pelo amor que sente por sua própria imagem. É com base nesse tipo de textualidade que Roland Barthes (2007) vai afirmar que “o olho ocidental é submetido a toda uma mitologia da alma, central e secreta, cujo fogo, abrigado na cavidade orbital, irradiaria para um exterior carnal, sensual, passional” (BARTHES, 2007, p. 138).

Observando o conto *Olhar*, do livro *Romance Negro*, (FONSECA, 1992), vemos como o olhar se liga à metaficcionalidade e ao contemporâneo em Fonseca, não só nos contos da década de 1960, como também posteriormente. No autor de *Romance Negro*, percebemos um processo autorreflexivo que toma a visão artística como uma experiência do fora, segundo Blanchot, e trabalha esteticamente a violência de forma a constituir o espaço literário. Em seus contos temos, a exemplo de Psique, uma visão que ao levar às regiões da morte, liberta-se para uma vida outra, e também uma forma de se ver pelos olhos do outro, percebendo-se limitado e prisioneiro em sua própria imagem.

No conto *Olhar*, Rubem Fonseca trabalha o descobrir-se de um homem, que isolado em seu estranho mundo, tenta escrever um livro. Essa história é apresentada pelo próprio narrador, que em primeira pessoa tenta responder à pergunta que lança ao leitor logo na primeira linha: um olhar pode mudar a vida de um homem? A partir desse questionamento, o leitor é

sutilmente apresentado a uma metamorfose, uma forma ainda embrionária que tomará forma ao longo da narrativa.

O fato de ser narrado em primeira pessoa, algo não muito comum na contística de Fonseca, realça a projeção do eu, ao dar uma perspectiva pessoal dos fatos e uma descrição parcial das personagens. Nesse sentido, devemos lembrar que, como afirma Oscar Tacca (1983), a obra “é, em suma, uma espécie de recomposição do mundo, operada pelo leitor a partir de uma limitada quantidade de informação, habilmente repartida entre autor, narrador e personagens” (p. 18). Embora o teórico estivesse se referindo ao romance, é possível estender esse entendimento para o conto e, no caso de *Olhar*, precisamos redobrar o cuidado na análise, uma vez que o próprio narrador se identifica como um autor, deixando claro isso em diversos momentos, como na afirmativa: *minha profissão é escrever, todos sabem*.

Por isso, é necessário considerarmos o conto de Fonseca com o cuidado de não acreditar plenamente no que é narrado, não somente pelo fato do narrador ser o protagonista, o que por si só já relativiza as informações, fazendo desse jogo algo muito mais perigoso, mas, principalmente, porque esse narrador apresenta-se, desde o início, como autor, como aquele destinado a criar uma realidade narrativa. Dessa forma, temos uma sobreposição, um narrador, cuja missão, de acordo com Tacca (1983), não é senão a de contar, apresentando-se como alguém que tem a missão de criar, assim, o leitor é desafiado a pensar a respeito da perspectiva do narrador; será apenas subjetividade ou *Olhar* é também uma ficção do narrador-autor?

Essa estratégia narrativa também foi usada por Rubem Fonseca em outros contos, em especial, na coletânea *Feliz ano novo*, dessa, destaca-se *Intestino Grosso*, no qual se pode encontrar uma entrevista dada por um personagem-autor, que alguns críticos acreditaram se tratar de uma forma literária de defender sua criação, visto que nessa época desenrolava-se na justiça o julgamento do “Caso Rubem Fonseca” (SILVA, 1996).

O narrador de *Olhar* diz-se clássico ou acadêmico, enumera uma quantidade de obras que estão sendo ou foram lidas por ele, e mostra-se apreciador da música erudita. Contudo, um hábito foge à normalidade na vida dessa personagem, sua alimentação. Segundo ele, tinha dinheiro para alimentar-se com as mais finas iguarias, entretanto, os prazeres da mesa não o atraíam. Ingeria apenas um suflê de espinafre, e “passava os dias em casa escrevendo e, quando não estava escrevendo, ouvindo Mozart e relendo Petrarca, ou Bach e Dante, ou Brahms e Tomás de Aquino, ou Chopin e Camões” (p.62). Os hábitos descritos pelo narrador constroem

uma imagem de pessoa dedicada exclusivamente ao espírito, de forma que não se consegue formar uma ideia de homem forte ou de uma vida social ativa, pelo contrário, o narrador apresenta-se resistente até mesmo às manifestações artísticas geralmente aceitas, tais como o cinema e a ópera.

Ao falar dessas práticas, o narrador usa os verbos no pretérito, indicando uma mudança, embora não informe o que faz hoje, durante seus dias. Em certa altura da narrativa, afirma:

Devo confessar que era também, antes dos episódios que relatarei, quase um misantropo. Gostava de ficar só e até mesmo a presença da empregada, Talita, me incomodava. Por isso ela recebera instruções de trabalhar no máximo duas horas por dia, e depois se retirar. (FONSECA, 1992, p.62)

É interessante observar que, nesse conto, o passado não se configura pelo transcorrer do tempo, mas por um acontecimento, um olhar. Dessa forma, o narrador não é mais o mesmo que sofreu uma inanição, fruto de sua alimentação precária, e se viu obrigado a consultar um médico. Não, quem narra é resultado da transformação ocorrida a partir de um olhar, é a resposta para o enigma proposto na primeira linha do texto.

Embora o divisor de águas na vida do narrador tenha sido um olhar, tudo começa numa tarde em que passa mal, “enquanto lia Propércio ao som de Mahler”. Na obra de Rubem Fonseca, a referência a autores, compositores e obras de arte é constante, em *Olhar* temos a mesma regularidade. As obras citadas, Propércio e Mahler, contribuem para a construção do ambiente, contudo vão além disso, dão ao leitor uma descrição da personagem. No caso do conto em análise, indicam uma camada ainda oculta da personalidade da personagem, pois a obra de Propércio, autor romano da época de Augusto, é conhecida por seu caráter erótico-amoroso, com a constituição de triângulos amorosos, e Gustav Mahler, compositor checo, ganhou notoriedade pela constante subversão de tons, fazendo parecer aos ouvintes que trechos de suas sinfonias não pertencem a nenhuma nota musical, e por seu tom lúgubre. Esses indícios são espalhados por Fonseca ao longo do texto, nos ateremos a apenas alguns.

Ao consultar um médico, a personagem descobriu que estava com inanição, causa também de suas visões, devidamente registradas. O médico lhe explica: “os santos tinham visões porque jejuavam, e jejuavam porque tinham visões, um interessante círculo vicioso” (p.63). Após longa conversa, Dr. Goldblum assevera: “você precisa comer, disse Goldblum. A coisa mais criativa que o homem pode fazer é comer. Tenho grande respeito pela gula. Comer é vital – uma obviedade às vezes esquecida. Arte é fome” (p. 65).

Há um apelo a instintos primários do ser humano nesse conto. Assim como comer, olhar é algo inerente à espécie humana. Os homens confiam na visão, conhecem o mundo pelos olhos, por isso *Olhar* irá introduzir esse conhecimento através de outra necessidade profunda e natural, comer. No jantar que tem com seu médico, o narrador come trutas. O relato das sensações vividas pelo narrador são intensas, ambíguas e pessoais. A subjetividade chega ao ponto de provocar o estranhamento dos outros, ele nunca havia comido carne.

“O restaurante possuía um enorme aquário cheio de trutas azuladas. Goldblum levou-me até o aquário” (p.65). Nesse conto, o animal é posto sob a égide humana, são oferecidos em sacrifício, para saciar a fome humana. As trutas estão vulneráveis, a mercê da personagem, e Goldblum é quem o inicia no consumo da carne e na escolha das vítimas: “escolha qual dessas trutas você quer comer”, “truta é uma carne leve, não lhe fará mal” (p. 66).

O narrador devora a truta por inteiro e, tomado por um prazer que não conseguia explicar, começa uma série de reflexões metatextuais, lembrando-se de um conto de Cortázar e de outro de Guimarães Rosa, *Meu tio Iauarete*, no qual o narrador transforma-se numa onça. Essa ideia de transformar-se no animal abatido é importante para essa análise, pois, embora seja imediatamente rechaçada, com a afirmação de que não quer tornar-se uma truta, quer comer uma truta, mais a frente produzirá a abertura necessária para a leitura proposta, já que irá evoluir em suas escolhas gastronômicas.

Após enjoar de trutas, a personagem começa uma peregrinação em busca de animais maiores para serem devorados, contudo, queria-os vivos, para escolher, tal como fazia com as trutas. Depois de decepcionar-se com o fato de não haver restaurantes que servissem mamíferos abatidos na hora, prova um coelho, porém a decepção não é menor.

O coelho decapitado me pareceu uma coisa feia, algo indefinido entre gato e cachorro, já que a cabeça é que distinguia esses animais um do outro, quando mortos e esfolados. A um bicho sem cabeça falta algo muito importante, os olhos.

Comi o coelho que me haviam exibido, tendo antes pedido ao cozinheiro que me explicasse como aquele prato – coelho à caçadora – devia ser preparado. (p. 71)

Percebemos, na fala da personagem, uma inquietação, um êxtase, quase erótico, ao compreender o processo de preparo do prato, não mais pelo sabor, nunca foi o sabor, mas pelo olhar, o olhar que precede a morte, o olhar da vítima e de seu algoz. Isso já havia sido prenunciado na criação de um poema, quando do desmaio antes de ir ao médico, intitulado “Os trabalhadores da morte”. Se em *Corujas*, de Caio Fernando Abreu, por exemplo, o olhar leva o

narrador a envergonhar-se, a encarar aqueles olhos amarelos com um certo respeito, em *Olhar*, o narrador encontra nos coelhos um “olhar evasivo”, “difícil de captar”. Notemos que o olhar passa a ser, nesses casos, um canal para a compreensão e talvez por isso a imagem criada por Agamben em seu conceito de contemporâneo seja tão intensa.

Retomando o texto de Agamben, podemos repetir a pergunta do pesquisador: o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Nesse ponto de sua reflexão, encontramos mais uma definição para contemporâneo, segundo ele “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Dirá também que “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (idem).

A pergunta de Agamben – o que é o contemporâneo? – desloca também a compreensão simplista do termo, impossibilitando a significação de contemporâneo como sendo aquele que está no mesmo tempo. Para construir sua acepção, Agamben buscará em Friedrich Nietzsche uma primeira característica para a contemporaneidade.

Ao ler o texto de 1874, escrito pelo filósofo alemão, Agamben percebe que

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Entendemos que, nessa conceituação, a contemporaneidade é associada à consciência. Aquele que viver sem ter o entendimento da época em que vive, não pode ser seu contemporâneo, pois não a entende. Viveria, criaria e desfrutaria do que quer que seja apenas por estar lá, não seria capaz de vivenciar o tempo presente, de perceber nele a confluência da história, na soma de pequenos momentos, únicos, ou, ao contrário, não conseguiria esquecê-los.

No texto de Nietzsche, ele põe como característica mais importante da felicidade o esquecer. Segundo ele “nas menores como nas maiores felicidades é sempre o mesmo aquilo que faz da felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir a-historicamente” (NIETZSCHE, 1974, p. 66). Em seguida, o autor dessas considerações divide os homens em dois grupos, os históricos, para os quais “o olhar ao passado os impele ao futuro, inflama seu ânimo a ainda por mais tempo concorrer com a vida”

(p.67); e o homem supra-histórico, “que não vê a salvação no processo, para quem o mundo em cada instante singular está pronto e alcançou seu termo” (p.67).

O erro dos homens supra-históricos é o de, ao compreender a história como um ciclo, no qual as coisas inevitavelmente se repetirão, desistirem do processo, abandonarem a vida. Dessa maneira, o não esquecimento, a compreensão do que já se manifestou, gera nesse tipo de homens um torpor, uma sensação de terminalidade e impotência diante da vida, disfarçada atrás de um ar soberbo de sabedoria, de quem tem resposta para tudo, antes mesmo de (inter)agir com o histórico. Segundo Nietzsche, “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer danos e por fim se arruína” (p. 66). Essa insônia histórica, essa obsessão por trazer novamente à discussão o que outrora foi assunto impede o supra-histórico de agir, atacando assim a força vital, pois “todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro” (p. 66).

O homem histórico poderia ser acusado de ingenuidade, pois “acende a esperança de que a justiça ainda vem, de que a felicidade está atrás da montanha em cuja direção eles caminham” (p. 67). Entretanto, a seu favor, podemos dizer que “não sabem quão a-historicamente, a despeito de toda sua história, eles pensam e agem, e como até mesmo sua ocupação com a história não está a serviço do conhecimento puro, mas da vida” (p.67).

Na filosofia nietzschiana, a força vital é sempre valorizada. Não se admite nada que suprima a vida, o desejo pulsante de se alcançar a plenitude, e é nesse sentido que a história é redimida no paradoxo do homem histórico, pois “a história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica” (p. 68). Por isso, olhar o passado é, antes de tudo, buscar sentidos, “efeitos em si”, para usar a expressão nietzschiana. As festas populares, os dias comemorativos, buscam efeitos, significar o presente, mas nunca da mesma forma, como acreditam os supra-históricos. É preciso negligenciar diferenças abissais para que se acredite que o passado pode voltar, mesmo assim, o homem histórico age com seu olhar voltado ao ontem, buscando nele a esperança.

Essas forças antagônicas, e aparentemente inconciliáveis, produzem no homem moderno uma ruptura, um paradoxo que Nietzsche assim explicou

O saber histórico jorra de fontes inexauríveis, sempre de novo e cada vez mais; o que é estrangeiro e desconexo entre si se aglomera; a memória abre todas as suas portas e no entanto ainda não está suficientemente aberta; [...]. Com esses rancos denuncia-se

a propriedade mais própria desse homem moderno: a notável oposição entre um interior, a que não corresponde nenhum exterior, e um exterior, a que não corresponde nenhum interior, oposição que os povos antigos não conhecem. (NIETZSCHE, 1974, p. 70)

Assim dividido, o homem moderno não pode ser plenamente feliz. Ele encontra-se, como Odisseu, amarrado ao mastro, impossibilitado de ir ao encontro da realização de seu desejo, pois isso significaria sua morte.

No conto *Curriculum Vitae* (FONSECA, 1994), com narrador em primeira pessoa, vemos essa contradição entre interior e exterior claramente. Deitado em sua cama, o narrador vê uma mulher pentear os cabelos de frente para o espelho. O texto não diz, mas parece ser através desse espelho que a mulher vê o homem que agora lhe conta uma história, a história de um suposto amigo, que, tudo indica, trata-se do próprio narrador em outro tempo. O narrador reclama que ela não ouve nada enquanto está penteando os cabelos, ela, no entanto, se diz atenta e pede que ele conte a história de seu amigo que tocava bongô.

A história contada mostra um jovem percussionista, amante da música erudita, ser rejeitado pelo pai da namorada pelo fato de ser um “vagabundo”, não trabalhar. A pedido da amada, busca emprego, mas não tem currículo vitae. Não consegue atender às exigências do mercado, não entende de controle contábil, capacidade de chefia ou de datilografia. Ele toca bongô, mas mesmo no que é bom não consegue emprego, pois no El Cubanito seu conhecimento de Bach não serve, “El Cubanito não pode aproveitá-lo, ninguém podia aproveitá-lo” (FONSECA, 1994, p. 37).

A necessidade de representar um papel social, de ser aceito, aproveitado pela sociedade torna-se o grande dilema do narrador. O currículo representa a experiência de alguém, sua história, mas o protagonista não tinha nenhuma, não uma que interessasse a sociedade em que vivia. Esse desencontro entre ser e ter que ser, pode ser mais superficial do que o dilema de Hamlet, mas não é menos dolorido e cruel.

Uma das formas de fugir dessa fratura é ligando exterior e interior através da narrativa, mas não há quem o escute. E depois, o que aconteceu? pergunta a mulher sem nenhum interesse, ao que ele responde: “a menina de dezessete anos esqueceu o rapaz, e ele também esqueceu a mocinha” (FONSECA, 1994, p. 37). A mulher em frente ao espelho, preocupa-se com sua imagem, não com a história contada e, embora a escute, vai “para casa sem saber a verdade”. A chance do reencontro perde-se, pois a história permanece inaudita.

O desencontro entre exterioridade e interioridade não significa que o sujeito estará vivendo em outro tempo, como que dissociado de seu entorno. Mesmo o narrador memorialista não consegue viver no tempo do narrado, embora, em muitos casos, busque na memória um refúgio, ou uma identidade, é a partir do tempo da enunciação que significa suas experiências, que lhes dá sentidos. Por isso Agamben dirá que “um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.59).

A impossibilidade de fuga, ou a vontade de (inter)agir com seu tempo é condição sine qua non para a contemporaneidade do autor, do ponto de vista que adotamos nesse trabalho. Percebemos, portanto, que a contemporaneidade de uma obra não se liga à sua temática. Não se pode descartar um romance histórico de determinado cânone com base na data do fato narrado, o que se busca é o sentimento íntimo, do qual fala Machado, um sentimento que fará com que não só o escritor, mas sua obra também dialogue com seus contemporâneos.

No conto *Curriculum Vitae*, enxergamos essa ligação entre o escritor e seu tempo. Quando o jovem resolve buscar emprego, não por que queira, mas para responder às exigências de outros, destacam-se, em especial, duas leituras: na primeira, temos uma crítica sobre o papel da arte na sociedade; na segunda, um vislumbre do contexto político em que a obra é publicada.

O fato do protagonista ser um artista, é significativa. Um jovem promissor, amante de música erudita, dedica-se ao aperfeiçoamento de sua arte, mas ela não é reconhecida. Não se pode esperar que uma sociedade preocupada com a produção aceite o ócio do rapaz. Ao buscar um lugar nas engrenagens que fazem o capital girar, não se encaixa. Nem mesmo em um conjunto musical sua arte é aceita, não é comercial. O líder do conjunto para o qual se candidata deixa bem claro sua posição: “meu filho, o bongô tem uma certa liberdade dentro da música [...] mas não pode é sair do ritmo” (FONSECA, 1994, p.37). Nesse conto, Fonseca toca na questão do lugar do artista na sociedade. O músico, como um agente cultural, não consegue “produzir” para o mercado. Aquele que se dedica à arte de fato e não ao que é ofertado ao público pelos *mass media*, está fadado à frustração, acabará por viver uma mentira, como o protagonista fonsequiano, pois “ele só sabia tocar bongô acompanhando Bach” (p.37), não sabia tocar cha-cha-cha ou mambo.

Uma segunda questão presente no conto, e que parece atender ao princípio machadiano, são as opções do jovem ao procurar emprego. Em primeiro lugar, procura vaga no

setor empresarial, ligado ao modelo capitalista, como fica evidenciado ao observarmos o campo léxico do texto. Expressões como: controle contábil de materiais em kardex, capacidade de chefia, topografia, relações humanas e racionalização de métodos e sistemas. Ao não ser aceito nesse setor, vai em busca do El Cubanito. O nome do grupo não é gratuito, fala ao leitor da polarização presente no cenário político internacional nas décadas de 1960 e 1970, especialmente, nas quais o autor começa sua publicação, a chamada Guerra Fria. Nesse contexto, muitos jovens, ao não se identificarem com as prerrogativas do liberalismo econômico, procuraram no modelo socialista uma saída. O que Fonseca mostra no conto é que a liberdade não existe, essa é a ideia do título do livro (*Os Prisioneiros*). O protagonista descobre que, mesmo no El Cubanito, sua liberdade é relativa, ele não pode fugir do ritmo. A percepção aguda de Rubem Fonseca o torna um homem de seu tempo, percebendo que a arte produz párias, cujo papel não é produzir, ou lutar, é criar.

Quando não cria, isola-se, “todo homem é uma ilha, vamos deixar de poesia” (FONSECA, 1994, p.37), diz o narrador ao final do conto. Não esqueceu a mocinha, mas quereria tê-la esquecido, pois o não esquecimento produz o descompasso, a diferença entre os eus, a fratura do homem moderno. Não é ainda a fratura do contemporâneo, preconizada por Agamben, e que perseguimos neste texto, mas dela faz imagem, é uma metonímia da fratura do contemporâneo. Esses sinais deixados por Rubem Fonseca, em sua obra, mostram a percepção do autor, a existência de um projeto estético que vai além da crítica social. O que Fonseca produz aponta para algo maior, para uma sociedade que se rompe diante da não coincidência, dessa discronia, como afirma Agamben, e só pode ser feliz fora de si.

Um segundo conceito é dado em *O que é o contemporâneo*, segundo o autor “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62). Já falamos o suficiente neste trabalho sobre o papel do olhar na contemporaneidade e em Fonseca, entretanto, nesse ponto, Agamben esclarece que se deve olhar para o escuro de seu tempo, não se deixar cegar pelas luzes da modernidade.

Ver o escuro, compreender que ele não significa a ausência de luz, mas uma forma de ação, é essencial para o autor contemporâneo. De acordo com o texto em apreço, o autor deve mergulhar sua pena nas trevas do presente. A partir dessa afirmação, poderíamos imaginar que o autor contemporâneo devesse escrever sobre as mazelas do seu tempo, ou ainda, imaginar que ele seria uma espécie de arauto do juízo, mas neste trabalho não adotamos essa leitura.

Molhar a pena nas trevas do seu tempo será entendido como uma ação que busca ver o que é ofuscado pelas luzes, sejam elas o racionalismo, atacado por Adorno em sua *Dialética do Esclarecimento*, sejam elas um discurso otimista e conivente para o qual a humanidade caminha para o melhoramento, numa espécie de ingenuidade histórica, aludida e refutada por Nietzsche. Segundo Agamben,

perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

No conto “Natureza-Podre ou Franz Potocki e o mundo”, narrado em terceira pessoa, nos é apresentada a história de um artista, que alcança a fama com quadros de natureza-podre, temas escatológicos e aberrantes. O público, até mesmo as crianças em suas atividades de sala de aula, admiram a produção de Franz Potocki⁷, pois, segundo seus defensores, “a natureza-podre de Potocki era a sua visão particular do mundo” (FONSECA, 2004, p. 44). Potocki parece representar, de certa forma, o próprio Rubem Fonseca, que em muitos momentos de sua carreira teve de se defender de críticos que o acusam de mau gosto ao explorar o grotesco⁸. Essa visão particular é a capacidade de observar o escuro, “e por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Na busca por compreender o cotidiano que lhe cerca, criticando-o, muitas vezes, o autor envereda pelos caminhos da alma humana, já que “por certo, o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa” (LIMA, 2002, p. 663).

Nesse contexto, devemos lembrar que

A literatura pode formar, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, - o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras. (CANDIDO, 1972, p. 84)

⁷ É interessante observar que Potocki é o sobrenome da artista Gail Potocki que dedica uma de suas obras a retratar os artistas de *Freaks*, filme de 1932 que retrata pessoas que trabalhavam no chamado Circo dos Horrores.

⁸ Sobre essas acusações falaremos ao tratar da censura sofrida pelo autor quando da publicação de *Feliz Ano Novo*.

Sendo assim, a luz que chega ao autor, e ao leitor, não é oficial, não se enquadra no esperado, pelo contrário, causa-lhes estranhamento, essa estranha força que a literatura usa contundentemente.

Não se consegue ficar indiferente à luz. Essa luz que irrompe das trevas, que é história e ausência, pois pertence ao nada do universo presente e atemporal. Essa luz que preenche o espaço visto por Nietzsche, que separava, qual um dorso partido, os séculos XIX e XX, mas que também afasta interioridade e aparência no homem moderno. O autor é impelido a escrever, pois sua obra é sempre inacabada, sempre há a necessidade de escrever, pois, como aponta Blanchot (1987), “o poeta só existe poeticamente, como a possibilidade do poema e, neste sentido, depois dele, embora unicamente em face dele” (BLANCHOT, 1987, p.227). Pensando nesse imperativo, e na possibilidade de estar a geração hodierna presenciando a morte da literatura, Rubem Fonseca escreve a crônica “O Romance Morreu?”.

Em sua crônica “O Romance Morreu?” (FONSECA, 2007), Fonseca aborda a anunciada morte do romance, deixando claro, entretanto, que não acredita nela. Nas palavras de Fonseca, “muito antes de publicar o meu primeiro livro eu já ouvia dizer que o romance, a literatura de ficção, estavam mortos” (FONSECA, 2007, p.7). Na sequência, cita alguns obituários do romance, seguidos pela causa mortis: em 1880 o romance foi dado como morto, ignorando-se, dessa forma, todos os grandes nomes que escreviam naquela época, tomada pelo otimismo da virada do século, que, segundo pensavam, iria tornar a literatura algo obsoleto; o Ford Modelo T, bem como a industrialização/urbanização também haveriam de matar o romance, mais uma vez este resiste; também resiste às investidas do cinema, da televisão e, mais recentemente, da internet. Embora esses dados pareçam otimistas, Fonseca assevera: “a literatura de ficção não acabou, o que está acabando é o leitor” (FONSECA, 2007, p.09).

O fim do leitor pode ser tão ou ainda mais assustador do que a morte do romance. Sem um público leitor, a literatura estaria finalmente morta? Desapareceria, também, a sensibilidade? Fonseca nos expõe sua tese, que ele chama de “a síndrome de Camões”. Para explaná-la, Fonseca lembrará Kafka, ao dizer: “Kafka escrevia para um único leitor: ele mesmo” (FONSECA, 2007, p.10). Kafka representa então o amálgama entre as instâncias do autor e do leitor, ainda que estas permaneçam inconciliáveis, digladiando-se pelo direito ao sentido. Em *Carta ao Pai*, por exemplo, temos um enunciador que movido por forte comoção, por uma vontade incontrolável e passional, fala ao pai, talvez em busca de uma aceitação, no sentido que Derrida (2005) vê na apresentação do deus Thot ao rei dos deuses egípcios. Segundo

Derrida, a invenção de Thot, a escrita, precisava ser aceita, era encarada por seu criador como algo extremamente positivo, mas foi rejeitada pelo rei. Resta então, a essa invenção, esse *pharmakon*, torna-se uma escrita parricida, só assim poderá alcançar sua finalidade. A carta ao pai nunca foi entregue, mas nasce de sua entrega total. Embora tenhamos o leitor previsto, sua escrita era, em si, uma necessidade do autor. O espaço do leitor foi ocupado por uma projeção. Era necessário que o pai/leitor se fizesse presente para que pudesse morrer, para que a obra existisse.

Além de Kafka, Fonseca lembra Camões, que ao voltar de seu exílio, se é que se pode deixar o exílio de fato, sofre um naufrágio. Provavelmente, Camões fora condenado ao exílio por ceder a paixões proibidas. Ao retornar, acompanhado por uma indiana, por quem estava enamorado, sofre o infortúnio e, reza a lenda, deixa a jovem afogar-se, enquanto salva os manuscritos de *Os Lusíadas*, seu verdadeiro amor. A obra era sua verdadeira e incontável paixão, mas para quem lê-la, pergunta Fonseca. Em uma sociedade analfabeta, Camões teria pouquíssimos leitores, ainda assim sacrifica a realidade em prol da obra, que o impulsiona e que o faria permanecer, mesmo sem leitores, autor. Essa necessidade de escrever, esse imperativo que se impõe ao autor, Fonseca chama de a síndrome de Camões, e assevera: “os leitores vão acabar? Talvez. Mas os escritores não. A síndrome de Camões vai continuar. O escritor vai resistir.” (FONSECA, 2007, p. 10). Por quê? O que o leva a continuar a escrever?

Blanchot (2011) lembra que Hegel, ao analisar a função do escritor, aponta uma contradição em sua prática, pois para escrever precisa de talento, todavia, enquanto não se puser a escrever, esses dons nada são. Essa é uma das razões apontadas por Blanchot para que não seja viável o silêncio do escritor, o não escrever. A Síndrome de Camões encontra sua cura, mas também sua fatalidade. As personagens autoras de Rubem Fonseca encontram-se sempre em meio ao processo criativo. Quando não estão criando, estão em um momento de bloqueio, para o qual algo deve ser feito, no intuito de devolver ao autor sua personalidade. É o caso do narrador de “Olhar”, como mencionado acima. Ele sofre com uma espécie de bloqueio criativo, até ter sua vida transformada por um olhar. Nesse conto, o olhar simboliza uma ruptura, uma possibilidade não apenas de ver coisas sob uma ótica diferente, mas, especialmente, de ver-se como um autor diferente.

Não basta às personagens a capacidade de observação, não é nesse sentido que o olhar deve ser lido, não é suficiente ser um flâneur. No conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, o protagonista, que também está escrevendo um livro, homônimo ao conto,

caminha incansavelmente pelo centro histórico da antiga capital federal, mas isso não é o suficiente para fazê-lo autor. Suas caridades, excentricidades e mesmo a sua vontade de escrever, não fazem dele um escritor, pois

O escritor não é um sonhador idealista, não se contempla na intimidade da sua bela alma, não se enterra na certeza interior de seus talentos. Seus talentos, ele os põe na obra, isto é, necessita da obra que produz para se conscientizar deles e de si mesmo. O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. (BLANCHOT, 2011, p. 314).

O narrador de *Olhar* necessita do brilho profundo que encontra no olhar dos animais que vai comer, não porque isso os faça mais saborosos, mas pelo fato de ver no reflexo desse último brilho, sua natureza. Vê-se espelhado nesse exato momento em que a vida divide espaço com o nada, no escuro do mundo, a luz da criação projeta-se no autoconhecimento, produzindo a consciência de si de seus talentos.

