

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa**

**O CONCEITO DE SUJEITO AUTORAL EM**  
*Diário de um fescenino*  
**DE RUBEM FONSECA**

Elaine Cristina Ribeiro Moraes

Belo Horizonte  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Elaine Cristina Ribeiro Moraes

**O CONCEITO DE SUJEITO AUTORAL EM**  
*Diário de um fescenino*  
**DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.  
Orientadora: Lélia Maria Parreira Duarte

Belo Horizonte  
2006

Elaine Cristina Ribeiro Moraes

**O conceito de sujeito autoral em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca**

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC -Minas e aprovada pela seguinte comissão examinadora:

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia Follain de Figueiredo – PUC-RJ**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Melânia Silva de Aguiar – PUC-MINAS**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lélia Maria Parreira Duarte – PUC-MINAS**  
**Orientadora**

**Prof. Hugo Mari**

---

**Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas**

## Agradecimentos

Agradeço a todos que de alguma forma participaram desta travessia:

De modo especial, o aprendizado e o afeto de minha orientadora Lélia Maria Parreira Duarte. Obrigada pelas inúmeras revisões, pelas horas de orientação, pela atenção aos meus problemas (nem sempre "acadêmicos")... Enfim, pela dedicação. Saiba que a admiro e que essa admiração só faz crescer.

Agradeço aos meus pais e irmãs pelo apoio e torcida; aos meus amigos do Unileste, com os quais partilhei minhas angústias e momentos raros de cumplicidade; ao amigo Fernando Resende, por despertar em mim o desejo de um "outro olhar".

À Tailze Melo, agradeço os livros e textos, as conversas elucidativas, a constante motivação, a incondicional amizade.

Ao Ramon, obrigada pelo amor e por não me deixar desistir...

Por fim, externo minha sincera gratidão aos professores, aos amigos e aos funcionários da PUC-Minas; ao ICMG pela bolsa de estudo.

Mas não chega, evidentemente, repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. Do mesmo modo, não basta repetir indefinidamente que Deus e o homem morreram de uma morte conjunta. Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto.

M. Foucault

## **Resumo**

Este trabalho analisa o romance *Diário de um fescenino*, do escritor Rubem Fonseca: uma obra que apresenta de forma “caleidoscópica” a questão do autor. Para perceber o conceito de sujeito autorial que o romance postula, fez-se necessário investigar os artifícios textuais da narrativa e as diferentes perspectivas teóricas e críticas nela apresentadas. Verificou-se, então, que a elaboração literária do próprio enunciado desse “diário” transforma a literatura e a teoria da literatura no seu referente, sendo também o autor, assim, materializado por ela. Em síntese, a dissertação buscou esclarecer que a figura autorial, nesse romance de Rubem Fonseca, é da ordem do construído, pois está recorrentemente a ser deslocada pelo processo de significação do texto, que se dá através das relações estabelecidas pela tríade autor-obra-leitor. Demonstra-se como o “diário” desnuda o “enigma do autor”, colocando-o como estratégia textual a configurar uma pretensa unidade de concepção, que já de saída é forjada pela fragmentação e pelo esvaziamento do sujeito.

Palavras-chave: autor, conceito, literatura, Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*.

## ABSTRACT

This dissertation analyses the Rubem Fonseca's novel *Diário de um Fescenino*, which presents, in a Kaleidoscopic mode, the author's theme. In order to study the concept authorship subject postulated in the novel, it was necessary to investigate textual artifices of the narrative and its various theoretical and critical perspectives. It was verified, then, that the literary construction of the enunciated itself in this "diary" transforms literature and literary theory into its own referent, the author himself being also materialized through it. In short, the dissertation aims at demonstrating that the authorial figure in that novel lies within the realm of the construct, as it is recurrently displaced by the process of text meaning, which occurs through the relations established by the triad author-text-reader. The dissertation demonstrates, therefore, how the "diary" exposes the "author's enigma", making use of it as a textual strategy in the configuration of an alleged unity of conception that is forged, from the very beginning, by the author's fragmentation and deflation.

Key words: author, concept, literature, Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*.



