



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS

MARCELA DA SILVA AMARAL

**RUBEM FONSECA: A ESCRITURA COMO VIOLÊNCIA OU A PALAVRA COMO
ARMA**

Rio de Janeiro
2007

MARCELA DA SILVA AMARAL

**RUBEM FONSECA: A ESCRITURA COMO VIOLÊNCIA OU A PALAVRA COMO
ARMA**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre ao Programa
de Pós-Graduação em Letras da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração:
Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvia Regina Pinto

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F676 Amaral, Marcela da Silva.
 Rubem Fonseca: a escritura como violência ou a palavra como
 arma / Marcela da Silva Amaral . – 2007.
 88 f.

 Orientador : Silvia Regina Pinto.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Letras.

 1. Fonseca, Rubem, 1925- - Crítica e interpretação. 2. Violência na
 literatura – Teses. 3. Análise do discurso narrativo - Teses. I. Pinto,
 Silvia Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
 de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Marcela da Silva Amaral

Rubem Fonseca: a escritura como violência ou a palavra como arma

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 28/03/2007

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Silvia Regina Pinto (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Flavio Carneiro
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Leopoldo Osorio Carvalho de Oliveira
Faculdade de Letras – UFRJ

Prof^a. Dr^a. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dr^a. Miriam Sütter Medeiros
Departamento de Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro
2007

Para Michel.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à Senhora dos Raios, por estarem sempre vigiando e velando por mim.

À minha mãe Maria Helena e meu pai Milton, por fazerem de mim o que sou hoje.

A Michel da Silva Amaral Junior, por me proporcionar uma visão de mundo até então desconhecida para mim.

A todos os parentes e amigos, pela solidariedade e força.

Ao amigo Leopoldo Oliveira, pelas contribuições e amizade.

A José Carlos da Silva Cardoso, pelo amor e compreensão nesse momento.

À Professora Silvia Regina Pinto, pela confiança e paciência desde os tempos de graduação.

Aos professores Flávio Carneiro, Leopoldo Oliveira, Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba e Miriam Sütter Medeiros, por aceitarem participar dessa banca.

Quantas guerras terei que vencer por um pouco de paz?

(Chico Buarque de Holanda)

*O que interessa é a criação. A linguagem estabelecida, em qualquer arte, cansa. Sem
linguagem nova, não há realidade nova.*

(Glauber Rocha)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo examinar a questão da violência e da sexualidade na ficção contemporânea pelo viés da linguagem, sendo esta produtora e construtora de realidades outras, similares. Para isso, escolhemos analisar alguns contos de Rubem Fonseca por promoverem o diálogo entre a ficção do autor e um dos gêneros mais significativos da narrativa contemporânea: o próprio conto. Estudamos, primeiramente, a importância do narrador e suas várias nuances até chegarmos ao narrador em primeira pessoa, especificidade na obra de Rubem, causando efeitos “violentos” em sua ficção. Num segundo momento, mostramos a violência com que Rubem fundamenta seus contos, refletindo a morte não como destruição, mas pensando-a através da problematização do homem inserido numa sociedade repressora e complexa. Posteriormente, verificamos a questão da violência do mercado e as conseqüências desta no homem contemporâneo, geradas pela relação de desconforto por não ter tudo o que a sociedade pode oferecer. Por fim, lançamos mão do último livro de contos do autor por considerarmos interessante, para não dizermos intrigante, o enfoque dado por ele a uma nova possibilidade narrativa: “mulheres em primeira pessoa.”

Palavras-chave: violência; sexo; narrador; linguagem; morte.

ABSTRACT

This dissertation has as its main goal examine the question of violence and sexuality in contemporary fiction through the aspect of language itself, as a producer and constructor of other similar realities. In order to do it, some Rubem Fonseca's short stories are chosen to be analyzed because they foment the dialogue between the author's fiction and one of the most significant genres of contemporary narrative: the short story itself. First of all, we study the importance of the narrator and its variations until getting the first person narrator, a specific characteristic in Rubem's work, causing "violent" effects in his fiction. In a second moment we show an aspect of violence in which Rubem establishes his short stories reflecting death not in the sense of a hand-to-hand destruction but as the rising of problems concerning human condition inserted in a complex and repressive society. Later on, we verify the question of "commerce violence" or market competition and its consequences the contemporary man created by the sensation of discomfort of not being able to have everything society can offer. Finally, we resort to the author's last short story book because of its interesting not to say intriguing focus he gives to a new narrative possibility: "first person women."

Keywords: sex; violence; narrator; language; death.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Questão Narratológica: a violência em “primeira pessoa”	14
2. Questão Temática: a violência como solução ou solução violenta?.....	36
3. Questão Mercadológica: a violência do mercado.....	60
Conclusão: um novo narrador(a)?.....	82
Referências Bibliográficas.....	86

Introdução

Podemos dizer que Rubem Fonseca explora no discurso ficcional uma hora intensa e de aguda percepção. Esta pode reconhecer as lesões de vários graus que a sociedade de classes não cessa de produzir no tecido moral do cidadão contemporâneo; lesões que vão da subvida do pequeno marginal das periferias à subvida da alta sociedade carioca.

O presente estudo sugere uma reflexão sobre a questão da violência e da sexualidade na ficção contemporânea pelo viés da linguagem, sendo esta produtora e construtora de realidades outras, similares. Para isso, definimos como *corpus* não toda a obra do autor, gerando, com isso, uma leitura exaustiva, mas sim alguns contos de Rubem Fonseca que apresentam narradores em primeira pessoa do sexo masculino. Lançaremos mão, para isso, dos livros *Lucia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979), *Secreções, excreções e desatinos* (2001) e *Pequenas criaturas* (2002), por acreditarmos que promovem o diálogo entre a ficção do autor e um dos gêneros mais significativos da narrativa contemporânea: o conto. Mencionaremos, vez ou outra, trechos de outras obras do autor para fins ilustrativos sem, contudo, perder o nosso foco primeiro.

Escolhemos contos tanto do começo quanto do final da carreira do escritor, pois julgamos que o tratamento dado à narrativa dos contos escolhidos mantém-se ao longo dos anos, ou seja, Rubem constrói seus contos fundamentado na violência que reflete a morte, não numa destruição corpo a corpo, mas através da problematização do homem, inserindo-o numa sociedade repressora. “Dessolenizando” a morte, ele a transforma em alternativa corriqueira, como se fosse a única forma de afirmação para uma vida sem valor, deixando de ser tabu para se transformar em lugar comum.

O enfoque da face obscura da sociedade tem sido, no correr dos séculos, uma obsessão de numerosos escritores e artistas. Dentre eles, Rubem Fonseca ocupa um lugar em especial. Fotografando flagrantes da violência urbana tal qual esta se apresenta na realidade cotidiana, seus personagens, em sua maioria, trafegam pelo submundo do crime. Cada um deles carrega o estigma ou a qualidade do excluído, que vai reivindicar o que dele foi roubado, ou seja, sua condição de ser humano. Para tal, utiliza-se da violência como armamento, mas esta não se apresenta de forma gratuita, como poderia intuir o leitor apressado. Funciona como válvula de escape para um clima de tensão imposto pela sociedade consumista e complexa das últimas décadas.

Imagem do caos e da agonia de valores característica de uma sociedade de terceiro mundo, assim é a narrativa brutalista deste autor, que arranca a sua fala, direta e indiretamente, tanto das experiências da burguesia carioca da Zona Sul quanto da vida enfrentada pelos indivíduos menos prestigiados, os “marginais”. A dicção que se faz no interior desse universo tão diferenciado é rápida, direta, brutal, às vezes compulsiva; impura, se não obscena¹, mas nada gratuita; dissonante, quase ruído.

A literatura inserida nesse contexto revela-se sensível a tais mudanças. Ao nos depararmos com a ficção contemporânea, vamos encontrar diversas modalidades de expressão, tais como a antinarrativa, a metanarrativa, a intertextualidade, a desconstrução, o romance histórico e o realismo de exposição. Neste último, podemos perceber uma íntima ligação com a realidade social. Conseqüentemente, os temas focalizados envolvem a violência urbana, o desencantamento do mundo que acompanha os vários narradores dos contos a serem analisados, o ato de pensar a que a literatura obriga, a sexualidade, a perda de referências e a fragmentação do indivíduo. Enfim, as tensões entre indivíduos e sociedade e as conseqüências

¹ Usamos o termo “obscena” aqui, no sentido de “exagerada, pornográfica”; não no que a palavra tem de secreto, tampouco obscuro, como veremos mais adiante.

— nem sempre positivas — advindas desses momentos de confronto, tornando possíveis o levantamento e a análise de algumas questões relativas à referida temática.

A arte contemporânea não foi a primeira a tematizar a violência e aspectos “à margem”. A grande diferença está na maneira como são enfocados. Esta será a tônica de todos os contos a serem analisados na presente dissertação. O centrar-se nos modos e meios de manipulação da linguagem enquanto instrumento de representação e construção de realidades.

Realidades estas em que a ficção literária pretendeu ser o veículo de representação fiel e fidedigna do real e instrumento para sua compreensão. A começar pelo Naturalismo/Realismo de Aluísio Azevedo em seu *O cortiço*, que tenta representar minuciosa e cientificamente o real, buscando “educar” o leitor para, posteriormente, o mesmo “reformular” e “sanar” a realidade. A busca pela totalidade, em si mesma inalcançável, não era ditada por um desejo de substituí-la, mas pela meta de chamar atenção para aspectos que o cotidiano da realidade encobre. Daí a temática se ocupar em larga escala de questões “marginais”, como o alcoolismo, doenças/perversões sexuais e fraquezas morais.

Com o mesmo objetivo, mas lançando mão de outras estratégias, temos o “Realismo Psicológico” de Machado de Assis, onde o foco maior está no que se passa na consciência das personagens, sendo estas o acesso do leitor à realidade. No texto machadiano, contrariamente ao texto “azevediano”, as realidades não são dadas, mas criadas ou sugeridas pelo discurso das personagens e pela dotação e apreensão de significados das mesmas pelo leitor. O que as personagens e os leitores apreendem são impressões do real, a partir das quais constroem suas verdades particulares.

Enquanto o Naturalismo/Realismo de Aluísio Azevedo procurou dar conta do real através de sua exploração minuciosa, apoiado em teorias e ideologias, e enquanto o discutido Realismo machadiano procurou o mesmo através de sua apreensão parcial e sua construção

pela psicologia das personagens e do leitor, Rubem Fonseca resume, analisa e propõe explicar o real através de duas facetas: violência e sexo, não em si mesmos, mas através da linguagem. Digamos que sua tecitura narrativa seja o resultado de parte do real e parte de estratégias retórico-discursivas de linguagem, utilizadas para atingir determinados objetivos, sejam eles verdades ficcionais ou verdades “verdadeiras”, ampliadas, criticadas, ironizadas e relativizadas pela própria literatura. E aí, “realmente”, não faz a menor diferença que esse “real” venha a ser mais subjetivo. A obra fonsequiana é constituída pelas fraturas do tecido social de um mundo povoado por personagens acuadas e submetidas a massacres cotidianos.

O crime e as relações que se estabelecem em torno dele são apenas consequência da impossibilidade geral de se viver plenamente. “As palavras são inimigas do escritor”, já dizia a personagem Peter Winner do conto “Romance negro”, mas são elas também que ajudam o homem a investigar a “densidade absoluta da morte” e, em contrapartida, o valor da vida.

Podemos admitir que, pelo que foi dito acima, em Rubem o narrador é mais importante do que o fato narrado, ou seja, não importa tanto o que é dito, mas como é dito. E é exatamente por isto que ele é o foco do primeiro capítulo desta dissertação.

1. Questão Narratológica: a violência em “primeira pessoa”

Para examinarmos o narrador na obra de Rubem Fonseca devemos, em primeira instância, recorrer a alguns estudos que focam exatamente a importância de seu papel dentro da história da literatura.

As sistematizações que tentam dar conta da natureza do narrador não são estanques. Nenhum narrador é apenas uma coisa ou outra. As peculiaridades que cercam cada narração, associadas a uma urdidura da linguagem, podem fazer com que uma história de enredo banal torne-se uma grande história. Porém, o narrador e a própria narrativa mudaram muito ao longo do tempo. Eles não são indiferentes às transformações ocorridas nas sociedades desde que se contou a primeira história. O homem mudou, sua vida também, e a Literatura, como uma das formas de pensar e discutir esse *cosmos*, não poderia ficar imune a essa mudança e, conseqüentemente, a maneira de contar histórias é atingida por essas alterações. Começemos, então, por um estudo bastante significativo a esse respeito.

Walter Benjamin, em seu “O narrador — Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”², apresenta o termo “experiência” como central na definição da narrativa. O que está em cena é o lugar de fala do sujeito e a sua própria vivência frente ao mundo ao construir estas molduras para o seu discurso.

Benjamin, ao analisar o narrador, caracteriza três categorias do mesmo: a primeira delas é a do “narrador clássico” representando uma face mítica de quando o mundo era composto de “camponeses sedentários” e “marinheiros viajantes”. Ambos representavam o conhecimento como a experiência que passa de pessoa a pessoa. O que é narrado está mergulhado na vida do narrador e é desse lugar que é retirado; é visto com objetividade por

² Ensaio que faz parte do volume *Obras escolhidas volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política*, e que trata da questão do narrador e de suas peculiaridades ao longo do tempo.

ele, embora apareça como algo relativo à sua própria vivência. Para o filósofo alemão, não há ruptura entre experiência e narrativa; as duas são sobrepostas. A experiência é a matéria prima dos narradores.

Em determinado ponto de seu ensaio, ele nos diz que a arte de narrar está definindo porque a sabedoria, que é matéria viva da existência, está em extinção. Ora, conforme ele mesmo diz, o discurso vivo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo. E é isso mesmo que julgamos ser transcendente: o total desaparecimento de perspectivas antigas para dar lugar a experiências novas. Experiências estas que, na época de Benjamin, não teriam a atenção de um relato.

Como a narrativa só se dá pela tradição oral, com o aparecimento do romance — e conseqüentemente o da escrita — o “narrador clássico” perderia seu lugar, pois o mesmo retira da experiência o que ele conta para, então, incorporar o narrado à experiência de seus ouvintes. Surge, então, o segundo tipo de narrador, que é o do romance, definido por ele como aquele que não fala mais de maneira exemplar ao leitor. O romancista não compartilha suas experiências, tampouco dá conselhos.

Com a consolidação da burguesia e, conseqüentemente do alto capitalismo, a imprensa ganha força, dando espaço a uma nova forma de comunicação, tão influenciadora que colocou em crise não só a narrativa, mas também o romance. Estamos nos referindo à informação que, atualmente, é adquirida velozmente através da mídia e das redes de computadores. O saber que vinha de longe fosse espacial ou temporal já não era tão importante. A verificação imediata dos fatos que a informação demanda deixa de lado a narrativa que não necessita de explicações para se fazer clara. Temos, então, o terceiro tipo, classificado por Benjamin como o narrador jornalista, o que narra a informação, já que o principal elemento do discurso agora não é mais sua própria experiência, mas o que aconteceu com um outro.

Aos olhos de Benjamin, a difusão da informação é responsável pelo declínio da narrativa, cuja intenção primeira era ensinar. O primeiro tipo de narrador classificado por ele, o “clássico”, sabe dar conselhos que foram gerados pela sua própria experiência. E a substância viva da experiência tem nome: sabedoria. Já a narrativa jornalística opera de modo diferente: ela é decorrente da experiência alheia. Neste caso, há um privilégio da informação sobre a narração. Benjamin desvaloriza esta última modalidade e só considera como verdadeira a narrativa clássica, pois esta não deve estar “interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma informação ou relatório” (BENJAMIN, 1993, p. 205). A informação, ao contrário, não seria capaz de transmitir esta sabedoria, pois ela não é construída a partir da experiência do narrador, mas a partir da experiência de um outro, exterior ao narrador. Ele apenas observa o que se passa com alguém e relata esse fato como informação.

Quem é, então, o narrador dos tempos de vida frenética, de indiferença, de solidão, de tecnologias que nos afastam por um lado e nos aproximam de outro? Como se comporta o narrador na pós-modernidade?

As relações e/ou rupturas entre experiência, narração e informação constituem fonte para várias reflexões e uma delas é colocada pelo crítico literário Silviano Santiago que, ao discutir a figura do que ele denomina o “narrador pós-moderno”, indaga: “quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Em outras palavras, é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas ou é aquele que narra as ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? Em qualquer uma das alternativas, coloca-se em questão a autenticidade do narrado. O primeiro caso envolve o narrador na transmissão de uma vivência; no segundo, ele passa uma informação sobre outra pessoa.

Podemos dizer então, baseados no segundo caso, que o narrador assume uma postura “bisbilhoteira”, pois transmite sua sabedoria em decorrência da observação da experiência alheia. E é nesta ação “bisbilhoteira” que constatamos, nas palavras de Silviano Santiago, o “puro ficcionista”, pois a autenticidade que produz tem respaldo na vivência de um outro. O texto, por sua vez, não possui nenhuma autenticidade, isto se considerarmos que a verossimilhança é produto da experiência e não da lógica interna do próprio relato. O real e o autêntico são, portanto, construções de linguagem e o narrador pós-moderno tem consciência disso. Usando as palavras de Gustavo Bernardo, “a realidade é que se mostra antes um argumento, isto é, uma maneira de explicar a experiência (...). O que distingue as diversas realidades que se percebem é *como* o sujeito experimenta e incorpora as vivências.” (BERNARDO, 2002)

Diante de tais colocações, podemos dizer que o “narrador pós-moderno de Silviano” dessacraliza o “narrador onisciente de Benjamin”. Não há mais o pacto de verossimilhança com a realidade, característico da narrativa tradicional. Os dilemas modernos geram problemas que fazem com que nem o narrador nem o leitor acreditem mais na sobrevivência da própria narrativa como espaço de troca de experiências. É a ficção debruçando-se sobre ela mesma para falar da incomunicabilidade da experiência, tendo como resultado uma narrativa fragmentada. A única realidade apreensível agora é aquela construída pelo próprio texto, sem mais o poder de autoridade exercido outrora pelo narrador sobre a narrativa.