Já Camões, em seu naufrágio, pelo menos na versão rememorada por Fonseca, precisa apegar-se a obra, pois ela é mais do que o produto de seu trabalho, é seu próprio existir. É ela que lhe dá identidade, apagando sua individualidade primeira, transformando-o em um ser de palavras, pois o autor existe na obra, assim como o leitor. Nesse campo dominado por círculos, o autor deve escrever, escrever quebra o primeiro círculo, no qual os talentos são necessários para a criação, mas só se manifestam nela, já que se não escrever, não é nada, deve escrever, mesmo que pareça tagarelar. Lembremos das palavras de Roland Barthes: “a tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura” (BARTHES, 2002, p. 9). Essa “espuma de linguagem” manifesta-se de várias formas na estética Fonsequiana.

A crítica parece ter se acostumado a identificar em Fonseca uma linguagem elíptica e cinematográfica, como vista, por exemplo, em seu pequeno conto “Os inocentes”, entretanto há, mesmo na objetividade de suas linhas uma tagarelice, uma necessidade de continuar a escrever, sem cessar, sem interrupções, em um gesto que poderíamos chamar de fático, lembrando a nomenclatura de Jakobson (2003). Essa necessidade de continuar a enunciar, leva os narradores dos contos de Rubem Fonseca a desviarem do fio condutor do enredo, a abrirem lapsos em suas narrativas, que, é claro, servem para regular a tensão, como apontado por Cortazar (1974), mas também representam essa espuma que diz da necessidade de continuar a escrever, necessidade de alongar a narrativa, dando à obra um caráter de inacabada, como lembra Blanchot. É como se o narrador dissesse ao leitor: eu tenho mais coisas a dizer; ao passo que o leitor dirá: eu tenho mais histórias a conhecer.

Nesse gesto, notamos que a linguagem se move no sentido de preencher o espaço. Esse espaço pode ser histórico, como o trabalhado por Nietzsche, que ao analisar os homens de seu tempo percebe uma radical divisão entre eles, nesse sentido, a argumentação nietzschiana caminha numa perspectiva histórica, entretanto, podemos falar de um espaço entre temporalidades subjetivas. Funcionariam como marcas de fases da vida, momentos de identidade, como no conto *Olhar*. Assim a tagarelice do narrador se mostra em sua função primordial, continuar a escrever. O autor é impelido a continuar a escrever, na tentativa de existir, de preencher o espaço, a fratura operada no contemporâneo, pelo próprio espaço literário.

3.1 *Mimesis* e memória em Rubem Fonseca

A memória é um labirinto para o qual não existe apenas um fio de Ariadne, mas vários. Contudo, ao contrário do mito, seguir esses fios não garante a liberdade. Ao se analisar o conto *O Inimigo*, presente no livro *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca, temos essa certeza. Nessa história, o protagonista empreende uma busca para comprovar se suas memórias são verdadeiras, e o resultado, para o leitor atento, é uma profunda reflexão sobre a escrita literária e sua relação com a memória.

Narrado de forma autodiegética, o conto carrega a marca da primeira pessoa, de forma bastante confessional, e com uma insistência à predicação, que faz com que a análise siga de forma atenta, para não cair no erro de acreditar no narrador de forma incondicional. Esse alerta é ainda mais importante, considerando-se o jogo temporal presente no conto. Temos, no início da narrativa, o tempo presente, o presente da enunciação narrativa, “estou pensando muito” (FONSECA, 2004, p. 57), mas duas linhas abaixo, o leitor já se encontra envolvido em um amálgama temporal entre pretérito perfeito e presente do indicativo, e o narrador lhe garante: “apesar dos processos mnemônicos que usei para ter certeza de que fechei portas e janelas, a dúvida me assalta” (Idem). É no tempo passado que a narrativa alcança sua envergadura, pois as respostas almejadas pelo narrador só podem estar no tempo olvidado. Entretanto, temos dois passados, um, o da memória da mocidade, aquele ao qual o narrador

procura dar sentido, com grande angustia, pois compreendê-la é dar sentido a sua própria vida; o outro, o da busca empreendida, um ato de desespero, uma tentativa de verificar no real, a veracidade das memórias. Essa divisão é visível na estrutura do conto, dividido em “primeiro tempo” e “segundo tempo”, sendo este dedicado à busca e aquele à infância. Há, ainda, outra divisão, uma enumeração que vai até o número 3, estando o 1 e o 2 no primeiro tempo e o 3 no último.

No primeiro tempo, o leitor fica conhecendo as aventuras do narrador e seus amigos de mocidade, pois ao deitar, ele espera voltar tranquilo “a Ulpiniano-o-Meigo, Mangonga, Najuba, Félix, Roberto e Eu mesmo” (Fonseca, 1994, p. 57). Os nomes das personagens são característicos da adolescência, pois são apelidos, que no segundo tempo da narrativa serão substituídos por nomes e sobrenomes, marcando, dessa maneira, a transformação pela qual passam os sujeitos. Nesse sentido, é sintomático o narrador não se apresentar, não sabemos seu nome, pois sua identidade é preservada e manifesta apenas pelo pronome pessoal “eu”. Essa peculiaridade pode representar, conjuntamente às demais pistas que o texto fornece sobre a personalidade do narrador, que a personagem não mudou, pelo menos não da mesma forma que seus amigos parecem, a seus olhos, terem mudado, já que os nomes podem apontar para essa transformação, como já advertia Platão no *Crátilo*.

Ao começar sua narrativa, do tempo de escola, mais uma vez, vislumbramos na materialidade do texto, a oscilação entre o passado da personagem e seu presente, vejamos essa afirmação: “eu tinha apenas quinze anos e não era coisa nenhuma. É preciso ordenar os acontecimentos. Estamos no ginásio e eu sou um estudante e auxiliar de mágico” (FONSECA, 1994, p. 58). A primeira afirmação (eu tinha...e não era...) contrasta com a segunda, vinda depois do necessário ordenamento dos acontecimentos, (eu sou...). Ao dizer que não era nada, longe de enfatizar uma transformação, o narrador apenas justifica o fato de Aspásia, a garota da corda bamba, não se interessar por ele. Contudo, ao localizar o leitor “no ginásio”, o narrador se identifica, “eu sou”, pois é nesse espaço e, com essa identidade, que se darão os fatos que lhe perseguem o resto da vida. Seu Transtorno Compulsivo Obsessivo parece não se limitar aos cuidados com a segurança da casa, mas estende-se ao desejo de as coisas das quais se lembra “seriam sonhos?” (p. 65). Entretanto, diz-nos, “Mas quem sonha dorme” (idem).

Nesse ponto, lembramos das inquietantes perguntas de Umberto Eco (1976): “o que significa carrear para uma experiência a lembrança de experiências passadas? E como se realiza essa situação na relação comunicativa que se estabelece entre uma mensagem verbal e seu

receptor?” (ECO, 1976, p. 73). No conto estudado, há uma construção que privilegia a memória, não como uma fonte de explicações, mas como a origem das dúvidas. É um paradoxo, pois a personagem acredita que somente nas memórias pode encontrar as respostas, entretanto, são essas memórias a origem de suas perguntas. Ao buscar, no primeiro tempo, lembrar acontecimentos de sua juventude, o narrador apresenta ao leitor uma imagem de sua angústia. Através de sua narração, podemos acessar o material com o qual ele busca preencher seu vazio, pois “está no ginásio” e lá “ele é um estudante e auxiliar de mágico”. A escolha dos predicativos, nesse caso, aponta para uma divisão pouco comum, se por um lado é esperado que um jovem seja estudante, por outro, é bastante raro que seja auxiliar de mágico. O convívio do narrador, em sua juventude, com o universo do imaginário, da criação, da ilusão, indica uma constituição que o significa no presente. Embora tenha uma obsessão pelo real, manifesta em sua rotina de averiguações, é no imaginário que ele é. Ser auxiliar de um artista circense, ajudar a construir o espetáculo do ilusionismo é também o papel do leitor, que em algum momento deve se encantar a tal ponto com a obra, que não veja mais os fios que puxam os bonecos. Em algum momento, a obra faz-se intimidade para o leitor, como afirma Blanchot (2011), e as estratégias narrativas tornam-se opacas, de tal forma que o leitor, já auxiliar de mágico, apaixona-se por aquela figura exótica que se balança na corda bamba.

Isso não me incomodava pois eu namorava (mas ela não sabia) Aspásia, a garota peruana, ou equatoriana, talvez boliviana, da corda bamba. Ela subia no fio, com uma saia curta de cetim vermelho e uma sombrinha colorida, e como era linda, o rosto tenso, corpo feito de equilíbrio e poder, deslizando leve e ágil sobre o fio de aço. (FONSECA, 1994, p.58).

Aspásia, mulher ilegítima de Péricles, e responsável, segundo alguns, pela iniciação de Sócrates na retórica, é elevada ao papel de musa. Ao jovem auxiliar de mágico, a figura latina de rosto tenso, reveste-se de encantos. Não se pode esquecer que Aspásia liga-se à retórica, não à arte, e, talvez, por isso Fonseca a tenha descrito com um corpo feito de equilíbrio e poder. É certo que no universo transversal do autor de *Romance Negro*, essa musa apareça vestida com uma saia curta de cetim vermelho, que, é visível, ajuda a seduzir seu jovem admirador. A figura feminina é relacionada à dureza do aço, seu ofício, como se pode ver, exige dela equilíbrio e a faz deslizar “leve e ágil sobre o fio de aço”, mais um paradoxo. A dureza do aço liga-se ao fato de ser um fio, de estar balançando, e, embora Aspásia pareça feita de equilíbrio e poder, também carrega uma sombrinha colorida, deixando que o lúdico invada a cena, formando o quadro da realidade fonsequiana.

A mulher da qual nos fala a história da Grécia, Aspásia, amante de Péricles, foi uma sofista. O uso de seu nome no enredo de *O Inimigo* é sintomático, pois, como se sabe, o filósofo Platão, por diversas vezes, acusa os sofistas de produzirem um discurso vazio, que não contribuía para a busca da verdade e “que a força da eloquência consiste na capacidade de guiar as almas”, se é esse o caso, a Aspásia fonsequiana parece guiar o protagonista de forma dúbia, ora apresentando-lhe a dureza do real, ora o encanto do picadeiro. Embora o narrador recorde-se de seu cotidiano na escola, lembra-se de querer sair dele, lembra-se de imaginar “estar na ilha de Cayo Icacos que descobri no atlas e que devia ter coqueiros, mar azul e vento fresco, ao meu lado Aspásia” (FONSECA, 1994, p. 58).

Na sequência, o leitor passa a acompanhar o narrador em seu labirinto de memórias, nesse momento, está absolutamente absorvido pelo passado, pela memória de uma experiência que vem agora completar outra experiência, trabalhando não mais no pretérito, mas naquilo que a língua portuguesa chama de pretérito-mais-que-perfeito, um passado anterior a outro passado. As formas verbais não estão conjugadas em tal tempo, pois suas desinências iriam destoar do coloquialismo típico de Rubem Fonseca, mas o conceito expressa-se na divisão do conto. Se assim for lida, a primeira parte fará jus à ideia de “mais-que-perfeito”, não só em seu caráter temporal, mas, principalmente, na ideia de perfeição. O passado retratado no primeiro tempo do conto, é lembrado com amor, torna-se utópico, todas as noites, a cada rememoração. O narrador chega a perguntar-se se seria um sonho, “mas quem sonha dorme”, argumenta. Se fosse um sonho, seria uma ficção, não uma memória, é a conclusão que fica implícita na pergunta do narrador e para a qual Rubem Fonseca quer levar o leitor. Então, que manifestação é essa que, embora pareça ficção, faz-se na consciência? Fonseca parece ter em vista uma substância amorfa, uma vez que é suscetível às oscilações da memória, mas também é sólida o bastante para servir de alicerce à própria vida da personagem. Contudo, a personagem narrador não confia em nada, tem TOC, ela necessita averiguar, e, nessa ânsia, dirá, em uma das passagens mais metatextuais desse conto: “o que sempre quis saber é se as pessoas, e os fatos, são verdadeiros. Não me importa saber se as pessoas existem ou existiram, se os fatos existem ou existiram, mas se eles são ou não verdadeiros” (FONSECA, 1994, p. 65).

A própria enunciação desse desejo torna-se um ato ilocutório, no sentido dado ao termo por Austin, pois dizer dessa busca que o move é uma ação linguística, representa uma ação do locutor. Percebemos que o narrador divide sua memória em duas partes, as pessoas e os fatos. Para ambos, reserva o mesmo desejo, o desejo de verdade, não o de existência, mas da verdade. Para o senso comum, existir e ser verdadeiro são indissociáveis, mas na literatura,

esses conceitos são bem diferentes. Embora a existência de uma personagem mitológica seja sempre uma incerteza, no campo da existência, sua veracidade é inquestionável, pois norteou, e ainda o faz, incontáveis sociedades, pois, como disse Fernando Pessoa, o mito é o nada que é tudo. É justamente a inexistência que lhe dá força e forma, que lhe reveste de uma verdade que não pode ser destruída pela aferição, mas o narrador não acredita nisso, ele quer saber pelo viés da constatação e, embora sua premissa esteja correta, busca um caminho tortuoso, como se o fio que escolhe seguir no labirinto o levasse ainda mais fundo em suas decepções, como se mais escuro ficasse e as paredes que o sufocam, nas intermináveis noites de lembrança, estivessem cobertas pelos limos do esquecimento. O narrador apresenta essa discussão e afirma ao leitor: “isto tudo foi a memória funcionando. Ou será que não foi? Eu sou hoje um homem tão cheio de dúvidas” (FONSECA, 1994, p. 65), e são essas dúvidas que o fazem perseguir os fatos e as pessoas de seu passado.

Blanchot (2005), em seu *O livro por vir*, fala sobre o canto das sereias. Em uma bela imagem, dirá que

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p. 03)

A ideia de uma origem para o que se lembra, de uma constatação irrefutável a respeito da veracidade do que se visualiza é uma forma de desaparecer. A beleza da criação artística está no distanciamento que se processa em relação ao real, de forma que quanto mais próximo se chega da fonte, menos a imagem significa, como se houvesse algum tipo de problema visual, uma forma de astigmatismo, por isso, o narrador, mesmo após empreender sua busca pela fonte, tal como os marinheiros, não pode encontrar nada que o satisfaça.

Ainda que ele afirme não querer saber se existiram, mas, sim, se são verdadeiras, faz a busca errada. A verdade do imaginário, pois é disso que se trata, já que, no conto, assim como na vida, o esquecimento constitui a memória e, a partir dela, tem-se a imagem do que já foi, o que se convencionou chamar de fatos passados, e até pessoas, não é mais do que uma imagem possível que se faz, formada a partir do preenchimento que a memória faz das lacunas.

Com essa consciência, Blanchot lembra que o canto das sereias é imperfeito, mas é justamente essa imperfeição que o torna atrativo, não é uma questão de perfeição, mas de atração. A atração se faz mais forte ao pensar na perfeição que, supostamente, residiria na fonte, mas que se torna cada vez mais distante, não por estar o marinheiro se distanciando do local de origem, mas pelo fato de que o canto que ouve distante, não pode ser ouvido em sua fonte, fonte essa que pode, sim, já estar no mais profundo silêncio. Como uma estrela que projeta sua luz pelo infinito, alcançando com ela milhões de outros mundos, o canto das sereias já morreu em sua origem, ao chegar lá, o marinheiro nada encontrará além do silêncio, sepulcral. É tão forte o silêncio que chega torna-se palpável, visível até, mas destoante.

Embora não se possa acusar as sereias de não apontarem a origem da música, a música na origem não existe, o que faz com que o próprio marinheiro deixe de existir, uma vez que era ela que lhe guiava, lhe dava o norte. Se não há música na origem, o marinheiro já não tem para aonde ir, vaga, perdido no silêncio criador, em busca da imagem distante. Paradoxalmente, quanto mais próximo da origem, mais distante da música. Assim, acontece com o narrador de “O Inimigo”, quanto mais ele procura na origem pelos fatos e pessoas, mais distante ele fica de compreender quem ele é. Isso porque optou por uma espécie de historiografia, por buscar no real a verdade, que ele próprio já havia descartado como objetivo. Parece nos que o narrador fonsequiano optou pelo caminho da técnica, mas esse fio não o conduzirá para fora do labirinto, muito pelo contrário, o impedirá de sair dele.

No segundo tempo da narrativa, o pretérito perfeito, se seguirmos o raciocínio expresso acima, o leitor encontrará o narrador numa busca frustrante por seus antigos amigos. Quer conversar com eles, relembrar os fatos, para, assim, saber se foram verdadeiros. Nessa busca, uma das coisas que o leitor deverá perceber é que os nomes mudaram. Todos os antigos amigos do narrador estão, hoje, com outros nomes, não mais com apelidos infantis, à exceção do narrador, que, como dito, não é nomeado. Essa não nomeação abre possibilidades de leitura, a ideia de falta de identidade, uma vez que é isso que um nome deve fazer, identificar seu portador. Os amigos (Ulpiniano-o-meigo, Mandongo, Najuba, Félix e Roberto), são, no segundo tempo da narrativa, chamados por seus nomes de batismo, acrescidos, às vezes, de um pronome que identifique sua posição social, como “senhor” ou “doutor”. A mudança do substantivo próprio aponta para uma mudança da substância por ele nomeada. Nesse caso em particular, Rubem Fonseca faz lembrar as personagens das narrativas bíblicas, que ao mudarem de caráter, mudavam também de nome.

Vejamos essa mudança em uma das conversas entre o narrador e Roberto, se bem que será melhor dizer “Dr. Roberto”.

ROBERTO: Há alguma coisa que eu possa fazer por você?

EU: Como? Não. Eu vim bater um papo. Saudades dos velhos tempos.

ROBERTO: (*Olhando para o relógio*) Hum! Sei. Sei.

EU: Você ainda se lembra dos velhos tempos?

ROBERTO: Eu sou um homem consumido pelo presente. Sou um executivo, tenho que tomar decisões. Não posso pensar no passado; mal me sobra tempo de pensar no futuro. (FONSECA, 1994, p. 66, grifo do autor)

Constatamos, na passagem, um desconforto por parte das personagens, desconforto gerado pelo distanciamento temporal. Enquanto o narrador busca o passado, Dr. Roberto é “um homem consumido pelo presente”. A forma verbal utilizada por Dr. Roberto, “eu sou”, contrasta com a confissão inicial do narrador: “eu tinha apenas quinze anos e não era coisa nenhuma” (p.58).

O grifo dado pelo autor à oração “olhando para o relógio”, bem como a presença do gerúndio, aponta para uma forma de vida atribulada pelo frenesi dos negócios. A visita do narrador houvera sido agendada com a secretária. O diálogo entre os dois é constantemente interrompido por ela, que nessa narrativa pode simbolizar as obrigações, o peso do dia a dia. Nas palavras do narrador, Roberto “havia engordado; tinha muitos cabelos grisalhos. Seu rosto estava marcado de rugas e seu aspecto geral era de um homem submetido a um processo contínuo de estafa” (FONSECA, 1994, p. 66). É a esse novo Roberto que o narrador direciona sua esperança, querendo que Dr. Roberto confirme suas lembranças, que compartilhe com ele as memórias de um pretérito-mais-que-perfeito, essa é uma esperança que se mostra vã. O esquecimento é a batuta que rege a conversa entre ambos. Roberto não se lembra de Ulpiniano-o-meigo, tão pouco jogava futebol, como imaginava o narrador, que, adequa sua memória à afirmação do Dr. Roberto: “puxa, é mesmo. Agora me lembro. Você não gostava de esporte” (p.67).

A cada resposta dada por Roberto, o narrador reconstrói suas memórias, como se penetrasse em um novo e desconhecido corredor, que desmorona diante da última pergunta feita: “e o teu voo?”. Nas memórias juvenis do narrador, Roberto levitara a vinte centímetros do chão, mas o Dr. Roberto não responde. Faz-se o silêncio. Silêncio apenas rompido pela

urgência do cotidiano atribulado do alto executivo, personificado na figura da secretária, que entrando na sala “repete inquieta: já estão todos na sala de reunião”. Roberto não voa mais.

O próximo amigo procurado foi Félix, que, como o nome sugere, o “recebeu com um copo na mão, de braços abertos, sorridente, patrocinador. Principalmente sorridente” (p.68). Entretanto, Félix revelou-se triste, nas palavras do narrador “o cretino. Um sorriso enorme na cara. Estava gordo e suava”. Felix envolveu-se em um relacionamento inter-racial com uma mulher que, pelo que tudo indica, vem de uma família tradicional, por isso tinha uma vida cheia: “os professores fulano e beltrano lhe davam aulas particulares de economia, sociologia, história da arte e da filosofia” (p.69). Nada disso, porém, o transformara em uma pessoa culta, seu conhecimento ainda era medíocre, coisa que o narrador percebeu logo na chegada, quando Félix não reconhece, em sua própria casa, um espelho Jean Baptiste Poquelin. Na passagem, vemos uma das características da escrita fONSEQUIANA, as chamadas “pílulas de erudição”. O referido artista é o nome de batismo de Molière, um dos mais renomados dramaturgos franceses. Na época de Molière, o clero acusava o teatro de promover o falso, coisa que na trama do conto pode muito bem apontar para a dissimulação de Félix, para o fato de que vive um status de aparência. Essa preocupação com a aparência mostra-se em sua atitude de prender em seu nariz um prendedor de roupas, para afinar. Ao ser questionado pelo narrador “se era para afinar o nariz ou era alguma forma de superstição”, Félix nega (“não sei do que você está falando”) e “aí a conversa parou”. O diálogo, inicialmente amigável, entre o narrador e Félix termina em trocas de animosidades e na humilhação do anfitrião na frente de seu filho.

Mais uma vez as pessoas e os fatos lembrados pelo narrador se mostraram falsos, mas a lista de amigos ainda tem mais alguns nomes. Intercalada por uma história de fracasso amoroso - o narrador afirma, inclusive: “sou um homem feito de fracassos” - a narrativa chega, então, a Mangonga. Nesse encontro, dá-se a impressão de que o narrador é bem recebido, “esse sim, ficou alegre ao rever-me” (p. 72), diz ao leitor. Mangonga convida-o a ir a sua casa, chegando lá, o narrador, entretanto, encontra uma festa, uma orgia, na qual ninguém consegue lembrar de Mangonga. O leitor fica com dúvida sobre a existência de Mangonga e a respeito de seu encontro com o narrador, pela tarde. O próprio narrador dirá, em certa passagem: “falei com cinco mulheres que estavam na sala. Ninguém conhecia o Mangonga. Era como se ele não existisse” (p. 75). Em sua decepção, aproxima-se mais uma vez da mulher que primeiro o procurara na orgia

O homem é um animal solitário, um animal infeliz, só a morte pode consertar a gente. A morte será o meu sossego. Mangonga, onde é que está o nosso tempo de garoto? era bom, era mágico, voávamos, ressuscitávamos como Jesus Cristo e também não tínhamos biblioteca, nem enciclopédia britânica, a vida sem enredo, sem religião, ai, que vontade de chorar, minha cara minhotona de olhos puxados permita que chore nos teus ombros, pelo amor de Deus, assim pelo amor de Deus, não se choque nem me repila enquanto choro no teu peito, obrigado, que alívio, deixe que eu soluce como uma criança, que paz, minha amiga [...]que vontade de morrer agora, agora que estou feliz, morrer agora que achei – mas não achei, não achei, de que adianta fingir, eu odeio as pessoas, a dor é feita de pequenos alívios, o homem é podre [...]. (FONSECA, 1994, p. 75)

Como é comum nas narrativas de Rubem Fonseca, em um ambiente pouco propício a reflexões existenciais, o leitor encontrará o protagonista envolto em uma análise de sua própria vida, materializada em um rompante típico ao estado de embriaguez, abraçado à única pessoa que lhe deu um pouco de atenção, chora, como uma criança. Entretanto, as questões levantadas são profundas, e metatextuais. A busca pela verdade de suas memórias, empreitada feita a partir da realidade, parece deixar o narrador arrasado, percebemos que mesmo cercado por pessoas felizes, esmo, embriagado e seminu, continua triste, pois o homem é um animal triste e solitário, em sua conclusão. Movido, talvez, pela embriaguez, por um momento, tenta encontrar na desconhecida um amparo, uma felicidade, mas isso é um engano, e ele não quer mais ser enganado, não tem certeza sobre suas memórias e foge de novas dúvidas, não, ele não se encontrou. A personagem de Rubem Fonseca não será a primeira a materializar o desprezo pela raça humana, ela, de fato, liga-se a uma longa linhagem de protagonistas que na busca pelo melhoramento, autoconhecimento e bondade, descobrem que essas virtudes não são próprias dos filhos de Adão, afinal “a dor é feita de pequenos alívios” e “o homem é podre”.

O abalo de Roberto inacessível, Mangonga desaparecido e Félix ter se tornado seu inimigo, leva o narrador a pensar que poderia estar com azar, mau-olhado. Após se desfazer de um objeto, descobre que Ulpiniano-o-meigo morreu. Dessa vez, a realidade desfaz a imagem que tinha de Ulpiniano, pois esse houvera morrido quando jovem, mas ressuscitou, agora não mais. A dureza da notícia só se compara a da tampa da sepultura do amigo.

Ao encontrar Najuba, o último dos amigos, o inquieto narrador dirá: “eu cismeiei que a juventude é uma ilusão, já pensou que coisa mais sem pé nem cabeça?” (FONSECA, 1994, p. 78). Entre o Frei Euzébio, Najuba tornara-se frei, e o narrador, dá-se a seguinte conversa:

Frei Euzébio (era assim que Najuba se chamava, agora) respondeu: “A única realidade é a nossa imaginação”.

“Berkeley. Era bispo.”

“Anglicano.”

“Deus existe ou está em nossa imaginação?”

“Os homens sem imaginação não alcançam Deus. Deus existe.”

(FONSECA, 1994, p. 78)

Nesse diálogo, Frei Euzébio acaba por se contradizer e, ao fazer isso, possibilita ao leitor uma compreensão do que está acontecendo, entretanto, as personagens não conseguem visualizar isso. Se a única realidade é a imaginação, Deus, que é real, só existe na imaginação. Mas Najuba não existe mais, quem existe é Frei Euzébio, que tem, para todas as recordações do narrador, uma explicação racional. Nesse ponto, o homem, que não era nada no ginásio, chega à conclusão: “que adianta eu perguntar se ele se lembrava de uma coisa que ele queria se esquecer? Quem queria se lembrar era eu, que não queria construir nada de novo” (p.79). Caberia, ao narrador de “O Inimigo”, aceitar suas memórias como verdade ao invés de, pela técnica, tentar aferir seu status, chegando, assim, à fonte do canto das sereias, onde não há canto algum.

Sobre a relação que as personagens podem estabelecer com o narrado, Blanchot (2005), as dividirá a partir de dois exemplos: *Achab*, de Melville; e *Ulisses*, de Homero. Segundo o teórico francês:

Entre Achab e a baleia, trava-se um drama que poderíamos chamar de metafísico, utilizando a palavra de forma vaga, a mesma luta que se trava entre as Sereias e Ulisses [...] Não se pode negar que Ulisses tenha ouvido um pouco do que Achab viu, mas ele se manteve firme no interior dessa escuta, enquanto Achab se perdeu na imagem. Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu. Depois da prova, Ulisses se reencontra tal como era, e o mundo se reencontra talvez mais pobre, mas mais firme e seguro. Achab não se reencontra e, para o próprio Melville, o mundo ameaça constantemente afundar naquele espaço sem mundo ao qual o atrai o fascínio de uma única imagem. (BLANCHOT, 2005, p. 10, 11)

Enquanto Ulisses, através da técnica, parece vencer as sereias, ao se recusar seguir as regras de seu jogo, Achab persegue a baleia, jogando-se ao mar, indo em sua busca. Blanchot ressalta que é essa metamorfose que interessa à narrativa, sendo ela o encontro entre esses dois tempos, o antes e o depois do encontro, que só é visível na busca. A personagem de Rubem Fonseca empreende uma busca, por meio da técnica, tal qual Ulisses, mas se recusa a aceitar os argumentos da razão, permanecendo com “uma impressão de que não tenho (tem) mais nenhuma missão a cumprir, de que minha (a) vida está sem projeto a realizar” (FONSECA, 1994, p. 79). Podemos lembrar da pergunta de Umberto Eco (1976) e dizer, que no caso de Rubem Fonseca e o conto “O Inimigo”, carrear para uma experiência a lembrança de

experiências passadas pode ser uma forma de discutir, literariamente, a construção do eu, e, paralelamente, deixar em tela uma discussão sobre representação, sobre os limites entre a realidade e a imaginação, de forma que se compreenda que a verdade da literatura se faz por caminhos diferentes dos da razão e que o uso da técnica pode não representar a maneira mais eficaz de se sair do labirinto de sentidos criado pela obra.