## SUMÁRIO

Introdução .....	10
1. Do sujeito ao autor .....	18
1.1 A questão autoral .....	27
1.2 O leitor .....	42
2. A narrativa fonsequiana.....	49
2.1 O diário duplicado .....	59
2.2 A síndrome de Zuckerman.....	67
3. Caleidoscópio fonsequiano.....	80
3.1 Rufus, detetive ou criminoso? .....	94
3.2 Em busca da unidade perdida (?) .....	104
4. Autor: um sujeito esvaziado? .....	109
REFERÊNCIAS .....	116

## Introdução

*Não, não é fácil escrever.  
É duro como quebrar rochas.  
(...)  
Ah que medo de começar...  
O que me proponho contar  
parece fácil e à mão de todos.  
Mas a sua elaboração é muito  
difícil. Pois tenho que tornar  
Nítido o que está quase apagado  
e que mal vejo. Com mãos de  
dedos duros enlameados  
apalpar o invisível na própria lama.*

Clarice Lispector

## Introdução

O que é um autor? A indagação que se tornou título para a conferência de Michel Foucault, proferida em 1969, na *Société Française de Philosophie*, ainda hoje permeia os estudos literários e suscita inquietações. A literatura contemporânea tem nos descrito o autor como uma personagem, um “ser no mundo da ficção”, e desvelado o processo de construção da narrativa. Nesse contexto, torna-se explícito que tanto figurações de autor quanto de leitor funcionam como estratégias textuais. O objeto deste trabalho, o romance *Diário de um fescenino*, do escritor Rubem Fonseca, foi escolhido, justamente, por ser um indutor de reflexões acerca da questão autoral e de seus desdobramentos.

Pensar o papel e o sentido que possui na literatura a figura autoral, do ponto de vista teórico, não é mais, no cenário das narrativas contemporâneas, privilégio dos estudos críticos: por isso mesmo, os conceitos de autor e obra têm sido discutidos pelas manifestações artísticas, não raro pela literatura.

A literatura como criadora do seu próprio referente se consolidou a partir das gerações mais recentes de escritores. Atualmente, percebe-se que as narrativas procuram uma expressão mais adequada à complexidade da própria experiência de escrita. Assim, o fenômeno da criação literária, bem como a formulação de conceitos a ele inerentes, deveria ser revisto, ao se analisarem as suas dimensões, também no contexto da linguagem estética.

Ao desenvolver um estudo dessa perspectiva, irei analisar a obra acima mencionada, a fim de evidenciar como o romance irá problematizar o conceito de autor e a configuração do sujeito autoral, além de questionar o papel do leitor. O escritor Rubem Fonseca, através de *Diário de um fescenino*, nos oferece ainda a possibilidade de discutir a “relação de implicação” estabelecida, sobretudo, na recepção do objeto estético, entre o autor empírico e as personagens criadas por ele.

Embora faça dessa obra espaço de discussão de temas caros à literatura, críticos emitiram, por vezes, juízos pejorativos acerca do romance, taxando-o inclusive de “promessa frustrada”. A resenhista Gabriela Almeida afirma que apesar de Rubem Fonseca utilizar os mesmos velhos “ingredientes” – sexo, crimes e filosofia – esse livro não convence o leitor, nem faz jus ao renomado escritor brasileiro. O articulista e crítico da *Folha de São Paulo* Marcelo Rubens Paiva também diz acreditar que essa última narrativa fonssequiana

decepcionou os leitores. Ele chega a insinuar que se não fosse o “diário”, um romance do mesmo autor de livros consagrados como *A grande arte*, talvez as editoras brasileiras não se interessassem pela obra.

Os textos citados foram publicados logo após o lançamento do livro em 08 de abril de 2003. Eles representam um grupo de críticos, cujas apreciações expressam uma valoração negativa do romance. Esses críticos afirmam que o livro apenas repete elementos como o grotesco, o sexo e a metalinguagem, que, diferentemente de outras obras de Rubem Fonseca, ficaram enredados em clichês.

Contudo, há posições divergentes. Para a articulista do *Jornal do Brasil*, Cláudia Nina, em crítica publicada em abril de 2003, essa repetição não aponta para um repertório de clichês, mas para a duplicação da própria figura autoral. Ela diz que o romance apresenta, de fato, estratégias textuais já trabalhadas em outros romances e contos do escritor: “o livro dentro do livro”, o desvelamento da própria escrita, o “narrador exibido” e as referências de sempre – o grotesco, o sexo e o suspense. Nina acredita, porém, que “a repetição não diminui em nada a obra”.

Assim, para vislumbrar a obra do autor e sua recepção crítica, citarei também Maria Antonieta Pereira (2000). A professora da UFMG, ao apresentar os principais estudos literários sobre a ficção fonsequiana, observa que há uma certa unanimidade entre os críticos na afirmação de que Rubem Fonseca é um escritor polêmico, que propicia construtivos embates entre os estudiosos da literatura brasileira.