Esta ficção aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo, características do homem de hoje. São textos que pretendem questionar a veracidade do discurso histórico e também se autoquestionar, dobrando-se sobre si mesmos e frisando a incapacidade de significar uma “verdade única”.

O homem já não tem como garantia a sua experiência para a vida ou, nas palavras de Silvia Regina Pinto, “a experiência humana já não é garantia de sentido. (...) a confiança na observação e na experimentação, vem sendo cada vez mais questionada” (PINTO, 2003, p. 84). Os seres humanos, segundo Benjamin, estão se privando hoje da “faculdade de intercambiar experiência porque as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIM, 1993, p. 198).

Ora, se a faculdade de intercâmbio de experiências entre indivíduos está à beira do caos, como define Benjamim e, parafraseando Silvia Regina, a estabilização das mesmas pelo sujeito se dá através da linguagem, mais precisamente, pelo processo de envolvimento do mesmo nos gêneros narrativos, podemos dizer que a modernização da sociedade fez com que o diálogo se tornasse mais difícil, o indivíduo mais fragmentado, o mundo mais caótico.

Levando-se em consideração a problematização do sujeito na pós-modernidade gerando, com isso, a sua fragmentação e, conseqüentemente, a da narrativa, podemos lançar mão da versão iseriana de ficção, especialmente no que se refere ao conto brasileiro contemporâneo.

Em primeiro lugar, a versão de Iser deve ser pensada a partir do *ato de fingir* que se desdobra e não prescinde de seu ápice estrutural — “como se”. É desse lugar que o ato de fingir acessa o mundo e se conecta ao imaginário. Nesse momento é que se processa a transgressão de um e de outro.

Quando a realidade repetida no fingir se transformou em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. (ISER, 1996, p. 14)

As construções humanas, se não são de todo falsas, também não são de todo verdadeiras, mas através das formas apresentadas por Iser, percebemos que o seu *ato de fingir*

é uma técnica usada como projeto de transgressão, como método de desconstrução, de crítica e de deslocamento.

No caso do imaginário, dado o seu caráter difuso e sem referência, sua transgressão se fará em favor de um “desenho específico” que está exposto no texto literário. Aqui entra a colaboração do leitor, que deverá estabelecer uma espécie de “acabamento” final. As situações ou personagens do texto não são uma entidade completa, são apenas “esquemas” a serem concretizados. Uma vez realizado esse processo, algo do imaginário transbordou para o real e para o fictício e perdeu seu caráter fluido, ou seja, tornou-se mais concreto e acessível.

Se o que caracteriza a literatura é a articulação do fictício e do imaginário, é porque é no interior do texto que nos são dadas as armas para desconfiarmos dele. A literatura tanto confirma quanto põe em crise aquilo que produz, criando situações tão mais desestabilizadoras quanto mais ambíguas possam ser. E uma das técnicas utilizadas para o alcance do paradoxo é o fingimento. Essa é a função do “como se”: nos fazer desconfiar, dar-nos a deixa para a interpretação.

O processo descrito por Iser requer, além das intercambianças descritas, mais dois processos: a combinação e a seleção. A seleção funciona pelo *a priori* de que o mundo comporta vários sistemas contextuais diferenciados e caberá ao autor (mas também ao leitor) formar seu próprio mundo através da seleção dos *já existentes*. A seleção também tem um caráter transgressor na medida em que desvincula vários elementos do mundo e os organiza num outro inteiramente novo.

A combinação é o elemento intratextual da seleção que, segundo Iser, “abrange tanto a combinalidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (ISER, 1996, pp. 18-9). O próprio leitor construirá as suas ficções, não esperará pela verdade, não sendo imprescindível

escolher entre real e ficção. Por que não ficar com os dois? O real ficcionalizado e a ficção tornada real? Ambos e nenhum, como em um sonho.

Um outro importante elemento processual na descrição iseriana é o desnudamento da ficcionalidade. Tal processo seria a transgressão da obra ao se projetar para fora dos quadros de referência que foram inicialmente localizados. Nesse sentido, o desnudamento faz presente também aquilo que a tornava ficcional: o caráter de encenação que se processa entre autor, leitor e texto.

Na contemporaneidade, o foco do narrador desloca-se para a experiência alheia, que é apresentada como espetáculo que causa, tanto ao que produz os acontecimentos, como aos que deles se apropriam pelos regimes de visualidade, prazer e crítica. A experiência é retirada do campo da ação, da vivência e passa a ganhar sentido através de uma imagem transmitida em massa. A experiência passa a ser o olhar e é a partir destes regimes de visualidade que existe. A palavra do próprio narrador é recoberta pelo olhar e este constitui a narrativa. Na expressão de Silviano Santiago, o narrador passa a ser “testemunha do olhar.”³

Partindo-se da premissa acima, lemos a obra de Rubem Fonseca intuindo-a, revendo pensamentos, comportamentos e uma nova atitude. Um novo olhar surgindo diante do mundo, olhar este que só a literatura permite. Isso nos faz questionar sobre o seguinte ponto: em que medida a ficção de Rubem, criando um mundo que simula, sugerindo a vida, desconstruindo identidades hegemônicas, é capaz de redimensionar a história?

O jogo metaficcional e a auto-reflexividade paródica presentes na obra desse autor podem, sem dúvida, ajudar a pensar o mundo também mesclado que aí está e, ao mesmo tempo, através dos recursos utilizados, remeter-nos às questões sócio políticas e às atitudes

³ Santiago, Silviano. “O narrador pós-moderno”, in *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

culturais do Brasil contemporâneo, com isso questionando o papel do escritor/intelectual no cenário atual.

Do lugar em que nos encontramos, dirigindo o olhar para a sua obra, nos sentimos co-narradores das suas personagens. Transformar sentimentos em narrativa, aponta para a possibilidade de construção da realidade através das palavras. Construindo a história, organizando a experiência vivida, construímos um mundo outro, esse mais verdadeiro que o real, seguindo o pensamento de Iser, que nos transmite a idéia de que a existência humana é essencialmente lacunar e que, para preencher esses vazios, a existência procura narrativizar-se através da ficção. Esta, por sua vez, procura explicar o real que escapa à ciência e ao cotidiano. Quando isto ocorre, temos a sensação de que ela nos passa mais verdade do que a própria verdade. A ficção é o contrário da realidade e por isso mesmo a enriquece; mas, paradoxalmente, se a ficção faz-se necessária ao entendimento do real, como podem se opor?

Podemos pensar que a literatura suspeita da noção de realidade, pois nenhum texto literário diz respeito à realidade contingente como tal, mas sim a modelos de realidade em que contingências e complexidades são reduzidas a uma estrutura significativa. Ou, usando as palavras de Umberto Eco: “A ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto “mais real”, do que aquele que se encontrava nos pontos de partida” (ECO, 2003, p. 13).

Não é função da literatura o preenchimento de lacunas e, usando as palavras de Maria Antonieta Jordão, “não cabe à literatura trazer soluções para aquilo que seu universo ficcional tramou”, pois é exatamente “o vazio causado por tais conflitos, no estágio mesmo de tensão em que se encontra, que constitui o fenômeno responsável pela *comunicação* entre leitor e texto.” (BORBA, 2005, pp. 96-7)

Desconcertante, a verve fonsequiana vem desconstruir, desmistificar, desmascarar ilusões e tabus, conceitos, preconceitos e condicionamentos, fazendo emergir através de diferentes níveis narrativos os silêncios e as omissões, gerando ambigüidade, subvertendo o discurso hegemônico, abalando as certezas monolíticas, desconstruindo previsibilidades. O que nos permite refletir sobre o que significa escrever quando não é mais representar. O que se pode narrar então se, paradoxalmente, não se pode mais narrar?

Existe um mundo novo e, para narrar esse mundo, é preciso uma nova linguagem, é preciso atingir o máximo de expressividade com a palavra. A invenção, a inovação, a experimentação, a plasticidade, o jogo, o interesse pela encenação e montagem da emoção estética ou, como o próprio sentido induz, pelo espetáculo, fazem parte da técnica narrativa de Rubem Fonseca. Linguagem como jogo, não para enganar as pessoas, maquiagem as coisas, mas para buscar a emoção que nelas há. Linguagem como construção, como produtora de hiper-realidades. Narrativa construindo a história.

Um tema que se aprofunda a partir da década de 70 do século XX é o que expressa as relações entre a modernização e a violência. As cidades inchadas e a favelização das periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é tema ideal para a construção das hiper-realidades citadas acima, vazadas numa brutalidade inescapável e numa exagerada violência. Violência esta que funciona como catarse para uma classe média que vê o mundo pelas telas da televisão.

A estética tradicional fracassa ao captar um mundo cada vez mais confuso e um indivíduo cada vez mais fragmentado. Uma nova linguagem surge, então, para que este mundo caótico pudesse não representar, mas interpretar livremente a realidade. Para isso, a nova estética “cava um fosso” entre arte e realidade. A arte fica autônoma, liberta-se da representação das coisas decretando o fim da figuração usando a deformação, a fragmentação,

a incongruência. Linguagem nova quer dizer forma nova, não imitativa. Deformando ou banindo o real, ela cria formas novas e torna-se por isso auto-referencializada.

Costuma-se dizer que nada é mais complexo do que a simplicidade e podemos aplicar tal máxima no caso de Rubem, pois seus textos são complexos, têm níveis de leitura e camadas de significados. Podem ser literais como a história que contam — todos eles partem desse princípio fundamental que é ter uma história para contar — e densos como espelhos velados que se multiplicam e desmultiplicam, mas são sempre limpos para um leitor mais experiente, fáceis de ler, sem gorduras, claros e transparentes, mesmo quando vamos avançando ao longo da narrativa, perdidos, sem sabermos aonde ela vai nos levar.

Inferimos que a máxima de Foucault que diz: “o mundo só é verdadeiramente vivido quando passa a ser narrado”, faz-se presente na obra de Fonseca. Chegamos ao pensamento de que a realidade só existe se for narrada, se for organizada em linguagem. Vamos além, considerando as palavras de Silvia Regina Pinto quando diz que “a subjetividade torna-se uma propriedade fundamental da linguagem, porque é dentro e por meio da linguagem que o homem se constitui como sujeito.” (PINTO, 2003, p.93)

Como a subjetividade está fundamentalmente ligada à questão da linguagem e da própria escrita, uma vez que nosso corpo é político e está no meio de outros, a visão de homem e de mundo que encontramos em Iser elabora uma contínua revisão da forma como a linguagem engendra suas “prisões” e de como estas nem sempre podem ser rompidas.

Para o escritor contemporâneo Sérgio Sant’Anna, “a apreensão do real é uma coisa muito difícil e a linguagem em geral nos afasta do real (...) Quanto mais você fala, mais distante fica da realidade. Ao mesmo tempo, a possibilidade de brincar com a linguagem, de

destruir formas estratificadas, permite que se amplie por outras vias a visão que se tem do real.”⁴

Faz coro com Sérgio o teórico francês Jean Baudrillard, pois este pensa que estamos testemunhando a época em que o real está tão afastado de nós que não mais exigimos que os signos garantam qualquer contato com as coisas que representam. Vivemos o tempo em que não se pede qualquer fundamentação do signo na realidade. Para todos os efeitos, não existe mais uma *realidade* dura com a qual possamos ou queiramos lidar, pois estamos muito distantes do “nível zero” do real. Vivemos o que Baudrillard chama de hiper-realidade, a realidade criada por símbolos, signos, palavras e imagens que para nós têm a missão de serem mais reais do que o real.

Um outro ponto de vista nos é apresentado pela pesquisadora canadense Linda Hutcheon. Ela nos diz que “apenas descartar a realidade, conforme faz Baudrillard, não equivale a provar que ela foi degenerada transformando-a em hiper-realidade.” Em vez disso, a pós-modernidade “sugere que tudo aquilo que sempre tivemos para trabalhar é um sistema de signos, e que chamar a atenção para isso não é negar o real, mas lembrar que apenas atribuímos sentido ao real dentro desses sistemas de significação” (HUTCHEON, 1991, p. 288). Em outras palavras, a fragilidade dos limites entre realidade e linguagem, cada vez mais latente, não seria algo novo em si. A novidade estaria no fato de que agora a percebemos claramente.

Incluimos Rubem Fonseca na categoria de escritores que apresentam em suas obras o traço característico descrito acima. Uma preocupação com o fazer literário refletindo sobre ele, usando a linguagem como arma de desconstrução dos discursos e como forma de análise da própria criação literária, deixando tênue a linha demarcatória entre realidade e linguagem.

⁴ Declaração feita pelo autor a José Geraldo Couto em artigo publicado na Folha de São Paulo, de 12/10/1991 sob o título de “Sant’Anna quer conciliar o rigor e as trevas.”

Deixemos claro que, do grego Platão, no século 4 a. C., até o francês Sartre em nossos dias, os filósofos ocidentais disseram as coisas de determinado modo, com atitudes e pressupostos estabelecidos. Desconstruir o discurso não é destruí-lo, nem mostrar como foi construído, mas pôr a nu o não-dito por trás do que foi dito, buscar o silenciado sob o que foi falado. Com os pensadores pós-modernos, a filosofia e a própria cultura ocidental “caíram sob um fogo cerrado.”

O pós-modernismo está associado à decadência das grandes idéias e valores ocidentais como Ser, Razão, Verdade, Ciência, Sujeito, Consciência, entre outros. Os discursos foram relativizados, Deus não existe mais. Pela desconstrução, a filosofia atual é uma reflexão ou uma aceleração dessa queda no niilismo, ou seja, no desejo de nada, na morte em vida, na descrença em um sentido para a existência. A desconstrução pretende revelar o que está por trás desses ideais maiúsculos, agora abalados, da cultura ocidental.

Porém, Hutcheon diz que a pós-modernidade de forma alguma representa ruptura em relação ao que antes havia. Nossa era, segundo ela, é auto-reflexiva e paródica, irresoluta e contraditória, “uma força problematizadora que questiona e desafia a cultura a partir da própria cultura, de seu próprio interior, sem entretanto implodi-la” (HUTCHEON, 1991, p.16). Diz ela:

(...) o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando auto conscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

O fim dos grandes relatos, a subjugação da natureza e a morte de Deus trazem a impressão de que na pós-modernidade os indivíduos conquistaram liberdade individual, mas aqui temos outra das contradições do nosso tempo. Eles podem ir a qualquer lugar, mas não

sabem bem aonde ir nem o caminho certo a tomar. Eles se tornam, na avaliação do psicanalista Jurandir Freire Costa,

(...) uma multidão anônima, sem rosto, raízes ou futuro comum. E, se tudo é provisório, se tudo foi despojado da dignidade que nos fazia querer agir corretamente, quem ou o que pode apreciar o ‘caráter moral’ de quem quer que seja? Com o fim das certezas, ninguém mais nos dirige. Vemos que o palco foi tomado pela platéia e ninguém mais sabe como terminará o espetáculo. (COSTA, 1999, p. 5)

O sujeito é aparentemente livre no desenvolvimento dessa “hiper-individualidade”, mas como explica um outro psicanalista, Contardo Calligaris, a autonomia individualista é na verdade “nossa forma paradoxal de obediência à cultura à qual pertencemos” (CALLIGARIS, 1994, p. 6). A história de que agora o homem é livre para buscar seu sucesso é na realidade contraditória. A moral e os ideais comuns foram engolidos pelo pragmatismo dos nossos dias, mas é necessário como nunca a exigência de que tudo e todos *servam* para alguma coisa, para que todos tenham sua função e sejam bem sucedidos de acordo com a objetividade funcional do mundo pós-moderno. Cada um tem a chance de assumir o papel de sua preferência, mas não é livre para fracassar. O homem contemporâneo é obrigado a *dar certo*.

Vemos, pois, que a pós-modernidade, pródiga em incoerências, criou mais um de seus paradoxos: o sujeito é “hiper-indivíduo” cheio de medo, frágil, assombrado pelo temor de fracassar no jogo das identificações e das simulações contemporâneas. Aparentemente livre, o homem pós-moderno não pode errar.

Com o fim das grandes narrativas, o indivíduo não tem mais o sólido arcabouço compartilhado de valores que orientava seus antepassados. A busca pelo “bom”, pelo “justo” e pelo “verdadeiro”, que desde a Grécia antiga o movia, agora morre ao se chocar com a questão básica do pragmatismo pós-moderno. Tudo está em risco e é questionado. O indivíduo parece ter perdido qualquer noção de comunidade, de projeto comum. Vagando solitário por imensas megalópoles, só lhe resta obstáculos a serem contornados para a

realização de um projeto pessoal montado caoticamente com a ajuda de notas de jornal, livros de auto-ajuda e comerciais de televisão. Entregue à própria sorte, a humanidade desconfia dos valores que um dia lhe foram sagrados.