Diferentemente da sociedade grega, de Homero, ou da América de Melville, o Brasil que recebe a ficção de Rubem Fonseca, país imerso numa modernidade decadente, em que as velhas representações já não dialogam com os leitores, tem a necessidade de uma personagem que, embora compreenda que há algo de errado, mesmo não aceitando as explicações que derrubam suas memórias, precisa construir para si uma base, uma compreensão holística que permanece sem lugar e sem tempo, pois seu espaço e seu tempo estão sempre por vir. Por isso, essa breve reflexão deve servir como provocação a um estudo que considere as inquietações das personagens fonssequianas em uma perspectiva metatextual, em que a representação seja problematizada e as formas estéticas da brutalidade apontem para a necessidade da arte e seus efeitos.

4 “OS INOCENTES”: O QUE SIGNIFICA ELEGER A VIOLÊNCIA COMO REALIDADE BRASILEIRA?

Para Schollhammer (2013), a violência virou um elemento da cultura nacional. Segundo o autor, os relatos de violência não estão circunscritos às páginas policiais dos jornais, mas faz-se presente em causos e anedotas contadas em família. Está presente nos cuidados diários do morador das grandes cidades, bem como em criações artísticas de várias modalidades, especialmente as criadas após a segunda metade do século XX. Para ele “narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 7). Para o professor da PUC, deve-se observar que essa violência retratada nas letras se refere, especialmente, àquela dos grandes centros, das metrópoles. Trata-se, portanto, de uma violência urbana.

A violência em si, como ato que contraria a vontade de um indivíduo, levando-o a fazer o que não quer e que não lhe trará satisfação é imemorial na literatura e está presente nos textos brasileiros há tempos. Se considerarmos os relatos da colonização para a constituição de uma historiografia literária, teríamos, desde *Hans Staden* (2011), a narração da violência, através do cárcere e da antropofagia. Nesse caso, o narrador em primeira pessoa, um viajante alemão naufragado em Bertioga, narra, com crueza a “selvageria” dos Tupinambás, tribo que o havia aprisionado. Os detalhes na narração, que vão desde a descrição dos constrangimentos pelos quais os prisioneiros passavam, bem como da execução e preparo dos corpos para o ritual antropofágico, tinham como propósito realçar a barbárie dos povos ameríndios, contrastando-os com uma suposta piedade do colonizador europeu, como se pode ler nesse trecho: “Quando amanheceu, o tempo estava bom. Bebiam e estavam muito contentes. Então fui ao encontro do escravo e disse-lhe: ‘o forte vento era Deus. Ele quer te levar até a presença Dele’. Ele foi comido no segundo dia depois desse” (STADEN, 2011, p. 92)

Também a violência está presente nas admoestações de Padre Vieira, quando em seus sermões procura advogar pela bondade e gentileza com que deveriam ser tratados os cativos da colônia, especialmente os índios. Para o jesuíta o papel do pregador era o mesmo do sal, impedir a corrupção, contudo, em seu *Sermão de Santo Antônio aos peixes*, deixa claro que

não estava presenciando essa conversão nas colônias portuguesas. Para o Jesuíta, a ambição fazia com que os homens explorassem de forma desumana àqueles que lhes eram cativos.

Entretanto, as repreensões de Antônio Vieira estão inseridas em um contexto sacerdotal, no qual o autor (de sermões) aborda a violência da então colônia pelo viés ontológico, ético e religioso. Não temos nesses sermões uma preocupação social, mas espiritual, como era de se esperar, dada a natureza e a vocação do autor. Mais importante do que isso, a violência, nessas duas obras citadas, se faz de forma unilateral. No primeiro caso, a narrativa de Hans Staden, são os índios os violentos, bárbaros e pagãos; já no segundo exemplo, o dos sermões de Antônio Vieira, os índios são o alvo da violência do colonizador, que negligenciam seu papel de sal da terra e, de forma apóstata, praticam o mal. Teremos que esperar aquele que para muitos foi o primeiro movimento de teor nacionalista, estamos falando do surgimento das academias, no século XVI, para termos uma obra que tratasse da violência em situação social, mas ainda assim não é a que nos interessa trabalhar.

Embora revestida da dramaticidade típica do gênero, *Caramuru* apresenta vários tipos de violência: a rejeição, o escárnio e finalmente o suicídio. Contudo, esses aspectos não são apresentados como tais, antes, reforçam as condições trágicas pelas quais o mito de fundação de Salvador vai sendo construído. Segundo Antônio Candido,

A visão laica e civil do Uruguai e dos poemas satíricos é banida, fazendo do *Caramuru* o antagonista ideológico da melhor linha mental na literatura comum. É interessante, porém, verificar nele o impacto das ideias do século, atenuando certas pontas da ortodoxia, de modo a provocar dubiedades de saboroso efeito. (CANDIDO, 1997, p. 174)

A violência é social, temos o preconceito em relação aos povos da terra, expresso pela preferência por Paraguaçu, que apresenta traços europeus em detrimento da jovem Moema, de fenótipo indiático. Dentro do gênero épico, essa escolha se faz naturalmente e, como afirmamos, constrói o mito de origem do povo soteropolitano e, quiçá, do brasileiro. Nessa construção estética, a violência reveste-se de uma tragicidade mítica que a impede de chocar, que lhe tira a crueza.

Outro fator que não podemos ignorar é o fato dessas narrativas serem ambientadas no campo. O ambiente rural se repete na sociedade brasileira até meados do século XIX, alcançando algumas das principais obras do cânone nacional. Essa presença é compreensível, uma vez que nossa urbanização se dá de forma tardia. Contudo, na literatura brasileira, a violência, quando ambientada em espaços rurais, parece associar-se, geralmente, a fatores

éticos ou espirituais. Mesmo em obras do século XX, como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, o espaço rural parece servir para uma busca subjetiva, torna-se uma forma de autoconhecimento, embora diante de um pano de fundo econômico. O espaço urbano, no entanto, presta-se a uma discussão social, um olhar para o panorama brasileiro, mesmo quando foca em apenas uma personagem, caso das obras introspectivas de Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, por exemplo, que mergulhando na alma da personagem, denuncia os vícios sociais que lhe criaram.

No século XIX, uma das narrativas exemplares dessa violência urbana, constituinte de uma sociedade, e, como mais tarde afirma Schollhammer (2013), cultural, é o conto machadiano “Pai contra Mãe”. Vejamos algumas de suas características.

O conto machadiano possui enredo simples, um jovem pai, desempregado e com filho recém-nascido, precisa urgentemente de dinheiro para pagar suas dívidas e não precisa entregar seu herdeiro à roda dos enfeitados. Após relutar, concorda com a tia e sai com a criança para a dura tarefa. No caminho, avista uma escrava fugida e, como era caçador de escravos fugidos e esta possuía uma recompensa pesando sob sua prisão, captura-a e a leva ao seu senhor. Ao ser arrastada a seu senhor, Arminda, esse era o nome da mulata, suplica-lhe pela liberdade, pois estava grávida, em vão. Candido Neves, nome do jovem pai, entrega Arminda, que aborta o filho, recebe sua recompensa, recuperando, assim, o direito de criar seu filho.

Nessa breve história, Machado de Assis, que era, como se sabe, de ascendência africana, expõe a crueldade do sistema escravagista brasileiro. Graças a sua peculiar ironia, Machado de Assis consegue mencionar a escravidão inserindo-a ao sistema social, como um de seus aparelhos, chegando mesmo a dizer que “a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (MACHADO DE ASSIS, 1906). As características da personagem Candido Neves, o Candinho, são colocadas de maneira objetiva e até mesmo casual, não sendo possível perceber, sob o véu do sarcasmo, a adjetivação negativa daqueles que viviam da escravidão. A personagem machadiana, ela mesma um fruto do sistema, ignora a violência perpetrada em seus atos, naturalizados pela ordem social. Segundo o narrador,

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem. (MACHADO DE ASSIS, 1906)

Percebemos que os fatos descritos se inserem na ordem social, são um “instrumento de força com que se mantêm a lei e a propriedade”, e isso lhe reveste de certa nobreza. Obviamente, em Machado de Assis, a ironia social é constante e essa afirmação não deve ser lida como uma justificativa ao emprego de Candinho, mas como o desvelar da hipocrisia de uma sociedade em que um homem, de não muitas virtudes, ganha a vida caçando pessoas.

A temática urbana se faz presente, não somente pelo ofício do protagonista, mas pelo espaço em que ocorre, o Rio de Janeiro. Com certeza, é um Rio de Janeiro diferente daquele descrito pelo narrador fonsequiano, mas guarda inegável semelhança. A miséria e a violência parecem servir de intercessão a essas narrativas, distantes cerca de um século uma da outra, mas próximas no espaço e na temática. No conto de Machado de Assis, os escravos que fogem não se refugiam em quilombos, como ensinam ainda os livros didáticos ao tratarem do assunto, alimentando, dessa forma, um imaginário nacional sobre a escravidão; no conto “Pai contra Mãe”, aqueles que fogem permanecem na cidade, perambulando por becos e ruas escuras, ou então, perdem-se em vícios e paixões proibidas, como se pode ver no excerto abaixo.

Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando. Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha promessa: "gratificar-se-á generosamente", -- ou "receberá uma boa gratificação". Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoutasse. (MACHADO DE ASSIS, 1906)

Machado é irônico ao dizer que “nem todos (os cativos) gostavam da escravidão”. A ironia só lhe era possível por haver quem imaginasse que haviam, sim, escravos satisfeitos com o regime. Essa gente, que assim pensava, não frequentava os caminhos escolhidos por aqueles que fugiam, por isso a necessidade de homens como Candido Neves. Os anúncios eram publicados em jornais, com as características dos escravos, bem como o nome do bairro por onde costumavam andar. Andar pelas ruelas cariocas era o serviço de Candinho, que se

orgulhava em ser bom caçador, em reconhecer um fugitivo ao vê-lo de longe, pois tinha boa memória, guardando, por isso, os sinais que distinguiam os alvos.

Embora o drama humano descrito por Machado de Assis seja enorme, sua narrativa trabalha com uma questão ética tão grande quanto o embate proposto pelo título do conto, mais do que por um pai contra uma mãe, ambos lutando pela sobrevivência de sua prole, o que é exposto no conto machadiano é um sistema que escraviza e naturaliza essa escravidão. As descrições, regadas a ironia e sarcasmo, não deixam que o leitor do século XXI se comova em demasia com a situação de Candido Neves, devido a seu ofício, mas ainda que o leitor novecentista nutrisse simpatia pela personagem, haveria de se inquietar com o desespero de uma mãe ao abortar, por medo da servidão. Se assim foi, não temos como ter absoluta certeza, talvez esse mesmo leitor tenha recorrido a mesma justificativa do protagonista e tenha dito, usando talvez as mesmas palavras: “Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?”. Ou, quem sabe, com as palavras que fecham o conto: “nem todas as crianças vingam”. Esse efeito, realça o olhar sobre o social, inserindo o drama humano em um contexto em que parece não haver outra saída, bem ao sabor do naturalismo literário do século XIX.

Esse conto de Machado de Assis, serve para nossos fins como um exemplo de como o cenário urbano se insere na literatura brasileira, no tocante às narrativas violentas. Sabemos que o Rio de Janeiro também foi o espaço escolhido pelos autores que, durante o século das luzes, decidiram escrever sobre a corte brasileira, descrevendo em suas páginas os bailes e saraus que sustentavam as aparências da elite. Contudo, nessas narrativas, o espaço descrito não é o externo, o das ruas e vielas da então capital brasileira, mas se limita aos salões que recebiam os convivas, ou ainda, às pequenas ilhotas que cercavam a capital, usadas de forma bastante recorrente como metáfora do distanciamento dos jovens amantes. Também era comum que os protagonistas dessas histórias, em algum momento, fossem para chácaras ou fazendas de suas famílias, sendo, nesses casos, a cidade um mero ponto de partida.

Claro que Machado de Assis não foi o único a ambientar na cidade suas personagens, mas nele a violência é construída a partir de uma perspectiva social, quase cultural, como menciona Schollhammer (2013). Dentro dessa perspectiva, poderíamos ainda citar a antológica obra de Aloísio de Azevedo, *O Cortiço*. Embora estejamos diante de uma representação naturalista, *O Cortiço* irá perspectivar a violência como social, e teremos o espaço do cortiço, urbano portanto, como *locus* de vidas que se desfazem no dia a dia do Rio de Janeiro.

A partir dessas obras, presencia-se um crescimento de narrativas violentas, quase todas ambientadas na cidade. Embora tenhamos, na década de 1930, uma literatura realista voltada ao espaço rural, ou talvez devêssemos dizer do “entre-lugares”, pois trata, em sua maioria, dos caminhos da gente pobre, que ruma em direção à cidade em busca de uma vida melhor, o Rio de Janeiro continuará a ser descrito em linhas fortes, pela pena sanguinolenta de um Lima Barreto ou de um João do Rio até a chegada de Rubem Fonseca e do advento de uma literatura que, ainda nas palavras do professor Karl Erik Schollhammer (2013), a transformará em uma “cena de crime”.

A relação entre a urbanização do Brasil com a escolha da cidade como espaço privilegiado para as narrativas é direta, contudo não são apenas as cidades que cresceram, aumentaram também o número e a visibilidade da criminalidade. Comunidades que abrigavam os desfavorecidos passaram a existir como que de forma paralela ao Estado, que, por sua vez, mostrou-se insuficiente em suas ações para levar a essas comunidades o mínimo necessário ao exercício da cidadania. Esses espaços são complementados pelas ruas estreitas dos centros históricos de nossas metrópoles, que, cercadas por grandes construções, abrigam aqueles que não conseguiram nem se quer um “barraco” nas periferias, ou que, simplesmente, buscam o anonimato para a prática de delitos. Esse último tipo é bastante explorado por Rubem Fonseca.

Nunca se pode esquecer da advertência de Antônio Candido, segundo o professor: “O primeiro cuidado em nossos dias é, portanto, delimitar os campos e fazer sentir que a sociologia não passa, neste caso, de disciplina auxiliar; não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos” (p. 28). Todavia, Candido aponta a relação entre a obra e seu meio, lembrando que não se trata de um simples reflexo, de uma determinação do social sobre o artístico, pois esse, através do autor, possui sua própria lógica, seu fazer específico, para o qual o meio servirá como referência, mas não como paradigma. Nas palavras de Candido (2000)

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2000, p. 23)

Dessa forma, a obra passa a dialogar com a sociedade de forma muito mais complexa do que faria se fosse apenas uma representação estanque, dito de outra maneira, não se pode pensar, em hipótese alguma, que a literatura se resume a um simples eco social. As construções passam pela individualidade, que, por sua vez, emerge da massa social. Por isso, pela forma dialética pela qual a arte se materializa no social, pelo individual, não se pode, ainda segundo Candido (2000) exagerar-se nos aspectos coletivos da obra. Antônio Candido passa a discutir o papel do autor enquanto representante de uma coletividade.

É recorrente, em materiais didáticos, vermos a associação da literatura a seu período histórico, isso, pelo que foi dito acima, é, não somente aceitável, como esperado e enriquecedor. Entretanto, o cuidado que se deve ter é na ligação direta entre o narrado literário e a narrativa histórica. Ambas possuem suas particularidades e, por isso, devem aproximar-se com cuidado. Assim, não podemos esperar conhecer a “História” pela Literatura, nem o contrário. Não é porque lemos as obras literárias de um determinado autor que conheceremos a História daquele período. É sabido que a Literatura é uma forma de conhecimento, através dela pode-se, dentre outras coisas, acessar a cultura de uma sociedade, mas o conhecimento transmitido pela Literatura é *sine qua nom*, liga-se ao humano, por isso Candido menciona a importância de o autor ser ou não reconhecido como intérprete de uma sociedade. Casos há em que a obra de determinado autor tornar-se-á popular em um período posterior a sua publicação, gerando um aparente anacronismo, mas corroborando a ideia de que o público deve, sim, reconhecer o autor e sua obra.

O ciclo, todavia, se fecha ao retornar ao humano, “como veículo das suas aspirações individuais mais profundas”. Mais uma vez, faz-se mister citar *Literatura e Sociedade*. Segundo seu autor,

Assim, a arte pressupõe um indivíduo que assume a iniciativa da obra. Mas precisa ele ser necessariamente um artista, definido e reconhecido pela sociedade como tal? Ou, em termos sociológicos, a produção da arte depende de posição social e papéis definidos em função dela? A resposta seria: conforme a sociedade, o tipo de arte e, sobretudo, a perspectiva considerada. (CANDIDO, 2000, p. 24)

Ao voltar-se para o indivíduo e suas aspirações, poderiam pensar os adeptos de uma espécie de idealismo literário, quebra-se o ciclo e apaga-se o social, mas pelo contrário, temos o social filtrado pelo artista, temos a arte. Ao assumir a iniciativa da obra, o autor coloca em movimento várias vivências e memórias que ultrapassam sua mera existência, chegando a alcançar lugares imemoriais. Isso porque, além das formações ideológicas que o constituem enquanto sujeito, a obra desse autor também se inscreverá no que Candido (1997) chama de

sistema. Segundo ele, a literatura propriamente dita, pode ser entendida como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 1997, p. 23). Ao explicar o que seriam esses denominadores comuns, Candido aponta para elementos de natureza social e psíquica, isso porque pode-se afirmar que o social e o psíquico estão interligados. Assim, a partir de um sistema simbólico, detalha Candido, “as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 1997, p. 23).

A conexão vai para além da escolha temática de discutir na obra aquilo que a sociedade está debatendo, não se limita a dilemas morais. Vamos, primeiramente, lembrar que o mesmo Antônio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*, irá demonstrar como José de Alencar levou para a própria estrutura de *Senhora* os valores de sua época. O romance é dividido em partes que representam um contrato, ao mesmo tempo em que o enredo se desenvolve em torno de uma negociação comercial entre as personagens. Nesse caso, forma e conteúdo dialogam com os valores sociais da época, demonstrando, de forma peremptória que a obra é o campo de aglutinação desse sistema literário previsto por Candido. É nela, que a sociedade poderá perceber os temas que lhe afligem, mas também o leitor intimista encontrará um novo horizonte para sua contemplação. Essa relação, com a experiência pessoal do autor, não se dá com o ambiente em que se trabalha, mas com a natureza poetizada, explica ainda Candido (1997). O fator estético torna-se mediador entre o mundo conhecido/sentido/experenciado pelo autor e o mundo conhecido/sentido/lido pelo leitor.

Em uma visão simplista, olha-se para a biografia do autor e encontra-se nela uma chave interpretativa. Nessa visão, Rubem Fonseca teria escrito contos policiais, ou contos urbanos ambientados na violência do Rio de Janeiro, por ser, de alguma forma, marcado pela experiência de ter trabalhado na polícia do Rio de Janeiro. Teríamos, assim, uma escrita quase biográfica. Muito embora reconheça-se a importância das experiências pessoais para a construção de uma obra, não concebemos, nestas páginas, uma relação linear entre a biografia do autor e sua obra, pelo contrário. Viu-se que mesmo Antônio Cândido (2000) explica que, nas sociedades civilizadas, os estímulos elementares devem passar por sucessivas mediações. Embora ele esteja se referindo aos estímulos vindos, especialmente, da vida em sociedade, daquilo que as sociedades primitivas compartilham, parece ser possível aplicar a reflexão aos dados cotidianos do próprio autor de nossa sociedade contemporânea, como, acreditamos, ficou demonstrado ao estudar o conceito de contemporâneo no pensamento de Agamben (2009).

Uma vez que tenha desviado de uma visão tacanha e perigosa, Candido (2000) pôde fazer uma de suas mais conhecidas afirmações, na qual parece apontar as razões da criação literária. Segundo o autor

Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CANDIDO, 2000, p. 49)

Na citação acima, Candido reconhece, na linha de raciocínio que vinha desenvolvendo, ao tratar da literatura dos povos primitivos, que a Literatura dialoga com a sociedade e desempenha um papel em sua organização, mas condiciona esse efeito a um processo de criação “teoricamente incondicionado”. Antes de desempenhar um papel na teia social da comunidade, a Literatura é reduzida ao gratuito, dessa forma, qualquer ligação que possa haver entre o literário e a experiência concreta, transfere-se ao mundo da ilusão, ao gratuito. Assim, aquilo que há de empenhado em uma ficção, uma visão de mundo, como afirma Candido, é oriundo da gratuidade do ficcional e não dos estímulos sociais ou biográficos do autor. Uma vez no mundo da ilusão, somente a partir da leitura e do efeito dela sobre o público é que haverá, de maneira dialética, um eco no social, um engajamento, por exemplo.

Portanto, ainda que Rubem Fonseca dissesse retirar de sua experiência biográfica a inspiração para seus contos, ou para a violência de sua linguagem, deveríamos observar com cuidado a afirmação, pois essas marcas seriam antes filtradas pelo estético, ficariam a serviço da criação literária e só depois retornariam a dialogar com o social, impactando, então, leitores de várias gerações. Dito de outra forma, não se pode fazer o mesmo percurso imaginado por Platão, na *República*, para se apreciar a obra literária. Não podemos esperar conhecer “a verdade”, naquela concepção filosófica platônica, pois, ao contrário do que cria Platão, a obra literária não é uma imitação, mas é uma criação em que o conceito inicial de determinado objeto ou verdade, não está mais no mundo das ideias, mas no mundo da ilusão. Por isso, Schollhammer (2013), ao falar sobre os documentários que versam sobre a violência, mesmo sobre esses, dirá: “o foco sobre a realidade da violência e do crime predomina na produção documentária e é acompanhado pela negociação da fronteira entre os gêneros em formas híbridas em que traços ficcionais intervêm na construção e exploração dos temas” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 79). Ou seja, mesmo em um gênero, tido por muitos como a mais objetiva representação da realidade, há intervenção de traços ficcionais na construção e exploração dos temas.

Na citação de Schollhammer fica evidente uma divisão, qual seja: a construção do literário e a exploração de temas – comecemos pelo segundo item. Os temas sociais existem, obviamente, e podem se encaixar no que Candido chamou de “denominador comum” de um sistema literário, parte, portanto, do que pode ser identificado por um leitor como concernente aos interesses de uma determinada época. Ora esses temas estão em primeiro plano, como alvo da discussão que se pretende na obra, ora compõem o pano de fundo para a trama. Sobre essas possibilidades, lembra Lukács (2010): “nenhum escritor pode representar algo vivo se evitar completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a causalidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (LUKÁCS, 2010, p. 151). Dito isso, Lukács diferencia narrar de descrever, ao problematizar o Realismo. Contrastando a narrativa de duas corridas de cavalo, uma de Zola e outra de Tolstói, afirma que “Tolstói não descreve uma coisa, mas narra o destino dos indivíduos [...] a corrida torna-se, assim, um drama psicológico” (LUKÁCS, 2010, p. 150). Esse paralelo entre Zola e Tolstói parece remeter, como o próprio Lukács indagou, a dois tipos de narrar, ou dois tipos de representação. Chamando-os de dois métodos, dirá que “o contraste entre os dois métodos” está “no que concerne à necessidade ou causalidade da representação de seus objetos” (p.151). Assim, em alguns casos, “o drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições nas quais elas se movem” (p.152).

Nesse contexto, ao falar sobre a exposição agrícola em *Madame Bovary*, Lukács dirá que “unindo e contrapondo os discursos oficiais a fragmentos do colóquio amoroso. Flaubert institui um paralelo irônico entre a banalidade pública e a banalidade privada da vida pequeno-burguesa” (LUKÁCS, 2010, p. 153). Esse mesmo recurso é usado em Rubem Fonseca, no conto acima analisado, “A recusa dos Carniceiros”. Nele, podemos perceber como as fronteiras entre a História e a Literatura tornam-se porosas, sem, no entanto, anular a polissemia das descrições. Dessa maneira, mesmo na visão marxista de Lukács, “o que importa são os princípios da estrutura compositiva e não o fantasma de um ‘fenômeno puro’ do narrar ou do descrever (p. 155).

É claro, contudo, que Lukács, em sua fase marxista, verá o surgimento dessas formas de narrar, e até mesmo de novos estilos, como “consequência de uma necessidade histórico-social” (p. 157), uma vez que “a avaliação estética não pode ser mecanicamente separada da dedução histórica” (p. 159) e as “catástrofes imprevistas são preparadas por um longo processo” (p. 160). Na perspectiva do materialismo-histórico, não se pode falar da biografia do autor sem compreendê-la dentro de um quadro social, que a levou a determinadas

decisões. Sob a luz do pensamento de Lukács, as palavras de Schollhammer parecem ter um sentido mais específico. Segundo ele

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 43)

Assim, o nível temático toma novas proporções. Não é suficiente se falar de temas trabalhados, seja ao narrar ou descrevê-los. Faz-se mister alçar a discussão ao nível da construção do literário. O trabalho com os temas faz parte da construção do literário, mas não esgota sua complexidade. Para isso, parece insuficiente que a violência das narrativas fonsequianas seja apenas “uma tentativa viva da cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea”. Defendemos, com dito anteriormente, que a violência se tornou o “modo de fazer” fonsequiano, sua práxis literária.

Dizer isso não anula o discutido a partir de Lukács, antes, visa perceber como o social se arraiga ao próprio autor, tornando-o sensível a sua estruturação, de uma forma que a própria filtragem, a construção da gratuidade, mencionada acima, passa pela relação entre os homens e o mundo exterior. Segundo as próprias palavras de Lukács, “se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a práxis e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas de seu próprio tempo, o interesse do público se refugia em sucedâneos e esquemáticos” (LUKÁCS, 2010, p. 162).

Schollhammer (2013) aponta uma transformação no ideário sobre a marginalidade. A imagem do malandro é substituída por uma mais agressiva, o romantismo que existia em relação ao crime é, aos poucos, substituído. Entretanto, segundo Schollhammer (2013), trabalhos como os de Roberto DaMatta (*Carnavais, malandros e heróis*) ainda davam “continuidade a uma série de estudos sociológicos e antropológicos do cangaço brasileiro realizados durante os anos 1970, fortemente tributários dos trabalhos de Hobsbawn sobre o banditismo como rebeldia anticapitalista” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 53). Nessa perspectiva, “o submundo do crime e da violência recuperava legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea que sinalizasse uma possibilidade revolucionária de violência política” (Idem).

Compreendemos então, que nessa linha de pensamento, a violência, e conseqüentemente sua presença na Literatura, funcionaria em uma engrenagem política, em

que reina uma dicotomia simplista e incapaz de interpretar a complexidade da sociedade brasileira. Colocar a criação literária nessa perspectiva é subjugá-la ao político, negando-lhe parte de sua natureza estética e reduzindo o artista à militância. Talvez por isso Schollhammer (2013) afirma que nessa época “a literatura se afastava do desafio estético e assumia um tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades” (p. 54). Contudo, não há demérito nessa geração, mas a urgência de uma “ficcionalização literária da época” que, embora realista, não deixou sua marca tão forte quanto a inovadora prosa fonsequiana. O autor de *Cena do Crime* dirá que

Sem recorrer ao extremo neonaturalismo de João Antônio, Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase pornográfico, na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba. [...] Para os personagens de Fonseca não existe nenhuma dimensão de esperança política na rebeldia dos marginais da sociedade. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 57)

A extrapolação da simples denúncia social dá à obra de Rubem Fonseca um quilate a mais em sua geração, possibilitando uma reflexão sobre o humano, na sociedade violenta. Ao invés de pensar a relação determinante entre a violência e a humanidade, Rubem Fonseca irá construir suas narrativas a partir do humano, das tentativas de se viver e significar uma existência em meio a violência. Para muitas de suas personagens, a violência passa despercebida, ou talvez seja melhor dizer que: em muitas das personagens de Rubem Fonseca a violência não é problematizada, pois é a base constituinte de um status quo. É como se a vida sempre tivesse sido assim, e como se ela estivesse predestinada a continuar sendo violenta. Por isso Augusto Epifânio pode escrever sobre “a arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, pois será uma obra de utilidade pública. A cidade Rio de Janeiro de Epifânio não mudará, sempre foi, nesse espaço construído pela narrativa, violento. Essa também é a razão pela qual pequenos gestos de compaixão podem ser percebidos nos enredos fonsequianos, podem passar despercebidos aqueles que buscam um mundo melhor, mas em meio à degradação, omitir um adultério representa muito, tanto quanto alfabetizar prostitutas.

Muito embora Schollhammer tenha dado destaque à “emergência de um novo tipo de bandido para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade” (2013, p. 58), como se viu acima, a narrativa de Rubem Fonseca não é composta apenas de bandidos, é justo dizer que suas personagens são marginalizadas, mas nem sempre bandidos. Nesse sentido, a marginalidade, como se apontou na análise do conto “Relato de Ocorrência”, é o espaço preferencial da narrativa fonsequiana, no qual a violência é o diapasão,

não o banditismo. Concordamos que a violência pode, em muitas circunstâncias, significar o fim da comunicação, mas que também pode ser o ponto inicial, ou como disse Schollhammer (2013, p. 109): “para a literatura, e principalmente para a narrativa ficcional, o elemento produtivo gira em torno da imaginação injetada pela violência e a natureza enigmática de sua realidade íntima e cruel”.