Antonieta nos mostra que a crítica de 80 se preocupou mais com o viés sociológico dos livros de contos do autor. Dentre eles, destaca *Feliz Ano Novo*, censurado pelo regime ditatorial, já que essa narrativa encontrava-se intrinsecamente relacionada às questões sociais, ao cenário urbano e suas mazelas. Já nos anos 90, os trabalhos sobre a obra de Rubem Fonseca enfatizaram o processo de *mise-em-abyme*, a intertextualidade, a ironia e a tipologia do romance policial. Também se notou uma preocupação crescente com o leitor.

O trabalho que pretendo desenvolver não possui a pretensão de conciliar essas vozes divergentes, nem provar a “verdade” de cada uma delas. Mas tentarei dialogar, ao longo da dissertação, com as referências aqui explicitadas.

Para isso, traçarei, no primeiro capítulo, o percurso teórico que, certamente, me ajudará a elucidar as questões levantadas pelo romance. Antes de investigar as possíveis

representações de figuras autorais, no “diário”, será preciso, entretanto, apurar a própria trajetória de conformação do sujeito e sua formulação conceitual. Muitos filósofos, ao historicizar o conceito de autor perceberam a confluência e as “coincidências” entre os dois conceitos.

Desde a primeira definição do que vem a ser um sujeito, o homem tenta explicar o que ele é. No primeiro momento do capítulo irei, justamente, tecer um apanhado sobre o tema. Nesse sentido, serão citados Aristóteles, Descartes, Kant, Heidegger, Freud, Lacan, Stuart Hall, dentre outros. Pretendo mostrar que o sujeito foi, a priori, entendido como uma espécie de “substância”, um todo delimitado e com capacidade cognitiva. Nesse contexto, será demonstrado como o autor, durante o positivismo, foi relacionado à sua intenção, sendo a obra, portanto, considerada aquilo que o “autor quis dizer”. Essa relação, dentre outras, será devidamente apontada no item 1.1 da dissertação.

Veremos também que, depois do advento da psicanálise, toma-se consciência de que o sujeito não nasce, mas se constitui através de processos simbólicos e psíquicos, que apresentam uma lógica diferente da Razão. Com o desenvolvimento das ciências humanas, inclusive da lingüística, o sujeito passa a ser considerado uma função, um operador de sentidos. Não à toa, nesse período, o autor passa a ser considerado como uma função do próprio texto. Trabalharei tais aspectos com Luciano Elia (2004), Fernando Rey (2003) e Foucault (1992), dentre outros. Vale lembrar que o trabalho recortará a obra dos autores com o intuito de se ater à questão do sujeito.

No item 1.1, já referido, irei ainda percorrer as formulações acerca do conceito autoral para mais adiante relacioná-las às representações de figuras autorais encontradas em *Diário de um fescenino*. Nesse sentido, os textos de Barthes (A morte do autor), Foucault (O que é um autor?) e Gusmão (Anonimato ou alterização?) serão trabalhados, em especial, por me parecerem os mais adequados. Ao tomar esses pressupostos, prepararei o campo conceitual necessário para tecer a análise literária.

Pode-se dizer que o romance elabora concepções em que o sujeito autoral pode ser vislumbrado como intenção do autor empírico, como efeito do texto, como um texto a ser lido. Para contextualizar cada uma delas, tomarei como guia o texto de Compagnon (2003), onde encontrarei reflexões e críticas, além de um panorama histórico sobre a questão.

Pretendo também demonstrar com o item 1.1 que as explicações sobre a instância autoral, geralmente, irão oscilar entre duas teses: a intencionalista e a imanentista. Na primeira, o entendimento do objeto literário estaria na biografia do autor empírico ou na sua intenção; na segunda, a interpretação se daria pela análise da estrutura narrativa; a “resposta” estaria na imanência do texto, como entidade auto-suficiente e totalmente independente do autor.

Para tratar a instância autoral e seu processo de constituição será necessário também investigar a função exercida pelo leitor, que esteve por muito tempo relegado à condição redutora de um decodificador. Passarei, então, ao item 1.2 da dissertação, em que serão abordados os pressupostos teóricos a esse respeito.

Nesse ponto, discorrerei sobre o papel do leitor, a fim de fomentar meu repertório e responder a algumas perguntas: ao ler o texto de um autor, estaríamos, de alguma maneira, “lendo” o autor? Há limites para a interpretação do leitor? Como as expectativas do leitor podem interferir na significação da obra? Espero assim fundamentar minha leitura crítica, para que possa adentrar os percalços da criação literária, materializada por Rubem Fonseca, em *Diário de um fescenino*.