O projeto “heróico” individual é algo em constante transformação, pois a identidade não viu meios de se solidificar. Como avalia o sociólogo jamaicano radicado na Inglaterra Stuart Hall, não podemos mais falar em identidade, mas sim em “identificações momentâneas e seriadas, rostos montados e remontados ao longo dos infinitos corredores do supermercado de referências culturais” (HALL, 2001, pp. 12-3). Ainda citando Hall, ele afirma que:

(...) é precisamente porque as identidades estão construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais e contextos históricos e institucionais específicos, no interior das formações e práticas discursivas específicas, produzidos por determinadas estratégias discursivas. (HALL, 2001, p. 109)

Uma das estratégias discursivas utilizadas por Rubem Fonseca é o uso de clichês, trazendo uma linguagem crua e explícita acerca da vida amorosa, típica de um discurso hiper-realista. Com isso, o ficcionista consegue o efeito de levar o leitor a pensar de forma diferente sobre velhos temas considerados tabus, tais como o sexo e o amor. Há vários exemplos que poderíamos citar para ilustrar tal colocação. Um deles é o conto “O cobrador”, que será visto no capítulo dois desta dissertação. Por ora, teceremos comentários sobre o livro de contos intitulado *Histórias de amor* que, a começar pelo título, não é o que parece ser.

O título romântico deste livro, à primeira vista, pode enganar o leitor. São histórias de amor, decerto, mas sem o sentimentalismo convencional do gênero. Composto de sete contos, o livro ilustra situações que, em outras circunstâncias, teriam outro desfecho. Em “Cidade de Deus”, por exemplo, a esposa submissa de um bandido é capaz de pedir-lhe uma violência inaudita como prova de amor. O amor de duas mulheres resulta numa busca desesperada de

vida em comum em um outro conto chamado ironicamente de “Família”. Enfim, “há o amor, é claro. E há a vida, sua inimiga”, na epígrafe de Jean Anouilh que apresenta o livro.

A opção por uma narrativa em primeira pessoa — predominância generalizada na ficção do autor — revela um outro recurso estratégico vigoroso para a ficção documental e testemunhal de Rubem Fonseca, além de cindir, vertical e profundamente, a temática de cunho social, levando aquele que narra a ser um dos rebelados que se junta aos personagens, personagem ele também, ao mesmo tempo em que conduz a narrativa, como nos diz Deonísio da Silva neste trecho:

(...) como ficcionista, ele buscou e encontrou um modo de narrar que lhe possibilitasse o depoimento, o testemunho, e este modo de narrar foi se consolidando através desta escolha: narrar sendo personagem. Não apenas dar a palavra aos vários personagens que cria, mas fazer-se também ele personagem, e personagem importante, senhor da narrativa, a conduzi-la com competência e engenho, não se furtando a opinar sobre os temas de que trata em sua ficção e o fazendo no interior da própria ficção que elabora. (SILVA, 1996, p. 57)

Essa tomada de poder no interior da narrativa possibilita à personagem dar sua própria versão dos acontecimentos do enredo, opinar sobre a condição dos outros personagens, extravasar seus sentimentos mais fundos, dominar a crítica, notadamente aquela dirigida contra usos e costumes registrados no decorrer dos enredos, utilizar a linguagem com autoridade, quase autoritariamente, dada a manipulação das intervenções para declinar opiniões contrárias às defendidas por uma ou outra personagem. É nesse contexto que podemos utilizar a idéia de Maria Antonieta Jordão, quando discorre sobre Iser:

(...) é justamente este o fenômeno da boa ficção, o de suspender em si mesma as conclusões, que faz com que o leitor, diante de tal despragmatização do familiar, seja provocado a sair do estado de leitor *real*, norteados por convenções de seu contexto de ação em sociedade” (BORBA, 2005, p. 108).

Entenda-se que a despragmatização do familiar torna possível a indeterminação do discurso, possibilitando ao leitor várias perspectivas de leitura despertadas pelo narrador.

O protagonista dos contos de Rubem que serão aqui analisados é sempre um narrador-personagem do sexo masculino que passa a idéia de um alter-ego do autor. A visão do mundo do narrador é amoral; o campo semântico é reduzido ao essencial para relatar o enredo, que é a narrativa apenas do seu ponto de vista, e todo o drama da cena contemporânea é deslocado para o leitor, sendo esta uma das principais características do pós-moderno. Pegamos um trecho do conto “Feliz ano novo”, homônimo ao livro, para ilustrarmos tal constatação:

“Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.” (FONSECA, 1989a[1975], p. 14)⁵

Quem fala não é uma personagem do qual o narrador pudesse discordar. Com isso, ele detém o poder da palavra, é senhor da narrativa, externando todas as suas idéias e impressões usando uma linguagem contrária a das “belas letras”. A importância da narrativa em primeira pessoa na obra de Rubem é essa: atribuir juízos sobre a condição humana embutidos no corpo do enredo. Oscilar entre a personagem assaltante em um conto e a personagem bem sucedida em outro, nos mostra que os impasses vividos pelo homem moderno não diferenciam raça, cor, classe social ou qualquer outro tipo de classificação.

Nos narradores de Rubem Fonseca podemos perceber um aguçado senso de medida quanto às informações a serem distribuídas ao leitor. Eles controlam o que e quando contar, tensionam ou distendem a história, criando uma espécie de onda rítmica para apanhar o leitor e levá-lo ao desfecho. É mais importante o modo escolhido e construído pelo escritor para fazer sua narração do que o enredo a ser contado. Falar a violência, não “da violência”, pela linguagem não mais confinada à personagem e sim ao narrador.

⁵ Adotamos essa nomenclatura para indicarmos, primeiramente, o ano da edição do exemplar utilizado e, posteriormente, o ano da publicação do exemplar. Utilizaremos essa forma em todos os casos que se fizerem necessários a partir de então.

Pelo já dito anteriormente, Rubem se apodera de um modo violento de narrar, se examinarmos bem a linguagem “cuidadosa” de outros autores, principalmente quando o assunto é sexo. No mundo atual, o sexo não é festa nem provocação recalcada, mas desrecalque total, desfile. Trata-se não mais de sexo, mas de suplemento de real, criando-se o hiper-real e Rubem tem consciência desse fato. Por esta razão, em sua ficção, a linguagem constrói a violência, ao mesmo tempo em que se alimenta da violência produzida. Ao expor os conflitos sociais, acaba fazendo uma escritura da mesma e não há outro caminho, a não ser o uso da língua vivaz e franca como catarse da tensão social, uma ferramenta da qual o narrador pode dispor para passar significações.

Para fazermos um pequeno paralelo deste com outro autor, pegamos como exemplo um poema do volume *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade. O poema, já pelo seu título, demonstra a preocupação do poeta com o léxico: “A castidade com que abria as coxas”. Enquanto Rubem trata o esperma de *porra*, Drummond utiliza *ardente substância esvaída*; para vagina, o primeiro utiliza *boceta*, já o segundo, *flora brava*.

Os narradores-personagens remetem à violência, à insanidade que impregna os grandes centros urbanos, levando o homem a perder-se em seus objetivos, a fragmentar-se como sujeito de sua própria história. Há autores que, por isso, sugerem a necessidade de uma reformulação radical no conceito de identidade pessoal na atualidade. Segundo eles, uma verdadeira “crise de identidade” está afetando o sujeito nas sociedades modernas a partir do final do século XX. Como principal motivo, cita-se que a época atual, também chamada de “modernidade tardia” ou “pós-modernidade”, tem sido palco de intensas transformações nas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, as quais não mais fornecem embasamentos sólidos para a manutenção do “eu moderno” como coerente e integrado. Stuart Hall nos ilustra tal idéia em dois momentos:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2001, p. 9)

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. (HALL, 2001, p. 7)

Ao pensar o sentido de identidade, no seu caso em particular, Hall reconhece sua posição de migrante e negro como marcante. Posição que vai ter implicações no seu viver com e através da diferença, constituindo uma experiência de crise identitária. Na interseção entre elementos pessoais e estruturais, tanto de sua condição na Jamaica quanto de sua vivência na Inglaterra, a trajetória de Hall está marcada pela experiência da migração, pois ninguém se translada de um lugar a outro sem ser afetado por tal vivência. Tendo sido preparado pela educação colonial, Hall conhece a Inglaterra a partir de dentro, mas não se considera inglês, e também conhece a Jamaica intimamente, mas não é completamente de nenhum desses lugares.

O deslocamento ou “descentração” já citados dizem respeito ao fato de que o sujeito, que antes era visto como detentor de uma identidade unificada e estável, está atualmente se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou “não-resolvidas” (HALL, 2001, p. 12). Ou seja, percebe-se o sujeito como alguém que assume identidades diferentes a cada momento, identidades estas que não estão unificadas em torno de um “eu” coerente gerando, com isso, a sua crise.

A insistência na natureza fluida e fragmentada do “eu” torna as identidades de tal modo incertas e frágeis que é difícil ver como se pode desenvolver qualquer tipo de consciência capaz de formar as bases para uma resistência efetiva às novas formas de

opressão e expropriação social e cultural hoje existentes. A linguagem, mesmo fragmentada, ainda busca a unidade do sujeito dentro de um processo histórico específico.

Frente a um mundo plural com o qual precisa ou deve interagir como indivíduo, sujeito e contexto social misturam-se interativamente, buscando vias de manutenção psicológica, sobrevivência e adaptação em tempos de mudanças rápidas, confrontação de valores, paradigmas e transformações de sentidos de ser e de estar juntos socialmente. Em outras palavras, o sujeito precisa de um conjunto de valores e princípios psicologicamente estáveis para manter-se indivíduo diante do mundo e dos outros; e para se ver como indivíduo em meio às representações psicológicas e sociais que experimenta ou vivencia. Por outro lado, interagindo com um contexto sócio-cultural diversificado, múltiplo e até mesmo instável, precisa desenvolver esquemas de inserção mais ou menos bem sucedidos dentro desse contexto para que se veja sendo alguém e ocupando um lugar no mundo. Em suma, o sujeito precisa ter certa estabilidade psicológica para formar sua identidade e, ao mesmo tempo, conviver com o plural, o incerto e o mutável do contexto social pós-moderno.

A condição descrita acima, ou seja, o “equilíbrio” necessário para que o sujeito construa sua identidade, definitivamente não ocorre com o narrador-personagem da ficção fonsequiana. O cenário urbano que povoa sua obra sinaliza a reação a qualquer perspectiva de se estabelecer uma identidade una, homogênea e inquestionável para a literatura. Sua narrativa abre mão de elaborar alegorias quando suprime os vestígios do indivíduo nas megalópoles, escrevendo sobre homens que vivem empilhados nas cidades, como declara a personagem-escritor entrevistada no conto “Intestino grosso”, para quem não é mais possível buscar identidades nacionais, nem tampouco metafísicas através da literatura, investindo contra a idéia da existência de uma literatura brasileira ou mesmo latino americana.

Revelando-se um perfeito iconoclasta, ele nega ser herdeiro de uma tradição literária e também questiona a existência da própria tradição em si. Afirma ele:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em Português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. (FONSECA, 1989a[1975], p. 173)

Frente à problemática do mundo contemporâneo, para esse escritor “não dá mais para Diadorim”, (FONSECA, 1989a, p. 173) referindo-se ao que emblematicamente representa a personagem de *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa recolhe em sua prosa a tradição da literatura brasileira narrando basicamente a experiência de viver a transformação da sociedade predominantemente rural em sociedade urbana burguesa. Já Rubem Fonseca instaura o campo literário brasileiro como sendo um que tematiza a vida urbana, deixando para trás o regionalismo de pano de fundo rural. A negação radical sugere a aderência irreversível ao processo de urbanização em escala global e também o desaparecimento de marcas identitárias.

Podemos dizer que os contos de Rubem Fonseca podem ser considerados uma nova leitura do real que, segundo o teórico norte-americano Hal Foster, em seu *The return of the real*, sugere uma mudança em relação à conceituação tradicional do mesmo, que caminhará do “real entendido como efeito de representação ao real entendido como um efeito de trauma”. Ele ainda percebe que esta mudança de foco proporciona uma releitura da literatura em uma perspectiva que enfatiza o lado referencial da obra.

Ainda segundo o teórico, a obra torna-se mais “real” na medida em que consegue provocar efeitos que afetem, na mesma ou em proporção parecida, as circunstâncias da realidade com as quais o sujeito é colocado em questão. Esta vertente é considerada por ele como uma “cultura da ferida”, pois é marcada pela supervalorização de situações comuns,

geralmente portadoras de algum tipo de trauma, de choque de mudança, de alienação e que, de tão exageradamente descritas, extrapolam os limites do real, tornando-se performáticas.

Aliada ao computador, a televisão simula um espaço hiper-real, que fascina porque é o real intensificado na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades enfim. Isso pode levar o sujeito ao exagero de expectativas e à sedução pelas imagem. Em outras palavras, “espetacular”.

Uma das características do ambiente pós-moderno são os meios tecnológicos de comunicação que se interpõem entre o indivíduo e o mundo. Eles não informam o primeiro sobre o segundo, e sim refazem o mundo à sua maneira, “hiper-realizam” o mesmo, transformando-o em um espetáculo, como dito anteriormente.

O fato citado acima ocorre devido a uma nova evocação de “realidade” percebida na literatura contemporânea. Transgredindo os limites representativos do realismo histórico do século XIX, este novo tipo de realismo procura criar efeitos de realidade, em vez de seguir o cânone mimético do primeiro. Lançando mão de uma outra estratégia, o segundo privilegia o aspecto performático da linguagem, preenchendo-a de representações. Surge, então, o que Silvia Regina Pinto denomina de “narrador performático”, ou seja, aquele que “põe em prática uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas.” (PINTO, 2003, p. 89)

Na prosa de Rubem podemos perceber a presença deste tipo de narrador, uma vez que suas personagens, também narradores, são afetadas por uma forte incapacidade de entendimento de si mesmos, tentando descobrir caminhos para a compreensão do mundo de hoje. As contradições pelas quais estes seres passam, geram a fragilidade de suas estruturas enquanto sujeitos, angustiando-os e levando-os a uma busca pela referencialidade perdida, numa última tentativa de resgate de sua condição de ser humano.

O léxico utilizado por Rubem também é um fator que nos faz inferir sobre o revestimento conferido por ele ao real, pois através das palavras utilizadas em sua obra notamos que uma maneira romântica de narrar o amor morre nos braços do autor na segunda metade do século XX. Os naturalistas, decerto, narravam cenas bizarras, analisavam tipos sociais na segunda metade do século XIX, mas mantinham um certo cuidado com as palavras, fato este que não ocorre na ficção em questão, pois esta não se esquivava de expressões consideradas rudes segundo a arte tradicional.

A presença dos traços até aqui apresentados na ficção fonsequiana e o sentido crítico de sua estética confere tonalidades hiper-realistas à temática da violência, que pode ser expressa entre quatro paredes ou em praça pública. Efetuada da maneira mais chocante, direta e agressiva possível, como um murro no estômago do leitor, este “golpe de realidade” se dá tematizando todos os tipos de violência: a da miséria e a da riqueza; a do poder e a da impotência, num jogo de perspectivas em que os de baixo são ameaças reais para os de cima e vice-versa.

A violência exacerbada nas diferentes camadas sociais expõe-se agressivamente na grande maioria dos contos de Rubem Fonseca, seja pelo desencantamento do mundo, seja pela desigualdade social que permeia a *polis* atual. Enfim, cada um com o seu fardo, cada um com o seu motivo, todos não escapam à violência de que são vítimas ou algozes, sendo esta o assunto a ser abordado no capítulo seguinte desta dissertação.

2. Questão Temática: a violência como solução ou solução violenta?

Essencialmente urbanos, os contos de Rubem Fonseca dão destaque ao medo, ao sentimento de culpa e impotência, indecisão diante da vida que paira na cabeça dos cidadãos que vivem no ambiente, muitas vezes, claustrofóbico e mórbido das cidades. Suas obras são bastante discutidas por abordar temas polêmicos como a violência e a segregação do homem na sociedade, mas, ao contrário do que se poderia pensar, o autor não é tão somente um retratista da violência urbana, pois percebemos que em sua ficção surge um tema mais complexo: a solidão dos indivíduos nas grandes metrópoles.

Com uma inesgotável amplitude de experiências e observações, talvez advinda de sua perspicácia quando policial, tornou-se capaz de escrever com a mesma verossimilhança sobre halterofilistas e executivos, marginais e financistas, delegados de polícia e assassinos profissionais, garotas de programa e pobres diabos que vagam sem destino pelas ruas do Rio de Janeiro. Tem, pois, como matéria prima os dois extremos da nação: os que vivem à margem do sistema e os que constituem o núcleo privilegiado do mesmo, interessando a ele registrar o cotidiano terrível das grandes cidades e, simultaneamente, pôr a nu os dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras da ordem, lançando mão de termos que apontam para o desamparo e a degradação que norteiam os passos do homem nos grandes centros urbanos. Rubem Fonseca talvez visse, debaixo das definições legais enquanto “cumpridor da lei”, as tragédias humanas e conseguiu, mais tarde, passá-las para a sua ficção.

Pode-se dizer que a narrativa urbana no Brasil, sem adotar nenhuma postura de oposição pragmática ou casual ao regionalismo, foi se impondo como dominante dentro da série da prosa literária, como decorrência natural do seu processo histórico-social. Hoje, a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, desde que ela funcione como tradução dessa espécie de lugar da opressão nos seus múltiplos

níveis. No âmbito social, por exemplo, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa. No âmbito político, pois traduz a centralização do exercício de poder por parte da minoria. No ideológico, posto que reitera constantemente normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva e, finalmente, no campo estético, uma vez que traduz lingüisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande.

Dessa maneira, o espaço urbano ficcionalizado passa, gradativamente, a abrigar significados novos, ampliando o seu espectro simbólico, hoje já muito diferente daquele das origens. De cenário que funcionava apenas como pano de fundo para a ação, foi aos poucos se transformando em uma possibilidade de interpretação dos problemas sociais, até se transformar em um complexo “corpo vivo” de que os habitantes são a parte mais frágil. Tanto a cidade quanto a sociedade mudaram.