Schollhammer aponta para a possibilidade de a violência ser uma espécie de ponto zero da criação de um tipo específico de literatura. Uma narrativa que rompa com a linearidade do tradicional, que consiga materializar, não somente em sua temática, como temos afirmado nesse trabalho, mas também na estrutura, tanto na linguística quanto no próprio gênero escolhido pelo autor, o que também acreditamos ter demonstrado ao perceber que Rubem Fonseca, dentre outros, rompe com os limites dos gêneros literários trabalhados. Nesse sentido, tanto Schollhammer (2013), quanto Candido (1989) dizem do papel crucial que Fonseca desempenha na formação de uma narrativa brasileira que consegue criar uma resposta à situação virulenta que o país enfrentava nas décadas de 1960 e 1970, especialmente a partir das transformações que o panorama socioeconômico e político impunha à arte naquele momento. Mesmo em artigos que apontam para um aparente desgaste da pena fonsequiana nos anos 2000, como é o caso de Sérgio Rodrigues, colunista da *Folha de S. Paulo*, não se questiona a natureza de sua contribuição inicial. Segundo Rodrigues (2017),

Se Dalton Trevisan, o ácido cantor do provincianismo, disputava com ele o título de maior contista do país, Fonseca levava a vantagem de estar apontando para o futuro como uma bazuca. Ninguém viu antes dele o país que nascia da urbanização desenfreada, onde, liberta dos freios semifeudais, nossa desigualdade obscena gerava o monstro social que hoje é maior que Godzilla. (RODRIGUES, 2017)

Ao ver esse novo Brasil que surgia, entretanto, Fonseca não só o representa literariamente, mas mistura-se a ele em sua própria forma de fazer literatura. Os contos passam a percorrer os corredores do cânone ocidental, em uma espécie de procissão profana, demonstrando, ao citar obras conhecidas, trechos esquecidos de brutalidade e nudez. É como se dissesse aos seus leitores que não é o primeiro a fazer isso, como se apontasse para um “sempre lá” da violência, de maneira a, dessa forma, ligar-se ao erudito. Ao mesmo tempo, todavia, usa da cultura pop, daquilo que a sociedade em seu afã pela lucratividade cria irônico, sem perceber que se pode conhecer alguém não só pela beleza que mostra, como também a partir do que joga fora, de seu lixo ou excremento. É o que se pode ver no conto “Copromancia” (FONSECA, 2001), em que o protagonista afirma: “a partir daquele momento em que desbloqueei da minha mente a lembrança do sinistro vaticínio da morte da minha mãe, comecei

a procurar sinais proféticos nos desenhos que observava em minhas fezes” (p. 13). Nessa história, o protagonista desenvolve uma técnica de leitura, uma semiótica para sua arte, e a discute com a namorada. O futuro é visto pela personagem a partir do que há de mais repugnante no humano, repugnante não porque anormal, pelo contrário, porque as fezes são inegavelmente naturais, uma exigência da animalidade e, por isso, são mantidas às escondidas. A personagem choca, pois além de observar suas próprias fezes, mantém um álbum com anotações e procura desenvolver uma espiritualidade através desse hábito. Será tão errado pensar o futuro através do que uma sociedade tem de mais ignóbil?

Diante disso, Schollhammer (2013), dirá que

Foucault marca a passagem da obra literária clássica à moderna na desaparecimento da linguagem ontológica (de Deus, do homem ou da Natureza) e na emergência de uma “linguagem transgressiva, mortal, repetitiva, reduplicada: a linguagem do próprio livro”, cuja realidade simulacral aparece no lugar da retórica, assim como foi analisado no realismo particular da escrita de Sade. Na ficção moderna esse efeito aparece em forma de uma autorreferencialidade que desestabiliza a ficção na medida em que a realidade do enunciado emerge como ato de fala. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 232)

Essa autorreferencialidade vai além das citações, ou de paráfrases, o que está em jogo é, como bem disse o autor supracitado, a emergência do enunciado. Não se pode mais falar do valor do enunciado a partir da *mimesis*, de uma forma particular de representação, muito embora se possa classificá-lo em alguma forma, mas a questão é, como lembra Foucault (apud Schollhammer, 2013), que o enunciado adquire sua realidade pela performance. Chega-se, portanto, à centralidade do literário, o que, como se lê no capítulo dedicado aos estudos de Blanchot, pode ser chamado de “espaço literário”. Daí, afirma Schollhammer (2013, p. 242), “a crueldade da expressão não estar definida pelo conteúdo e pela potência real da própria expressão que chega a eliminar a diferença entre a expressão da realidade e a realidade da expressão”. No capítulo seguinte, procuraremos desenvolver essa ideia de forma mais elaborada.

5 “LABAREDAS NAS TREVAS”: VIOLÊNCIA E METATEXTUALIDADE

Até esse momento, apresentamos parte da crítica consagrada, principalmente aquela da qual foi alvo a produção fonsequiana das décadas de 1960 e 1970. Demos destaque especial ao pensamento de Antônio Candido (2000) e de Alfredo Bosi (1975). Ambos os autores, como vimos anteriormente, receberam com um certo entusiasmo a contística de Fonseca. Bosi, destacando o emprego da violência como linguagem, algo que ele chamou de brutalismo; e Candido, de forma ponderada, advertindo sobre o perigo de tal produção cair nas armadilhas de uma espécie de exotismo.

A respeito desse assunto, ressaltamos que a representação do real, em Rubem Fonseca, deve ser lida sob a ótica da contemporaneidade, no sentido que G. Agamben desenvolve, como um descompasso necessário. Dentro dessa ótica, olhar o presente é, de certa forma, olhar o passado, como se víssemos o brilho de uma estrela há muito morta, mas também é estar diante de um futuro presente, mas jamais concretizado. Só dessa forma, podemos compreender a literatura para além de um retrato e a violência mais do que um problema. Como visto no terceiro capítulo, eleger a violência como realidade brasileira significa entendê-la como diapasão social, como uma das colunas que estruturam a sociedade brasileira. Dizer isso não significa, de nossa parte, ter uma visão pessimista da nação, ou mesmo do objeto literário, antes, é reconhecer uma historicidade que precisa ser problematizada em um país que vive diferenças sociais absurdas. Ao fazer esse movimento, não queremos destacar um maniqueísmo empobrecedor, que, como já afirmamos nesse texto, não acreditamos haver em Rubem Fonseca – as críticas que assim o leram, viram apenas uma das faces de seus contos. O que almejamos é afirmar que a violência e a metatextualidade devem ser compreendidas em conjunto na estética de Rubem Fonseca.

Ambos os temas – violência e metatextualidade – já foram bastante explorados pelos críticos da obra do escritor mineiro, mas de forma separada. Neste capítulo, recorreremos a alguns estudos recentes - artigos, teses e dissertações - que versam sobre esses tópicos, apontando as contribuições que fizeram à compreensão desses assuntos e a falta de um imbricamento claro entre os temas, corroborando, dessa forma, para a tese que defendemos.

Vejamos o que afirmou Sabrina Maria de Amorim, em sua dissertação de mestrado *Artimanhas do texto: A metatextualidade na ficção de Rubem Fonseca* (2007). A autora se propõe a estudar a metatextualidade na obra de Fonseca e a perceber como essa característica textual possibilita que a contística fonsequiana dobre-se sobre si mesma e dialogue com a crítica, levando para as páginas ficcionais reflexões sobre o próprio fazer literário.

Em seu percurso analítico, Amorim (2007) destaca o uso da intertextualidade, da paródia e da ironia no que chamou de artimanhas do texto fonsequiano. A primeira coisa que gostaríamos de destacar é o fato de que a autora percebe que por meios de artimanhas, o texto de Rubem Fonseca é rico “em reflexões sobre o universo literário e sobre a condição da arte no contexto atual” (AMORIM, 2007, p. 06). Ora, concordamos com a autora e temos, nesse trabalho e em outras ocasiões, advogado a favor dessa percepção. Rubem Fonseca elegeu, ao longo de sua obra, a literatura como principal personagem. Em sua pesquisa, orientada pela professora Sylvia Telarolli, Amorim passa a refletir sobre a criação literária entendendo-a como “uma espécie de labirinto, no qual os diversos sentidos que se revelam por meio dessas práticas de elaboração textual seriam justamente os trajetos” (AMORIM, 2007, p. 28). A percepção do texto fonsequiano como um labirinto, dá ao leitor um papel proativo, cabendo a ele, e não ao autor, identificar as possibilidades interpretativas do texto. Essa atitude, segundo Amorim, levará o leitor a sempre ficar diante do duplo sentido, assim, ainda usando a metáfora do labirinto, podemos dizer que há mais de um caminho possível na obra, assim como mais de uma saída nesse labirinto.

Contudo, a ideia de que os diversos sentidos seriam “revelados” pelas práticas de elaboração textual estudadas pela autora (intertextualidade, paródia e ironia), dentre outras, mostra-se bastante perigosa, pois pode dar a entender que existem “chaves de interpretação” e que os duplos sentidos são criações sempre conscientes do gênio criativo do autor e não possibilidades da obra, que escapam e independem da vontade do autor.

Acreditamos que, ao mesmo tempo em que a representação da violência em Rubem Fonseca anula essa violência, trazendo uma intimidade em que a moralidade responde a outros princípios, presentes em “um outro lugar”, no “outro de todos os lugares”, como assegura Blanchot (1987), também é verdade que a imagem faz o leitor, por questões históricas, olhar para o objeto representado, deixando explícita a violência de nossos dias, mas, mais do que isso, constituindo um espaço de possibilidades, criado pelo escrever, que subvertendo fronteiras

formais, aponta para o próprio fazer literário. É isso que se tem em “Restos”, poema presente na coletânea *Amálgama* (FONSECA, 2013).

Esse poema de Fonseca é um exemplo de como as subversões formais dentro dos gêneros escolhidos por Fonseca se notabilizam. A seguir, reproduzimos o poema.

O garçom era um velho
habitado a ouvir as queixas dos fregueses
enquanto esperava
a aposentadoria e a morte.
Tinha um rosto branco
enrugado e triste.
Enquanto isso,
a freguesa da mesa da frente,
com ávida sensibilidade de radar,
corria o olhar de um lado para o outro,
procurando machos ainda curiosos
de sua beleza evanescente.
Quando saímos,
éramos os últimos,
uma fila disciplinada de fodidos
esperava os restos finais do dia.
Os restos dos restos
iriam depois para os cães
ainda mais famintos.
Era uma mulher magra
de lábios finos. (FONSECA, 2013, p. 43 e 44)

Restos é um poema narrativo que se organiza em uma única estrofe irregular de 21 versos livres e brancos. Tal escolha métrica, além de ser bastante comum após o Modernismo literário no Brasil, aponta também para a irregularidade da sociedade que a produz, os autores resistem às formas na mesma medida em que os grupos sociais se levantam contra antigos valores e organizações sociais tradicionais.

O poema apresenta duas perspectivas, a primeira, em terceira pessoa, vai do primeiro verso ao décimo segundo, sendo que, a partir do décimo terceiro verso, temos o texto expresso de forma subjetiva, em primeira pessoa, construindo o efeito de protagonismo do eu-lírico, marcado pelo uso da primeira pessoa do plural.

As personagens do poema apresentam características recorrentes na criação fonsequiana, uns “fodidos”, segundo o próprio eu-lírico os descreve, pois, esse adjetivo não se

aplica apenas ao grupo de indigentes que esperam os restos nos fundos do restaurante, mas também àqueles que estão dentro do estabelecimento. O garçom é descrito como um velho, à espera da aposentadoria e da morte, a mulher, limita-se ao papel de ficar “procurando machos ainda curiosos de sua beleza evanescente”. Esse primeiro bloco poemático, apresentando-se como uma sequência objetiva, coisifica os envolvidos, revestindo-os de uma decrepitude violenta e marginal. Tanto o garçom quanto a freguesa estão sós em sua miserabilidade humana.

É paradoxal o espaço escolhido pelo autor para a ambientação de seu poema, uma vez que comer, seja em um restaurante, ou em um boteco, espaços comuns na produção de Rubem Fonseca, pressupõe a companhia de outro. O verbo “comer”, do latim *comedere*, embora signifique “comer todo”, possui em sua etimologia o prefixo latino *com* (*con*), pois trazia também a ideia de que não se deveria comer só. Essa ideia foi reforçada na tradição cristã com o uso do termo *comunhão* e com a simbologia da “Última Ceia”, momento em que Cristo come com seus discípulos antes de sua crucificação. Contudo, o garçom está acostumado a ouvir “queixas” e seu rosto é branco, enrugado e triste, já a mulher tem uma “beleza evanescente”, nenhum parece estar feliz, em comunhão, mesmo que o espaço fosse propício para isso.

A partir do décimo terceiro verso, encontramos os verbos conjugados na primeira pessoa do plural, o que nos faz perceber que o eu-lírico não está mais sozinho, pelo contrário, sai acompanhado pela mulher, que agora sabemos, além de ter uma beleza questionável, é “magra e de lábios finos”. Poderíamos imaginar uma mudança no poema, a construção de uma imagem mais agradável, mas em Fonseca não é assim que ocorre.

Após o encontro entre essas duas personagens, o leitor continua com uma cena ainda mais brutal, para usarmos a expressão cunhada por Alfredo Bosi (1994) ao falar de Rubem Fonseca. Se no interior do estabelecimento havia isolamento e tristeza, fora dele a cena se repete com traços acentuados de marginalidade, pois “uma fila disciplinada de fodidos / esperava os restos finais do dia”. Nesse momento, o poema dialoga com “O Bicho”, de Manoel Bandeira. Nos antológicos versos do poeta pernambucano, o eu-lírico choca-se ao ver os detritos revirados por um animal, que no último verso revela-se o próprio homem. A animalização através da fome é recorrente, entretanto, diferente do “bicho” do poema de Bandeira, que “Quando achava alguma coisa, / Não examinava nem cheirava: / Engolia com voracidade.”, os “bichos” de Rubem Fonseca formam “uma fila disciplinada de fodidos”. Aqui, o humano é levado para além da animalização, temos a disciplina, tal como pensada por Michel Foucault (2012).

É interessante observarmos que, ao saber que “os restos dos restos / iriam depois para os cães”, uma das possibilidades de leitura, bastante condizente com a estética do autor em tela, é pensar que assim como os restos de comida são deixados para os indigentes, os “restos humanos” – “éramos os últimos” – devoram-se uns aos outros numa busca pela saciedade sexual instintiva. Em *Restos*, os detritos são humanos, e os “bichos” disciplinados, eis a gradação que talvez Bandeira não houvesse imaginado.

O sentimento de incômodo e náusea criado no nível semântico do poema, é expresso pela alteração em /r/ que percorre quase todos os 21 versos. A presença dessa alveolar parece representar, com a obstrução que o ar sofre ao passar pela cavidade oral, a obstrução da vida, a banalização do hediondo e da solidão. As personagens do poema unem-se não por afeto, como na idealização romântica do amor, mas por uma necessidade fisiológica, o instinto de sobrevivência, materializado no alimento e no coito.

A relação entre obra e público foi por diversas vezes realçada, podemos citar Antônio Candido, no Brasil, com seu clássico *Literatura e Sociedade*, segundo o autor

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. (CANDIDO, 2000, p. 33)

Vê-se, portanto, que o público recebe a obra de uma forma *sui generis*, mas significativa. Alguns críticos da primeira metade do Século XX, dentre eles M. Blanchot, perguntaram-se como poderia existir literatura após o Holocausto, a resposta vem exatamente do público. Não seria mais possível a mesma literatura idealizada de antes, mas uma que com a força necessária, demovesse o leitor de sua aparente insensibilidade e o levasse ao “espaço literário”. É isso que a linguagem brutal de Rubem Fonseca faz, arrebatando o leitor de seu cotidiano violento, justamente pela violência, uma vez que, como afirma Theodor Adorno (2012), “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2012, p. 66). Isso faz com que esses “muitos sentidos”, extraídos das formas de cultura e das exigências da história tornem a obra aquilo que Umberto Eco (1976) chamou de obra aberta.

Nessa dialética da obra, ela dialoga com a história e com a intimidade, tornando sua leitura única. Ou seja, a metáfora do labirinto, embora válida, é limitadora, no momento em que

vê as leituras como já dadas, possíveis, mas não fruto de uma intimidade, antes, de uma artimanha.

Um ponto bastante destacado pelo trabalho de Amorim (2007) é a intertextualidade. De forma bastante convincente a autora destaca o diálogo que a obra fonsequiana mantém com outros textos, de maneira a fortalecer sua presença no novo cânone literário brasileira através de uma ligação com os autores já reconhecidos pela crítica. Fonseca, entretanto, não faz apenas menções, mais do que isso, ele pressiona os limites formais dos gêneros, como já mencionamos nessa tese, e provoca um repensar a produção anterior e a própria. Sobre esse processo, Amorim (2007) é feliz quando afirma que

tais considerações nos colocam dois pontos importantes: o primeiro é o trabalho com os mecanismos discursivos que fazem com que um texto chame a atenção do leitor para o seu artefato, e o segundo é o fato de estes textos, apesar de se voltarem sobre si mesmos e sobre seu processo de construção, não excluam as suas múltiplas possibilidades de interpretação.” (AMORIM, 2007, p. 30)

A coletânea de contos e poemas, *Amálgama*, já mencionado, é posterior à dissertação de Amorim, data de 2013, e apresenta um texto⁹ que é riquíssimo para a percepção de como a intertextualidade é trabalhada por Rubem Fonseca, chama-se “Sopa de Pedra”. Vejamos o texto.

Um escrevia o nome da mulher amada com letras de macarrão
Enquanto a sopa esfriava no prato.
Outro era metade solidão e metade multidão.
Estou de olho neles.
Um andava com a espada sangrenta na mão.
Outro fingia que sentia o que de verdade sentia.
Este dizia que não cabe no poema o preço do feijão.
Estou de olho neles.
Este vê a vida como origem de inspiração,
A vida que é comer, defecar e morrer.
Todo poeta é maluco.
Estou de olho neles.
E também tem que ser maluco o pintor
E o músico e o prosador.
A loucura é muito boa
Para todo criador.
Mesmo para os cozinheiros

⁹ Ao tratar dos excertos da coletânea *Amálgama*, usaremos a palavra “texto”, pois, como o próprio nome do livro sugere, há nessas criações um esforço por parte do autor em romper os limites dos gêneros textuais, sendo, dessa maneira, em nosso ponto de vista, inadequado classificá-las segundo os gêneros literários costumazes.

Ou qualquer inventor.
 Estou de olho neles.
 É melhor ser capenga do que cego.
 A poesia é uma sopa de pedra.
 Cabe tudo dentro dela. (FONSECA, 2013, p. 27)

Ao longo dos versos, percebemos a presença de vários autores, insinuados pela intertextualidade, às vezes não muito discreta. O título já faz alusão à conhecida história infantil de mesmo nome, que em algumas versões, traz Pedro Malasartes como protagonista. Na tradicional narrativa, um viajante, tomado pela fome, consegue fazer uma substanciosa sopa com ingredientes doados por um avaro, ludibriado pela malandragem do forasteiro que prometera a este uma “sopa de pedra”, mas que sempre ficaria “melhor” com o acréscimo de um novo ingrediente. Fonseca parece brincar com uma falsa modéstia, indicando que consegue um bom resultado, uma poesia, com ingredientes retirados de outros autores. Dentre aqueles que “doam” ingredientes para essa sopa de pedra, estão Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar. Nesse sentido, a repetição do verso “Estou de olho neles” reforça a consciência metatextual de Rubem Fonseca e indica seu trabalho.

A respeito dos textos em verso do livro *Amálgama*, Emerson Calil Rossetti (2015) desenvolve suas considerações tendo em vista o que chamou de “procedimentos satíricos adotados para tratar de questões que emergem não apenas do contexto social marcado pela miséria e pela violência, como também do próprio fazer poético” (ROSSETTI, 2015, p. 24). Percebemos que o interesse de Rossetti é a composição poética de Fonseca. Para este crítico, as construções do livro *Amálgama*, uma vez feitas em versos, são consideradas poesias. Não é problematizada a porosidade dos gêneros ou a subversão fonsequiana. Rossetti (2015) limitou-se a apontar nos poemas “um mundo de desencantos e utopias” (ROSSETTI, 2015, p. 25) e, adaptando a expressão de Alfredo Bosi, identifica uma espécie de “lirismo bruto”, concluindo que “a poesia de Rubem Fonseca é, enfim, um exercício e uma tentativa de resistência” (Idem).

Rossetti (2015) dialoga com Bosi (2000) ao falar de utopia, e ao ler as construções fonsequianas, assim como Bosi, com lentes do materialismo-histórico. Embora sejam adequadas para a compreensão do entorno social do autor e de sua obra, essa postura acaba por colocar forma e conteúdo a serviço de uma crítica social. Isso fica evidente no artigo que estamos citando, de Rossetti, onde a sátira é vista como um meio, para que a resistência ocorra. Assim como em Amorim (2007) temos a constituição do texto chamada de “artimanhas”, em Rossetti (2015), o essencialmente textual é visto como “procedimentos”.

Essas perspectivas não invalidam as pesquisas acima, muito pelo contrário, dão a elas um caminho para compreender o papel social da produção fonsequiana no Brasil atual, e também as colocam como paradigmas para as novas gerações de prosadores que em meio aos problemas da sociedade brasileira, usaram a degradação como matéria. Rossetti (2015) percebe que, em Rubem Fonseca, “a poesia está irremediavelmente destituída de sua aura sagrada para se tornar expressão cotidiana e expressão do cotidiano” (ROSSETTI, 2015, p. 26, grifos do autor), isso através da linguagem, de forma a dessacralizar a literatura com uso daquilo que, em seu artigo, Rossetti chama de “matéria indigente”. Percebemos nesse artigo uma linha que vem sendo adotada pela crítica, a de trabalhar a metatextualidade e a violência, geralmente atrelada à crítica social, de forma separada. Percebamos que logo no resumo de seu artigo, Rossetti anuncia que os procedimentos por ele estudados na poética de Rubem Fonseca tratam, também, do fazer poético, mas ao versar sobre o assunto, indica a intertextualidade como procedimento para a metatextualidade, reforçada, como já apontamos, pelo verso “Estou de olho neles” e, separadamente, fala de resistência e utopia, como advindas da escolha temática, reforçada pelo nível lexical. O problema é que, ao fazer isso, a crítica não consegue ver a violência como metatextual, como referindo-se também, ela própria, ao fazer literário.

Em artigo publicado em 2009, na revista *Terra roxa e outras terras*, Rodrigo da Silva Cerqueira revisita a obra *Feliz ano novo* a partir das considerações, já trabalhadas nesta tese, de Antônio Candido sobre a nova narrativa brasileira. Cerqueira (2009) ressalta que, em Rubem Fonseca, a violência é usada “não só como recurso representativo, mas como base do domínio discursivo” (CERQUEIRA, 2009, p. 17). Cerqueira percebe o que Schollhammer (2013) desenvolve em *Cena do Crime*, o fato de que a violência não é apenas uma questão temática, mas, como afirmamos anteriormente, compõe a estrutura social brasileira.

Em seu artigo, Cerqueira (2009) lembra-nos que “o número de crimes registrados, hediondos ou não, é indubitavelmente superior ao de livros publicados, ou seja, um retrato da sociedade passa inevitavelmente pela violência e seus mecanismos no cerne do processo social” (CERQUEIRA, 2009, p. 18). Em seus argumentos, Cerqueira aponta para a desilusão das gerações e do tempo “pós-utopia”, em um movimento muito semelhante ao empreendido por aqueles que se questionam sobre o futuro da arte, ou da educação pós-guerra, o autor percebe que as novas gerações não mais imaginam um futuro promissor, ou, pelo menos, não conseguem ver em sua realidade o futuro utópico imaginado pelas vanguardas. Dito isso, e tendo como base os números que visam traçar o mapa da violência no Brasil, Cerqueira conceberá a violência como discurso, ou seja, a ligação entre as condições de produção e a

língua pelo discurso, materialidade da ideologia, materializada no discurso, a exemplo do que ocorre em *Feliz ano novo*. Portanto, Cerqueira consegue perceber que a violência no censurado livro de Rubem Fonseca ultrapassa a representação, mas não o liga ao fazer literário, delegando a ele um lugar na configuração ideológica da sociedade brasileira e no papel da literatura, através de um dos papéis do narrador na contemporaneidade que é o de “dar voz ao outro [...] mesmo que acarrete abandonar a função de controle, permitindo a interferência da voz da personagem na narrativa” (CERQUEIRA, 2009, p. 21).

Outro artigo que escolhemos mencionar nesta tese, devida a proximidade com o que defendemos nesse trabalho, é “Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca”, de Osmar Pereira Oliva. Oliva (2004) observa como os temas da violência e pornografia ligam-se ao da transgressão. O artigo destaca o fato de que grande parte da crítica dos anos setenta se ocupou de uma certa “tradição nas narrativas fonssequianas, no sentido de que elas reencenam a sexualidade e a violência desmedidas” (OLIVA, 2004, p. 41) e que, na década de 1980, “a crítica, de uma maneira geral, deu maior ênfase à produção literária de Fonseca enquanto metaficção” (idem). Também percebemos essa divisão possível nos estudos sobre Rubem Fonseca. Podemos associar essa divisão às condições de produção da própria crítica, que em um movimento de resistência, destacava, durante os anos do Regime Militar, estudos que corroborassem para o entendimento da sociedade brasileira daquele momento. O lapso temporal estudado por Oliva (2004) vai até a publicação de *Agosto*, em 1990, e sobre as obras publicadas nesse intervalo, dirá, acertadamente, que “em Fonseca, não é só o ato de violência que funda a narrativa, mas, também, a linguagem da violência” (OLIVA, 2004, p. 41). Já no início desta tese, reforçamos a ideia de que a violência em Rubem Fonseca não é apenas temática. A linguagem é violenta, é a linguagem da violência, talvez por isso Oliva (2004) dirá que sente o texto fonssequiano esbofeteá-lo, logo em seguida, menciona duas dissertações de mestrado (Ipiranga, 1997 e Boechat, 1990) que veem a metatextualidade como questão central nas obras de Rubem Fonseca, uma destacando a intertextualidade e a outra a metaficcionalidade a partir da narrativa policial, respectivamente.

Mesmo alargando a discussão sobre Rubem Fonseca, Oliva retorna a um tom revisional, e, muito embora aponte o signo da transgressão como o diapasão de Fonseca, acaba dando à violência um papel semelhante ao que a crítica tradicional já destacou. Afirmará que “a violência, praticada e proferida pelas personagens fonssequianas, é uma forma de esse homem contemporâneo, representado, aliviar-se de suas estafas, tensões e excessivos compromissos” (OLIVA, 2004, p. 45) ou ainda que “é através da linguagem objetiva e crua que Fonseca tenta

apreender o real” (idem). Mais uma vez, a violência é pensada relacionando-se ao social e ao efeito de real pretendido pelo autor.

O artigo “Rubem Fonseca e o romance metaficcional: estudos do processo de criação em *O caso Morel*”, de Junior César Ferreira de Castro, partindo da recepção e de uma compreensão do leitor enquanto coautor do texto, procura explorar a metaficcionalidade e a autorreflexividade no romance *O caso Morel* (FONSECA, 2014). Nesse artigo, Castro (2011) filia-se à crítica metatextual dos anos de 1980, já mencionada acima. Em sua análise do romance fonsequiano, percebe a autorreflexividade como estratégia para um voltar-se sobre si, da escrita de Rubem Fonseca. Nesse esforço analítico, Castro (2011) irá se debruçar sobre um assunto caro à nossa pesquisa: o processo de criação ficcional de Rubem Fonseca. Para seu estudo, aponta três pontos centrais: a personagem-escritor, a participação ativa do leitor e as relações transtextuais.

Primeiramente, a personagem-escritor, no romance analisado por Castro (2011) está relacionada, como também observou Boechat (1990), a própria estrutura do romance policial. Dessa maneira, ao se elucidar o mistério proposto, chega-se ao entendimento do ato criativo e “consequentemente, o processo de desvendamento do crime vai se confundindo com o fazer literário” (CASTRO, 2011, p. 139).

Dessa forma, a metaficção fica atrelada à função do autor, que em *O Caso Morel*, apresenta-se como narrador-escritor, trazendo para a percepção do leitor um emaranhado de realidade e ficção em que o leitor terá que agir para a construção do sentido. Mesmo que o romance seja, como na contística dos anos 1970 de Rubem Fonseca, cheio de trechos relacionados à tortura, e portanto violentos, o que se sobressai é a metaficção, e isso é percebido por Castro, segundo ele “ao expor o sistema linguístico e seu status ficcional, o escritor compartilha com o leitor a *poiesis*, cuja gênese e estrutura transparecem através da leitura” (CASTRO, 2011, p. 141), assim, a violência, entendida enquanto realidade empírica, perde força para em seu lugar se ver a emergência da ficção. O espaço literário tende a se sobrepor à realidade, de maneira a fazer a literatura dobrar-se sobre si mesma.