Buscarei delinear como, nesse romance, o leitor, muitas vezes, foi figura determinante para o desenrolar da trama. Acredito que nomes como os de Umberto Eco (2002) e Wolfgang Iser (1996), dentre aqueles que valorizaram o processo de leitura, permitirão acessar horizontes possíveis para a constituição do texto literário e, por que não, para a conceituação autoral, objeto deste trabalho.

Já no capítulo 2, para contextualizar a produção literária e os estudos críticos sobre o escritor, farei um conciso apanhado acerca da narrativa fonssequiana, citando trabalhos anteriores que abordaram os livros de contos e outros romances. O chamado “estado da arte”, apresentado aqui na introdução, será melhor desenvolvido. Retomarei ainda artigos meus sobre livros como *Feliz ano novo* e *Secreções, excreções e desatinos*.

Também abordarei, nesse capítulo, as citações auto-referenciais presentes no romance *Diário de um fescenino*, com o intuito de perceber a tessitura de sua estrutura narrativa; repensarei ainda as relações da tríade autor-obra-leitor, que recebem denominações peculiares nesse “diário”. Ao analisar a “síndrome de Zuckerman” e a “síndrome de Bulhão Pato”, observarei como o texto chama a atenção do leitor para a necessidade de uma postura

crítica e menos ingênua diante da obra, além de problematizar a relação de implicação entre o sujeito autoral e o sujeito empírico.

Especificamente no item 2.1 será enfatizada a estratégia textual de Rubem Fonseca que se vale, no romance, do narrador-personagem Rufus, para discutir o processo de constituição autoral. Abordarei como o enredo nos pede para tomar o romance como se fosse um diário, em que Rufus irá narrar suas vicissitudes, peripécias amorosas, e ainda divagar sobre questões relacionadas ao exercício literário. Mostrarei como a configuração textual do “diário” é móvel e pode levar a uma leitura equivocada.

Esse discurso encenado proporcionará a reflexão sobre o caráter duplo do diário e da escrita de Rubem Fonseca e ainda sobre os atos de fingir que tecem os jogos enunciativos. Ao colocar o personagem Rufus a escrever um diário como preparação para o seu *Bildungsroman*, um “romance de formação”, o “diário” estaria na verdade jogando com o leitor, exigindo sua cooperação textual.

Pretendo verificar, então, a construção do *como se* (Iser, 1996), estratégia que desnuda o próprio caráter de ficção da obra e propicia a entrada do leitor no jogo. Rubem Fonseca oferece, inclusive, com as citações a outros autores, pistas de como o leitor pode estabelecer sua interação com o texto sem cometer o erro da “síndrome de Zuckerman”, cujo sintoma descreve um leitor que insiste em acreditar que a obra literária corresponde à realidade, ou que entre o autor empírico, o personagem e o narrador sempre há uma relação de identidade.

A “síndrome de Zuckerman”, assim nomeada por Rufus, para falar da relação entre ele, enquanto escritor, e seus personagens e narradores, parece trazer a chave de leitura desse “diário”. Mas para chegar a ela será preciso antes percorrer as incongruências construídas por Rubem Fonseca, pois ora ele corrobora a síndrome, ora a refuta. Desse aspecto se ocupará o item 2.2 da dissertação.

Posto isso, mostrarei como o personagem Rufus se vê enredado por uma espécie de espaço autobiográfico (Lejeune, 1975) estabelecido pelos demais personagens do romance, os quais se configuram como leitores do narrador. Deverei enfatizar que um dos artifícios do romance é espelhar a estrutura de um diário, considerado um gênero próximo à autobiografia, favorecendo assim a “síndrome de Zuckerman”.

Analisar esse enredo aparentemente banal possibilitará chegar até os jogos de enganos com os quais nós, leitores, somos também emaranhados. Pretendo mostrar como as digressões sobre questões teóricas, na trama, parecem dizer que a importância da obra reside justamente na colocação do problema: como o sujeito autoral se constitui e se alteriza na escrita? (Gusmão, 1977). Para delinear melhor esse processo de alterização em que o autor empírico se transforma em um “outro”, trabalharei também com Blanchot (1987).

Com menos ênfase, abordarei também a “identificação” do leitor com os personagens, “como se o autor tivesse lhe pintado um retrato”, situação denominada pelo narrador de “síndrome de Bulhão Pato”, a qual seria uma espécie de desdobramento da “síndrome de Zuckerman”.