Deixando de lado o discurso “oficial”, Rubem Fonseca dá voz ao criminoso, ao marginal, como comprovaremos ao longo deste trabalho. Ato socialmente condenáveis são cometidos. No entanto, a narrativa fonsequiana, ao construir suas histórias, organiza os fatos de tal maneira que o leitor passa a envolver-se com a personagem, quando não a justificar o seu ato criminoso e a perversão nele contida. Usando as palavras de Paulo Cezar Duque-Estrada:

(...) a pluralidade dos discursos, defendendo, assim, e também legitimando, pelo crivo de um pensamento rigoroso, não apenas a existência de mais de uma verdade e de uma interpretação, mas também o caráter disseminativo de outras e novas verdades.¹

A malha urbana é determinante para a composição dos relatos de Fonseca. Seja em algum bairro da zona sul como na baixada fluminense; seja em alguma academia de luta como em festas da alta sociedade, suas personagens estão inseridas na paisagem carioca não no que

¹ www.puc-rio.br/editorapucio/autores/autores_entrevistas_paulo_cesar_duque.html — 43k.

ela tem de bom, clichê de “cidade maravilhosa”, a “cena”, o que é mostrado, mas sim na “obscena”, naquilo que ela tem de mais secreto, escondido. Daí os lugares que mais interessam nos primeiros contos de Rubem serem delegacias, prisões e/ou bordéis.

Nos contos que serão aqui trabalhados, poderemos verificar que a violência seja ela de qual tipo for, torna impossível uma comunicação real entre as pessoas. Não há troca, nem intercâmbio de experiências em um mundo onde o que há de mais valioso é retirado das pessoas: sua condição de ser humano. Em sua prosa, encontramos personagens de classes privilegiadas vivendo em ambientes suntuosos que se revelam tão carentes de sentido quanto os que vivem nos espaços da exclusão e da miséria.

Apesar da diferença social, seus protagonistas são cheios de manias e excentricidades, tentando sobreviver a si mesmos. As tramas armadas por Rubem tomam proporções enormes quando contadas sob o ponto de vista de pessoas que já perderam o rumo há muito tempo. Às vezes, a violência brota das circunstâncias sociais. Outras vezes, ela emerge de pulsões subterrâneas dos indivíduos que experimentam o fascínio do mal, independentemente da classe à qual pertencem. Por isso, os crimes podem ser cometidos tanto por elementos da “elite” quanto pela “marginália”, o que veremos ao longo do presente estudo.

Considerado um dos principais livros do autor, *Feliz ano novo* lançado em 1975, teve sua publicação e circulação proibidas em todo o território nacional um ano mais tarde, sendo recolhido pelo Departamento de Polícia Federal, sob a alegação de conter “matéria contrária à moral e aos bons costumes.” O regime autoritário, que tentava à força encobrir os problemas que compunham a face negra do país, não suportou a linguagem precisa e contundente dessa coleção de contos que traduzem ficcionalmente a verdadeira fratura exposta do corpo social.

Podemos ilustrar tal afirmativa lançando mão do conto que abre o livro e que batiza o volume. Sendo uma leitura da desigualdade social carioca, este, como a maioria dos outros,

possui um aspecto interessante: é narrado do ponto de vista de bandidos pobres, dos excluídos da sociedade. Encontramos uma galeria de tipos peculiares que, sedentos de vingança por não terem o que eles acham que lhes é devido, cometem uma série de atrocidades em uma mansão, alvo do assalto que eles vão praticar em plena noite de reveillon. O mesmo fato ocorre no conto “O cobrador” que abre o volume de mesmo nome, sobre o qual faremos comentários posteriormente.

O trio de marginais promove um choque entre dois mundos: o da classe alta e o da classe baixa, no qual o deles sai vencendo, mesmo que apenas por um instante. Apesar de marginais, assassinos, terroristas e estupradores, os três ladrões conseguem incutir no leitor um certo questionamento social. Os atos criminosos de Pereba, Zequinha e do narrador do conto são motivados por uma revolta, uma indignação por uns terem tanto e eles, nada. Isto fica latente na seguinte passagem:

Podem também comer e beber à vontade.
 Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 1989a[1975], p. 19)

O amoralismo dos bandidos e a ironia características da obra de Rubem chamam a atenção neste conto. Em nenhum momento eles são atormentados por qualquer remorso. São perversos e frios, venham das camadas populares, no caso de “O cobrador” e “Feliz ano novo”, ou dos estratos superiores, como em “Passeio noturno (Parte I e Parte II)”.

O narrador de “Feliz ano novo”, por exemplo, pergunta o nome de um dos homens ricos da festa que eles interrompem. “Maurício”, ele lhe responde. Agindo com toda a educação do mundo, ele solta o seu refém e, tratando-o apenas como “seu Maurício”, pede gentilmente que ele caminhe até a parede e pare uns dois metros antes dela. É quando ele atira em cheio no peito de “seu Maurício.”

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (FONSECA, 1989a[1975], p. 19)

Após mais um assassinato e um estupro, o bando foge. Ao término do conto estão reunidos os três brindando o réveillon. “Que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo” (FONSECA, 1989a, p. 21). Instala-se aí o mal estar típico dos desprovidos de riqueza e poder que, por não terem tais elementos, levantam a voz em um protesto cruel e sádico.

No conto “O cobrador”, o protesto é solitário, porém não menos contundente. Trata-se de um narrador também protagonizado por uma personagem marginal, que movido por forte raiva contra o mundo que tudo lhe tira e tudo lhe cobra, resolve inverter os papéis e fazer com que os outros lhe paguem. Assim como em “Feliz ano novo”, o conto leva a um questionamento social, tendo em vista que novamente um elemento pobre e marginalizado se opõe contra o restante da sociedade. A diferença é que em “O cobrador” todas as aspirações são concentradas em apenas uma personagem.

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. (...) Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. (FONSECA, 1989b[1979], p. 14)

Misanthropo ao extremo, o cobrador é uma personagem cuja ira não se destina a um grupo específico. Sua raiva é contra a sociedade, o mundo. O conto é composto de situações nas quais, movido por seu ódio, o narrador promove alguma espécie de atentado contra algum indivíduo independentemente de quem seja. Em seu caminho para comprar uma nova arma, uma Magnum, ele tenta matar, apenas por capricho, um homem que trafegava em sua

Mercedes. “Me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me apurrinha.” (FONSECA, 1989b, p. 14)

No episódio da compra da arma, o cobrador diz ao “comerciante” que também comprará um rádio e pede para testá-lo. Ao ligar o aparelho em um volume bastante alto, o narrador não hesita em dar três tiros no homem que lhe vendeu a arma.

Entre cada pequeno relato do narrador são expostas suas raivas e insatisfações: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA, 1989b, p. 16). Nos momentos em que seu ódio diminui e sua ira se acalma, ele senta em frente à televisão e até mesmo os comerciais o fazem lembrar das coisas que ele não possui. Sua vontade de cobrar, então, é recuperada e, concomitantemente, seu instinto assassino:

Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar do lado de fora num sorriso de caveira vermelha. (FONSECA, 1989b[1979], p. 16)

A “bronca” do narrador com os dentes do rapaz do comercial tem fundamento. O conto se inicia exatamente em um consultório dentário onde ele, impaciente, aguarda atendimento. Os poucos dentes que lhe restam são ruins e o dentista arranca um deles, prevenindo-o que ele precisa cuidar dos restantes, caso contrário, irá perdê-los. Depois da extração, o médico faz o seu preço e o cobrador, obviamente, se recusa a pagar, ameaçando-o de morte e destruindo o seu consultório. A justificativa que ele dá é que: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 1989b[1979], p. 14)

De seu ódio cultivado contra a sociedade, o cobrador crê que provém não apenas uma forma de justiça, mas também de arte. Ele ainda demonstra algum critério em sua “missão”

quando poupa uma mulher que ele julga não lhe dever nada. “Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*.” (FONSECA, 1989b, p. 17)

O poder e a animalização crescem progressivamente na personagem — ele dá “pequenos uivos, grunhidos e sons inarticulados” — à medida que faz mais vítimas ao longo do conto. Seus crimes vão tornando-se mais brutais e apoteóticos e apenas influenciam o narrador ao ponto dele considerar a si mesmo uma espécie de “carrasco” de todas as injustiças ao seu redor, como podemos atestar na seguinte passagem:

Não se fazem mais cimitarras como antigamente/Eu sou uma hecatombe/Não foi Deus nem o Diabo/Que me fez um vingador/Fui eu mesmo/Eu sou o Homem-Pênis/Eu sou o Cobrador./ (FONSECA, 1989b[1979], p. 23)

O conto, no entanto, sofre uma reviravolta quando o narrador se descobre apaixonado por uma mulher. A diferença social é evidente e, por isso, ele sai preparado para saciar novamente seu ódio. Porém, algo estranho ocorre: ele não sente ódio da moça, não sente que ela lhe deve nada. Transtornado, ele tenta evitar de todas as maneiras a moça, mas não consegue. Finalmente cedendo, o cobrador nutre por Ana, que ele carinhosamente apelida de palindrômica, algo que nunca sentiu por mulher alguma até então: amor.

Após terem uma relação sexual, Ana observa o quarto dele e percebe a quantidade de livros e armas que ele possui. O curioso é que, mesmo sendo ele um marginal assassino com sérios instintos misantropos, é um homem de forte sensibilidade artística. Em sua casa encontram-se em grande quantidade livros de poesia e armas. À medida que comete seus crimes e prossegue em sua jornada, o narrador brinda o leitor com um de seus poemas recheados de ódio. Ana, por sua vez, em determinado ponto do conto, pega uma das armas, a

Magnum, e aponta para ele, sem nenhum medo do cobrador, mesmo sabendo do alívio que ele sente ao matar.

Ao contrário do que poderia indicar em uma primeira análise, a beleza e o tom “romântico” do episódio amoroso dos dois não promove a redenção deles. Como já dito no capítulo um desta dissertação, Rubem utiliza como estratégia discursiva o uso de clichês, conseguindo o efeito de levar o leitor a pensar de forma diferente sobre velhos temas considerados tabus. No caso do conto em questão, o tema abordado é o amor. Ambos se unem, no matrimônio e na matança, e a personagem-título começa a enxergar seus atos de maneira mais ambiciosa, como podemos comprovar na seguinte passagem:

Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. (FONSECA, 1989b[1979], p. 28)

Os novos planos do casal destinam-se a não mais matanças a esmo, sem antes ocorrer um processo seletivo. As armas também mudaram: de facões ou armas de fogo, eles agora adotam bombas, como legítimos terroristas. Convicto da sua “missão”, o conto acaba com partes do manifesto escrito pelo cobrador destinado aos jornais. Estrategicamente pensadas e conscientemente realizadas, as ações agora obedecem a um critério previamente escolhido.

Nos detivemos mais na análise deste conto por acharmos profícua a quantidade de dados nele encontrados para comentarmos a questão da violência na ficção fonsequiana. As cenas nele descritas são extremamente violentas e narradas com riqueza de detalhes, protagonizadas por uma personagem excluída da sociedade, pobre e desdentada. Todavia, ao contrário dos marginais de “Feliz ano novo”, “O cobrador” possui uma linguagem que não usa apenas o discurso vulgar, mas também certa erudição e beleza poética. Louco ou artista, a estranha e complexa lógica de pensamento da personagem vai mudando ao longo do conto a ponto desta atingir um grau superior de discernimento, compreendendo sua “missão” e

transformando-se em terrorista genocida. A crítica ao *status quo* é gritante e feita ao longo do texto de maneira explícita. O cobrador é uma personagem complexa que simboliza todos os anseios e frustrações dos pobres e excluídos da sociedade.

Segundo Bataille, “a violência, derivando da carência de prazer, torna-se, paradoxalmente, uma forma de prazer.”² Certas passagens de contos fonssequianos apresentam uma brutalidade tão meticulosamente narrada que se tornam leitura quase insuportável para espíritos delicados. “Passeio noturno (Parte I e Parte II)”, também de *Feliz ano novo*, são exemplos disso. Neles, temos um narrador cuja carência afetiva é mote inicial para revelar o isolamento do indivíduo, a impossibilidade de comunicação, de troca, no último núcleo social em que isto seria possível: a família. Usando a desculpa de que está muito tenso pelo longo dia de trabalho, sai todas as noites com o seu carro possante para matar pessoas, deixando mulher e filhos em casa, totalmente alheios ao que se passa. Cada um vivendo suas vidas, sem interagir nem trocar experiências.

A impossibilidade de comunicação com o outro permite as formas mais variadas de um hedonismo baseado na violência, como as que serão apresentadas nos contos analisados. Mais do que uma mera história de um *serial killer* automobilístico, os dois contos mostram o interessante, e também irônico, caso de um homem bem-sucedido, casado e com uma vida aparentemente tranqüila. Para acalmar a tensão, faz uso de uma curiosa catarse para suportar as pressões do mundo de hoje: matar pessoas.

O executivo sai de carro em um passeio noturno, cujo clímax é o atropelamento de um desprevenido pedestre, e só então volta para casa, mais calmo e preparado para um novo dia de trabalho. Seu carro é a sua arma, como afirma o próprio narrador, é como se fosse uma parte dele. Ele se gaba de matar e, indo mais além, sente-se relaxado com isso.

² Bataille, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1988. p. 112.

Após satisfazer seu instinto assassino preenchendo assim sua carência afetiva, em ambos os contos ele chega em casa e termina por dizer a mesma coisa; sem traumas, sem culpa e sem a mínima possibilidade de ser punido, como já dito dos outros contos já analisados:

A família estava vendo televisão. Deu sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, 1989a[1975], p. 63)

Neste conto é deixado claro que todas as noites ele repete o ritual macabro. Recorrente por diversas vezes ao longo de sua obra, a patologia mental aparece na peça em questão com uma personagem que mata não por justiça como em “O cobrador”, ou vilania como em “Feliz ano novo”, mas simplesmente para relaxar, preparando-se para “um dia terrível na companhia.” (FONSECA, 1989b, p. 63)

Não encontramos neste conto, porém, uma personagem mestiça, pobre e marginalizada, mas justamente seu oposto: um senhor bem-sucedido na vida, nos levando a refletir sobre as pressões que sofre o homem de hoje, as quais teriam levado o narrador a buscar uma forma de catarse tão brutal, e o quão insignificante podem ser valores socialmente aceitáveis como a instituição familiar e o dinheiro, tendo em vista que nada disso importa para o protagonista do “passeio”. Usando as palavras de Silviano Santiago:

Pai, mãe e filhos cercados e isolados pelo luxo dos estéreos, das tevês coloridas e dos carrões na garagem. No entanto, no cerne fica o mais insatisfeito e reprimido grito solitário, que transborda em revolta e desespero, gerando um desejo sádico de violência. (SANTIAGO, 1982, p. 63)

No conto “O outro”, também do mesmo volume, um executivo, que já começa a apresentar sérios sintomas de um violento estresse, primeiramente vítima do excesso de trabalho que o mundo dos negócios lhe impunha, sempre com a sensação de que “não havia feito nada de útil” (FONSECA, 1989a, p. 87), passa a ser vítima de abordagens diárias de um

pedinte. O gesto corriqueiro de dar um trocado a ele evolui para uma relação estreita de dependência. Numa das vezes, ao ser questionado pelo executivo, “Mas todo dia?” (FONSECA, 1989a, p. 88), o pedinte argumenta: “Doutor, minha mãe está morrendo, precisando de remédio, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor.” (FONSECA, 1989a, p. 88)

Mais adiante, a dependência se intensifica e o argumento do pedinte se transforma em imposição, seguida por uma lógica de simplicidade absurda: “doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo.” (FONSECA, 1989a, p. 89)

O comprometimento do executivo, no entanto, deriva de uma origem diversa. A contribuição inicial não tem nenhum sentido filantrópico, mas é a forma mais rápida de se livrar do sujeito. O que pretendia ser um desvencilhamento torna-se, pelo contrário, uma perseguição que agrava o estado de saúde da personagem.

A ameaça gera o medo e para se livrar do medo só se livrando da ameaça: o outro. E o medo é revertido através da violência, da brutalidade que garante a manutenção de um poder, prescindindo do reconhecimento do outro. Embora não se reconheçam, as angústias de um, o pedinte, contaminam “o outro”, esse agora o executivo, pelo excesso de proximidade. Na cidade que Rubem Fonseca tematiza sempre se sente a presença do outro, com seu “hálito azedo e podre de faminto”, a que se pode reagir com asco ou medo disfarçado em repugnância. Medo de quem não se conhece. Medo do outro e de si. Indiferença, quase nunca comprovada.

A idéia de que o mendigo é um homem “alto, forte e ameaçador” cai por terra depois da violência praticada pelo narrador, que só então percebe que está enganado, como vemos no trecho seguinte transcrito:

Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande, que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (FONSECA, 1989a[1975], p. 90)

Ou seja, nos dois trechos dos contos aqui transcritos, não percebemos a interação, o diálogo entre as personagens, só restando a violência como forma de solução de conflitos, que originam problemas sociais e psicológicos característicos das grandes cidades, particularmente no Rio de Janeiro onde o autor foca o seu discurso ficcional. A cidade e seus habitantes com a sua maneira característica de pensar, agir, sofrer ou resistir ao sofrimento, permeiam toda a obra de Rubem Fonseca.