Parte da crítica, a exemplo de Castro, percebe esse gesto fonsequiano em várias de suas obras, ora disserta-se sobre a metatextualidade analisando-se os romances policiais, ora as personagens escritoras. Vejamos o que afirma Castro (2011) a esse respeito:

A obra de Rubem Fonseca, além de narrar histórias que mesclam sexo, violência e reflexões sobre a arte dentro do romance em composição, não nos impede de olhar para o exterior do texto, visto que há uma confluência de linguagem de diferentes naturezas. A linguagem ficcional e a crítica social são empregadas pelo autor para discutir a literatura e refletir sobre o seu tempo e sua sociedade, adotando, então, o gênero policial. (CASTRO, 2011, p. 146)

Notamos que Castro desenvolve uma percepção bastante próxima a defendida neste trabalho, entretanto, a violência continua sendo uma forma de crítica social. Também percebemos que Castro opta por associar a discussão sobre o fazer literário ao gênero policial, caminho já trilhado, como dito acima. Mas em nenhum momento, a violência é entendida, pelos autores que fazem a crítica metatextual de Rubem Fonseca, como uma metáfora do ato criativo, ou como parte da ruptura operada pelo espaço literário no tecido do real. Em nenhum momento a fratura do contemporâneo, da qual falamos no segundo capítulo dessa pesquisa, é relacionada à violência do texto fonssequiano, embora seja lugar comum apontar a metatextualidade nas obras desse autor.

Castro (2011), ao invés de apontar para o fortalecimento do literário, a partir do que ele mesmo afirmou – “o papel do leitor não se concentra mais em reconhecer o romance como realidade empírica, mas em perceber o artifício da arte” (CASTRO, 2011, p. 141) – paradoxalmente, conclui o artigo dizendo que

a leitura do romance está ligada à noção de realidade para afastar o leitor do mundo da ilusão e da fantasia. Para isso, o autor se utiliza da técnica da narrativa policial para tornar o leitor mais ativo e consciente de sua função no ato de composição e interpretação da diegese. A partir daí, passam a problematizar a vida moderna e contemporânea através da representação das personagens marginalizadas, tais como a figura de Morel e de Vilela. (CASTRO, 2011, p. 150).

Se ao utilizar a expressão “mundo da ilusão e da fantasia”, o autor estivesse se referindo ao gênero maravilhoso, tal como conceituado por Todorov, concordaríamos com ele, mas é improvável, tendo em vista o que se discute no artigo. Temos que discordar dessa última afirmação, pois a metatextualidade traz o fazer literário para a frente do palco, porque o encontro entre ficção e o real histórico se dá na textualidade.

Sobre o uso do gênero policial por Rubem Fonseca, além do que já dissemos neste trabalho, vale citar o artigo de Celso Francisco Maduro Coelho, “O gênero policial na obra de Rubem Fonseca”. Para além das questões taxonômicas, Coelho (2010) afirma que “além da pergunta ‘quem é o assassino?’, outras questões são levantadas, tanto sobre as personagens como sobre o fazer literário. Dessa maneira, como num romance de suspense, a trama policial

quase se torna um acessório” (COELHO, 2010, p. 02). Dito isso, optamos por acompanhar Coelho em sua análise, mais do que a Castro, pois Coelho percebe que a transgressão formal de Rubem Fonseca, no gênero policial, o direciona a um campo onde o fazer literário terá muito mais importância que a reflexão social e a violência pode direcionar a leitura para a reflexividade sugerida por Castro, mas nessa pesquisa, desenvolvida com mais vigor. Vejamos, por exemplo, o que Coelho assegura a respeito de Ivan Canabrava, personagem escritor do romance *Bufo & Spallanzani*:

O investigador Ivan Canabrava é, assim, à diferença dos detetives tradicionais do romance policial clássico, um homem cujo raciocínio é execrado pelas pessoas. No lugar do reconhecimento público, ele é obrigado a se esconder de todos, para não ser preso ou encarcerado como louco. E é justamente esse anonimato obrigatório, que o leva a se tornar um escritor. (COELHO, 2010, p. 03)

Percebamos que Coelho associa a trajetória de Canabrava a sua transformação em escritor. Embora não fosse seu foco, pois visava a compreensão das transgressões formais no gênero policial, Coelho tangencia uma questão fulcral: a violência sofrida pelas personagens autoras dizem sobre o fazer literário.

Todorov (2003), ao falar sobre as estruturas narrativas, desenvolve o conceito de “homens-narrativas”. Como sabemos, o teórico búlgaro estava a contra-argumentar o artigo de Henry James, *The art of fiction* (1884), que, dentre outras coisas, pergunta: “que é uma personagem senão um determinante da ação?”. Todorov usará como exemplo o texto *Mil e uma noites*, e compreenderá uma diferença fundamental em relação a ambos, segundo ele: “a primeira oposição entre a narrativa preconizada por James e a das *Mil e uma noites* pode ser assim ilustrada: se existe uma oração ‘X vê Y’, o importante, para James, é X, para Sherazade, Y” (TODOROV, 2003, p. 119). Dito isso, conclui que “as *Mil e uma noites* pertencem, pode-se dizer, a uma literatura predicativa: a ênfase recairá sempre sobre o predicado e não sobre o sujeito da oração” (TODOROV, 2003, p. 120). Assim, dando-se importância ao predicado, pelo menos na mesma medida que se dá à personagem, Todorov percebe que a relação entre personagem e ação é uma via de mão dupla, por exemplo, “X mata sua mulher porque é cruel; mas é cruel porque mata sua mulher” (TODOROV, 2003, p. 121).

A partir dessa linha de raciocínio, é possível perceber a narrativa como uma estrutura interligada, de maneira que o enredo não está ali como consequência da personalidade das personagens, mas também como matéria em si. Isso leva Todorov a afirmar que a personagem “é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa

uma nova intriga” (TODOROV, 2003, p. 122), o que leva ao conhecido aforisma: “contar é viver”. Na narrativa das *Mil e uma noites*, o esforço em continuar a história é o esforço em continuar a viver, seja na história de Sherazade, seja nas histórias que passam por *enchâssement*. Esse processo de engaste, como percebeu Todorov, tem no surgimento de novas personagens uma de suas principais ferramentas, de forma que toda personagem ganha vida exatamente para contar uma nova história. Às vezes essas histórias engastadas funcionam como argumento para a tese defendida pelo narrador, outras vezes introduz uma nova tese, mas o importante está em se perceber que a existência da personagem está intimamente ligada à sua capacidade de narrar, de contar uma nova história. Dessa forma, “o homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função” (TODOROV, 2003, p. 128).

Então, se considerarmos a perspectiva defendida por Tzvetan Todorov, somos impelidos a perguntar: o que significam as inúmeras mortes nas narrativas fonsequianas? Essas personagens morrem porque não têm o que contar? Como, sem contar, possibilitam uma narrativa urbana? Vejamos o conto “A Festa”, da coletânea *Amálgama* (FONSECA, 2013).

Temos a narrativa desenvolvida em primeira pessoa. José, esse é o nome do narrador, é, como ele mesmo afirma, um penetra em uma festa de ricos. Durante o desenrolar da história, o leitor sabe que as intenções de José não estão relacionadas à diversão. O estranhamento surge já na primeira oração do conto, que, de forma interrogativa, introduz um paradoxo: “existe alguma coisa mais aborrecida do que uma festa?”. As palavras “festa” e “aborrecida” formam um par que, geralmente, quando aparecem juntas significam algo negativo.

No caso do conto fonsequiano, a expressão uma festa aborrecida, e a pergunta, se há algo pior que uma festa, de forma generalizante, corroboram a já explorada crítica à hipocrisia da alta sociedade. As relações humanas são transformadas, em Fonseca, em relações monetárias, nas quais o dinheiro substitui o sentimento. Assim, na festa em que José é penetra, celebra-se o dinheiro. As pessoas que participam desse encontro não possuem relação sentimental com Mimi, a dona da casa. São, como lembra o narrador, “boca-livristas”, que estavam, entende o narrador, interessados na comida, pois “na mansão eram servidas as melhores comidas e, ainda por cima, os convidados que comparecessem recebiam um brinde” (FONSECA, 2013. p. 86). O comer aparece como tema recorrente na produção de Rubem Fonseca, pois associa a sociedade aos chamados temas baixos, ligados àquilo que é instintivo

no ser humano, uma forma de animalização. Entretanto, o narrador procura se distanciar dessas necessidades e afirma “eu não gosto de comer, não gosto de beber, não gosto de doces” (FONSECA, 2013, p. 86).

No parágrafo que se segue a essa ligação dos comensais aos animais, o narrador afirma: “as pessoas são sempre interessantes. Sou fascinado pelas pessoas, gosto de imaginar o que fazem, o que sentem, suas angústias, ambições” (FONSECA, 2013, p. 86). Mas aqui é interessante perceber que, como nos lembrou Todorov, ao se introduzir uma personagem, temos uma nova história, por isso, nas narrativas urbanas de Rubem Fonseca tornam-se importantes na medida em que suas histórias são mencionadas. Entretanto, não devemos esperar uma digressão muito grande nessas narrativas, pois a efemeridade é a regra para a vida nos grandes centros. Não há muito o que se narrar, não no sentido romântico, pois o que se conta é, em muitas vezes, o que se vê nas ruas, no dia a dia dos grandes centros, não, necessariamente, o que a personagem vive ou sente em seu psicológico. Nesses casos, o narrador funcionará como a objetiva de uma câmera. Esta metáfora não estava à disposição do narrador de *Mil e uma Noites*, ele precisava viver ou ouvir de quem viveu, era o narrador tradicional de W. Benjamin.

Por vezes, no entanto, o narrador de Fonseca aproxima sua lente de uma personagem e aí sim, temos o engaste de uma nova narrativa. Mas nesses casos, nem sempre essa história secundária desempenhará o papel de argumento, como cita Todorov, às vezes servirão apenas para aumentar a tensão, deixar o leitor em suspense, sem saber se essa nova personagem, e a história que se inicia, é importante para o conto. Fato é que, em alguns casos não se tem “uma história central”, sendo o conto uma sequência de pequenas histórias, desencadeadas, inconclusas, que apenas reforçam a ideia de isolamento humano.

Também é comum em Rubem Fonseca que seu narrador se detenha na descrição física das personagens, ora querendo apontar uma metáfora do comportamento humano moderno, ora demonstrando que mesmo coberto pelo social, o ser biológico se sobrepõe. Em “A Festa”, José puxa conversa com uma mulher, que segundo ele era uma “figura estranha”. Esse estranhamento devia-se ao fato de a mulher encontrar-se curvada para a frente em virtude de uma intervenção cirúrgica, quase como se fosse corcunda. José dirá: “perdi 15 minutos conversando com o Gabriel e a Heloisa, esse era o nome da corcundinha, quer dizer, da pontilhada” (FONSECA, 2013, p. 87). A essa altura da narrativa, o leitor ainda não sabe o porquê de José se encontrar na festa, por isso, a banal história da “corcundinha” é lida com atenção fazendo com que ele também “perca 15 minutos”. Assim, como a história do casal

interpelado por José se revela sem importância, sem verdade substancial, o próprio narrador assume ser uma fraude: é um penetra na festa, usa um relógio falsificado e o conhecimento que demonstra sobre “qualquer assunto” vem de livros e da internet.

Percebamos que a indiferença reservada ao casal é também reservada à história que essas personagens têm para contar. Suas histórias são tão irrelevantes para o conto que o narrador nem sequer precisa matá-los, são apenas deixados de lado. José, então, revela-se ao leitor em sua mesquinhez, mas não em seu intuito. Por que ele está naquela festa, continua a ser um mistério para o leitor. Na sequência, José aproxima-se de Mimi, a anfitriã. Nas palavras dele,

Penetrara na festa disposto a seduzir a dona da casa. Não sentia por ela a menor atração, pelo contrário. Mas o fato de sentir pela mulher que quero seduzir uma certa ojeriza facilita o meu trabalho, fico mais paciente, mais frio, planejo melhor a estratégia a ser adotada. (FONSECA, 2013, p. 88)

Com essa descrição de “seu trabalho”, José deixa claro que suas intenções se relacionam à Mimi, dona da festa, por isso não podia ouvir as histórias do casal. A partir desse momento, passamos a conhecer uma outra história, a de Raimunda (verdadeiro nome de Mimi). Essa maneira de apresentar a história de Mimi, pelos olhos de José, que, como a citação acima aponta, não possuía nenhum tipo de sentimento por ela, dá ao leitor uma perspectiva que visa construir um efeito de objetividade, de crueza, como é comum em Rubem Fonseca. Entretanto é essencial lembrarmos que essa suposta objetividade é, entretanto, fruto de uma narrativa em primeira pessoa. O narrador, agora exposto como uma fraude, faz sua leitura da dona da casa. É essa leitura crua, a perspectiva daquele que não tem sentimentos por ela e que está ali com o objetivo de seduzi-la que ganha destaque, por ser sua a voz narrativa. Mimi é descrita como sendo uma mulher feia, viúva, que tem seu nome mencionado em páginas da internet, “principalmente as suas viagens e as suas propriedades, em Paris, Nova York e Amsterdã” (FONSECA, 2013, p. 88).

As três cidades citadas representam, no panorama mundial, o romantismo, os negócios e o liberalismo sexual, respectivamente. Não é por acaso que o autor as escolhe, mas José, nosso narrador inescrupuloso, escolhe falar sobre Amsterdã, dando ênfase aos “três distritos da Luz Vermelha”. Nas narrativas fonséquianas, o sexo vem em primeiro lugar. As necessidades biológicas estão sempre em destaque nos contos fonséquianos, por isso a sedução de Mimi se dá através dessa temática. Somente após José ter demonstrado conhecimento a respeito da prostituição e ter, inclusive, oferecido a ela um livro a respeito do assunto –

Importância histórica e cultural dos Distritos da Luz Vermelha de Amsterdã - é que Mimi pergunta-lhe sobre sua vida profissional. José, mais uma vez, mente. Diz que é milionário, que não precisa ter profissão. Também, nessa conversa, consegue armar seu golpe. Leiamos o diálogo.

“Sou uma pessoa sensível ao encanto feminino, e você, sendo encantadora como é...”

“Sim, termine a sua frase.”

“Eu, eu...”

“Anda, não seja tímido.”

“Sinto vontade de beijá-la”

Ela fez um sorriso que acreditava ser sedutor.

“Eu gostaria de ser beijada por você.”

“É uma pena que não estejamos sós, sem a companhia de tanta gente”, eu disse.

“Posso dar um jeito nisso”, ela sussurrou. (FONSECA, 2013, p. 89)

Se considerarmos a mentira uma forma de violência, Mimi é vítima de José desde o início da narrativa, mas a questão que pretendemos destacar é que o leitor também é vítima dessa violência. O narrador, que afirma pretender seduzir Mimi, também está decidido a seduzir àqueles que estão a virar as páginas do livro, nessa perspectiva, que é a que defendemos nessa tese, a violência que as personagens sofrem, as intempéries que se passam na vida dos homens-narrativas, são metafóricas, estendem-se para além da *diegese*, do realismo ou da crítica social. A violência em Rubem Fonseca alcança o nível metatextual.

Mimi providencia uma forma de ficar sozinha com José, finge uma indisposição e termina a festa mais cedo, permitindo que José retorne posteriormente. A própria Mimi mantém suas mentiras, a começar pelo nome. Raimunda, seu nome de batismo houvera sido trocado, por ser “feio demais”, seu casamento fora, na verdade, um golpe do baú. Ela que sempre lucrara com o engano é agora vítima dele. Mas essa ideia é muito boa, pois lembra-nos que o leitor, que busca na ficção uma forma de fugir de sua vida cotidiana, é por esta arremessado, pela mentira, a sua própria vida, pelo efeito de real da literatura. Eis o espaço literário de Blanchot, o canto da sereia.

Antes de dar ao leitor o desfecho da história, o narrador prolonga-se em descrições da casa e dos aposentos dos empregados, mais uma vez, aumentando a tensão. A morte de Mimi é rápida, “ela não deve ter sentido qualquer dor” (FONSECA, 2013, p. 90). Nesse momento, parece que a história acabou. Acompanhamos José a revirar as gavetas do quarto em busca de

joias e outros objetos de valor e imaginamos finalmente saber o intento de José. No entanto, surge uma nova personagem, e, com ela uma narrativa engastada.

Retirei-me calmamente e, três ruas adiante, peguei o meu carro e fui para a casa de Lucy.

Ela me esperava, ansiosa.

“Foi tudo bem? Matou a megera?”

“Sim.” (FONSECA, 2013, p. 90)

O leitor descobre, então, no final do conto, que José não era um vigarista qualquer, que não estava ali para roubar Mimi, mas para matá-la. A morte da viúva fazia parte de um ritual romântico entre José e Lucy, que feliz dirá: “vamos para a cama. José, meu amor, estou morrendo de tesão” (p.91). A violência e a morte eram afrodisíacos para Lucy. José encerra o conto reforçando sua hipótese de que as pessoas são estranhas e revelando, por fim, a peça que faltava para a compreensão do todo: “eu mato a mãe de Lucy e ela fica cheia de tesão” (p.91).

A morte da mãe simboliza, de várias formas, o surgimento de uma nova narrativa. Nessa nova ordem, as velhas estruturas não representam mais nada. A metatextualidade de Rubem Fonseca aponta para um fazer literário que, como diz a personagem Autor, de “Intestino Grosso”, nada tem a ver com Guimarães Rosa, ou seja, não tem a ver com o cânone anterior, embora o conheça, esteja “de olho neles”, mas, ainda que carregue suas influências, está disposto a matar essa mãe. Assim como Lucy não se importa com as joias roubadas – “depois vamos sumir com essa merda” (FONSECA, 2013, p. 91) – a narrativa iniciada por Rubem Fonseca não guarda velhas regras e formas louvadas pela crítica anterior aos anos de 1960, pelo contrário, sente tesão com sua morte.

Outro conto da coletânea *Amálgama* em que a metatextualidade fica evidente, inclusive no título, é “Best-seller”. O enredo gira em torno de um autor, que após visitar seu editor e receber a notícia que seu maior sucesso “não vendeu nada”, procura inspiração para um novo best-seller.

Durante a narrativa, que é bem curta e com apenas duas personagens, o editor é descrito como tendo “cara de ser um filho da puta, todo editor é um filho da puta” (FONSECA, 2013, p. 98). Já nessa afirmação percebemos uma crítica ao mercado editorial e aos subterfúgios usados por ele para tentar aumentar as vendas. Quando o narrador se surpreende ao saber da baixa venda do livro, argumenta: “eu li no jornal que era um dos mais vendidos”, ao que o

editor responde – “demos uma grana para sair aquela nota. Mesmo assim não adiantou” (FONSECA, 2013, p. 93). Essa situação é constante em Rubem Fonseca e esteve presente, desde as primeiras coletâneas da década de 1970, até os últimos livros publicados, como o conto que estamos analisando, por exemplo. Nessa perspectiva, não parece haver muito sentido acreditarmos que, após 1980, Fonseca tenha se rendido ao mercado editorial. É verdade que sua produção se aproximou mais da forma usada pelo *mass media*, contudo sempre houve em suas linhas uma consciência dessa aproximação. Suas personagens estiveram sempre a criticar a forma que usavam, e o produto dessa crítica esteve sempre a romper os gêneros, como já demonstramos nesse texto.

Contudo, mais do que o mercado, vemos em “Best-seller” uma crítica aos leitores. Nesse conto, além de pagar por uma nota de jornal como *merchandising*, o editor passa a sugerir temas ao autor. Segundo ele

Você tem que escrever um romance que seja autobiográfico, que conte a história de alguém da sua família com uma doença grave, uma doença que faça a pessoa sofrer muito, algo maligno que não seja mortal. Entendeu? É isso que os leitores querem hoje em dia, uma história que tenha veracidade. Ninguém mais quer ler ficção, a ficção acabou. É isso que vende. (FONSECA, 2013, p. 94)

Nesse caso, o tema sugerido apela para a piedade do leitor, numa tentativa de comovê-lo com um enredo triste. Também, se aponta para a autobiografia. A queixa de que ficção não vende mais, reforça nossa escolha, já descrita no primeiro capítulo dessa tese, em não procurar uma “chave de leitura” na história pessoal do autor.

O narrador do conto em análise mente para seu editor, afirma ter em sua família uma história triste, ter um parente doente, mas na verdade pretende fazer ficção. A criação não se rende ao mercado, mesmo que tenha que dizer aquilo que esse quer ouvir, afirmar fazer autobiografia, sugerir a impressão de uma realidade, construir um efeito de real, mas sempre irá explorar a fratura existente entre ficção e realidade.

Sobre essa onda memorialista, Walnice Nogueira Galvão (GALVÃO, 2005) dirá tratar-se de um novo biografismo. Segundo ela, “entre nós, toma impulso nos anos 1970, quando os autores passam a vasculhar desvãos e personagens mais enigmáticos, baseados em pesquisas, que iluminam celebridades da terra tais como políticos, cantores, artistas, ídolos do futebol, etc.” (GALVÃO, 2005, p. 97). Galvão (2005) elenca esse novo biografismo como parte do assédio sofrido pela literatura por parte da indústria cultural. Nesse contexto, o biografismo

não é esmerado pela ficção, antes, deve representar a vida de pessoas ilustres de forma verdadeira, mas isso, é claro, não passa de uma fantasia. As biografias lançadas não são ficção, como nos advertiu o narrador do conto “Best-seller”, o público não quer ler ficção, mas tampouco podem ser documentos, são, sim, perspectivas a respeito de personagens da história nacional, às vezes instrutivas, mas sempre pontos de vista. Contudo, “essas narrativas não se transformam propriamente em ficção, mantendo antes uma voz neutra e objetiva, mais próxima do jornalismo, não escondendo seu parentesco com a crônica” (GALVÃO, 2005, p. 109).

O próprio Rubem Fonseca explorou esse campo com romances de bastante sucesso como *Agosto*, o *Selvagem da Ópera* e *José*, mas enriqueceu o gênero com o acréscimo de marcas que lhe são características, como o uso de palavrões e descrições escatológicas. Isso é lembrado pelo narrador de “Best-seller” – “sempre escrevi nos meus livros os palavrões mais cabeludos” (FONSECA, 2013, p. 96) – e reforça a metatextualidade do conto.

Além do que foi exposto, o conto também possui uma frase, repetida várias vezes: “escrever é rever, rever, rever. Cada revisão que você faz, o texto melhora” (idem). Essa afirmação nos diz sobre o trabalho do autor, um trabalho que exige revisão. Não é uma questão romantizada, como a comparação a um ourives, pelo contrário, mostra que a escrita não está ligada a uma espécie de revelação, mas ao trabalho exaustivo, à experimentação.

Baseado na experimentação, o narrador do conto “Best-seller” começa a imaginar que doente ele pode inventar, pois é uma pessoa solitária, sem família. Essa também é uma característica recorrente nas personagens fonsequianas, a solidão. Mesmo vivendo nas grandes metrópoles, as personagens de Rubem Fonseca, a exemplo do narrador de “Best-seller”, de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de “A grande arte” ou ainda de “O caso Morel”, não têm vínculos sentimentais fortes com ninguém. Os relacionamentos amorosos são apenas relações de interesse, geralmente sexual, a vida família, quando não é inexistente, como no caso do conto em tela, liga-se a algum trauma de infância, ou a outro tipo de violência. A solidão das grandes cidades talvez seja uma das maiores violências descritas por Rubem Fonseca. Seus andarilhos, marginalizados, maníacos ou “fodidos” estão sempre só em um mundo que não se importa nem um pouco com eles.

A ideia que o narrador tem para escrever a autobiografia trágica e inventada parte dessa solidão. Ele imagina a esposa, que nunca teve, suicidando-se ao saber que o filho do casal

nascera sem braços e pernas. Quando o narrador pensa em uma outra fórmula, o leitor fica sabendo, pois a própria escrita do conto segue a receita “escrever é rever”.

Enquanto leitores, também acompanhamos o processo de criação. O narrador lê, em uma noite, *O suicídio*, de E. Durkheim, para imaginar uma forma criativa para a morte de sua personagem. Nesse momento, o próprio sociólogo torna-se um homem-narrativa, pois sua menção serve para que o narrador introduza uma longa lista de tipos de suicídio. Sabemos que a introdução de informações enciclopédicas nas obras é uma marca da pena de Rubem Fonseca e, com base na metatextualidade do conto em tela, podemos imaginar que essa seja uma prática do próprio Rubem Fonseca. No caso, serviu para prolongar o tempo da narrativa e de traço metatextual, mas para o narrador “essa merda não interessava” (FONSECA, 2013, p. 95).

O narrador, então, segue sua própria práxis e ensaia o que vai escrever. A ideia do ensaiar em frente ao espelho o que vai escrever nos oferece um panorama interessante: um escritor que após ficcionalizar a realidade tenta visualizar sua criação no mundo real através do espelho. Tanto a ficcionalização quanto o espelho criam um círculo nessa relação, impossibilitando que qualquer esforço por parte do narrador obtenha sucesso. Tanto a realidade já fora modificada pela ficção, quando a ficção ficará sujeita ao olhar do observador e ao reflexo do espelho. Tal é o efeito da ficção no leitor, pois mesmo o reflexo não sendo mais a própria coisa, e essa sendo pessoal, ainda serve para através de sua consulta redirecionar o cotidiano, como quem se arruma em frente ao espelho.

No caso do narrador, às vezes esse teste não produz bons resultados. Conta ele que ao escrever o livro *Rua do pecado*, aquele que caiu nas vendas, para ter uma ideia de como seria a cena em que a personagem pula de uma janela, ele, o narrador, sobe no armário e joga-se “no assoalho do quarto, para ter uma ideia da sensação da queda. Quebrei vários ossos dos pés” (FONSECA, 2013, p. 97).

Após algum tempo, desiste da ideia de matar a esposa imaginária no novo livro. Diz ele:

Então tive outra ideia. Essa era boa. Eu, o escritor, conto no livro que estou sofrendo das faculdades mentais, que estou maluco, porra, e decido me matar. [...] Odeio todo mundo, odeio a mim mesmo, tenho vontade de sair matando pessoas e depois me matar ateando fogo às vestes. [...] Então, ensaiei atear fogo às vestes. Despejei bastante gasolina na minha roupa, eu precisava sentir o odor do próprio corpo coberto de gasolina. Peguei um fósforo e acendi – claro que não ia encostar o fósforo aceso no meu corpo. Mas não sei o que houve e encostei e virei uma tocha. (FONSECA, 2013, p. 97)

O desfecho desse teste reserva um humor negro, mas para além disso, é importante destacar a impossibilidade de se aplicar as regras da ficção no real. O resultado é a morte. Nesse caso, não houve a morte do narrador, ele “escapou milagrosamente” (idem). O fato de o narrador/autor quase ter morrido alavancou as vendas de seu livro. Todos os meios de comunicação deram destaque a seu acidente e o livro que enchia as prateleiras teve que ser reimpresso duas outras vezes. Dessa maneira, a crítica ao mercado editorial e ao novo biografismo é feita não apenas pela voz do narrador, como também pelo enredo do conto “Best-seller”. Mas pode-se também lembrar das palavras de Blanchot (1987) e entendermos que, para que a obra viva, é necessário que o autor perca suas forças, mesmo no biografismo, pois, como lembra Galvão (2005), essas obras são, “em geral panegíricas”.

No livro *Romance Negro* (FONSECA, 1992), encontramos o conto “O livro de panegíricos” que problematiza exatamente essa questão. Mais uma vez o conto é narrado em primeira pessoa. O narrador se identifica como José, o leitor fica sabendo se tratar de alguém que já matou e que não está trabalhando de enfermeiro por profissão, mas porque precisa se esconder, enquanto resolve um problema. A narrativa, portanto, mantém duas linhas, duas histórias engastadas, a do narrador, José, e a do paciente, Dr. Baglioni.

Enquanto José vai cuidando de Baglioni, ou “do velho” como costuma dizer, vamos conhecendo um pouco da história desse advogado. Descobrimos, logo no início do conto, que o filho não nutre por ele nenhum sentimento. Paga três meses adiantados mais um bônus para que José fique de imediato com o paciente, sem nem checar suas referências, que na verdade são falsas. Sabemos também que o velho tentou por diversas vezes se suicidar e que por isso os remédios ficam dentro do cofre, as janelas têm grades e não há cadeiras de rodas. Quanto a José, faz repetidas ligações que acabam em “linhas cruzadas”, coisa que o assusta. Também assiste aos telejornais, mas não ouve a notícia que está procurando.

Há também uma enfermeira que o substitui de três em três dias, Lou. A respeito dela o leitor fica sabendo que não é casada, aparenta ter a mesma idade de José e está sempre com o uniforme impecável. No começo, Dr. Baglioni prefere a companhia de Lou, mas com o passar do tempo, começa a contar sua vida a José e já não consegue decidir qual dos dois enfermeiros lhe agrada mais. Essa dúvida é reveladora, pois o que está em jogo é o contar, mas ao contrário de Sherazade, Dr. Baglioni quer contar para poder morrer.

Baglioni foi diagnosticado com uma doença incurável e deram a ele pouco tempo de vida. Com essa perspectiva, além de se vingar dos desafetos, escreveu um livro louvando seus principais feitos. Os amigos, acreditando que ele iria morrer, distribuíram as obras, mas para espanto de todos, Dr. Baglioni não morreu, apenas ficou inválido. Desde então, procura acabar com a própria vida. “Você já imaginou como se sente um sujeito que planeja um livro de panegíricos para ser publicado depois da sua morte e que afinal não morre?” (FONSECA, 1992, p. 106), com essas palavras o velho tenta convencer José de que estar vivo não é justo.

O constrangimento a que se refere a personagem, advém do distanciamento entre o que foi escrito no livro e sua realidade – “o senhor foi mesmo o maior advogado brasileiro? Essa é outra idiotice do livro. Ninguém é maior em nada” (FONSECA, 1992, p. 106). Mas, mesmo afirmando que o livro é cheio de idiotices, Dr. Baglioni dá a José um exemplar do livro para que o leia e é através das páginas desse livro e das narrativas orais de Baglioni que não só José passa a conhecer a vida do velho, como também o leitor. O advogado, que foi poderoso e rico em sua juventude, casou-se três vezes e teve inúmeras aventuras sexuais, algo comum entre as personagens fonssequianas. Diversas vezes a velhice é associada à perda da virilidade, “sabe quando descobri que estava velho? Quando passei a gostar mais de comer do que de foder.” (FONSECA, 1992, p. 105), nesse contexto, podemos pensar em uma ligação entre a sexualidade e o ato criativo, muito mais do que a simples ideia de que a sexualidade compõe um quadro pornográfico na ficção fonssequiana. Temos um indício dessa relação quando o narrador, ao referir-se ao fato de Lou desfilar nua para o velho paciente, a pedido desse, que “só lhe resta uma alegria, que poderia chamar erótica, mas que prefere considerar estética” (FONSECA, 1992, p. 117).

5.1 O escudo de Perseu: amor, erotismo e metatextualidade.

As relações amorosas e o erotismo relacionam-se à metatextualidade fonssequiana, e, quando afirmamos isso, estamos pensando em demonstrar como a crítica vem negligenciando essa relação, estudando o erotismo, a pornografia e a metatextualidade de Rubem Fonseca sempre separadamente. Olhemos agora como o discurso estético pode relacionar-se ao erótico em Rubem Fonseca, no entanto, faremos um contraste com a obra *A Morte em Veneza*, de

Thomas Mann (1979), de forma a perceber como esse é um caminho utilizado também por outros autores.

Ao escrever suas conferências Nortom, Italo Calvino (1988) confessa, no texto dedicado à leveza, que às vezes o mundo inteiro lhe parecia transformado em pedra. Talvez essa sensação, que provavelmente acomete aos que se dedicam à arte, tenha sido despertada ao perceber o embrutecimento da sociedade que se preparava para adentrar o século XXI, mas sempre houve aqueles que perseguem a leveza, aqueles que escaparam ao inexorável olhar da Medusa. Calvino (1988) explica que “o único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas; Perseu, que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze. (CALVINO, 1988, p. 16). A *mimesis* possibilita ver o mundo, sem tornar-se pedra. E, nesse caso, não se assume uma visão platônica da arte, mas apenas a percepção de uma construção, de um reflexo no escudo.

Nessa metáfora, a imagem refletida no escudo apresentar-se-á invertida, de forma diferente, mas ao mesmo tempo, de maneira idêntica. Num processo paradoxal, aquilo que se vê é a impossibilidade de ver, o escudo constrói a presença do real a partir de sua ausência, de forma que a única forma de penetrar o mundo é não olhar diretamente para ele. “É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver” (CALVINO, 1988, p.17), ou seja, não se está imaginando a arte como uma forma ingênua de evasão, como um simples escapismo alienante, muito pelo contrário, não se nega a existência dos monstros, deve-se exatamente, através da arte, encará-los, ver sua face pelo bronze do escudo e assim cortar-lhes a cabeça.

O segredo, então, não está na fuga, mas no enfrentamento, na forma como o sujeito se posiciona diante da realidade, através do que ele encara sua brutalidade, e de que forma ele persegue a leveza. Dom Quixote, antes de partir para suas aventuras, preparou-se para enfrentar o mundo,

encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentas, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo. (CERVANTES, 1981, p. 30)

Dessa maneira, o Cavaleiro da Triste Figura partiu em sua busca, convicto, mesmo diante de provas aparentemente irrefutáveis, de que o que via era exatamente o que deveria ser. Quando da antológica batalha contra os moinhos de vento, ao ser questionado e defrontado pela imagem inegável das construções em pedra, Dom Quixote não teve dúvidas e explicou a seu escudeiro que “as coisas da guerra são de todas as mais sujeitas a contínuas mudanças; o que eu mais creio, e deve ser verdade, é que aquele sábio Frestão, que me roubou o aposento e os livros, transformou estes gigantes em moinhos, para me falsear a glória de os vencer” (CERVANTES, 1981, p. 55).

Segundo Alfred Schutz (2002), a atitude dos encantadores é a categoria básica da interpretação do cavaleiro, em outras palavras, ele vê o mundo pelas lentes da ficção. Sua busca deve sempre pautar-se na esperança de encontrar Dulcinéia, aquela a quem o cavaleiro jurou amor, por ser ela “a senhora de seus pensamentos”. Dom Quixote não aceita que questionem a existência ou a beleza de sua senhora pois, era ela a personificação da beleza e do encantamento próprios de sua jornada, sem Dulcinéia para que aventuras? Ainda segundo Schutz, “sua tragédia pessoal se deve, inicialmente, ao enfraquecimento de sua fé na realidade de Dulcinéia” (SCHUTZ, 2002, p. 760). Quando se lhe retiram o escudo de bronze, quando Sancho apresente-lhe uma visão direta de Dulcinéia, seu coração parece não entender, sua visão, impactada pelo olhar da Medusa, recua e endurece. Segundo Auerbach (2013), “a capacidade de Dom Quixote de transformar os acontecimentos segundo sua ilusão falha diante da crua vulgaridade do aspecto das lavradoras” (AUERBACH, 2013, p.303).

A busca pela beleza já não se configurava como um mundo a ser vivido. Essa insistência, essa busca pelo belo é uma das forças que movimentam a arte e, em especial, a literatura. Não se pode pensar o belo apenas em relação, metafórica ou não, a figura humana, embora esteja esta, muitas vezes, servindo-lhe de metáfora. Em *Dom Quixote*, não é apenas Dulcinéia que pode representar a beleza, o próprio universo da cavalaria andante é belo. Toda vez que o herói se defronta com a superficialidade do real, daquilo que os outros chamam real, enche-lhe o coração de uma força que não pode ser apagada, não pode ser controlada e que, aos olhos dos outros, parece loucura. Dom Quixote passa a não pertencer mais ao mundo de La Mancha, o mundo de seus vizinhos, ele está agora no espaço literário. Nesse espaço, a personagem não se limita ao concreto, nem se limita a referir-se a ele, pelo contrário, seus olhos voltam-se a uma paisagem própria, que lhe é amada e sem a qual não existiria enquanto literatura. Não é uma simples metáfora endereçada, uma crítica circunscrita no tempo e no espaço, mas alça voos muito maiores em sua limitação linguística, construindo através da

ausência do real uma realidade outra, na qual a metatextualidade dobra-se para perceber as trevas de sua época e a luz que delas emana.

Outra obra que nos fala profundamente sobre esse poder da literatura de voltar-se sobre si mesma, a procura daquilo que lhe possibilita existir, é *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann (1979). Nela, Gustav Aschenbach, personagem protagonista, tem seu encontro com aquele que, em suas palavras, personifica o belo, contudo, antes mesmo desse encontro, a obra de Mann fala, metalinguisticamente, da necessidade do autor de encontrar a inspiração.

No princípio desse texto, antes do encontro, portanto, percebemos uma ambientação extremamente carregada, com uma representação da natureza voltada às suas intempéries, como pode-se verificar nas passagens abaixo:

Numa tarde de primavera do ano de 19..; que meses a fio vinha mostrando ao nosso continente um semblante tão ameaçador, Gustav Aschenbach, ou von Aschenbach, como passara a chamar-se oficialmente desde seu quinquagésimo aniversário, saíra de sua residência na rua do Príncipe Regente, em Munique, para um longo passeio solitário. (MANN, 1979, p.87)

Ele via, via uma paisagem sob um céu carregado de vapores, uma região pantanosa, úmida, exuberante e monstruosa, uma espécie de selva antediluviana, feita de ilhas, brejos e braços de rio lamacentos — via por toda parte cabeleiras de palmeiras a emergir de uma profusão de fetos luxuriosos, de um fundo vegetal de plantas carnudas, inchadas, explodindo em florações exóticas; via árvores incrivelmente distorcidas lançarem no ar raízes que vinham mergulhar no solo, em águas estagnadas, a espelhar um verde sombrio, onde, entre flores flutuantes de um branco leitoso e do tamanho de terrinas, pássaros bizarros de ombros altos e bico disforme ficavam de pé nos baixios, olhando de lado, imóveis; via faiscar, entre as hastes nodosas de um bambual, as pupilas de um tigre agachado — e sentia o coração pulsar num misto de terror e enigmática atração. (MANN, 1979, p.90)

O céu estava cinzento; o vento, úmido. O porto e as ilhas tinham ficado para trás e logo o último vestígio de terra desapareceu no horizonte nevoento. Flocos de fuligem, condensados pela umidade, caíam sobre o convés lavado que não queria secar. Uma hora depois estenderam um toldo, pois começara a chover. (MANN, 1979, p.104)

Aschenbach fitava-o com o cenho carregado e outra vez foi invadido por uma sensação de atordoamento, como se o mundo apresentasse uma leve, porém inevitável tendência à distorção, ao estranho e ao grotesco. (MANN, 1979, p.106)

Na primeira citação, verifica-se que a descrição do ambiente é de responsabilidade direta do narrador, que através do pronome possessivo em primeira pessoa, “nosso”, adjetiva de ameaçador o semblante da primavera daquele ano. Nas demais citações, o narrador responsabiliza a personagem pela predicação, seja a partir do uso do verbo ou pelo contexto. Contudo, no leitor, faz-se o efeito de uma situação carregada, negativamente, e que perturba a alma de Aschenbach. Nesse caso, a ida da personagem à Veneza, em busca de condições para produzir, parece não corresponder às suas expectativas. A visão da personagem/autor/exilado,

é, pois, a visão do artista, que não vê mais a paisagem como os outros, que a vê insólita, desfigurada e torna-o um exilado. Ela é agora sombria e o mundo é visto em sua imundice. A partir daí, produz seu próprio mundo, um lugar-nenhum onde o real passa pelo filtro dos signos e constrói uma instância em que viver é não entrar no mundo, como se, para existir, precisasse antes não ser.

Gaston Bachelard (2008) afirma que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 19). Desse prisma é que se busca perceber a ambientação em Mann, corroborando a construção da intimidade da personagem, sua busca por aquilo que lhe possibilitaria a criação. O espetáculo humano, entretanto, parece não ser suficiente para lhe despertar o ato criativo. Nesse ponto, consideramos importante realçar que o belo se manifesta de diferentes formas, é aquilo que o autor busca, em sua intimidade, no sentido que Bachelard lhe dá ao dizer que “no reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” (BACHELARD, 2008, p.19).

A descrição de “uma paisagem sob um céu carregado de vapores, uma região pantanosa, úmida, exuberante e monstruosa, uma espécie de selva antediluviana” é seguida pela afirmação de que a personagem “sentia o coração pulsar num misto de terror e enigmática atração”. A ideia de um lugar primordial, da possibilidade de um porvir sempre-já-lá é bastante atraente, contudo, não é o que Aschenbach procura. É importante perceber que Mann trabalha com as possibilidades, pois faz uma descrição poderosa, mas distancia sua personagem do êxtase, porque ainda não é essa a beleza que procura, embora muitos pudessem ver ali o suficiente para encher-lhes a alma de sonhos.

Ao longo de *A Morte em Veneza*, percebemos a opção por uma visão platônica do amor. A escolha de Veneza como palco para a busca da personagem autor é também interessante, se considerarmos a simbologia de sua arquitetura. Sabe-se que Platão defendia uma perspectiva idealista do mundo e, por isso, criou o conceito de mundo das ideias, lugar da verdade, a partir do qual se conheceria a natureza das coisas. É tendo em vista essa concepção que afirmamos que Veneza é simbólica, já que boa parte de seus prédios parecem estar sobre as águas, deixando seu centro histórico como que flutuando no mar. Entretanto, se se tem, com Jonathan Swift, uma ilha voadora, a ilha de Laputa, que serve de sátira ao pensamento idealista infértil da ciência de sua época, a construção da Veneza de Mann não parece criticar, mas

metaforizar. A visão do pântano que cerca a cidade italiana, e que se mostra terrível aos olhos de quem chega pelo mar, é superada pela beleza de suas ruas e canais, como percebemos na conclusão do protagonista

a República oferecia ao olhar atônito e cheio de veneração dos navegantes que dela se aproximavam — a imponência etérea do Palácio, a Ponte dos Suspiros, as colunas à beira d'água com o leão e o santo padroeiro, o perfil da fabulosa catedral sobressaindo suntuoso, o portal e o gigantesco relógio, que se deixavam entrever — e, enquanto o contemplava, Aschenbach ponderou que chegar a Veneza de trem, vindo por terra, era o mesmo que entrar num palácio pela porta dos fundos, e que jamais alguém deveria aproximar-se da mais incrível de todas as cidades a não ser de navio, atravessando o mar, como o fizera agora. (MANN, 1979, p. 106)

Calvino menciona, em sua conferência sobre a leveza, a obsessão dos escritores do século XVIII pela ideia de flutuar, e o caso de Swift parece confirmar isso. O autor assegura ainda que, através dos séculos, duas tendências se confrontam na literatura, uma tende “a fazer da linguagem um elemento sem peso” outra “a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações” (CALVINO, 1990, p.27). O que faremos é a confrontação dessas duas perspectivas, metaforizadas pelas buscas de duas personagens, em duas cidades, ao belo, compreendido como força motriz do ato criador e ligação entre os espaços literário e não-literário. A primeira dessas personagens, bem como a cidade na qual empreende sua busca, já foi apresentada, trata-se de von Aschenbach, em Veneza. A segunda é Augusto (cujo verdadeiro nome é Epifânio), personagem de Rubem Fonseca, no conto “A arte de Andar nas ruas do Rio de Janeiro”, que, como o título do conto já anuncia, irá perambular na capital fluminense.

Calvino (1990) dirá que “em Lucrécio como em Ovídio, a leveza é um modo de ver o mundo fundamentado na filosofia e na ciência [...] mas em um e outro caso, a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta” (CALVINO, 1990, p.22), podemos dizer que é o caso de Thomas Mann e, afirmar ainda, que a referida espessura também é criada por esses meios. Com esse raciocínio, deve-se analisar a narrativa de Rubem Fonseca visando perceber aquilo que Alfredo Bosi chamou de “brutalismo” da narrativa.

Com esse intuito, voltamos mais uma vez ao conto “A arte de Andar nas ruas do Rio de Janeiro”, já analisado nesta tese. O conto fala de um homem que quer escrever um livro, contudo “ele pretende evitar que seu livro seja uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico, do horror, do crime e da miséria” (FONSECA,

1992, p.18). Augusto Epifânio, narrador do conto, está escrevendo um livro homônimo, e por isso a justificativa acima, além de explicar as intenções do protagonista, também fala ao leitor fonssequiano.

Augusto, lembremos, é apresentado ao leitor como “o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio” (FONSECA, 1992, p.11). Durante a leitura, descobre-se que é um morador do centro da cidade e que sua família também morou nessa região. Era funcionário da companhia de águas e esgotos e escrevia à noite. Possuía um amigo, escritor de mais de uma obra, que lhe dizia ser imoral viver de escrever e que

havia um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso. E provou que tinha razão morrendo de uma doença causada pelo cansaço e pela tristeza, antes de acabar seu romance de seiscentas páginas. (FONSECA, 1992, p.12)

Com sua usual ironia, Fonseca apresenta uma solução ao dilema de Epifânio, e de outros tantos que procuram o reconhecimento, idealizado no nome escolhido pela personagem, Augusto, a sorte. Epifânio ganha na loteria, abandona a companhia de águas e esgotos e passa a dedicar-se à literatura em tempo integral.

Dessa maneira, mesmo que por caminhos não convencionais, temos a personagem livre para perseguir seu ideal artístico, tal como Aschenbach. Entretanto, se Thomas Mann cria em sua personagem uma visão ideal para o amor, e conseqüentemente para a perseguição ao belo, Fonseca é materialista, irônico e não poupará suas personagens de situações grotescas, como a de alimentar ratos, abraçar árvores e visitar uma associação de mendigos, além de sua atividade, pode-se dizer social, de alfabetizar prostitutas.

Essa diferença filosófica entre os protagonistas, contudo, não os distingue totalmente. Há algumas confluências que merecem exame, dentre elas o isolamento. Em *A Morte em Veneza*, o narrador dirá que

As observações e as vivências do solitário calado são ao mesmo tempo mais difusas e intensas do que as dos seres sociáveis; seus pensamentos, mais graves, mais fantasiosos e sempre marcados por um laivo de tristeza. Imagens e impressões que facilmente seriam esquecidas com um olhar, um sorriso, uma troca de opiniões ocupam-no mais do que o devido, aprofundam-se no silêncio, ganham significado, transformam-se em vivência, aventura, sentimento. A solidão engendra o original, o belo ousado e surpreendente, o poema. Mas engendra também o inverso, o desmedido, o absurdo e o ilícito. (MANN, 1979, p.112)

É exatamente a ideia de estranhamento que fará o autor perceber a diversidade humana por debaixo do “uniforme de civilidade” que, segundo o narrador de Mann reduz “a

diversidade humana a uma unidade decorosa”. A observação é feita a partir do inusitado, pois se o autor fosse um “ser sociável” estaria sujeito às convenções dessa mesma sociedade e ser-lhe-ia impossível perceber a natureza das coisas, essa natureza que se manifesta no silêncio. A originalidade, nesse panorama, está na solidão do autor, que se faz com a obra.

Epifânio também volta seu olhar para o que lhe cerca, e tem uma visão diferente, ele também é um solitário. Ao ser questionado por Kelly, a vigésima oitava prostituta que ensina a ler, sobre sua falta de interesse por sexo, e por ela, explica – “nem tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo. Por isso ninguém pode me fazer mal.” (FONSECA, 1992, p. 48).

O contrário do idealismo romântico que supervaloriza as emoções, o materialismo fonsequiano produz em sua personagem um afastamento, uma postura solitária que possibilita a apreensão do humano em sua mesquinhez.

Há, entretanto, nessa postura um movimento, um constante ir e vir que impede que a personagem crie raízes, sejam elas, com os moradores de rua que visita constantemente, ou com as mulheres que ensina a ler. Isso, de certa forma, diferencia-o do *flâneur* do realismo francês. Não é um ócio contemplativo, à moda de Sêneca, pois não se está diante de alguém alheio à paisagem urbana, pelo contrário, ele interage com ela, para sentir sua essência, ouvir suas histórias. O trecho que segue é um exemplo disso.

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (FONSECA, 1992, p. 12)

Percebe-se que o narrador indica um princípio para as andanças de Epifânio, desde que começou a escrever o livro, mesmo que a personagem diga, mais a frente, que mora naquela região desde a infância. Faz-se, pois, uma diferenciação entre Epifânio, funcionário do serviço de águas e esgotos, e Augusto, escritor que com sua aventura tenta escrever um livro. Não são a mesma pessoa, assumem posições diferentes na sociedade. Enquanto Epifânio se encaixa na sociedade, em um emprego que visa a limpeza da cidade, mesmo que, para isso, exija de seus funcionários a permanente exposição a dejetos, Augusto, voluntariamente perambula em meio à barbárie e às classes marginalizadas com um propósito artístico, limpo.

O protagonista de Thomas Mann também muda de nome, como mencionado em citação anterior, passando a se chamar von Aschenbach. É esse von Aschenbach que após

navegar em companhia do enigmático, e metafórico, gondoleiro sem licença, encontra, em um grupo de adolescentes, aquele que, segundo suas palavras, “era de uma beleza perfeita”. A figura do gondoleiro remete o leitor a Caronte, barqueiro que leva as almas dos recém-mortos ao Hades. Aschenbach não está morto, mas esse encontro é uma prolepse e aponta para a morte do autor. Segundo Blanchot, “a partir do livro, existe um autor que se confunde com seu livro” (BLANCHOT, 2011, p. 315), antes dele não há nada além de possibilidades. A obra, no pensamento de Blanchot, é a forma do belo artístico, não uma simples escritura. De acordo com o pensador francês, o artista irá perseguir obsessivamente essa forma, como um navegante que persegue o canto da sereia, entretanto esse encontro representará para o homem a morte. Contudo, questiona Blanchot, o que haverá no canto dessas criaturas? Diz ele

Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer. (BLANCHOT, 2005, p. 4)

O maravilhoso se manifesta em um canto real, comum, secreto, simples e cotidiano, assim, compreende-se que o belo está à volta, nas coisas comuns e cotidianas. Foi nesse cotidiano que Aschenbach encontra Tadzo

Imagem e espelho! Seus olhos abraçaram a nobre figura lá, à beira do azul, e num êxtase delirante acreditou captar com esse olhar o Belo em si, a forma enquanto pensamento divino, a perfeição única e pura que habita o espírito e da qual se erigira ali uma cópia humana, um símbolo leve e gracioso para adoração. Era a embriaguez, e o artista que envelhecia acolheu-a sem hesitar, sim, avidamente. Sua mente rodopiava, toda sua cultura entrava em ebulição, de sua memória brotavam pensamentos de épocas remotas transmitidos à sua juventude e que até então jamais sua própria chama reavivara. (MANN, 1979, p.135)

Após esse deslumbramento, e mesmo diante da necessidade de deixar a cidade, que se tornara um ambiente pestilento, Aschenbach reluta em abandonar sua rotina de contemplação. Segue o jovem Tadzo por toda a cidade, busca sua beleza em meio à multidão. Vê-lo sair do mar torna-se um misto de sofrimento e prazer. Nesse momento da história, o narrador assume explicitamente um ponto de vista platônico, citando mesmo o filósofo, especialmente para conceituar a beleza, numa referência a Fedro, em passagens como

[...]a beleza, meu caro Fedro, e apenas ela, é simultaneamente visível e enlevadora. Ela é – nota bem – a única forma ideal que percebemos por meio dos sentidos e que nossos sentidos podem suportar. (MANN, 1979, p.136)

[...]a beleza é o caminho que conduz ao espírito o homem sensível – apenas o caminho, um meio apenas, pequeno Fedro...E então aquele astuto sedutor expôs o mais sutil, ou seja, que o amante é mais divino que o amado[...] (MANN, 1979, p.136)

A suprema ventura do escritor é o pensamento capaz de tornar-se por inteiro sentimento, o sentimento capaz de tornar-se por inteiro pensamento [...]a natureza estremece de êxtase quando o espírito se inclina como vassalo diante da beleza. (MANN, 1979, p.136)

Logo após essas reflexões, o narrador informa ao leitor que Aschenbach “repentinamente desejou escrever” e, além disso, que “um mundo sacramente deturpado, sob o império de Pã, envolvia o escritor seduzido, e seu coração sonhava fábulas delicadas”.

Se considerarmos a perspectiva platônica, amar é desejar, então só é possível desejar aquilo que não se tem. Além do mais, adverte o narrador, “o ser humano ama e respeita seu semelhante enquanto não tem condições de julgá-lo, e o desejo é produto de um conhecimento imperfeito”, por isso, tal como uma alma aos cuidados de Caronte, ou um navegante em busca do canto das sereias, Aschenbach devia morrer no exato momento em que alcançasse seu ideal, no momento que parecia que o belo Tadzo lhe sorria.

A cabeça recostada no espaldar da cadeira acompanhara lentamente o movimento do que caminhava ao longe; ergueu-se então, como ao encontro do olhar, e caiu sobre o peito, de modo que seus olhos viam por debaixo, enquanto o rosto mostrava a expressão relaxada, absorta, de um sono profundo. Mas parecia-lhe que o pálido e adorável psicólogo lhe sorria lá longe, lhe acenava; que, soltando a mão do quadril, apontava para longe e, tomando a dianteira, lançava-se fluando na imensidão plena de promessas. E, como tantas outras vezes, levantou-se para segui-lo. (MANN, 1979, p.170)

Assim,

pela morte, os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado mas redirecionado, introduzido agora na intimidade da conversão, não privado de consciência mas, pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase desse movimento. (BLANCHOT, 1987, p. 132).

Diferentemente de Aschenbach, Augusto interessa-se por objetos tanto quanto por pessoas. O narrador aponta, por diversas vezes esse interesse, entretanto há sempre uma história humana neles, sejam prédios, que outrora serviram de ambiente para uma história de amor, seja a cadeira onde Rui Barbosa sentava-se para assistir ao cinema.

A menção ao cinema é recorrente no conto em apreço. Sabe-se que Rubem Fonseca teve algumas de suas obras adaptadas ao cinema e que ele próprio já escreveu roteiros para a grande tela. Em “A arte de Andar nas ruas do Rio de Janeiro” há várias referências ao cinema, principalmente à ocupação desses espaços por agremiações religiosas. Logo no início da narrativa, o leitor conhece a história de Raimundo, um migrante cearense que por saber “falar uma palavra depois da outra com a velocidade correta” é convidado a ser pastor e torna-se responsável pela Igreja de Jesus Salvador das Almas, que fica também no centro da cidade, em

um cinema. Podemos ver nessa fina ironia, uma crítica à substituição da arte pelo comércio da fé. Raimundo não chega a ser descrito como um estelionatário, está mais para outra das vítimas de um sistema muito maior. No caso de Raimundo, está submisso ao “Bispo” e esse sim é descrito como alguém para quem só o dinheiro importa. Como quando diz a Raimundo

Cada pastor é responsável pelo templo em que trabalha. A sua arrecadação tem sido muito pequena. Sabe quanto o pastor Marcos, de Nova Iguaçu, arrecadou no mês passado? Mais de dez mil dólares. Nossa Igreja precisa de dinheiro. Jesus precisa de dinheiro, sempre precisou. Você sabia que Jesus tinha um tesoureiro, Judas Iscariotes? (FONSECA, 1992, p. 39)

Esse discurso faz com que um contrito Raimundo deseje trabalhar ainda mais para a Igreja de Jesus Salvador das Almas e

levar a palavra de Deus até os bairros mais impenetráveis [...] a Zona Sul também é trabalhosa [...]mas os ricos são piores pecadores e precisam ainda mais da salvação do que os pobres. Um dos sonhos de Raimundo é ser transferido do centro para a Zona Sul e chegar ao coração dos ricos. (FONSECA, 1992, p. 14 e 15)

Outro fator contribui para essa crítica, além da ironia, percebemos o uso do grotesco, tão forte em Fonseca, materializado, nesse caso, na inusitada associação entre um cinema especializado em filmes pornográficos e uma igreja.

Todas as manhãs, das oito às onze, todos os dias da semana, o cinema é ocupado pela Igreja de Jesus Salvador das Almas. A partir das duas da tarde exibe filmes pornográficos. À noite, depois da última sessão, o gerente guarda os cartazes com mulheres nuas e frases publicitárias indecorosas num depósito ao lado do sanitário. (FONSECA, 1992, p. 13)

O paralelismo dessas duas ocupações do prédio fica evidenciado na forma como o narrador se refere a ele, cinema-templo, e pelo uso de orações coordenadas assindéticas no parágrafo citado. É possível, ainda, notar um paradoxo entre Raimundo e Augusto. Enquanto o pastor vê na figura de Augusto a manifestação do demônio, o protagonista não consegue entender por que o jovem pastor está tão interessado por ele – isso se deve ao fato do Bispo ter dito a Raimundo que toda vez que o diabo se manifesta é porque quer fazer um pacto e que é Raimundo, a quem supostamente o diabo aparece, quem deve enfrentá-lo.

No confronto entre Augusto e Raimundo, ou na contraditória função do cinema-templo, podemos ver uma luta entre materialismo e idealismo. Um idealismo que na obra de Fonseca se constrói na crítica a uma religião que construindo a ideia de um futuro glorioso deixa o homem no presente de dor e submissão (NIETZSCHE, 2007).

Para Blanchot (2011),

O escritor não é um sonhador idealista, não se contempla na intimidade da sua bela alma, não se enterra na certeza interior de seus talentos. Seus talentos, ele os põe na obra, isto é, necessita da obra que produz para se conscientizar deles e de si mesmo. O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. (BLANCHOT, 2011, p. 314)

A existência do autor está condicionada à existência de sua obra, o mundo criado por ele se torna maior, e não por ser um mundo ideal, mas porque “a fantasia do artista é um mundo de potencialidades” (CALVINO, 1990, p. 113).

A ideia de que o escritor não se contempla na intimidade da sua bela alma, faz lembrar a máxima de Augusto - *Solvitur ambulando*. É andando pelas ruas que encontra a beleza, não a beleza convencional, não aquela almejada por almas que, como Narcisos modernos, voltam-se apenas ao que reflete sua própria imagem. Não, Augusto, o escritor, “quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (FONSECA, 1992, p. 19).

Com esse desejo, Augusto chega ao fim do conto ainda com vida, esquivando-se de elementos que tentam assaltá-lo, pois como ainda não concluiu seu livro, não pode morrer. Afinal, como lembra Blanchot, com ela (a obra) nasce o escritor, assim sendo, Augusto não pode morrer ainda, pois segue em busca de uma relação profunda com a cidade, buscando ver o que Calvino chamou de “cidades invisíveis” e que aguardam existir em um mundo diferente, em um espaço literário. Já o Dr. Baglioni morre ao fim da história.