Podemos perceber, então, que ambas as personagens são tomadas de um esvaziamento em sua rotina, pois não há socialmente papéis que lhes caibam. São interditados socialmente, ou seja, incapazes de produzir subjetivação e socialização. Não possuem mais laços ou relações sociais que dêem sentido as suas vidas. Se considerarmos as palavras do antropólogo francês Marc Augé:

Os seres individuais não têm uma existência a não ser pela relação que os une. (...) O indivíduo não é assim senão o entrecruzamento necessário mas variável de um conjunto de relações. (...) o indivíduo não existe senão pela sua posição num sistema de relações cujos parâmetros principais são a filiação e a aliança manifestadas por essas instâncias. Elas não têm existência a não ser na e pela relação ao outro, de que são instrumento. (AUGÉ, 2005, p. 81)

Zygmunt Bauman, em sua *Comunidade*, também nos remete à idéia de que devemos ser seres sociáveis sem, contudo, abrir mão de nossos traços característicos. Há um momento em que ele diz que “há um preço a pagar por se viver em comunidade” e que:

(...) ele é pago em forma de liberdade. Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade. A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito.” (BAUMAN, 2003)

Podemos entender, então, que o equilíbrio entre segurança e liberdade se dê através de pactos para que, pelo menos, possamos (sobre)viver em uma realidade que se sabe fragmentada e da qual tentamos fugir através da criação de utopias que não se realizam.

Será, pois, que o sonho coletivo e a solidariedade seriam a única saída para a falta de perspectiva humana das grandes concentrações urbanas? Será que encontraríamos uma solução se estivéssemos munidos de um projeto cultural, solidário, uma vez que as utopias estão perdidas? O excesso de individualismo, somado à crise da subjetividade vivendo no caos social e sem perspectivas de sair do subdesenvolvimento, leva ao surgimento de uma literatura “carcerária”, onde o sexo, a violência, o crime e a morte constituem um teatro de todo o enredo.

Essa idéia de isolamento do ser humano pode ser lida à luz do pensamento que Bataille desenvolve acerca da descontinuidade do ser em *O erotismo*. Segundo o teórico “somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 1988, p. 14). Para ele, é esta nostalgia que determina as três formas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. Bataille afirma ainda que o domínio do erotismo é o mesmo daquele da violência e que a atividade erótica, assim como a morte, considerada a violência maior, são as situações em que o ser tende a deixar sua condição de descontinuidade.

É nesse sentido que a violência em Rubem Fonseca pode representar o resgate da continuidade humana, mas esse resgate não se dá pelo erotismo dos corpos ou dos corações que presidem relações intransitivas³, mas por uma espécie de erotismo que se aproxima do sagrado através da contemplação da morte do outro.

³ Figueiredo, Vera Lucia Follain de. “Lucia McCartney ou as relações intransitivas”, in *Matraga*. Rio de Janeiro: CEPUERJ, n° 2/3, 1987. p. 32.

Não há mais o Bem e o Mal típicos da nossa tradição literária, com que o herói se via atormentado. Nietzsche, na sua célebre máxima, “Tudo é ficção”, nos remete a uma outra, também dele, citada no livro de Vera Follain de Figueiredo, que diz que “tudo que existe é justo e injusto, e em ambos os casos igualmente justificável” (FIGUEIREDO, 2003, p. 19). O filósofo nos remete, portanto, à idéia da “linguagem como lugar onde se constroem ficções que ocupam o vazio deixado por uma verdade final inexistente.”⁴ Daí os dois conceitos não terem mais espaço na contemporaneidade e é dessa fonte que se nutre a ficção de Rubem Fonseca: a verdade não passa de uma ilusão retórica cujo cerne está no tratamento dado à violência pelo autor, desconstruindo os discursos e, conseqüentemente, as verdades.

A conduta humana não obedece a padrões de “certo” ou “errado” e, em sua ficção, Rubem Fonseca nos coloca em contato com os impasses do homem contemporâneo, gerando conflitos, incertezas e angústias com as quais esse homem não sabe lidar. Suas obras refletem uma expectativa sombria para o futuro, sustentada por evidências ásperas do presente. O tempo a vir será pior que o corrente. É um tempo de desconstrução de utopias; utopias essas que sustentavam os sonhos de transformação do mundo. Desestabilizar certezas cria um vazio existencial inexoravelmente preenchido, podendo gerar um conformismo contra o qual a obra do autor em questão se volta.

O que há na contemporaneidade é o herói problemático que tem conflitos quando o seu interior é confrontado com a desordem de um mundo onde ele não tem mais lugar nem valor. Por isso, a imagem desse homem ser inquietante, grotesca, brutal. Os heróis são medíocres, vencidos pela impotência que lhes tolhe as atitudes, conduzindo-os ao desespero. O problema, então, surge: não saber lidar com o caos da *polis* que o cerca e que o torna um ser humano fragmentado, perdido, isolado. Num mundo sujo e infame, onde a moral e a ética

⁴ Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. “Os crimes”, in *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 19.

foram dissolvidas, onde o vilão e o mocinho desaparecem, estes personagens erguem um protesto solitário contra esta realidade que continuará suja e infame, seja o criminoso eliminado ou não.

Expondo mazelas sociais, o autor relata o desespero diante da impotência que o herói contemporâneo sofre em alterar a realidade que o cerca. Usando a palavra como arma, Rubem Fonseca desarma o discurso hegemônico tradicional, utilizando-se de uma prosa de ficção em que sexualidades tidas como ilegítimas ganham destaque, e onde personagens praticam uma violência descomunal raramente vista, devido exatamente à desesperança que povoa o universo das suas personagens. Está aí, no espaço da literatura, a possibilidade de leitura de uma outra história: a dos vencidos, dos sonhos desfeitos, das esperanças destruídas. Está aí o herói produzido, o homem sem identidade, fragmentado, sem futuro. Como tão bem expressa Fernando Pessoa na “pessoa” de seu heterônimo Álvaro de Campos, no poema “Pecado original”:

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
será essa, se alguém a escrever,
a verdadeira história da humanidade. (CAMPOS, 1986, p. 299)

Rubem revela uma sociedade cheia de afetos reprimidos, mas ainda presentes, que explodem em violência e ódio, os quais parecem, já por sua expressão desmedida e performática, escapar a qualquer controle social e à racionalidade. Pessoas deserdadas pela sociedade ou destruídas pelo cotidiano, aparentemente casos patológicos de desvio de comportamento. Aparentemente, pois na verdade o que inquieta em sua obra é que, em uma sociedade fortemente estratificada, as pessoas de diferentes classes sociais acabam se encontrando no mundo do crime e esse mundo marginal distante vai aos poucos se revelando como nosso próprio mundo, onde os desvios são cada vez mais a norma.

Se a divisão geográfica da cidade em zona sul e zona norte ou em bairro e favela pode, hipoteticamente, representar uma divisão pautada pelo poder econômico, este poder se dissolve no momento em que se dá o rompimento de fronteiras entre as classes, mas, ao mesmo tempo, o confronto deixa de ser social e passa a ser individual. Estabelece-se, conforme constata Vera Follain de Figueiredo, “uma geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar poderosos e marginalizados pela sociedade.” (FIGUEIREDO, 1996, p. 89)

Em vários contos do autor, como já dito, é o próprio marginal quem conduz a narrativa. A posse da palavra é sua marca de poder. Em última análise, delimitará seu lugar na geografia do crime aquele que mantiver o discurso. Para se decifrar este discurso, lançaremos mão do conceito de “metáfora espacial” de Foucault, por julgarmos profícuo seu entendimento. Diz ele:

(...) metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder. (FOUCAULT, 1981, p. 158)

Acreditamos que Fonseca analise estas metáforas a partir das representações do espaço urbano que sua obra contém. Através de recursos temáticos e estilísticos, realça o aspecto multifacetado da violência urbana, transformando-a de tema em signo polissêmico. Encontramos aí um confronto: o discurso mítico da “cidade maravilhosa” e o efetivo resgate da cidadania causado pela alteridade do espaço urbano.

A construção de sua prosa não fica devendo em nada ao relato da violência urbana descrita nas páginas policiais dos jornais ou mesmo na TV, onde se narram requintes de crueldade que merecem o rótulo de violência gratuita. Um exemplo real que serve para ilustrar nossa afirmativa nos remete a constantes chacinas de que a cidade foi palco como

Vigário Geral e Cinelândia. Uma delas saiu do âmbito da crônica policial e foi eternizada por Clarice Lispector. Trata-se do assassinato de Mineirinho, bandido carioca chacinado pelo esquadrão da morte em 1962 com 13 tiros:

(...) há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto me desassossega, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo-primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo-segundo chamo meu irmão. O décimo-terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (LISPECTOR, 1988[1978])

Vê-se que a opção pela brutalidade e crueldade já é marca antiga da cidade. Violentar o outro passa a ter um sentido catártico. A violência, então, desde há muito instituída, se torna um prazer, uma forma de erotismo sagrado, que remonta às formas de sacrifício mais primitivas da espécie humana, lembrando a idéia de Bataille que diz:

O sagrado é exatamente a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo. Devido à morte violenta, a ruptura na descontinuidade do ser surge: o que subsiste e o que, no silêncio que se produz, experimentam os espíritos ansiosos, é a continuidade do ser à qual a vítima é restituída. (BATAILLE, 1988, p. 20)

Atinge-se, pelo caráter contemplativo da morte, a violência estética. O executivo de “Passeio noturno” se vangloria de sua arte de matar: “Corri orgulhosamente a mão de leve no pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas” (FONSECA, 1989a, pp. 62-3). É a vitória da máquina, da ordem e do progresso que promove um desvio no sentido do prazer.

No escritor mineiro que a maioria julga ser carioca, talvez devido à propriedade com a qual narra o espaço urbano do Rio de Janeiro, o tom uniforme e seco da ironia descortina o amor ao retirar-lhe o essencialismo das palavras “açucaradas”. Estas, esvaziadas de seu

sentido conotativo, caem na indiferença. A técnica utilizada passa pela destruição da metáfora, restando, com isso, a paródia, seja do mundo romântico, seja dos recursos da narrativa do passado com seus cruzamentos de vozes. Os enredos agora são estratégias, como os movimentos de um tabuleiro de xadrez, em que a precisão dos mesmos é decisiva para o tecido narrativo.

Em uma literatura que já não faz qualquer diferenciação entre arte e vida, esta passa a ser o grande simulacro da arte. No entanto, a arte é a intensa capacidade de criar metáforas e quando Fonseca “permite” que elas se mantenham, elas ganham o valor da ironia, condição *sinequanon* em sua prosa.

A maioria dos protagonistas de seus relatos vive atormentada pela sensação de isolamento e de vácuo na alma. Os amores profundos, geralmente ficaram no passado. No tempo presente, a cidade lhes oferece uma abundância de possibilidades eróticas e quase nada no plano dos afetos e das relações mais permanentes. A rotina, a circularidade, a monotonia, a frieza nas relações entre os indivíduos aparecem anulando as aspirações, quando a responsabilidade do homem acaba por ser diluída na roda-viva dos acontecimentos, não lhe sobrando espaço nem forças para mudar o fluxo da vida. No texto de Rubem, todas as coisas são esvaziadas de beleza e esperança, revelando um mundo sem sentido, sem propósito e sem conteúdo. A morte do sujeito (cidadão) consciente do seu destino. A morte do mundo da essência, na qual resta apenas a funcionalidade impessoal da morte.

Temos aí o sentido efêmero de todas as paixões e de todos os vínculos. Daí também a verdadeira obsessão sexual que envolve os personagens, cuja única alternativa ao vazio da existência é a busca incessante do prazer, como se na satisfação física do desejo residisse a última certeza de que ainda se está vivo. Apresenta-se um cenário pós-moderno marcado pela fluidez das relações, vazias de ideais, onde cada um visa, sobretudo, ao prazer e à realização

imediatos numa intensa sensualidade, transbordante e violenta. O sexo, pois, é um tema recorrente em sua obra. Conseqüência direta do submundo que Fonseca tanto aborda, ele constitui-se como elemento fundamental de seu universo ficcional.

Outro elemento polêmico do qual Rubem faz uso em sua obra é o palavrão. Porém, ele não faz com que seus textos, como muitos poderiam pensar, tornem-se vulgares. Um leitor mais familiarizado com eles vai perceber que só uma linguagem contundente seria adequada à sua matéria prima, recolhida tanto no submundo do crime quanto nas camadas sociais mais sofisticadas. Em ambos, indiferentemente, há uma gama de perversões, todas elas violentas. Quem utiliza as palavras de baixo calão é o narrador, indiferentemente de quem seja.

Para Rubem Fonseca, o palavrão, além de ser a forma por excelência da violência, exorciza o homem na grande cidade, liberando o caminho para o melhor conhecimento de sua natureza, de sua composição. Através do narrador de “Intestino Grosso”, conto integrante de *Feliz ano novo*, ele diz que:

(...) para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, (...) as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações. (FONSECA, 1989a[1975], p. 171)

Ainda segundo Rubem, como o artista é o homem da linguagem, e esta é a ponte entre o homem e seu corpo, cabe a ele o cumprimento desta tarefa: o do esclarecimento das relações que permeiam corpo e mente, adequando ambos em um conjunto harmônico.

Sob a ótica de Silviano Santiago, dar nomes às partes do corpo é tabu em nossa sociedade e é preciso que tenhamos uma relação “divertida” com elas, que aprendamos a rir delas para que “o corpo-a-corpo com o próprio corpo se dê de maneira sadia” (SANTIAGO, 1982, p. 62). Exibindo e não recalando, Rubem tem uma “transa aberta” com a palavra considerada de baixo calão por julgar que é dela que depende o equilíbrio emocional do homem.

Ainda lendo “Intestino Grosso”, Rubem nos chama a atenção para o fato de que a pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, ressaltando, com isso, o fato de que os nomes têm um peso muito importante na determinação do papel da pornografia ao longo dos tempos. Quando ele expõe que esta está ligada à vida, ele nos remete às funções que nos impulsionam a resistir à morte. Usando palavras tais como “excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento” (FONSECA, 1989a, p. 171) ele nos faz pensar em quão próximas essas coisas estão de nós e que insistimos em escondê-las por puro recalque ou repressão social.

Podemos ilustrar o pensamento até aqui desenvolvido com dois narradores de classes sociais diferentes e que usam o palavrão de maneira indistinta. O primeiro deles refere-se ao bandido do conto “O cobrador”, no momento em que ele invade um apartamento e estupra a dona da casa. Já o segundo é o escritor do conto “Intestino grosso” que está sendo entrevistado e que faz uma ressalva com relação ao uso da metáfora. Vamos a eles:

Ela tinha uma pentelheira basta e negra. (...) Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. (FONSECA, 1989b[1979], pp. 21-2)

A metáfora surgiu para isso, para os nossos avós não terem de dizer — foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula*, faziam tudo, só não *fodiam*. (...) Gostaria que algum filólogo, um dia, escrevesse um livro intitulado: *Foder*. (FONSECA, 1989a[1975], p. 167)

O que, de fato, realmente incomoda não é o uso ou não do palavrão, mas sim como a narrativa vai sendo conduzida por este narrador que ganha voz em sua ficção, e não pela presença escandalosa de certos vocábulos. A variação, a cada conto, de pontos de vista sobre

a violência, leva o leitor a ver a realidade de diferentes ângulos e, com isso, deixar as verdades estabelecidas sob suspeita.

“O desempenho”, conto que abre o volume *Lucia McCartney*, por exemplo, nos apresenta uma narrativa que enfoca a violência em distintas perspectivas. Trata da história de um lutador de vale tudo no meio de uma luta, no momento em que ela acontece. Interessante dizer que quem conta a história é ele mesmo, não alguém que seja espectador do combate. Com isso, podemos perceber no desenrolar da trama o seu desespero pela possibilidade de derrota, o que significaria a perda de chances de melhoria de vida.

A platéia que acompanha a luta, como qualquer outra que admira esse tipo de competição, despreza os mais fracos e, como o narrador não estava em boa situação, sendo golpeado seguidas e inúmeras vezes, começa a ser vilipendiado pelo público, suscitando o ódio do primeiro. Como é ele quem narra, o leitor compartilha de todo o seu sentimento, desde a revolta primeira até a sua glória, quando no final do conto ele reverte a situação ganhando o combate. Ele reverte, inclusive, o sentimento nutrido com relação ao público que o assiste: chamados primeiramente de “chupadores”, ao final passam a ser seus “admiradores”.

O conto em destaque, pela maneira como é narrado, nos permite perceber a violência em várias nuances: a do “lutador-narrador”, a do público e a do leitor, pois, como já dito, ele tende a se identificar com o narrador, já que acompanha todo o seu desespero primeiro e consagração final. Selecionamos dois trechos para ilustrarmos tais momentos:

Olho bem o rosto dele, o cara está com a moral, respira pelo nariz sem trincar os dentes, não há um músculo tenso no seu rosto, sujeito apavorado fica com o olhar de cavalo, mas ele está tranqüilo, mal se vê o branco do seu olho. Muito rápido (...) o tapa no ouvido me deixa surdo de um lado, com o outro ouvido escuto a corja delirando na arquibancada — o que foi que eu fiz? eles sempre torceram pra mim, o que foi que eu fiz pra esses escrotos, engolidores de porra (...) (FONSECA, 1992[1967], p. 13).

Golpeio a cara de Rubão bem em cima do nariz, (...) sinto o osso quebrando – Rubão levanta os braços para tentar impedir os golpes, sangue começa a brotar de toda a sua cara, da boca, do nariz, dos olhos, dos ouvidos, da pele (...) Rubão me oferece o braço para acabar com o sofrimento, para ele poder bater no chão desistindo, (...) dou pulos de alegria — os aplausos aumentam (...) olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio. (FONSECA, 1992[1967], p. 15)

O título do conto também nos sugere que a luta se dê fora do ringue, pois também na vida não há lugar para sentimentos de culpa nem moral redentora. O que conta em ambos, é o golpe preciso que ilumine a implacável guerra que o indivíduo é obrigado a enfrentar para que se sinta vitorioso na sociedade em que vivemos. A desvalorização do homem e da vida acaba por misturar ricos e pobres, na busca de uma solução para a miséria, seja ela afetiva ou financeira.

Um outro conto chamado “Coincidências” e que faz parte do volume intitulado *Secreções, excreções e desatinos*, de 2001, também chamou nossa atenção por alguns motivos. O primeiro deles se deve ao fato de que Rubem, ao longo do tempo, parece afiar sua verve com a ironia que sempre foi característica marcante em sua obra. Em um trecho, o narrador conceitualiza o que é coincidência. A partir de sua idéia a respeito do assunto, as pessoas concluem que ele é paranóico, o que ele nega veementemente, provando sim que ele sofre de uma patologia mental. Diz ele:

Coincidência é um evento acidental que parece ter sido planejado, mas não foi, por isso é considerado uma coincidência. Porém, muitas vezes essa coincidência nada tem de fortuita, foi mesmo arranjada. Quando digo isso, meus sócios me chamam de paranóico. Paranóico é um sujeito com suspeitas delirantes, mas eu sou lúcido, racional. Por isso nada de mau acontece comigo. (FONSECA, 2001, p. 22)

O segundo motivo que nos levou a escolher o referido conto foi a razão pelo qual o encontro entre o narrador e a mulher que o “persegue” se deu: a caspa da qual ele sofria. De nome Carlota, ela consegue um encontro com o homem, pois diz que conhece uma “fórmula mágica” para acabar com o mal que sempre o afligiu. Ou seja, algo que o corpo humano

produz e da qual certas pessoas têm verdadeiro asco. E, convenhamos, não é um mote tão atraente a ponto de fazer com que alguém produza um conto, com exceção de Rubem Fonseca.

Ao longo do conto, uma série de “coincidências” vão ocorrendo, deixando o narrador confuso e desconfiado. Quando a mulher é questionada sobre sua identidade, que ele julga ser falsa, e sobre as inúmeras vezes que se encontraram “por acaso”, ele não acredita em suas palavras, fruto de sua paranóia, e acaba estrangulando Carlota.

É curioso o fato do narrador dar importância a algo tão insignificante (sua caspa), se encararmos o fato de que ele tirou a vida de uma mulher com a qual ele tinha acabado de ter uma relação sexual, simplesmente porque não acreditou no que ela disse. O conto termina e a perplexidade fica. Ele continua preocupado, não com a atrocidade que acabou de cometer, mas com a caspa que o “pseudo-remédio” levado por Carlota não conseguiu exterminar. Exterminada Carlota, a morte aparece na prosa fonsequiana como alternativa possível de resolução de problemas. Diz o “homem lúcido”:

Fui para a frente do espelho, e esfreguei o couro cabeludo. (...) Mesmo sendo branca, a camisa permitia ver as escamas espalhadas sobre meu ombro. Sabia que isso ia acontecer, já havia tentado de tudo para acabar com aquela maldita caspa, sem conseguir. (FONSECA, 2001, p. 27)

Entre reflexões sobre diversos assuntos como a arte de escrever e de amar, sua trama avança pelos corredores obscuros do desejo que Rubem ilumina sem complacência em sua prosa. Sua ficção não nos deixa esquecer de que a vida é aqui e agora, feita de ingredientes nem sempre agradáveis e cheia de motivações inconfessáveis e caminhos imprevisíveis.

Personagens soltas no espaço social urbano formam o cenário para a problematização do homem no mundo atual. Problematização esta causada pela busca desesperada do elo afetivo perdido que o recupere para a coletividade. “O que estão me devendo são

possibilidades que me oferecem, mas não me permitem aproveitá-las”, poderia dizer hoje qualquer personagem que povoa o universo ficcional de Rubem.

Procuramos no presente capítulo mostrar que a obra de Rubem Fonseca tem as suas bases fundamentadas na violência urbana. Violência esta que não está necessariamente vinculada à miséria, mas que esta é a própria violência que se propaga em forma de crimes e discursos. Miséria, como já mencionada, de diversas naturezas: financeira, afetiva, humana enfim, desencadeando uma reação em cadeia da qual nós, seres humanos, não temos como escapar.

3. Questão Mercadológica: a violência do mercado

Hoje, não é possível a abordagem do tema literatura sem antes pensar em algumas questões básicas da contemporaneidade causadoras de grandes inquietações: as mutações da linguagem, o fenômeno da globalização e a cultura de massa. Um olhar superficial sobre a literatura ocidental contemporânea destacará, num quadro heterogêneo onde convivem tendências diversas, a predominância de obras cujo núcleo temático gira em torno do crime, do sexo e da violência. A literatura brasileira do final do século XX nos oferece este mesmo panorama. Um olhar mais cuidadoso, entretanto, vai nos permitir perceber que, pelo menos na ficção de alguns autores, a trama não está a serviço apenas da curiosidade gerada pelo processo de deslindamento de um mistério; o enredo perpassado por situações eróticas não pretende somente prender a atenção do leitor ávido por este tipo de assunto.

Estamos falando de uma vertente da literatura atual marcada pela ambigüidade nos propósitos e por um estilo que se propõe a trabalhar sobre uma multiplicidade de códigos, utilizando-se de esquemas populares que abandonam a pretensão de escapar, por sua composição, a qualquer generalização institucionalizada. Procurando afrouxar a tensão, que sempre marcou a arte ocidental, entre institucionalização e marginalidade, recuperando o desfrutável, oferece-se uma dupla leitura. Uma que permite ao leitor comum o divertimento de superfície e outra que exige do leitor especializado a astúcia de ir além das facilidades aparentes: Mercado e Arte de mãos dadas. Estética ambígua em tempos de descrença. Ambigüidade esta louvável, se a considerarmos um esforço para manter viva a literatura. Restaria, entretanto, perguntar como o princípio de autonomização da esfera da arte, que fundou a modernidade estética, pela negação da face mercadológica e consumista da

modernidade burguesa, pode sobreviver em meio ao total relativismo axiológico que caracteriza nossos tempos.

O movimento crítico contra a submissão da arte ao mercado, desencadeado, já no século XIX, por escritores como Baudelaire e Flaubert nos leva à máxima que Bourdieu nos relata sobre Flaubert, que tinha horror à literatura de gênero como vaudeville, ópera cômica, etc., identificando-a com a subordinação às exigências do mercado. A reflexão que, no passado, deu origem à busca de autonomia da arte não pode ser esquecida na atualidade, pelo menos quando se trata de escritores menos ingênuos como Rubem Fonseca e sua ficção, objeto do presente estudo. Esta reflexão foi trazida para o interior das obras contemporâneas, onde a questão da autonomia da arte fará o papel de fantasma do passado que sempre volta para incomodar e que precisaria ser exorcizado. O esgotamento da atitude de militante da recusa assumida pelos fundadores da estética modernista faz cair em desuso o heroísmo de Baudelaire, mas também se sabe que não é mais possível ser Balzac, pelo menos enquanto, para ele, não se colocou a angústia gerada pela separação entre sucesso de público e reconhecimento de qualidade estética.

Se Flaubert afirmou que “uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga” (BOURDIEU, 1996, p. 101) e, para Zola, “o dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas”, sendo preciso aceitá-lo sem remorso nem infantilidade, reconhecendo a “dignidade, o poder e a justiça do dinheiro” (BOURDIEU, 1996, p. 112), é uma personagem de romance de Rubem Fonseca que diz:

O escritor é vítima de muitas maldições, mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no shilling que cobrava de cada espectador (V. Panofsky). Assim como o teatro não se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará

apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans Wake*. (FONSECA, 1991[1986], p. 124)

O círculo vicioso em que se debate o homem moderno aflora, por exemplo, no romance *Bufo e Spallanzani*, de Rubem Fonseca, onde se aponta a denúncia dos processos de informação massificada e do mito do herói na sociedade de consumo através do percurso narrativo construído pelas palavras do próprio narrador e das intromissões da imprensa. O protagonista tem sua ascensão e queda e é condenado pela própria notoriedade, percorrendo um círculo completo de ninguém para alguém e de volta para o anonimato.

A questão da autonomia da arte discutida no espaço ficcional tem, dentre outras, a função de conquistar a cumplicidade do leitor cultivado, fazendo com que este perceba os mecanismos de concessão ao gosto do público maior como um jogo astucioso do autor, com o qual se identifica. A solução adotada implica tentar conciliar, no interior de uma mesma obra, os dois pólos entre os quais ela se debate: as exigências do mercado e a rejeição a uma completa subordinação às suas leis.

Rubem Fonseca compartilha da idéia de que “o problema realmente é este: no lazer as pessoas lêem cada vez menos. É uma tendência universal. É que a leitura é uma atividade muito elitista” (FONSECA, 1975). Diante de tal constatação, o autor busca atrair o leitor, e o bom resultado de vendas indica o êxito da tarefa. Seus livros compõem o quadro dos *best sellers* destinados a figurar algumas semanas nas listas dos mais vendidos, ao mesmo tempo em que fazem parte dos títulos consagrados pela crítica. Rompe a barreira entre *high culture* e literatura comercial, desafiando, no que diz respeito à recepção, modelos tradicionais de valor estético.

A tematização da problemática da autonomia da arte torna-se mais necessária à medida que, na ausência do componente utópico, o atingir as massas não se justifica pelo sentido de missão, não se explica pelo propósito de conscientização das camadas populares ou

de democratização da cultura. Como vimos anteriormente, o trecho fala em salvar a literatura, impedir que ela agonize fechada em si mesma, mas não deixa de mencionar o “shilling”, que atraía Shakespeare, ou seja, o lado comercial que limita a independência do escritor, induzindo-o, em muitos casos, a fazer concessões que também poderiam levar a literatura a agonizar.

A produção literária fonsequiana se propõe a interagir com uma heterogeneidade de leitores, tanto os que consideram literatura como puro entretenimento, quanto os que têm a consciência de seu processo e suas estratégias. As citações e referências constantes à grande literatura ou ao universo da cultura erudita, por exemplo, fazem contraponto com os lugares comuns e estabelecem uma cumplicidade intelectual com o leitor culto.

Mesmo tendo como leitor aquele telespectador assíduo que absorve passivamente as imagens, uma das diferenças entre a proposta dessa literatura e da cultura de massa é apontada por Gustavo Flávio, personagem de *Bufo & Spallanzani* e que reaparece em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. Segundo ele, um dos pré-requisitos para alguém se tornar escritor seria “a coragem de dizer aquilo que ninguém quer ouvir”, pois “quem diz o que os outros querem ouvir é a televisão.” (FONSECA, 1997, p. 111)

Um livro como *Bufo & Spallanzani*, além do suspense que desperta o interesse do leitor em busca de uma intriga envolvente, se constitui numa ampla reflexão sobre a literatura, sobre as suas relações com o mercado, com a expansão dos bens culturais e com a demanda burguesa, problematizando-se a sobrevivência da arte no contexto do capitalismo de consumo contemporâneo. A crise de criação que atormenta Gustavo Flávio espelha a crise que o paradigma da ficção contemporânea atravessa em nossos dias. Sua impotência para escrever uma nova obra traz para o espaço ficcional os impasses vividos pelo escritor, pressionado pelas exigências do mercado editorial e que, ao mesmo tempo, já não acredita na arte pela arte

como refúgio diante do desencantamento do mundo, nem tampouco na arte engajada como instrumento para mudar esse mundo. A ruptura com as diversas esferas do poder que definiu os cânones da nova legitimidade estabelecida pela arte moderna, já não se justifica nesses tempos pós-heróicos. Além disso, estar fora do mercado significa estar fora da mídia e esta se transformou na grande mediadora social, a tal ponto que temos a impressão de que aquilo que não é midiático não existe.

O mercado e a profissionalização do artista fazem parte das preocupações dos personagens fonsequianos, em especial Gustavo Flávio, para quem a “necessidade de dinheiro é uma grande incentivadora das artes” (FONSECA, 1991, p. 8). Entre cínico e obsessivo, o protagonista mostra-se cada vez mais preocupado com o êxito publicitário de suas criações fazendo, a todo o momento, referência à necessidade de terminar seu romance e de compô-lo segundo as exigências do mercado editorial.

Neste romance, o autor mineiro, sem fugir do tema violência no ambiente urbano, apresenta também uma história que se desenvolve a partir de um narrador que é escritor. Ou seja, um dos assuntos do livro em foco é o próprio fazer literário. Tal característica permite que o enredo, em um percurso metalingüístico através do qual o escritor reflete sobre o seu ofício, faça inúmeras referências à própria literatura. Trata-se de uma produção que dialoga com a diversidade, característica do mundo atual, em que predominam os processos midiáticos de veiculação da cultura. Nas palavras de Therezinha Barbieri:

Entranhada na rede de intercâmbios semióticos, disputando espaço no mercado de mil e uma ofertas, fecundando-se ao contato de outros discursos verbais, a narrativa literária de ficção se apresenta, hoje, mais do que ontem, com múltiplas facetas.¹

Partindo desse pensamento da autora, podemos inferir que a ficção brasileira dos anos 80 e 90 do século XX acentua o caráter de discurso encenado dentro do próprio espaço

¹ Barbieri, Therezinha. *Ficção impura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003. p. 17.

textual. Por isso, destacaremos três aspectos adotados por ela e que julgamos ser relevantes para melhor compreensão dessa literatura que nos é apresentada atualmente.

Em seu livro *Ficção impura*, Therezinha Barbieri chama a atenção, em primeiro lugar, para a “profissionalização da escrita”, que, nessa nova narrativa, revela uma crescente preocupação com o leitor. Em segundo, para o “intercâmbio intersemiótico”, que não está isento da competição do livro com os meios de comunicação de massa, resultando em um alto grau de hibridismo ficcional e impregnando a narrativa de visualidade. Por último, ela refere-se à “comutação história-ficção”, a partir da qual se mesclam o discurso histórico, de natureza ensaística, e o discurso literário, de natureza ficcional.

Sobre o primeiro aspecto, a profissionalização do escritor, a autora destaca a figura de Rubem Fonseca como o protótipo do escritor inserido no mercado. Tanto nos contos como nos romances, a sua preocupação com a questão mercado/arte se faz presente. Além de lutar pela forma, o escritor também necessita agora de um lugar no espaço público onde o livro perde o *status* de obra de arte para virar mercadoria. Ambos — escritor e livro — estão postos à venda e avaliados como moeda de troca.

A autora ainda ressalta que, atualmente, o artista precisa lutar contra várias circunstâncias definidas pelo complexo mercadológico em que a literatura se insere, competindo por mais espaço e procurando diferenciar-se dos demais produtos da cultura de massa por meio de uma recusa à padronização e conseqüente valorização da voz personalizada, sem, contudo, negar-se ao diálogo fecundo com essa cultura. Tudo isso, de certo modo, deve-se à noção de uma linguagem mais condizente com a atualidade, capaz de assimilar as tonalidades do ambiente e tempo nos quais está inserida. Diz ela:

O discurso narrativo não mais oculta o diálogo que dentro dele se instala com as formas de expressão próprias desses meios e a linguagem literária em fase de mutação.

Ao ler qualquer uma dessas narrativas mais recentes, tem-se a impressão de assistir a atores que representam, em vez de acompanhar personagens em processo de autodesvelamento específico da narrativa literária. (BARBIERI, 2003, p. 33)

Apesar de tais observações abarcarem apenas uma parte da produção literária recente, é possível, a partir dela, traçar um perfil dessa mesma produção:

A combinação de múltiplos registros de linguagem, o diálogo cada vez mais intenso com a cultura de massa, com a tradição literária, com a historiografia, associado às oscilações do gosto e às flutuações do mercado, interferiram no feitiço da ficção contemporânea no Brasil a ponto de determinar traços relevantes de seu hibridismo” (BARBIERI, 2003, p. 110).

Daí advém a proximidade dessa literatura com os meios de comunicação de massa, dando-lhe ainda nova fisionomia estilística e discursiva.

Em “Intestino Grosso”, conto que fecha o volume *Feliz ano novo*, Rubem Fonseca volta a tecer comentários sobre o ato de escrever, problematizando mais uma vez a relação entre mercado e arte. A começar pelo impacto causado pelo escritor que será entrevistado, ao estabelecer para o repórter que suas palavras têm um preço, como as de um anúncio colocado em um jornal:

Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago — “por palavra”. Eu respondi que não estava em condições de decidir, teria primeiro de falar com o Editor da revista.

“Posso lhe dar até sete palavras de graça, você quer?”, disse o Autor.

“Sim, quero.”

“Adote uma árvore e mate uma criança”, disse o Autor, desligando.

Para mim as sete palavras não valiam um tostão. Mas o Editor pensava de maneira diferente. Foi combinado um valor por palavra, diretamente entre eles. (FONSECA, 1989a[1975], p. 163)

Podemos constatar através desse trecho que não há distinção entre o campo da arte e o das transações comerciais. É interessante notarmos também como são tratados autor e editor, ambos com letra maiúscula, como duas autoridades, dois empresários numa sala de reuniões discutindo o valor do investimento a ser feito, nesse caso, o preço da reportagem. Acreditamos, ainda, que a crítica experimenta certa dificuldade para avaliar uma obra em que

não sobressaem os requisitos das chamadas obras-primas e que se projeta para além da dicotomia entre arte e consumo. Porém, encarar o sucesso mercadológico como sinônimo de banalização afasta discussões mais complexas sobre o papel da literatura na sociedade atual.

O processo de modernização brasileiro trouxe conseqüências importantes para o campo literário que podem ajudar a visualizar melhor o cenário que se consolidou a partir dos anos 80 do século XX. O ponto de partida desse processo pode ser situado no início do regime militar, com uma mudança no horizonte técnico-material que implicou em uma reformulação do mercado de bens culturais.