No conto “O livro de panegíricos”, José, o narrador, acaba aceitando a proposta do velho e deixa que ele se mate. O velho “tomou quarenta comprimidos. Lou levanta-se e corre para o quarto. Curva-se sobre o velho. Ele está morto e gelado.” (FONSECA, 1992, p. 124). A narrativa que a personagem tinha a nos oferecer chega ao fim. José continua vivo, dá a Lou o dinheiro que recebeu de Baglioni como pagamento e deixa o apartamento. Não sabemos qual é sua história, o mistério de sua ocupação real ainda é uma incógnita o para o leitor.

O tema da decrepitude está presente em “O livro de panegíricos”. É possível observar o devaneio de um velho, suas memórias fragmentadas, seu esquecimento constitutivo. Mas o texto também fala da literatura, das forças que estão em constante conflito durante o ato criativo. Trata da estrutura narrativa, de como o narrador pode equivocar-se, e depois revisar, tal como nos lembra a personagem de “Best-Seller”, já estudado nesta tese. José, após sair do apartamento do velho advogado, destrói a capa e arranca a maioria das páginas do livro, jogando tudo no lixo. Essa, segundo ele, é sua homenagem ao velho.

A destruição do livro de louvação imprime um tom dramático ao texto, ao mesmo tempo em que produz uma imagem interessante. A memória, criada ainda em vida, não sobrevive à morte de seu autor. Entretanto, a narrativa que é legada ao leitor permanece, como uma nova forma de conhecer. Um memorialismo que, ao contrário daquele que assedia as musas da ficção brasileira (GALVÃO, 2005), faz-se criação, extrapolando o real, não tendo a menor pretensão de se apresentar como realidade. Essa é uma virtude da pena fonsequiana, não pretende ser verdade e, por isso mesmo, torna-se verdadeira para o leitor. Vejamos como Vera Lúcia Follain de Figueiredo trata desse assunto no segundo capítulo de seu livro *Os crimes do texto, Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (FIGUEIREDO, 2003).

Uma das afirmações de Figueiredo lembra-nos da teoria de Blanchot (1987). Segundo ela, no conto “Romance Negro”, “o texto é o assassino: o assassino do autor, porque abarcou toda a realidade” (FIGUEIREDO, 2003, p. 69). Mas não é somente nesse conto que podemos identificar a sobreposição da ficção à realidade, mesmo quando essa ficção se dobra sobre si mesma. Figueiredo começa sua análise a partir dos receios que assolaram os literatos do século XIX e nos lembra que “temia-se, como alguns temem hoje, o fim da literatura, a sua dissolução em meio aos produtos que o processo de industrialização fazia circular” (FIGUEIREDO, 2003, p. 53). Nesse momento, após citar Pierre Bourdieu, lembra do papel dos “industriais da escrita” e de como foi importante os bons escritores conseguirem se adaptar ao novo cenário que o capitalismo apresentava à arte. Figueiredo dá destaque ao papel de Edgar Allan Poe nesse quadro e de sua crítica, materializada especialmente em seus contos humorísticos, como em “Vida literária de fulano de tal”, mas dirá que, “entretanto, o maior legado de Poe para os escritores contemporâneos – legado este de que Rubem Fonseca tornou-se herdeiro – é a maneira como incorpora padrões estéticos que atendem a expectativa do mercado editorial e, ao mesmo tempo, os transgride” (FIGUEIREDO, 2003, p. 55).

Sobre a transgressão formal em Rubem Fonseca, já demos vários exemplos, principalmente para demonstrar como o gênero de narrativa policial foi por ele modificado e transformado em uma abordagem metatextual. Esse movimento, o de transformar um gênero comercial em literatura de boa qualidade, foi feito também por Poe, exemplos desse enriquecimento são citados por Figueiredo (2003), mas gostaríamos de destacar alguns comentários feitos a respeito do conto “Os crimes da Rua Morgue”. Nesse conto, o narrador apresenta ao público o detetive Dupin, personagem de Poe que personificará o uso da razão. Segundo Sandra Lúcia Reimão (REIMÃO, 1989)

A própria invenção do gênero policial é, na verdade, consequência de uma nova concepção de literatura proposta por Poe; é essa a concepção que fará com que Poe consiga imaginar uma *novela policial*, isto é, uma combinação de ficção não mais com o “deixar-se tomar pela inspiração e pela fantasia”, ou com o “liberar seu potencial de criatividade”, mas sim uma combinação de *ficção* com *raciocínio* e *inferências lógicas*. (REIMÃO, 1989, p. 19, grifos do autor)

Essa tríade destacada por Reimão, ficção, raciocínio e inferências lógicas, é usada por Poe de forma que Dupin faça não só uma investigação, mas uma leitura do caso. Em “Os crimes da Rua Morgue”, por exemplo, o crime é desvendado através da leitura atenta do jornal, ou seja, o necessário para a resolução do problema esteve sempre ao alcance de todos, a capacidade de ler essas informações é que muda.

O uso de textos para a solução dos mistérios, também evolui para situações em que a posição autor é ficcionalizada, nesses casos, lembra Figueiredo (2003)

Ao ficcionalizar o autor “empírico”, trazendo-o para o interior do universo ficcional, transformando-o em personagem, e, ao elevar o personagem à categoria de autor, Poe abre espaço para uma outro (sic) tipo de leitura na qual a ficção se torna soberana, afastando qualquer ilusão de realidade. (FIGUEIREDO, 2003, p. 57)

Fonseca usa com bastante mestria essa estratégia, sendo comum em seus contos e romances a presença de “autores ficcionalizados. Voltemos agora ao conto “Romance Negro” para analisar essa estratégia.

Primeiramente, devemos nos lembrar de que embora o gênero policial seja definido, por grande parte de seus estudiosos, como contendo duas histórias, a do crime e a da investigação desse crime, essa característica não é exclusiva das histórias de enigmas. Em “O Imortal”, de Machado de Assis (1994), o protagonista conta a seu ouvinte uma história fantástica, de um homem que recebe de um velho índio o segredo da imortalidade, entretanto, ao final da história, percebe-se ser possível o próprio contador da história ser o imortal. Nesse texto, temos dissimulada uma história dentro da outra, de maneira que o leitor ouve uma narrativa, contendo dentro dela outra. Ricardo Piglia dirá que

Cada uma das duas histórias é contada de maneira diferente. Trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos eventos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de uma história têm uma dupla função e são usados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de passagem são a base da construção. (PIGLIA, 1986, p. 01, tradução nossa)¹⁰

¹⁰ “Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.”

Assim, em *Romance Negro*, temos duas histórias, que a princípio parecem aproximá-lo do modelo clássico de Romance Policial, contudo, não temos um crime a ser desvendado, não temos um criminoso a prender, o próprio Winner/Landers, protagonista da narrativa, assume essa culpa. Somos, então, obrigados a imaginar, uma subversão, contudo Todorov já descrevia essa característica para o que, na França, ficou conhecido como “série *noire*”, segundo ele

O romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. (TODOROV, 2006, p. 97)

Com essa abordagem, conseguimos nos aproximar mais de um dos conceitos de romance negro, distanciando-nos da aceção tomada por Camarini & Telarolli (2008), ligada ao fantástico, mas compreendendo uma das principais estratégias do contista, o hibridismo, que se revela, durante a análise, uma brincadeira com as possibilidades do gênero *noir*. Entretanto, as palavras de Todorov não são suficientes para uma classificação do conto em apressado. Na continuação de sua tipologia, o teórico búlgaro irá dizer que

Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva.” (TODOROV, 2006, p. 97 e 98)

Veremos que essa afirmação ganha em Fonseca um tratamento bastante interessante.

O narrador fonssequiano, geralmente, é autodiegético, ou para usarmos a nomenclatura de Tacca (1983), ele assume um papel protagônico. Dessa forma, o narrador fica limitado por sua própria vivência, “quer dizer, quando o narrador fala hipostasiando-se a um personagem, a visão é forçosamente monoscópica, o conhecimento obrigatoriamente parcial (nos dois sentidos), restringindo-se à subjectividade do personagem” (TACCA, 1983, p. 63). A escolha por esse tipo de narrador parece se encaixar na proposta geral da obra de Fonseca, na qual as classes marginalizadas da sociedade ganham voz. O leitor tem, dessa maneira, um contato com o discurso do sem voz, ouve-se os que não podem falar, como afirma Zé Galinha, também personagem do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”:

queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. (FONSECA, 1992, p. 46)

Entretanto, em *Romance Negro*, o narrador é em terceira pessoa e “paira por cima dos personagens, o seu saber é onisciente” (TACCA, 1983, p. 69). Essa aparente mudança acompanha a também aparente mudança de personagens. O leitor que acostumar-se a ver nas obras de Fonseca uma miríade de cafajestes e bandidos analfabetos pode pensar que um conto protagonizado por escritores, críticos e editores será diferente, mas as narrativas de Fonseca sempre mostram que o mal pode estar em pessoas aparentemente boas. Um escritor famoso pode ser um criminoso em série. Uma dona de casa pode esconder segredos sanguinolentos e Winner/Landers esconde três, dos quais falaremos mais adiante.

Ao lembrarmos que Piglia afirma serem necessários sistemas diferentes de causalidade e lógicas narrativas antagônicas para que se conte duas histórias, compreenderemos também a escolha pela terceira pessoa, pois o narrador de uma das histórias se manterá em terceira pessoa, ciente de todo o pensamento de Landers, enquanto a outra história, a dos crimes, será feita em primeira pessoa, pela personagem.

Percebemos, então, que a história contada é a da confissão de um homem, essa feita em primeira pessoa, aquela em terceira. Ao invés de termos uma história narrando um crime e outra, a principal, narrando sua investigação, temos uma narrativa confessional e uma narrativa que nos conta como foi realizada essa confissão.

O jogo entre narradores é feito de forma a envolver o leitor na primeira pessoa. Quantitativamente, a narração em primeira pessoa é predominante no conto, sempre marcada pelo uso de aspas. Assim, o discurso direto predomina em *Romance Negro*, ressaltando a personalidade das personagens e criando uma sensação de concomitância entre o narrado e o vivido, corroborado ainda pelo uso de verbos no presente do indicativo, como se pode ver no excerto a seguir:

“Novo Winner! Cretinos!”, diz o escritor amassando o jornal e jogando-o no chão.

“Calma, calma”, diz Clotilde. Pega a mão de Winner e passa-a de leve na sua clavícula nua. (FONSECA, 1992, p. 146)

Essa estratégia causa o apagamento da segunda e principal história, a narrativa da confissão, deixando em evidência a confissão em si e construindo uma ambientação *noir* para essa, de forma que a sensação é de um conto policial e não confessional.

Nas narrativas curtas, é essencial que se mantenha a tensão narrativa, Cortázar afirma que essa é uma das grandes características do conto. Segundo o escritor argentino “o

tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Em *Romance Negro*, a tensão é garantida pela promessa feita por Winner/Landers à Clotilde, de que vai lhe contar seu segredo. A curiosidade de Clotilde, que não para de cobrar o cumprimento da promessa, irradia para o leitor, que em determinada fase da narrativa se amalgama à ouvinte Clotilde, assim ouvinte/leitor confiam em Winner/Landers. A intercalação de eventos relacionados ao compromisso dos protagonistas em Grenoble alivia a tensão, causando um efeito de relaxamento momentâneo, mas sem desfazer a curiosidade do leitor, somente dele, dessa vez, pois imagina-se que haverá uma revelação em público, coisa que não ocorre.

Todorov (2006) dirá que nas narrativas da série *noire* “não há história a adivinhar, não há mistério, no sentido em que ele estava presente no romance de enigma. Mas o interesse do leitor não diminui por isso” (TODOROV, 2006, p. 98). Para manter essa tensão, esse interesse, o narrador pode usar de duas formas de interesse – a curiosidade e o suspense.

No suspense, parte-se da causa ao efeito, criando-se uma atmosfera na qual a narrativa terá seu clímax ao encontrar o resultado de toda a ambientação, um crime ou um cadáver, preferencialmente. Entretanto, Fonseca segue o caminho da curiosidade, o qual “vai do efeito à causa, a partir de certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime)” (TODOROV, 2006, p. 98). Percebamos que, em *Romance Negro*, a curiosidade não leva o leitor ao culpado, pois esse já se revelou, mas continuamos curiosos para saber o que o levou a cometer os crimes. Nesse momento devemos lembrar que Landers prometeu contar a Clotilde seu segredo, mas durante a confissão revela ter ainda mais dois segredos. Essa nova revelação dá sustentação ao conto, não seria mais possível manter a tensão narrativa se Landers tivesse apenas um segredo, ou então, nesse caso, precisaria o autor apelar para o código do romance negro de Dashiell Hammett, em que, nas palavras de Marcel Duhamell,

Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis - , a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são, algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor. (DUHAMMEL, apud REIMÃO, 1983, p. 53)

Percebemos no conto de Fonseca a maioria das características da série *noire*, mas com a adição de outras fórmulas, o diálogo com outros gêneros, o hibridismo e a

metatextualidade que lhe dão singularidade. A curiosidade, garantida pela presença de mais dois segredos a serem revelados, leva o leitor a manter-se atento, degustando, é verdade, das marcas do romance negro, mas navegando por uma narrativa diferente. Então, a presença das personagens no festival de Grenoble não é sem propósito, nele temos a ambientação *noir*, como já foi mencionado, e a construção do perfil dos envolvidos. Nesses momentos o narrador principal, de terceira pessoa, assume, explicitamente, a condução da narrativa. Obviamente, cabe ao narrador configurar o ambiente do narrado e por isso é em terceira pessoa a voz que escutamos durante as descrições. É também desse narrador onisciente as apresentações das personagens secundárias e de seus pensamentos.

Landers, como já vimos, revela, primeiramente, ter matado um homem e assumido seu lugar. Essa revelação impacta Clotilde, e o leitor. Nesse momento, o narrador assume a condução e para quebrar a tensão, descreve a reação de Clotilde.

Confusa, Clotilde sabe agora, tem certeza, que Peter, John, este homem ao seu lado, seja qual for o nome dele, está afinal contando O seu segredo terrível, conforme prometeu. Sai da cama e tranca-se no banheiro. Peter Winner, aliás, John Landers, bate de leve na porta. Volta aqui, Clotilde, você disse que queria ouvir meu segredo. Agora terá que ouvi-lo até o fim. (FONSECA, 1992, p. 164)

A advertência feita à Clotilde, de que terá de ouvir o segredo todo, parece se dirigir também ao leitor, pois após o desvelar do mistério, poderia esse pensar que já não há razões para a leitura. Na sequência do conto, Landers fica aflito, sofre, mesmo após a conversa com Clotilde. Certa noite

A presença da mulher o ajuda a suportar a noite de febre e pesadelos que o acordam intermitentemente, molhado de suor e angústia. Entre as vigílias e os sonhos aflitivos desenvolve seu plano, que dará vida a Landers? Ainda não se decidiu.

De leve toca o ombro de Clotilde.

‘Clotilde, acorda, quero te contar meu outro segredo.

(FONSECA, 1992, p. 176)

O segundo segredo de Landers é ter matado um jovem amante de Winner, por ter descoberto sua farsa. A descrição desse segundo crime é detalhada com requintes típicos da *série noire*, dessa forma o narrador mais uma vez cede o lugar para Landers, que em primeira pessoa dá sua versão e opinião sobre os fatos. Nessa interlocução, Clotilde dá voz às curiosidades do leitor, ao perguntar

“Você precisava matá-lo?”, pergunta Clotilde.

“Ele ia me denunciar, quando a meia-noite chegasse sem telefonema algum. E além disso sua nudez me agredia.”

“Você matou um homem apenas porque ele se desnudou na sua frente?”

“Não, não...Sim, também por isso.” (FONSECA, 1992, p. 180)

Nas conversas, entre Winner/Landers e Clotilde, bem como entre Winner/Landers e Sandro, as personagens estão nuas. A nudez nesses casos é metafórica, a materialização da verdade, do nada a esconder, como podemos ver na seguinte passagem – “Não acha melhor ficarmos nus? Você sempre disse que uma pessoa nua só pode dizer uma verdade óbvia ou uma mentira óbvia” (FONSECA, 1992, p. 154).

O jovem Sandro não tinha nenhum segredo. Sua homossexualidade, sua profissão, sua identidade, tudo era conhecido, todos o viam como era. No entanto, Winner/Landers precisava se esconder, vestir-se com as roupas do morto, assumir seu lugar na sociedade, até mesmo preencher os vazios que a personalidade evasiva de Winner deixara, por isso a nudez do jovem ofendia-o tanto.

A questão do duplo, anunciada já no primeiro segredo, toma proporções trágicas ao conhecermos o terceiro e mais terrível dos segredos de Landers, ele matou seu irmão gêmeo. Dessa forma, Fonseca aborda um tema que lhe é caro, a autoria. Landers, ao assumir o papel de Winner, perde sua identidade, vestindo-se constantemente com as roupas de Winner, seu duplo. Embora tivessem muitas semelhanças, principalmente físicas, suas diferenças eram as responsáveis por individualizá-los, mas essas diferenças não foram suficientes para dar a Landers/Winner uma vida própria, ele agora planejava um ressurgir, mesmo que “inventar o real, tornar verdadeira uma vida falsa, ou, mais relevante ainda, falsa uma vida verdadeira, era uma bela tarefa para um escritor” (FONSECA, 1992, p. 170).

Nessa discussão faz-se ouvir a voz de Clotilde, editora, que dirá ser mais importante a relação entre o escritor e suas personagens do que com o leitor. Se de fato essa for a questão, *Romance Negro* nos dirá sobre o processo criativo de Fonseca, que na divagação de sua personagem Winner/Landers irá se questionar se “será que é tarefa do escritor trazer mais medo a este mundo? Será este um propósito digno do ser humano?” (FONSECA, 1992, p. 171). Essa é uma indagação muito comum aos leitores de Fonseca que, diante de narrativas violentas pensam, se essa é necessária à nossa realidade mais do que já lhe constitui. Ao contrário do que podíamos pensar, que o próprio Winner/Landers iria responder, é o narrador que dirá “sim, sim, o objetivo honrado do escritor é encher os corações de medo, é dizer o que não deve ser dito, é

dizer o que ninguém quer dizer, é dizer o que ninguém quer ouvir. Esta é a verdadeira poiesis” (idem).

Acreditamos que nesse momento o narrador não está se referindo à violência urbana, tão presente no gênero *noir*, mas à morte do próprio autor, durante o processo de criação. Já no final do conto, Landers lembra-se de uma história, que julga exemplificar o que sente. É claro que sabemos disso através do narrador onisciente, segundo ele

Landers desenvolve um raciocínio estremunhado – toda literatura, vista de uma determinada perspectiva, pode ser considerada “de evasão”. [...] Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos estreitos limites da realidade dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação. (FONSECA, 1992, p. 187)

Estranho paradoxo esse, foge-se da realidade, mergulhando nela. Tal como o canto da sereia, descrito por Blanchot, ao se encontrar sua origem, morre-se. Ou ainda, usando a própria história contada por Winner/Landers, “de um idiota que percorria todos os dias as ruas de uma aldeia de pescadores gritando ‘eu vi a sereia, eu vi a sereia!’ e que um dia viu realmente a sereia e ficou mudo” (FONSECA, 1992, p. 187). Nesse momento, “pensa nele mesmo, John Landers, condenado a ser o irmão que assassinou. Veste-se.” (idem). O vestir-se simboliza a percepção, “uma sabedoria que não é nem a do poeta nem a do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia” (FONSECA, 1992, p. 188).

Figueiredo (2003) assevera que

Rubem Fonseca vai tirar partido, em sua obra, de situações que envolvem a produção e a circulação de narrativas escritas, como pretexto para que se reflita sobre o próprio processo criativo. Afinal, o escritor de ficção é aquele que cria seus duplos, através dos quais deforma e inverte sua própria imagem, como num espelho. Nesse sentido, é, ele mesmo, um produtor de imagens “falsas” e, a partir daí, está aberto o espaço para o questionamento da noção de autoria. (FIGUEIREDO, 2003, p. 58, grifo nosso)

Nesse sentido, concordamos com a autora. Ao se inscrever na escola inaugurada por Poe, e desenvolvida por Cortázar, Rubem Fonseca utiliza a narrativa policial como base para uma série de subversões estéticas, inclusive ultrapassando as fronteiras entre os romances de enigma e a série *noir*, e para a reflexão metatextual. O que sustentamos nesta tese é o fato de que a metatextualidade não se limita às obras em que há temática relacionada à criação literária, e que também a violência, o ato violento em si, serve de metáfora para a fratura entre ficção e realidade que caracteriza o espaço literário. Se lermos de outra forma, pode-se imaginar que a morte da personagem Winner é apenas um elemento do enredo com a finalidade de

aproximar o conto do gênero *noir*, o que defendemos é que essa discussão metatextual em Rubem Fonseca é feita através da violência e da morte.

Figueiredo (2003), ainda discutindo o romance policial, dirá que “a trama policial do conto se constrói a partir do enigma que é o próprio texto. *O texto é o assassino: o assassino do autor, porque abarcou toda a realidade*” (FIGUEIREDO, 2003, p. 69, grifo nosso), nossa contribuição é dizer, dialogando com Blanchot (1987) que não é somente nos contos policiais, mas que toda a metatextualidade fonsequiana passa pela morte do autor, pela completa desmaterialização do texto.

No livro *O romance morreu* (FONSECA, 2007), encontra-se a crônica “Viagens”. Nela, discute-se sobre a chamada literatura de viagem. A conversa é iniciada por uma mulher, que pergunta ao narrador “por que os escritores gostam de viajar?” (FONSECA, 2007, p. 57). Antes de narrar sua breve conversa com a mulher e de divagar sobre o assunto, o narrador já havia dito ao leitor, sob forma de introdução:

Já me fizeram todo tipo de pergunta: por que os escritores são alcoólatras, por que escritor não morre de Alzheimer (a Iris Murdoch morreu), por que escritores se suicidam mais do que os músicos, por que os escritores são mais pervertidos do que os pintores, por que os escritores são gordos e suam muito. Etc. (FONSECA, 2007, p. 57)

O que a princípio parecem ser estereótipos associados aos escritores, não são negados pelo narrador de “Viagens”, pelo contrário, ele introduz a nova pergunta de sua interlocutora e passa a respondê-la ao leitor, dando a entender que as outras também são passíveis de aceitação e resposta. Nessas perguntas iniciais, percebemos uma lista de vícios atribuídos à pessoa do escritor, todos eles levando, de alguma forma, a sua destruição. Também poderíamos argumentar que representam espécies de “viagens”, já que todas as situações elencadas alteram de alguma forma a consciência, pelo menos no mundo fonsequiano – até a alimentação.

Como nos lembra Maurice Blanchot (2011), “qualquer obra é obra das circunstâncias” (BLANCHOT, 2011, p. 315), assim, as viagens também são formas de aumentar as possibilidades criativas, expor-se a circunstâncias diferentes na esperança de conseguir criar uma obra que se distancie de sua intimidade, isso faz parte do engano inicial e fundador de toda autoria, ou seja, a de que autor e obra podem existir separadamente.

A interlocutora preocupava-se com o tamanho da bagagem que costuma levar, inclusive teria feito um curso, o *Travel light*, na tentativa de aprender a diminuir a quantidade de coisas que leva quando viaja. A situação é visivelmente metafórica. A bagagem representa aquilo que levamos de nossa intimidade, uma parte de nosso cotidiano que nos acompanha durante as imensidões que percorremos, lembrando sempre ao viajante, sua terra natal. Como os lenços dados aos cavaleiros por jovens damas, serviam para motivá-los, na batalha, a resistir à morte, a bagagem lembra às pessoas que possuem um lar, um lugar no mundo que não é o visitado. O curso feito pela interlocutora do narrador tinha por máxima “uma frase de Aleksandr Soljenítsin: deixe sua memória ser a sua mala de viagem” (FONSECA, 2007, p. 57). A mulher confessa que ainda não conseguiu pôr em prática os ensinamentos do curso e que continua a carregar muitos objetos que nem chega a usar. Pergunta, depois, se os escritores gostam de viajar? Se carregam malas? Para que cidade vão? Se escrevem durante a viagem? O narrador não responde a essas perguntas. Precisa se retirar para um compromisso, mas fica a pensar sobre o assunto e isso é o que enriquece “Viagens”.

Em suas divagações, o narrador lembra de obras com viagens ficcionais e algumas com relatos. Aquelas com relatos, compostas por diários, não lhe são muito interessantes, com exceção aos relatos de Marco Polo, por possuírem qualidade literária, segundo o narrador. Já nessa escolha, o narrador mostra-se interessado na qualidade estética da obra, não no espaço geográfico, pois segundo ele “hoje, somos transportados por avião e chegamos em algumas horas ao nosso destino, por mais longínquo que seja. Isso tira o charme da viagem” (FONSECA, 2007, p. 58). Essa constatação nos lembra o conselho do narrador de Thomas Mann, de se chegar em Veneza sempre pelo mar. A ideia é a estética, não o local, por causa das circunstâncias, elas é que vão criar a narrativa.

A bagagem do escritor resume-se a algo que lhe possibilite escrever, sejam canetas e papéis, seja um computador, o que importa é que possa criar. A criação é destacada nessas viagens do narrador, ele menciona *As viagens de Gulliver* e *Alice no País das Maravilhas*. Nenhuma dessas narrativas é uma viagem no sentido *stricto*, mas exemplificam histórias em que as personagens são levadas a sair do espaço que acreditam real, nos quais estão acostumadas, para ingressarem em um mundo maravilhoso, no qual terão que se descobrir.

O narrador de “Viagens” também cita Karl May. Quando estamos tratando de textos de Rubem Fonseca, as menções devem ser observadas com atenção, pois, geralmente, significam tanto quanto o enredo em que são inseridas. O autor alemão Karl Friedrich May

alcançou fama com suas histórias de viagens e aventuras, tendo suas obras traduzidas em mais de 100 países. No Brasil, a editora Globo traduziu 30 de seus livros. Mas o interessante é que, com um vasto conhecimento geográfico, adquirido com muita leitura e poucas viagens, May tornou-se um autor cuja biografia mistura-se a sua produção. Korfmann & Meneguzzo (2017) lembram que “a convergência entre biografia e obra literária, as lendas sobre os entrecruzamentos da identidade ficcional e pessoal criadas por Karl May, um dos aspectos mais marcantes deste pop star” (KORFMANN & MENEGUZZO, 2017, p. 104), isso é um dos motivos que o levaram a ser condenado à prisão. Muitas das narrativas de aventura de May, segundo a acusação, referiam-se a crimes cometidos pelo próprio autor. Depois de preso, May continuou sua produção,

consta que na cadeia ele passava os dias lendo os livros populares da época, como, por exemplo, *O último dos moicanos*, de Fenimore Cooper, no qual se inspirou para escrever os seus livros passados na selvagem América do Norte, que May só viria a visitar depois de sair da prisão. (FONSECA, 2007, p. 61)

Percebamos que nesse caso, assim como em outras obras de Rubem Fonseca, a violência não se encontra explícita. Às vezes está nos dados biográficos de um autor citado, ou em um fato histórico aludido, mas a personagem principal de sua obra continua sendo a literatura e a maneira de pensar a criação literária é vê-la como um trauma. No caso de Karl May, ficção e realidade encontram-se em sua prisão, mas paradoxalmente, é na prisão que May escreve a maior parte de seus livros de viagens e também é de onde estabelece contato com diversos editores. De certa forma, a prisão representou para May a liberdade. Nessas viagens, Karl May não levava bagagem.

O narrador termina sua crônica da seguinte forma:

Se Karl May podia fazer isso sem nunca ter visto uma única paisagem da América, o que não faria hoje, com a ajuda da internet, um espertalhão como ele?

Dá vontade de fazer uma campanha para que as penitenciárias tenham um computador em cada cela. (FONSECA, 2007, p. 61)

Nesse final, temos a resposta: escritores viajam, mas não precisam, necessariamente, sair do lugar. Lembremos do que diz Gustavo Flávio, personagem de Bufo & Spallanzani (FONSECA, 1985): “sujeito só pode ser considerado um bom escritor quando consegue: primeiro, escrever sem inspiração e, segundo, escrever só com a imaginação” (FONSECA, 1985, p. 279). As melhores viagens são aquelas empreendidas em seu próprio interior, proporcionadas não pela geografia, mas pela literatura. O espaço representado não é o material, mas o literário. Lembra-nos Blanchot (2011) que

No poema as imagens não são uma designação ou uma ilustração das coisas e dos seres. Tampouco são a expressão de uma lembrança muito pessoal, de uma associação muito subjetiva de elementos agrupados [...]. A imagem num poema não é a designação de uma coisa, mas a maneira como se realiza a posse ou a destruição dessa coisa, o meio encontrado pelo poeta para viver com ela, sobre ela e contra ela, para chegar ao seu contato substancial e material e tocá-la numa unidade de simpatia ou numa unidade de repulsa. (BLANCHOT, 2011, p. 116 e 117)

Dessa maneira, podemos compreender que a criação literária se faz justamente pela destruição do real, restando em seu lugar o efeito de real, como afirma Barthes (2004). A viagem, portanto, não se efetiva no conhecer *in locus* uma paisagem, mas na imaginação, intimidade da obra. Em muitos casos, o apagamento do real se faz exatamente pela saturação, com uma enxurrada de detalhes que o leitor julga desnecessários. Segundo Barthes (2004)

Produzem notações que a análise estrutural, ocupada em extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa, ordinariamente e até agora, tem deixado de parte, quer por excluir do inventário (não falando deles) todos os pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer por tratar esses mesmos pormenores (o próprio autor destas linhas tentou fazê-lo) como “enchimentos” (catálises), afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura. (BARTHES, 2004, p. 181 e 182)

Nos textos de Rubem Fonseca, são vários os exemplos de descrições detalhadas, que parecem desnecessárias. Essas descrições, como nos lembra Barthes (2004) também constituem a narrativa, fazem parte de sua estrutura e estão a representar, em muitos casos, “índice de caráter ou de atmosfera”. Vejamos alguns exemplos.