Dentre os principais aspectos dessas transformações, no que tange à literatura, destaca-se a consolidação de uma indústria cultural que tem na televisão a sua maior força, efetivando-se em um período na qual a vigência da censura institucionalizada a todos os produtos culturais não deixava ver com clareza as verdadeiras características do processo.

Observando-se por esse prisma, podemos dizer que a censura controlou a industrialização e a organização das novas formas de cultura, eliminando aos poucos os resquícios das formas de produção artesanais que caracterizavam um Brasil rural. É neste momento que se impõe uma atividade que até então não era considerada tão importante: a publicidade, que passa a influenciar decisivamente o gosto do público, sobretudo por meio da televisão, já citada anteriormente.

A entrada da lógica empresarial no campo literário possibilitou uma profissionalização da relação entre escritores e editores, bem como uma maior divulgação e circulação do livro, ampliando seu público. Porém, um tipo de “bens” e de “produtos” literários acríticos, também estava aparecendo, transformando nossas diferenças e desigualdades sócio-culturais internas e nossa história em puro folclore, abrindo-se para todo o tipo de modismo sem nenhum critério

seletivo. Por ainda ser muito incipiente, a indústria cultural dessa época não distinguia cultura erudita, popular e de massa, gerando poucos mecanismos de diferenciação.

A modernização conservadora empreendida pelo regime militar vai, então, alterar profundamente as condições materiais de existência da literatura, na medida em que, pela primeira vez na sua história mais recente, ela se confronta com formas efetivamente industriais de produção e de consumo que já existiam antes, porém, sem muita força.

Uma inevitável eliminação das fronteiras entre “cultura erudita” e “cultura popular” instaurou uma outra cultura mais poderosa: a “cultura de mercado” com sua versão literária, cujos limites interferem não só no consumo, mas na própria produção do texto, desde que o autor agora é um produtor trabalhando diretamente para esse mercado, tentando arrebanhar leitores, que são na verdade consumidores, com todas as conotações que esse termo carrega, devidamente inseridos em “fatias previamente determinadas.”

Dentro dessas pressões e limites é, no mínimo, complicado que se mantenha a atenção ao texto em si e a uma reflexão constante sobre sua composição. Daí podem advir os descuidos e obviedades que permeiam a ficção contemporânea. A força avassaladora do capitalismo cria exigências de produtividade industrial para a cultura, além de formar consumidores muito mais propensos a imagens do que a letras.

O processo é mais complexo do que parece, pois percebemos que a questão não é de simples acomodação entre arte e mercado. No mundo de hoje vemos a transformação da cultura em mercadoria e, em uma proporção inversa, inferimos que, se cultura é mercadoria, qualquer mercadoria pode ser cultura, e isto se dá pela simbiose operada entre a arte e o mercado. Trata-se do espaço do segundo no interior do qual a primeira vem se tornando parte da própria economia, não apenas como a base de algumas das maiores indústrias do planeta,

mas desenvolvendo-se em uma direção onde qualquer objeto, sentimento ou idéia pode se transformar em mercadoria desejável e, por isso mesmo, altamente rentável.

A implantação da indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que ela passa a ser concebida como investimento comercial. A idéia de “vender cultura” abre a possibilidade de se planejar os investimentos em termos de uma racionalidade empresarial. A cultura de massa que todos os dias invade nossas casas pela TV é, decerto, um dos frutos característicos da sociedade moderna.

O êxodo rural também é reflexo dessa sociedade, que aposta no “milagre” da industrialização. Só que esta, na realidade, vai fazer com que as cidades inchem, favelizando as periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais pelo fato de não poderem suprir uma série de novas necessidades que a própria cidade cria, sobretudo por meio da publicidade e dos meios de comunicação de massa. Atraído pela cidade, o homem do campo vê irremediavelmente transformados sua vida, valores, usos e costumes. É interessante, por isso, ressaltar mais uma vez que Rubem Fonseca, ao longo de sua obra, dá voz a seres desajustados. Assim, o autor procura explorar minuciosamente, a partir do ponto de vista da própria personagem, suas características psicológicas. Daí sua escolha pela narrativa em primeira pessoa. É através deste recurso que o protagonista de sua prosa, geralmente um homem da modernidade urbana envolvido com os dramas sócio-econômicos da indústria de consumo, é, igualmente, o protagonista da violência.

Não queremos dizer com isso que todos os protagonistas de Rubem sejam homens do campo que migraram para a cidade. Só achamos pertinente aventar a hipótese mediante observação do panorama da literatura brasileira. Dentre inúmeros contos, podemos citar dois que chamaram a atenção dentro do *corpus* fONSEQUIANO abordando tal temática. O primeiro deles intitula-se “Ganhar o jogo” do volume *Pequenas criaturas*, de 2002, e o outro, já

comentado por nós no capítulo anterior, mas que volta neste com um novo enfoque: trata-se de “O cobrador”. Ambos foram escolhidos porque lidam com a delicada relação estabelecida entre arte e mercado e suas conseqüências nem sempre muito agradáveis. A inveja é utilizada como mote no primeiro conto. Já no segundo é o ódio a força motriz do narrador. Em comum, a morte, mais uma vez banalizada por fazer parte da regra do jogo entre mercado e arte, pelo menos no universo dos narradores de Rubem Fonseca.

A trama de “Ganhar o jogo” gira em torno de um homem que, não conformado com a sua condição de “sujeito pobre” (será que é um homem de origem rural?), resolve escolher um “sujeito rico” e bem sucedido para assassinar. Para isso, consegue emprego no melhor bufê da cidade, pois “os ricos costumavam contratar os serviços desse bufê quando ofereciam um jantar” (FONSECA, 2002, p. 17). Seu processo de seleção é meticuloso. Escolher com calma o seu alvo marca a frieza desta personagem, já que ele não quer tirar a vida de qualquer um, como ele mesmo diz na seguinte passagem:

Esse rico que eu vou matar tem que ser um herdeiro, o herdeiro é uma pessoa como eu, sem disposição de ficar rico, mas que nasceu rico e goza fagueiro a fortuna que caiu do céu no seu colo. Para fruir bem a vida, aliás, é preferível que apenas o pai, e não o herdeiro, nasça com o tal gene. (FONSECA, 2002, p. 15)

Constatamos que para ele o valor da vida se equipara ao dos bens materiais. Não importa que ele não seja rico, e sim exterminar quem o é. O que importa é ganhar o jogo tirando a vida de quem tem o que ele não pode adquirir na sociedade capitalista. É o mercado e sua violência que determinam o comportamento desta criatura dentre várias pequenas outras que também são movidas pela revolta de não ter o que a sociedade oferece de melhor. Um bom trecho para demonstrarmos tal pensamento traduz-se nas seguintes linhas:

O único bem que tenho é a minha vida e a única maneira de ganhar o jogo é matar um rico e continuar vivo. É uma coisa parecida com comprar o iate maior. Sei que isso parece um raciocínio extravagante, mas uma forma de ganhar o jogo é criar pelo menos parte das regras, coisa que os ricos fazem. (FONSECA, 2002, p. 15)

Ao fim e ao cabo, ele consegue obter êxito em sua empreitada e acaba envenenando o homem que ele tinha escolhido para aplacar sua inveja. “Ele chegara, como os outros convidados, num carro blindado, cercado de seguranças. Era um sujeito baixo, moreno, um pouco calvo, de gestos discretos” (FONSECA, 2002, p. 19). A princípio, pela descrição, o sujeito não possuía um diferencial que o distinguisse dos demais convidados, já que todos tinham carros blindados e seguranças. Porém, ele tinha que escolher um deles para “ganhar o jogo”, o que consegue, mas não resolve o seu problema, já que o conto se encerra com a dúvida do narrador: se jogaria mais uma vez, “com inveja, mas sem ressentimentos, apenas para ganhar, como os ricos” (FONSECA, 2002, p. 22). Apenas para comprar o iate maior.

Em “O cobrador”, o homem é um marginal proletário (será que o é por ter advindo do campo?) que odeia os que lhe devem: “Fico na frente da *televisão* (grifo nosso) para aumentar o meu ódio” (FONSECA, 1989b, p. 16). Descobre no exercício do ódio um sentido, como já trabalhado no capítulo dois, e sai cobrando da sociedade de consumo pelo que ele não tem, assassinando seus “devedores”.

A relação empresarial e mercadológica entre a violência do mercado e a arte propriamente dita ganha força na década de 70 do século XX, quando Rubem Fonseca torna-se uma referência importante. Bom exemplo disso é o seu marginal-cobrador, que traz a brutalidade do submundo em uma linguagem áspera e implacável. Não encaramos essa personagem como amante do conforto dos bens de consumo, capaz de compartilhar uma boa vida com pessoas de classe mais elevada que a sua. Ele se contenta apenas em matar os que lhe devem algo, não querendo se apossar do mundo, nem se aburguesar, ascender socialmente.

O marginal-cobrador quer destruir seus opressores e canaliza seu ódio para um possível confronto político clássico. Ele assiste à televisão para alimentá-lo, não para

consumar o seu desejo de boate, carro, casa com piscina, moda ... Todo tipo de hedonismo que é vendido e veiculado através da publicidade não lhe enche os olhos, mas lhe provoca uma sensação de intenso ódio que faz com que ele se erga em um protesto solitário, cobrando sempre.

Há um episódio nesse conto que achamos interessante ressaltar. É quando ele ronda uma festa de grã-finos para mais uma vez entrar em ação e cobrar de alguém o que estão lhe devendo. Ao esconder a arma do crime, um facão, por dentro da calça, isso faz com que ele manque, dando a impressão de que é um aleijado. Ele não o é, mas se sente como um quando diz:

Ando lentamente, de um lado para o outro na calçada, não quero despertar suspeitas e o facão por dentro da calça, amarrado na perna, não me deixa andar direito. Pareço um aleijado, me sinto um aleijado. Um casal de meia-idade passa por mim e me olha com pena; eu também sinto pena de mim, manco e sinto dor na perna. (FONSECA, 1989b[1979], p. 18)

Pena de si e de sua condição por não poder mudá-la, restando-lhe o ódio como conforto, ao mesmo tempo em que se sente mutilado por não ter sua condição de ser humano estabelecida plenamente na sociedade de consumo atual. Nas palavras de Silviano Santiago em sua “Errata”:

A dramatização dos verdadeiros e cruciais problemas humanos, sociais e políticos de uma sociedade, dramatização esta que acaba por deixar a descoberto o esqueleto da natureza humana, das relações sociais e da dominação política. Sua verdade. (SANTIAGO, 1982, p. 57)

Dentro do mesmo episódio, ele escolhe um casal como alvo. O narrador aproxima-se e encosta um revólver nas costas do homem. Os três entram no carro e rumam para uma praia deserta. Lá, o casal suplica por suas vidas alegando que nada fizeram a ele. É o estopim da violência, pois ele ri com toda a força de seu ódio não poupando nem a mulher que, segundo o marido, estava grávida: “Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse,

puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto.” (FONSECA, 1989b[1979], p. 20)

O homem, sem palavras diante de tudo aquilo que acabava de testemunhar, ainda tenta se salvar estendendo a carteira e oferecendo-a ao cobrador. Em vão, pois ele agora se supera em requintes de crueldade. Através de um filme a que assistiu no cinema, ele vislumbra nessa ocasião a oportunidade de realizar um desejo seu: decapitar um homem com um golpe apenas e ver sua cabeça rolar pelo chão. Ele, então, manda a vítima ajoelhar e pender a cabeça para frente. O cobrador desce seu facão com toda a força em direção à nuca do homem rico. O humor negro, peculiar em Rubem, se faz presente na cena que segue:

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. (FONSECA, 1989b[1979], p. 20)

Composto por *flashes* narrativos, o conto segue com o episódio em que o protagonista se disfarça de bombeiro hidráulico e entra em um prédio. Batendo de porta em porta e apresentando-se como o profissional que viera fazer o serviço, o narrador consegue entrar apenas em um apartamento do primeiro andar, o de uma jovem de aproximadamente vinte e cinco anos. Ele rende a ela e a empregada, levando a “patroa” para o quarto e lá mesmo a “executando”, no sentido sexual da palavra.

Achamos necessária a descrição do fato para mostrar que, mesmo quando não mata, a violação sexual é tão importante para o cobrador quanto os seus assassinatos, pois são igualmente uma forma de satisfazer seu ódio. Afinal de contas, “estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta” (FONSECA, 1989b, p. 21). Ironicamente, o estupro em si, narrado em detalhes, toma ares de uma relação sexual normal, já que a vítima é tomada de uma excitação crescente até que atinge o orgasmo. “Vê se não abre mais a porta pro

bombeiro” (FONSECA, 1989b, p. 22), diz ele sarcasticamente depois de “completar o serviço.”

Os veículos de comunicação apresentam narrativas. Independentemente de provocarem inveja, ódio ou qualquer outro tipo de reação no homem de hoje, são possíveis narradores do “real” como já mencionado aqui, conquistando em nossa sociedade uma posição a ser considerada por promoverem “relatos” do mesmo. Portanto, em relação aos veículos de comunicação que assumiram a responsabilidade social como pauta permanente, é necessário verificar como se dá a apresentação dessa narrativa e em que medida ela ajuda a (re)estabelecer fronteiras.

À ilusão de uma temporalidade direta acrescenta-se agora a imagem real. Difundindo o acontecimento no momento de sua produção, constrói-se a idéia da mídia como guardiã da autenticidade e da veracidade. A imagem é real, já que o acontecimento não está mais sendo recontado.

A violência do mercado, tematizada em alguns contos de Rubem Fonseca, é veiculada pelos meios de comunicação que trazem a publicidade estimuladora do consumo, tendo como principal fenômeno a televisão. Com a divulgação da arte e da informação por via eletrônica, depois aperfeiçoada com a televisão a cabo, a publicidade passou a ter um alcance ainda maior com o correio eletrônico, e muitos outros avanços tecnológicos que aparecem diariamente.

É ela, a televisão, que “enfeitiça” e, ao mesmo tempo, frustra os sonhos daqueles que não têm acesso ao que há de melhor no que é anunciado e comercializado por ela. Para ilustrar o primeiro exemplo — o do hipnotismo provocado pela televisão — escolhemos um trecho do romance *Dentes ao sol*, de Ignácio de Loyola Brandão que se faz bem pertinente no momento:

Nas noites de verão, ou todas as noites, depois do jantar, o pai abandona a mesa. Ainda com a xícara de café na mão, ele se dirige à caixa quadrada. A deusa dos raios azulados espera o toque. Para emitir som e luz, imagem e movimento. Todos se ajeitam. O lugar principal é para o pai. Ninguém conversa. Não há o que falar. O pai não traz nada da rua, do dia-a-dia, do escritório. Os filhos não perguntam, estão proibidos de interromper. A mulher mergulha na telenovela, no filme. Todos sabem que não virá visita. E se vier alguma, vai chegar antes da telenovela. Conversas esparsas durante os comerciais. A sensação é que basta estar junto. Nada mais. Silenciosa, a família contempla a caixa azulada. Os olhos excitados, cabeças inflamadas. Recebendo, recebendo. Enquanto o corpo suportar, estarão ali. Depois, tocarão o botão e a deusa descansará. Então, as pessoas vão para as camas, deitam e sonham. Com as coisas vistas. Sempre vistas através da caixa. Nunca sentidas ou vividas. Imunizadas que estão contra a própria vida.²

Dentes ao sol foi um romance publicado pela primeira vez em 1976 e que já relatava o poder da mídia na literatura. Nesse texto, a televisão é a personagem principal e o poder que ela exerce sobre as personagens que povoam essa trama está demonstrada na metáfora da “deusa”. Ela consegue impedir que os demais componentes do enredo possam manter qualquer tipo de relação. Nesse lugar, ninguém mais se visita por causa da televisão e todos estão vendendo as casas com quintais e comprando apartamentos. O narrador personagem dessa ficção de Ignácio de Loyola Brandão começa o livro afirmando que foi expulso de sua comunidade por seus habitantes, mas no decorrer da narrativa constata-se que ele é que se alijou do mundo e não soube enfrentar os problemas. Aos poucos vai-se envolvendo e envolve o leitor em seu mundo de realidades e absurdos.

A narrativa da televisão, caracterizada pela sedução de cores e formas, conduz as apropriações de domínio sobre aqueles que se instalam diante dela no instante da recepção. Se o público que faz parte do universo do romance citado se expõe por um longo período à mensagem televisiva, o que fica claro na passagem transcrita, percebemos que ocorre uma “hipnose coletiva”, em que os “hipnotizados” não exercem poder sobre suas vontades, muito menos têm consciência da “lavagem cerebral” pela qual passam.

² BRANDÃO, Ignácio de. *Dentes ao sol*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1980. p. 15.

Já o segundo exemplo — o da frustração ocasionada pela impossibilidade de acesso às benesses do capitalismo — pode ser ilustrado pelo conto “Feliz ano novo”, em que um grupo de assaltantes está diante da televisão assistindo ao mundo encantado das festas de réveillon sem ter o que comer. Isso faz com que o grupo reaja e tome a decisão de invadir uma casa de grã-finos e fazer todo o tipo de atrocidades em plena noite de ano novo. Os demônios interiores desses personagens do conto são assim exorcizados: já que não fazemos parte do universo de consumo, vamos mostrar que podemos sim, através da violência, usufruir dos mesmos bens e direitos que vocês.

Dentre vários trechos do conto, escolhemos dois que consideramos bastante significativos:

Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulhério tá cheio de jóia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar. E os barbados tão cheios de grana na carteira. Você sabe que tem anel que vale cinco milhas e colar de quinze, nesse intruja que eu conheço? Ele paga na hora. (FONSECA, 1989a[1975], p. 16)

Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí. (FONSECA, 1989a[1975], p. 18)

As imagens da televisão, como afirma Vera Follain de Figueiredo, “afirmam a todo instante que a felicidade está na aquisição de bens e reforçam o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos.”³ Ou, utilizando as palavras de Zygmunt Bauman:

Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os ouvirão. No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-lo do que daqueles que podem reagir do modo como a mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer. Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos dessa forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. O consumo abundante, é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e

³ Figueiredo, Vera Lucia Follain de, obra citada, p. 43.

adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana.⁴

Podemos então, nesse trecho de Bauman, perceber como se comporta e está organizada a sociedade contemporânea. As pessoas valem não mais aquilo que são, mas sim o que têm e podem comprar, gerando um mal estar, como o próprio título do livro de Bauman anuncia, entre os abastados e os desdentados, estes últimos sendo hipnotizados pelas sombras que se agitam nos retângulos luminosos dos aparelhos receptores de TV.

O projeto de constituição política e social das cidades modernas culmina em um processo de reificação do homem. Orientado pela equação capitalista “homem = produção”, restringe as possibilidades de relacionamento entre os indivíduos, jogando por terra qualquer possibilidade de comunhão. Vamos nos valer do conceito de um teórico conceituado para melhor compreendermos o processo acima descrito.

Walter Benjamin em seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” nos fala do processo de reprodução técnica da arte e da cultura e nos mostra como esse processo mudou diversos conceitos como os de autoria e de autenticidade. Segundo ele, quando a cultura é mediada pela tecnologia, tanto na sua produção quanto na sua divulgação, o produtor/escritor e o receptor/leitor da obra sentem-se desritualizados, ou seja, as obras de arte emanciparam-se do ritual, tornaram-se rotineiras, passaram a fazer parte da vida cotidiana perdendo o valor de culto. Utilizando agora as palavras de Silviano Santiago:

A perda de valor de culto de uma obra de arte, ao mesmo tempo em que a dessacraliza, torna-a alheia à sua inscrição na tradição, ou seja, indica a perda de um lugar onde ela era te(le)ologicamente objeto de ritual. A obra de arte no momento em que passa a ser produzida e reproduzida tecnicamente perde algo, mas ganha, como consequência, os infinitos *lugares* e *contextos* da sua reprodução. (SANTIAGO, 2004, pp. 114-5)

⁴Bauman, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 55.

No começo do século XIX, o desenvolvimento industrial englobou a cultura e assim nasceram a indústria cultural, o marketing e o *design*, profissionalizando o artista. Os objetos culturais produzidos por ele tornaram-se informações estéticas, pequenos espetáculos cheios de significados com o fim de seduzir e convencer o consumidor a escolher um determinado produto entre tantos iguais.

Além disso, a indústria cultural imprimiu um ritmo acelerado à produção de objetos culturais, influenciando a produção de arte. As mudanças estéticas foram tão rápidas que a profissionalização do crítico de arte tornou-se necessária para tentar explicar e organizar o novo quadro que se apresentava.

Vera Follain de Figueiredo, inclusive, nos fala sobre a importância do papel do crítico literário em seu ensaio “A cidade e a geografia na ficção de Rubem Fonseca”. Ela nos diz que há dois tipos de crítica literária: uma vinculada à academia e outra aos meios de comunicação. Devido exatamente às transformações que colocaram à prova os parâmetros estéticos da modernidade, a linha tênue que diferenciava arte de não arte se desfaz. Nas palavras da autora:

Ou seja, os critérios estéticos da modernidade, decorrentes da defesa da autonomia da arte (...) vão se tornando obsoletos num mundo marcado pela hegemonia das leis ditadas pelo mercado. Hoje as produções culturais tendem a ser niveladas pelo poder das mídias, não escapam da lógica do consumo. (FIGUEIREDO, 1996, p. 89)

Como definir a crítica então, se não há mais um espaço definido para a arte? O que resta são opiniões controversas: de um lado, os acadêmicos que trabalham com critérios de modernidade sendo criticados por terem uma visão obsoleta sobre a obra de arte; do outro, adeptos dos estudos culturais que são criticados por aceitarem as leis do mercado. Enfim, duas posturas diferentes sobre um mesmo tema, não sendo possível estabelecermos qualquer conceito determinante a respeito.

Com a estetização do cotidiano, a produção de arte equiparou-se à produção da indústria cultural e uniu-se às manifestações de arte popular e de massa. Isso aconteceu nas artes plásticas, na música, na dança, no teatro e, certamente, na literatura.

Tendo, pois, como traços típicos da contemporaneidade uma economia sem fronteiras e uma comunicação de alcance mundial, percebemos que estes fatores podem ter contribuído para a fragmentação da identidade cultural nos dias de hoje. Quando a identidade cultural da sociedade moderna passou da arte para a “anti arte”, da representação para o simulacro, ela caminhou para a crise que vivemos em nossos dias.

O panorama cultural global alterou-se a ponto de, por vezes, nos questionarmos se literatura e cultura permanecerão como as conhecemos agora: escritas, cultas, eruditas. A difusão do computador, o disco a laser, o e-mail, a conversa *on-line*, representam uma forma radicalmente nova de comunicação entre os seres humanos. A Internet pode captar objetos do real e colocá-los funcionando em tempo real na tela do computador, o que subverte as noções de subjetividade e objetividade. A consequência social mais imediata deste fenômeno é a unificação da sensibilidade humana através de um tipo de visão de mundo única ou predominante.

É o portal de um novo mundo ao final de um longo processo da cultura erudita estabelecida sobre o papel. O processo da reprodução condenado por Benjamin tornou-se imbatível, num mundo de infinitos simulacros idênticos ou até melhores que o original, obtidos em uma velocidade inimaginável, se comparada aos meios do passado. A técnica produz cada vez mais rápido e acelera o progresso da humanidade rumo a uma crescente imersão no capitalismo. O conteúdo filosófico e questionador do texto desaparece em prol da economia de palavras e de tempo.

Pode-se refletir sobre a contemporaneidade pela onipresença dos meios de comunicação de massa inerentes a esse período histórico. É uma característica latente e que não deve ser ignorada. Geralmente, a sociedade dos meios de massa e a sociedade de consumo se confundem em uma só, apesar de diferentes. O consumo generalizado só é possível de se efetivar em uma sociedade cuja comunicação e a informação estejam disseminadas, se não por todos, pelo menos por uma parcela significativa da população, independentemente da classe, gênero, raça ou origem.

Em contrapartida, vê-se que a expansão irreversível do consumo por variados estratos da sociedade representa a delimitação desse mesmo consumo pela especialização do produto ao gosto do consumidor. As diferenças socioculturais estão se alterando para diferenças de consumo de signos socioculturais.

Podemos entender agora porque a literatura apresenta autores contemporâneos que passam a falsa impressão de degradação dada ao texto para suscitar e sustentar no leitor o desejo da leitura. A escrita pode tirar a sua força da economia de meios e contenção de linguagem. Surge a tendência para o ajuste das obras aos novos modos de percepção gerados pela sociedade de massa. São, agora, utilizados recursos tirados de outras linguagens, como, por exemplo, a do cinema, da fotografia e do jornal.

Rubem Fonseca se utiliza desses recursos, recortando cenas do real e as colocando para o leitor com concisão, com a economia narrativa que lhe é peculiar. Comentários são evitados, pois poderiam prejudicar o efeito de visualização da imagem. O relato seco, a frase curta, a objetividade quase jornalística do estilo são fatores que caracterizam a simultaneidade das mensagens visuais nos contos do autor. Dialogar com outras linguagens nos permite ter uma visão do papel da literatura na sociedade contemporânea, onde a cultura de massa influencia a arte adotando suas convenções para subvertê-las posteriormente.

Ao contrário da alta cultura valorizada pelo modernismo, a arte contemporânea assumiu uma postura de “ovelha negra” no panorama cultural brasileiro. Rubem Fonseca incluiu-se neste perfil, pois opta por um gênero desprestigiado pela academia, mas consagrado pelo público. Muitos acreditam que a *secura* agressiva de Fonseca é exposta de melhor maneira em seus contos e que neles, além do aviltamento das relações humanas, o que sobressai é a violência gerada pelas relações conflituosas entre arte e mercado, o que se tentou mostrar ao longo deste capítulo. Curiosamente — e ironicamente, como não poderia deixar de ser — a um de seus romances ele deu o título de *A grande arte*, no qual o autor relata a modernização da indústria do crime no Brasil, misturando-se criminosos e representantes da lei no mesmo espaço físico.

Críticos que não apreciam a obra de Rubem Fonseca costumam considerá-lo um bom escritor “médio”, ou mesmo um “blefe” literário que se rendeu aos mecanismos do mercado. Outros, ao contrário, apontam-no como um dos renovadores da literatura brasileira que se valeu de gêneros consagrados pela literatura de massa para trabalhar a temática urbana de maneira nova em nosso cenário literário. O fato é que Rubem Fonseca, escritor “médio” ou não, soube posicionar-se entre a cultura erudita e a cultura de massa em um ponto de interseção que lhe permite transitar entre ambas.

Conclusão: um novo narrador(a)?

É preciso atentar que quando Rubem Fonseca passou a falar sobre a violência urbana em seus contos, esse fenômeno era apenas latente na sociedade brasileira. De certa maneira, podemos dizer que sua obra antecipou o panorama literário atual. O estilo que o consagrou, segundo a crítica, como um dos maiores autores brasileiros contemporâneos se mantém intacto em seu último volume de contos, apresentando uma linguagem veloz e elíptica, lembrando a sua estréia em 1963 com o volume de contos *Os prisioneiros*.

Quando a presente dissertação estava em fase final de escrita, Rubem Fonseca publicou um novo livro — *Ela e outras mulheres* — no qual ele utilizou vozes femininas em primeira pessoa, o que contraria toda a sua obra até então, pois ao longo de sua carreira o autor privilegiou vozes narrativas masculinas. Este foi um dos motes, inclusive, que nos fez desenvolver este trabalho e que foi focado no capítulo um da presente dissertação.

Tentaremos levantar alguns questionamentos sobre o porquê de tal vertente. Foco narrativo diferente? Narrador masculino sob roupagem feminina? Crepúsculo de mudança? Quem saberá dizer...

Em *Ela e outras mulheres*, o autor constrói histórias sintéticas sobre vinte e sete mulheres de classe média do Rio de Janeiro, das quais vinte e seis têm por título nomes de mulheres. A exceção é o conto “Ela” que, apesar de não ser exatamente um nome próprio, traz uma forte carga semântica atribuída ao pronome. A concisão e a dureza da linguagem marcam este breve relato sobre o início e o fim de um relacionamento. Inicia seu fim com uma discussão filosófica suscitada por Nietzsche, debatida por Ela e o narrador: o abismo entre os pontos de vista feminino e masculino acerca da palavra amor. Definitivamente, “na cama não se fala de filosofia.” (FONSECA, 2006, pp. 36-7)

Apesar disso, dezenove narradores em primeira pessoa são masculinos, sete femininos e apenas um encontra-se em terceira, indefinido. O foco narrativo predomina em personagens masculinas. A questão do gênero enquanto tratamento temático não é relevante, visto que os títulos dos contos apresentam nomes femininos. Narradores, independente do sexo, têm em comum a diversidade de abordagens que entre si dialogam, objetivando um maior envolvimento com o leitor.

Carlota, Francisca, Julie Lacroix, Miriam, Nora Rubi, Raimundinha e Zezé. As sete mulheres narradoras dos contos são mulheres de diferentes classes sociais e que, apesar disso, estão no mesmo plano dos narradores masculinos, pois dialogam sob pontos de vista diversos sem, contudo, serem antagônicos. Isso possibilita a ampliação das versões de realidade que se pretende narrar.

A questão da violência implementada no dia-a-dia das personagens, tanto nas ruas quanto na sua intimidade, não se situa na ordem maniqueísta do Bem e do Mal, como já dito no capítulo dois deste estudo. Os conflitos implícitos a partir destes aspectos situam-se como fatos que procuram desenhar um quadro de radicalização e exarcebação de uma violência primordial, porque é compreendida como constitutiva da condição humana.

As variedades de ponto de vista e a violência que as personagens provocam ou passam dizem respeito à vivência delas no universo urbano contemporâneo das grandes cidades do mundo capitalista globalizado, aqui focado no capítulo três desta pesquisa.

Um olhar que se aproxima da violência e das pequenas obsessões escondidas no dia-a-dia está presente em contos como “Miriam”, em que uma funcionária de banco, atormentada pela sensação de ter um corpo estranho preso na garganta, cultiva com satisfação seu poder de recusar empréstimos aos “pobres-diabos que têm que aprender a viver dentro de suas posses.” (FONSECA, 2006, p. 119)

A temática dos matadores de aluguel, recorrente na obra de Rubem Fonseca, também figura aqui numa série de contos protagonizados por um mesmo assassino: José, que se fazia passar por vendedor de produtos de informática e residia em um prédio bem situado na zona sul do Rio de Janeiro.

O poder de dispor da vida e da morte dos outros é exercido por meio da violência que se revela não só pela ação direta das personagens através de assassinatos, assaltos ou estupros, mas a partir da própria linguagem. A irreverência com que o palavrão integra a linguagem dos contos, sejam os mais recentes ou os mais antigos, apresenta a discussão da violência enquanto transgressão à norma e às suas leis.

Embora haja homens como narradores protagonistas, chegamos à conclusão que neste livro são as mulheres que desencadeiam os conflitos e põem em movimento tramas que quase sempre adquirem contornos perversos e cruéis. São histórias cheias de violência, vingança, desejo e obsessões, elementos que caracterizam a obra de Rubem Fonseca.

É curioso que o estilo de Rubem seja forte exemplo do escrever masculino. Sua visão das mulheres é exterior; são seres caracterizados pela sua sexualidade. Enquanto os protagonistas homens são mais determinados ou maníacos, sofrendo o impacto da violência social, as mulheres, mais frágeis e mais expostas à loucura masculina, sofrem uma repressão através dos crimes sexuais que os homens contra elas infligem.

Paradoxalmente, as mulheres que povoam o universo de Rubem têm relação aberta com o sexo, fazem tudo o que lhes é pedido, vão além. Não há preconceito, nem moralidade. Há desejo, uma overdose de sensualidade, mas, como é de se esperar em sua obra, Fonseca corta a emoção, cancela o desejo com um bisturi, dando o bote no leitor, com seus finais inesperados.

Assim como Sade quis criar suas próprias regras sexuais na França do século XVIII, Rubem Fonseca deseja infringir as regras repressivas da sociedade do século XXI para propor um mundo de sexualidade desenfreada que teria como símbolo não sofrer qualquer restrição à liberdade total.

Toda a artimanha deste escritor é empregada mais para vender do que para desvendar, mais para construir e dar coerência à dúvida, se isto for possível, do que para destruir incertezas. Em uma conversa agradável entre amigos, em um jantar em família, em um jogo de futebol, em uma investigação pacífica pode vir a acontecer um assassinato, um suicídio, uma briga ou revelação. A trama tende sempre a seguir outro rumo sob a pena de Rubem Fonseca.

Uma das poucas certezas que podemos depreender deste trabalho é a de que por ora não temos mais certezas, somente fragmentos e multiplicidade, considerando-se tudo o que foi pesquisado e exposto por nós até o presente momento. Tudo são pontos de vista múltiplos que se acumulam e, paradoxalmente, se relacionam a partir de dados da realidade sempre relativizados. Como diria o escritor do conto “Intestino grosso”: “(...) o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita” (FONSECA, 1989a[1975], p. 166). Fica em nós, leitores, o gosto amargo e intragável da revolta pela constatação de uma realidade que nos é tão próxima, tão cotidiana, tão rigorosamente rotineira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Portugal: 90 Graus Editora, 2005.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. De Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Obras escolhidas volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. “O narrador — considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Obras escolhidas volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser*. São Paulo, Globo, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: a Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EDUFF, 2003.
- _____. “Mentiras verdadeiras/Verdadeiras mentiras”. In *Tramas e mentiras. Jogos de verossimilhança*. Organização: Silvia Regina Pinto. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Dentes ao sol*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1980.
- COUTINHO, Afrânio. “O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca”. In *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, nº 10, 1979.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- FIGUEIREDO, Vera Follain de. “A cidade e a geografia do crime em Rubem Fonseca”. In *Literatura e verdade*. São Paulo: USP, nº 1, 1996.
- _____. “Lucia McCartney ou as relações intransitivas”. In *Matraga*. Rio de Janeiro: CEPUERJ, nº 2/3, 1987.
- _____. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- _____. *Lucia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- _____. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1981.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Ed., 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário/Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. “O cão pop e a alegoria cobradora”. In *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. “Mímesis e verossimilhança”. In: *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- PESSOA, Fernando. *Obras completas de Fernando Pessoa: Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1986.

PINTO, Silvia Regina. “Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador”. In *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Organização: Carlinda Fragale Pate Nuñez. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

PRYSTHON, Angela. “Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro”. In *Signótica 11*. Goiás: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1999.

SANTIAGO, Silviano. “Errata”. In *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. “O narrador pós-moderno”. In *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

2. ARTIGOS PUBLICADOS EM JORNAIS E REVISTAS:

CALLIGARIS, Contardo. “Com quanta culpa se faz a modernidade.” *Folha de São Paulo*, São Paulo: 19 de junho de 1994.

COSTA, Jurandir Freire. “Descaminhos do caráter.” *Folha de São Paulo*, São Paulo: 25 de julho de 1999.

COUTO, José Geraldo. “Sant’Anna quer conciliar o rigor e as trevas.” *Folha de São Paulo*, São Paulo: 12 de outubro de 1991.

LUCAS, Fábio. “Os anti-heróis de Rubem Fonseca”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 20 de dezembro de 1969.

VENTURA, Zuenir. “O cotidiano na arte.” *Visão*, Rio de Janeiro: 10 de janeiro de 1975.