Quando Paul Morel, personagem do romance *O caso Morel* (FONSECA, 2014), vai procurar o seu pai no hospital, temos a seguinte passagem:

Segurei a mão do meu pai. Os braços dele estavam roxos das porcarias que as enfermeiras tentavam enfiar-lhe no corpo e que escapavam das veias como as águas saem dos esgotos nas tempestades. Virei as palmas das suas mãos descoradas e ali estavam calos, amarelos e duros como as escamas dos peixes. (FONSECA, 2014, p. 47)

Uma das muitas descrições das ruas do Rio de Janeiro, percorridas por Augusto, no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

Agora Augusto está na rua do Ouvidor, indo em direção à rua do Mercado, onde não há mais mercado algum, antes havia um, uma estrutura monumental de ferro pintada de verde, mas foi demolido e deixaram apenas uma torre. A rua do Ouvidor, que de dia está sempre tão cheia de gente que não se pode andar nela sem dar encontros nos outros, está deserta. Augusto caminha pelo lado ímpar da rua e dois sujeitos vêm vindo em sentido contrário, do mesmo lado da rua, a uns duzentos metros de distância. (FONSECA, 1992, p. 49)

Ou ainda, do conto “O espreitador”, conto da coletânea *Amálgama* (FONSECA, 2013), temos a seguinte descrição da casa do narrador:

Minha casa é assim: quarto e sala; no quarto tenho uma cama e uma mesinha de cabeceira, na sala, várias estantes cheias de livros sobre viagens. Só leio livros sobre viagens; romances, contos, acho isso tudo uma porcária, leitura de idiotas. Mas não pense que se trata de livros sobre viagens no tempo. Por enquanto li *A máquina do tempo*, de um tal Qualquer-coisa Wells, e outra porcária chamada *Linha do tempo*, ou algo parecido. Felizmente esqueci completamente o nome do autor. Joguei os dois livros no lixo, coisa que detesto fazer. (FONSECA, 2013, p. 69)

Nesses casos, percebemos que as descrições em excesso não servem apenas para postergar o desfecho, mas abrem possibilidades para que o leitor, ou o próprio narrador, depois estabeleçam uma linha de análise, baseada nesses índices deixados. Como por exemplo a precariedade das ruas do centro antigo do Rio de Janeiro, que podem, em alguns contos fonsequianos, representar o apagamento da memória, tema frequentemente visitado por Rubem Fonseca e relacionado à criação literária.

Em 1997, Rubem Fonseca publica uma pequena novela de nome extenso, citação de Álvares de Azevedo, na verdade – *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (FONSECA, 1997). Livro pequeno de pouco mais de cem páginas, não apresenta grandes promessas. Seu enredo gira em torno de personagens já conhecidas dos leitores de Fonseca, Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, e Mandrake, herói de *A grande arte*. Mais uma vez, o autor Gustavo Flávio é tido como principal suspeito de uma série de assassinatos, de suas ex-amantes, cabe a Mandrake investigar o caso e provar a inocência de Gustavo.

Ambas as personagens compartilham dois vícios, charutos e mulheres. Durante a narrativa, escrita em primeira pessoa, tendo o próprio Mandrake como narrador, encontraremos inúmeras divagações sobre o consumo de charutos e sobre mulheres, mas Rubem Fonseca também introduz uma vasta intertextualidade, com citações de autores, a começar pelo título da obra, parte de um poema de Álvares de Azevedo, como dissemos. Além da intertextualidade, destaca-se na novela uma abordagem metatextual. Essa mistura resulta em uma leitura fluida e interessante mesmo para os iniciados na produção fonsequiana.

A organização estrutural de *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* faz-se através de trechos gravados por Mandrake e transcritos por sua secretária.

Gravei a maior a maior parte das conversas que tive com eles. Minha secretária fez uma transcrição dessas gravações. Com base nessas cópias textuais preparei resumos, para diminuir o papelório. Mas às vezes, ou por ser muito trabalhoso fazer essa síntese ou porque era mais esclarecedor manter a dicção original do falante, mantive ipsis

verbis certos trechos. (Estão entre aspas.) Nesses casos, para tornar a exposição mais compreensível, acrescentei pequenos parágrafos. Estou organizando este material algum tempo depois que tudo terminou. Infelizmente não datei nem numerei as transcrições, erro que já cometera com as fitas gravadas, o que prejudicou, de certa maneira, a linearidade cronológica da narrativa. (FONSECA, 1997, p. 07)

Já no início do texto, temos um narrador disposto a conversar com o leitor, mas com o objetivo de direcionar a leitura, e a opinião sobre o texto. A informação de que o que se lerá nas páginas seguintes é fruto de gravações poderia ressaltar a ideia de veracidade, dando à investigação de Mandrake uma credibilidade que ele espera desenvolver. Contudo, não podemos esquecer a afirmação inicial do texto, que pode ser lida em tom de advertência: “casos de homicídio são sempre uma espécie de charada” (FONSECA, 1997, p. 07). Já tratamos nessa tese sobre as formas do romance de enigma e como Rubem Fonseca subverte-as. Em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, temos outro exemplo. A informação, fruto das gravações, não será tão objetiva como se poderia imaginar, uma vez que não foi datada nem posta em ordem.

Ao retirar a certeza do leitor quanto às fontes, o narrador estabelece o próprio texto como um quebra-cabeça. Percebamos que a transcrição das gravações opera uma “desmaterialização” do texto (FIGUEIREDO, 2003), tornando textual uma investigação que nasce na vivência mundana de Gustavo Flávio. Entretanto, mesmo as transcrições sofreram interferência de Mandrake, que preparou resumos “para diminuir o papelório”. A própria narração de Mandrake é uma espécie de dissertação sobre o fazer literário. Um leitor atento poderá seguir suas indicações e perceber quais estratégias narrativas foram usadas para que *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* chegasse em suas mãos como está. Por exemplo, com essa espécie de introdução do livro, o leitor também descobre que a novela não se organiza de forma cronológica, já que as fitas não foram marcadas.

Gustavo Flávio é apresentado ao leitor através da primeira transcrição. Afirma não escrever mais romances e justifica:

antes mesmo de parar de escrevê-los eu já detestava os meus personagens, assim como já abominava os personagens dos outros autores; e, como todos sabem, ama o teu personagem como a ti mesmo é uma importante regra para você gostar de escrever e para fazer o leitor gostar de ler o que você escreve. (FONSECA, 1997, p. 11)

Essa citação é o primeiro conselho metatextual de *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, mas ao longo do texto há muitos. A relação entre as personagens e o autor, lembrada por Flávio, indica, dentre outras coisas, uma relação passional entre criador e criatura e esse sentimento ultrapassa os limites da autoria, contagiando também

o leitor. A paixão pela obra é essencial em Fonseca, assim como a paixão por mulheres é constituinte da personalidade da personagem. Nesse momento, podemos olhar para as descrições eróticas da obra fonssequiana de forma mais abrangente, percebendo nelas uma menção à vitalidade do ato criativo. Vejamos como o próprio narrador usa uma palavra do campo lexical erótico para tratar do fazer literário. Ao lembrar o comentário de Amanda, ex-mulher do autor, sobre a decisão desse de não escrever mais romances, comenta que “Gustavo superara, após sofrer um leve e administrável desgosto, a *crise de impotência* criativa que o dominara” (FONSECA, 1997, p. 12, grifo nosso).

A vida sexual das personagens fonssequianas guarda indícios de metatextualidade, por assim dizer. Em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, temos um autor em crise de impotência criativa ao mesmo tempo em que suas amantes morrem. Essas mortes falam também do que Galvão (2005), já mencionada no presente trabalho, chamou de assédio das musas. Estariam as musas de Gustavo Flávio em assédio? Estariam elas morrendo, tal como suas amantes?

Gustavo Flávio, desde *Bufo & Spallanzani*, já se mostra com dificuldades em produzir, quando em atribulações amorosas, e chega a dizer: “nunca entendi Flaubert ao dizer ‘reserve ton priapisme pour le style, foutre ton encier, calme-toi sur la viande...une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang’. Não fodo meu tinteiro” (FONSECA, 1985, p. 08). Nessa personagem, há uma relação entre a vida sexual e a produção literária. Segundo o narrador Mandrake, Flávio tinha sorte com as mulheres. Já na transcrição da entrevista de Amanda, essa dirá que “as mulheres, com exceção talvez de Luíza, sempre exerceram uma forte influência sobre ele” (FONSECA, 1997, p. 15). Na citação menção que Gustavo Flávio faz a Flaubert, o movimento da pena, objeto fálico, ao entrar no tinteiro, é associado à cópula, fortalecendo nossa hipótese de que a vida sexual de Gustavo Flávio é uma estratégia metatextual e não apenas uma marca estilística de Rubem Fonseca, eco de uma sociedade promíscua.

Uma outra questão que é levantada em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* é a presença de temas pesados, que causam medo e asco no leitor. A esse respeito podemos ouvir o próprio Gustavo Flávio dizer que: “o escritor não era um confeitoiro de bolos nem um pedagogo, os bons escritores, como Sade, enchiam o coração e as mentes dos leitores de medo e horror, porque a vida era isso, medo e horror” (FONSECA, 1997, p. 24). Mesmo esse tema, aparentemente fruto de uma visão pessimista da sociedade, é

escamoteado, muitas vezes, nas relações amorosas, ou comentários supérfluos, das personagens fonssequianas.

Não há quem não tenha pelo menos uma mulher feia à sua volta, mas eu vivia cercado de mulheres deslumbrantes, a Fortuna tem os seus eleitos. Mas no âmagô de toda beleza existe algo de desumano, isso é do Camus, e a longo prazo a beleza cansa mais do que a feiura. No único ensaio que escrevi sobre a beleza analisei a afirmação sádica de Bataille de que a beleza só é desejada pela alegria que causa ao ser profanada. (FONSECA, 1997, p. 28)

A beleza está atrelada ao corpo, numa metáfora cara à estética de Rubem Fonseca, assim, além da virilidade das personagens representarem a força vital necessária à criação literária, também a beleza humana representa uma espécie de cosmovisão. Mas, como estamos falando de Rubem Fonseca, a beleza esconde algo mais profundo, que virá à tona a qualquer hora, por isso a citação de Camus. Por esse motivo também, a ideia de que a longo prazo é difícil conviver com a beleza, então a feiura é mais propícia.

Realmente, em Rubem Fonseca o feio destaca-se mais do que o belo, pelo menos na superfície. Isso porque a beleza física está sempre associada à hipocrisia social, às aparências. No conto “Intestino Grosso”, questionado sobre o assunto dos dentes, se a personagem da jovem duquesa tinha todos os dentes, o Autor responde:

Bem, alguns são postiços. Mas isso não é dito muito claramente. Para que desapontar os leitores? Apenas, numa passagem, eu me refiro à dificuldade que ela tem de comer um pêssego, uma citação poética – do I dare etc. – para bons entendedores. Além do mais, os dentes são brancos, perfeitos. Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita. (FONSECA, 1994, p. 462)

Já as personagens “sem dentes”, são genuínas, não escondem sua natureza, ao invés disso, a expõem. Representam a vida como ela é, sem melindres, sem tentativas de esconder o que há de mais humano. Essa obsessão pelo feio é uma escolha estética. Segundo o texto, “escrever é fazer opções” (FONSECA, 1997, p. 47), mas também uma escolha moral. Se a verdade é aquilo em se acredita, o leitor tende a acreditar no que o narrador informa, no mundo construído pela linguagem. A recorrência da imagem criada pelas bocas desdentadas das personagens de Rubem Fonseca associa-se à linguagem cheia de palavrões, palavras que são “feias” aos ouvidos de uma sociedade hipócrita. Segundo Gustavo Flávio, “não existem mais palavras ásperas, elas todas ficaram lisas de tanto rolar nos auto-falantes” (FONSECA, 1997, p. 49).

Nesse sentido, é importante lembrar o que nos afirma Blanchot. Segundo ele, “a frase da narrativa e a frase da vida diária têm ambas um papel de paradoxo” (BLANCHOT, 2011, p. 85), contudo

A frase da narrativa nos coloca em relação com o mundo da irrealidade que é a essência da ficção e, como tal, aspira a se tornar mais real, a se constituir numa linguagem física e formalmente válida, não para se tornar o sinal dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, e sim para os *apresentá-los*, para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa. (BLANCHOT, 2011, p. 85, grifo nosso)

Ou, como diz Gustavo Flávio: “o papel do escritor é fazer o leitor ver o que ele, escritor, viu. E o que o escritor vê não deve ser necessariamente a realidade convencional” (FONSECA, 1997, p. 48).

Um outro tema tratado por Mandrake e Gustavo Flávio é o porquê escrever. O que leva alguém a criar literatura. Após várias horas de gravações, Gustavo Flávio resolve perguntar a Mandrake sobre sua vida pessoal, sendo logo após inquirido novamente por Mandrake. Leiamos o diálogo, começando pela pergunta de Gustavo Flávio ao advogado.

“Como é a sua vida sentimental? Você sabe tudo sobre a minha.”

“Eu sempre tive várias mulheres até que resolvi ficar com uma só. Não deu certo.”

“Está sozinho agora?”

“Não, tenho duas mulheres, mas não moro com nenhuma delas. Quando ficar sozinho, e isso não vai demorar muito, vou morar com um cachorro”, respondi. “Posso fazer a minha pergunta de natureza pessoal?”

“Pode.”

“Por que você escreve, se tornou um escritor?”

“Fizeram essa pergunta ao Philip Roth e ele respondeu que teria que passar o resto da vida respondendo. Pergunta outra coisa.”

Não perguntei mais nada. (FONSECA, 1997, p. 61)

Há nesse diálogo um paralelismo. A ideia da motivação do escritor é posta lado a lado com a vida amorosa, pois, como já afirmamos, em Rubem Fonseca representam a força vital necessária a vida e a arte. Embora Mandrake responda ao questionamento de Gustavo Flávio, esse se recusa a explicar o que o motivou a escrever, dando a entender que precisaria de muito tempo para formular essa resposta. Nós, no entanto, podemos buscar essa resposta no restante da obra de Rubem Fonseca. É ao longo de sua produção literária que Fonseca irá

responder. Como por exemplo, na crônica “O romance morreu”, publicada em livro homônimo (FONSECA, 2007) já analisada neste trabalho.

Na sequência da narrativa, Mandrake recebe uma longa carta de Gustavo Flávio, respondendo a sua pergunta. A epístola versa sobre o fazer literário, mas também sobre a vida amorosa de Flávio, isso porque ele não consegue falar de uma sem falar da outra. Dessa maneira, o leitor atento deverá perceber que os temas sexo e literatura estão relacionados em Fonseca por sua natureza passional, um espelhando o outro em mundos diferentes.

Dentre os motivos citados por Gustavo Flávio, um deles se destaca. Nas palavras da personagem “talvez seja essa a maior de todas as motivações para alguém tornar-se um escritor, para o artista criar: o conhecimento que o ser humano tem da sua própria finitude, a certeza de que vai morrer” (FONSECA, 1997, p. 62). A ideia do conhecimento é desenvolvida ao longo de toda a obra fonsequiana, como demonstramos nesta tese. Na busca incessante das personagens pelo autoconhecimento, por vias inusitadas, como na prática da copromancia (FONSECA, 2001), na tentativa de provar ser real aquilo que lembra da infância, tal qual o narrador do conto “O inimigo” (FONSECA, 1994) ou no desenvolver de um novo paladar, caso de “Olhar” (FONSECA, 1994). O fazer literário passa por esse processo de intimidade, como afirma Blanchot (1987). Não há como fazer literatura sem ela tornar-se intimidade, e a intimidade que leva ao conhecimento.

Blanchot (1987) ainda observa que “muitos criadores parecem mais fracos do que os outros homens, menos capazes de viver e, por conseguinte, mais suscetíveis de se espantar com a vida” (BLANCHOT, 1987, p. 49), isso porque “a obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal” (BLANCHOT, 1987, p. 50). Essa conclusão de Blanchot oferece uma explicação bastante convincente para a quantidade de personagens problemáticas nas narrativas de Rubem Fonseca. A fragilidade humana deve ser ressaltada para que a literatura possa ocupar o lugar de destaque.

Também é importante o conhecimento de outras obras, para estabelecer uma intertextualidade, importantíssima para Rubem Fonseca. Segundo Gustavo Flávio, “o destino normal do leitor fanático é se transformar num escritor. Na verdade, todo leitor e qualquer leitor reescreve o livro que lê durante o processo de leitura” (FONSECA, 1997, p. 63).

A participação ativa do leitor na construção dos sentidos, já trabalhada nesta tese na perspectiva blanchotiana, é nesse conto, *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, reforçada pela responsabilidade que é dada a Mandrake de organizar as transcrições, fazer resumos e notas explicativas, ou seja, (re)escrever a história, como ele mesmo diz, como um quebra-cabeça. Na já citada crônica “O romance morreu”, o perigo que paira sobre a criação literária, na opinião de Rubem Fonseca, não é a morte do autor, pois segundo sua teoria sempre haverá escritores, o que ele teme é a falta de leitores. O leitor, nas narrativas fonséquianas, é sempre convidado a dialogar com o narrador, a duvidar das versões apresentadas pelas personagens. É, às vezes, insultado, seja direta ou indiretamente, pois ele é protagonista das narrativas. Cabe ao leitor, tanto quanto ao narrador, organizar as informações das narrativas policiais, ou observar os diferentes tipos urbanos, é seu “destino normal” tornar-se escritor.

A suficiência do real, expressão usada por Tânia Pellegrini (PELLEGRINI, 2018), é tratada em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* em vários momentos. Gustavo Flávio insiste com Mandrake na importância da imaginação no ato criativo. Nas palavras dele: “o escritor não pode prescindir de sua imaginação, da capacidade de criar, inventar o que não viu, não ouviu, não tocou, não cheirou, não sentiu jamais. [...]. A imaginação é a mãe da ficção, é a mãe da poesia, é até mesmo, como disseram Mommsem e Burckhardt, a mãe da História.” (FONSECA, 1997, p. 78). Assim, Rubem Fonseca não produz uma narrativa documental, seu realismo é sempre regado pela ficção, mesmo quando cru. Pellegrini irá dizer a respeito da suficiência do real que

Toda ficção acaba estabelecendo uma espécie de teorização do real, na medida em que é o resultado de um olhar ao mesmo tempo criativo e interpretativo sobre as coisas. Assim, faz-se retrato e testemunho, por um lado, mas também criação, por outro, pois as imagens que propõe são recomposições, rearticulações do que retrata e testemunha. (PELLEGRINI, 2018, p. 241)

Para se fazer esse tipo de literatura, é necessário que se tenha coragem. Essa é para Gustavo Flávio mais um dos ingredientes de um bom escritor. A coragem aqui não é uma coragem que levará o autor sempre ao sucesso, pelo contrário, é “a coragem de fracassar, a coragem de dizer aquilo que não pode ser dito” (FONSECA, 1997, p. 111). No caso de Rubem Fonseca a coragem se mostra desde a escolha de temas delicados das décadas de 1960 e 1970, passando pela linguagem escatológica até a coragem de subverter fórmulas.

No diálogo final entre Gustavo Flávio e Mandrake, o escritor lembra da pergunta de Amanda: “e a coragem de matar?”. Ele não respondeu a Amanda, mas a coragem de matar

é necessária ao autor, ele precisa decidir, precisa escolher a quem dar a vida, quais homens-narrativas viverão em suas páginas.

CONCLUSÃO

A narrativa fonsequiana possui vários atrativos, dentre eles o estilo forte de suas páginas e a forma inusitada como o autor consegue tratar de temas tabus na sociedade. Por essas e outras razões, tem sido alvo de inúmeras pesquisas. Quando nos propusemos a olhar a produção de Rubem Fonseca compreendendo o papel da violência na configuração do estético, imaginamos que haveriam vários trabalhos com esse viés, entretanto o que encontramos foram excelentes referências para quem quer estudar o realismo de suas narrativas, a metatextualidade ou ainda suas narrativas policiais. Não detectamos nenhum trabalho que compreendesse violência e metatextualidade de forma intrincada, um trabalho que visse na violência mais do que a representação da sociedade ou a voz dos excluídos.

Outra coisa que percebemos durante nossa pesquisa foi o diálogo entre a teoria de Maurice Blanchot e as ideias expostas nos contos metatextuais de Rubem Fonseca. Estranhamente, também não localizamos artigos ou pesquisas que usassem Blanchot como referência ao analisar Fonseca. Devido a isso, passamos a olhar para o todo da obra fonsequiana, buscando textos que melhor expressassem a relação entre a violência e o projeto estético de Fonseca e organizando-os de forma que suas análises pudessem responder a nossa pergunta inicial, à luz dos textos de Maurice Blanchot. O resultado é a tese apresentada.

Primeiramente, demonstramos que a obra de Rubem Fonseca não pode ser dividida em fases, de forma cronológica, pois compreende um projeto único, em que há recorrência de temas e estratégias. Essa recorrência tem sido compreendida por parte da crítica como uma falta de folego do autor na última década, entretanto, não é algo que se apresentou recentemente. Já em suas primeiras produções era possível perceber um fio condutor em seus contos, que ao mesmo tempo em que atendia às expectativas do mercado, agradava à academia.

Logo após, mostramos que a contemporaneidade produz marcas na História e que ser um autor contemporâneo é saber olhar para esses índices e deixá-los emergir em sua ficção, uma fratura exposta. Essa fratura, como a chamamos referindo-nos aos estudos de Agamben, é justamente o espaço em que as coisas não são o que parecem ser, onde o real é textualizado

e passa a ser literário. A análise de algumas metáforas, como a do olhar e a do esquecimento deram sustentação a essa perspectiva.

Com certeza, os estudos relacionados à violência e que partem de Rubem Fonseca para procurar entender a atuação da literatura no Brasil da segunda metade do século XX são os mais numerosos e também procurados, por isso dedicamos um bom espaço em nossa tese para compreender essa perspectiva e complementá-la com nosso trabalho. Lembramos que o olhar a violência na sociedade brasileira não é algo novo no meio literário, há exemplos robustos em nossa historiografia. Entretanto, Rubem Fonseca é apontado como sendo o ficcionista que rompe o ciclo de romances rurais oriundos do modernismo, nomes como Erico Verissimo e Guimarães Rosa. Ele traz às suas páginas as ruas dos grandes centros, com homens e mulheres a elas adaptados e, como vimos, dá voz a esses tipos urbanos. Todavia, a principal personagem da literatura de Rubem Fonseca foi sempre a própria literatura, por isso, demonstramos que a violência também desempenha um papel metatextual em sua criação.

Nas últimas páginas dessa pesquisa, tomamos a novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* para exemplificar a forma como a violência e os temas eróticos relacionam-se ao discurso metatextual de Rubem Fonseca. Nesse sentido, nossa abordagem foge dos modelos já apresentados pela crítica e não divide em diferentes leituras os temas, mas concebe-os como estratégias e metáforas do fazer literário. Associamos a sexualidade à força vital que impulsiona o criar e a violência à fratura entre ficção e realidade, que dá origem ao espaço literário.

Esse caminho analítico que propomos não invalida a crítica já existente que vê em Rubem Fonseca um autor realista e comprometido com a crítica social, mas enriquece sua leitura. Também poderá abrir novas possibilidades de compreensão para outros autores que a exemplo de Rubem Fonseca, escolhem pintar a cidade com cores fortes, mas sem deixar de refletir sobre sua arte. Compreender a violência como estratégia metatextual significa livrar-se de uma espécie de “determinismo crítico” no qual não resta mais nada a dizer, só a repetir. A presente tese indica novas perspectivas para temas já conhecidos da academia, na tentativa de contribuir com a análise da ficção brasileira contemporânea.

A personagem Gustavo Flávio, na novela analisada, parafraseando Valéry, lembra que um romance nunca é terminado, ele é abandonado pelo escritor. Com isso em mente, abandonamos agora a escrita dessa tese, sabendo que muito ainda pode ser dito sobre o papel

da violência na configuração do estético em Rubem Fonseca, mas cientes de termos feito o melhor que estava ao nosso alcance e de ter, pelo menos minimamente, contribuído com os estudos literários em Mato Grosso.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Educação após Auschwitz*. In: *Educação e emancipação*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 119-138.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Portugal, Edições 70, 2016.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos – Editora da Unochapecó, 2009.
- AMORIM, Sabrina Maria de. *Artimanhas do texto: a metatextualidade na ficção de Rubem Fonseca*. 2007. 119 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91598>>.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. In: *Obra Completa* de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- ASSIS, Machado de. “Pae contra mãe”. In: *Relíquias de Casa Velha*. Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro Editor, 1906. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4776>
- AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Bandeira de bolso: uma antologia poética*. Organização e apresentação de Mara Jardim. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 7. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira, 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*, in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ROCCO, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir / Maurice Blanchot: tradução Leyla Perrone Moisés*. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. *Na cena do crime: uma leitura de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 1990. (Dissertação de Mestrado)
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Direitos reservados Editora Coltrix Ltda, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance/ Jacyntho Lins Brandão*. – Brasília Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. CIA das Letras, 1990.
- CAMARINI, A.L.; TELAROLLI, S. “*Romance Negro*” de Rubem Fonseca: conto fantástico ou narrativa policial? In: *Itinerários*, Araraquara, n. 26, 193-205, 2008.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2ª. Ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Vol. 1. 8ª ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CASTRO, Junior César Ferreira de. *Rubem Fonseca e o romance metaficcional: estudos do processo de criação em o caso Morel*. In: REVELLI – Revista de educação, linguagem e literatura da UEG-Inhumas – ISSN 1984-6576 – V.3, n. 2 – outubro de 2011 – p. 135-151 – www.ueg.inhumas.com/revelli

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. A violência como discurso em feliz ano novo de Rubem Fonseca. In: Terra Roza e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 15 (jun. 2009) – ISSN 1678-2054. Disponível em: www.uel.br/pos/letras/terraroza [17-27].

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

COELHO, Celso Francisco Maduro. *O gênero policial na obra de Rubem Fonseca*. Revista Científic@ Universitas - ISSN Eletrônico: 2175-4020 – 3 edição - V. 2, n. 1 – 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: O caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Perbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DIAS, Ângela Maria (org). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

EAGLETON, Terry. *Después de la teoría*. Barcelona, Debate, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. 2 ed – Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

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

- FONSECA, Rubem. *Agosto: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- FONSECA, Rubem. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, Rubem. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
- FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*; organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- FONSECA, Rubem. *O romance morreu: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FONSECA, Rubem. *Palavrão não é pornografia*. In: O Pasquim, n 25, 1969.
- FONSECA, Rubem. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, Rubem. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. – (Série Livre Pensar; 18 / coordenação Benjamin Abdala Junior).
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 3ª ed. São Paulo Ática, 1987.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. *O mal da língua: a violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALR/UFMG, 1997. (Dissertação de Mestrado).
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.
- KORFMANN, Michael & MENEGUZZO, Raquel. *Encenações autorais e textuais em Karl May*. In: Pandaemonium, São Paulo, v. 20, n. 31, julho-agosto. 2017, p.101-116
- LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica - 5. ed.* - São Paulo : Atlas, 2003.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. *A análise sociológica da literatura*. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2 / seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: duas Cidades; Editora 34, 2009 (2ª Ed.)

LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expresso Popular, 2010.

MANN, Thomas. *Tônio Kroeger; A morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MORIN, Edgar. *Em busca dos fundamentos perdidos: textos sobre o marxismo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MOTTA, Sergio Vicente. *O engenho da narrativa e sua arvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa/ Sergio Vicente Motta*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NUNES, Benedito. *Ensaaios filosóficos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

OLIVA, Osmar Pereira. *Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca*. In: Unimontes Científica, Montes Claros. Volume 6, número 2 – Dossiê as múltiplas faces da violência - jul./dez. 2004.

PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*. 1 ed. – São Paulo: Alameda, 2018.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Editorial Anagrama, 1986.

POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

PRYSTHON, Angela. *Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro*. In: SIGNÓTICA: 11: 9-27, Jan./Dez., 1999.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é Romance Policial*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

ROSSETTI, Emerson Calil. *Resistência e Utopia: Amálgama e a sátira no exercício poético de Rubem Fonseca*. In: Revista Eletrônica de Educação e Ciência (REEC) – ISSN 2237-3462 – Volume 05 – Número 02 – 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

SILVA, Deonísio da. *O palimpsesto de Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1980.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHÜTZ, Alfred. *Dom Quixote e o problema da realidade*. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2 / seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades Ltda., 2008.

SILVA, Deonísio. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre, RS: L&M, 2011.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Editora Bertrand Brasil S.A, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas / Tzvetan Todorov* [tradução Leyla Perrone-Moisés]. — São Paulo: Perspectiva, 2006.

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