Com a pesquisa almejo, assim, apontar as formulações que o livro oferece para explicar a instância autoral. Ao mapear as considerações e as divagações a respeito do autor e do próprio exercício literário, em *Diário de um fescenino*, poderemos vislumbrar como se cria essa “ilusão autobiográfica”, para a qual são utilizadas também estratégias da ironia romântica (Ferraz, 1987).

Em seguida, iniciarei o capítulo 3, retomando os pressupostos teóricos apresentados no primeiro capítulo, para estabelecer a relação necessária entre o campo conceitual apresentado e as articulações de posições discursivas assumidas pelo narrador Rufus, do romance de Rubem Fonseca – as quais representam diferentes conceitos de autor – a fim de chegar ao próprio conceito que a narrativa parece postular.

Nesse capítulo, trabalharei com maior detalhamento as relações afetivas encenadas por Rufus e pelas amantes e leitoras da “ficção” desse narrador. Começarei por analisar a relação entre Rufus e a personagem Lucia, porque acredito que será percebida, com maior clareza, através desse caso, a materialização textual da “síndrome de Zuckerman”. Estabelecerei, a partir dessa, comparações com as demais relações, verificando quais as articulações de posição-sujeito (Foucault, 1992) que estão a permeá-las.

Em “Detetive ou criminoso” – uma vez que o crime da literatura é assassinar a própria realidade (Figueiredo, 2003) – abordarei, no item 3.1, como o romance cria um narrador que joga com as referências da tipologia policial, a fim de desvelar o próprio processo de escrita desse gênero, com o qual Rubem Fonseca está sempre a dialogar.



Tentarei demonstrar, nesse momento, como o narrador se remete a conceitos díspares relativos à figura autoral, ao se colocar ora na posição de autor – reivindicando assim certa autoridade em relação à obra e ao seu receptor – ora como leitor, solicitando então liberdade para o processo de significação do texto.

A partir daí, pretendo explicar a aparente e incongruente coexistência de perspectivas diversas sobre a questão autoral, estando elas, no romance, arraigadas em diferentes e divergentes concepções e posições de sujeito. Tentarei responder ainda à pergunta que o romance parece fazer ao leitor: a autoria seria, na verdade, uma busca de dar à obra uma unidade de concepção?

*(...) a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato. Existe sempre algo de imaginário ou fantasiado sobre sua unidade.*

*(...)*

*a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza...*

Stuart Hall

## 1. Do sujeito ao autor

Para compreender melhor o conceito de sujeito autoral e como esse é formulado no romance *Diário de um fescenino*, do escritor Rubem Fonseca, fez-se necessário antes perguntar: o que é um sujeito? Ao atravessar o arcabouço teórico selecionado para a concretização do projeto de pesquisa, foi possível perceber que o conceito de autor – ou a configuração do sujeito autoral – podiam ser relacionados com a própria conformação do conceito de sujeito.

Percorrendo esses pressupostos teóricos, deparei-me com o seguinte desdobramento: não há uma significação fechada e acabada para o termo, mas uma pluralidade de concepções. Ao historicizar os conceitos de autor e sujeito, encontram-se diferentes significados, forjados em contextos políticos e culturais também diversos.

Início por isso este capítulo com a questão do sujeito. Como esse conceito foi construído? Qual a sua definição geral? Qual o significado atribuído ao termo na contemporaneidade? Foram essas indagações, entre outras, que direcionaram minha pesquisa sobre o tema. Antes de recorrer à própria teoria da literatura, busquei o viés filosófico, dentre outros campos de saber, para que me propiciassem a panorâmica adequada.

De acordo com ABBAGNANO, há dois significados fundamentais e pioneiros para o vocábulo sujeito. A primeira definição está relacionada à tradição filosófica antiga, que considera o sujeito uma espécie de *res*, um dos modos de “substância”, à qual são inerentes ou à qual se referem determinações predicáveis. O sujeito, nesse contexto, como afirmara Aristóteles, seria “aquilo de que se pode dizer qualquer coisa, mas que por sua vez não pode ser dito de nada”. (2000, p.930)

A substância é entendida, aqui, como “essência necessária”, ou “o que é necessariamente aquilo que é”. A explicação nos faz pensar que o ser é estável e, sendo assim, contínuo. O sujeito enquanto substância existiria necessariamente e sua forma seria eterna, não poderia ser produzida, nem destruída. A substância, então, exprimiria o significado primordial do conceito de ser.

Já o segundo significado estabelece a correspondência entre a noção de sujeito e o “eu” – espírito ou consciência como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, ou como capacidade de iniciativa em tal mundo. É a partir dessa idéia que o filósofo

Emmanuel Kant marca o conceito de sujeito com relevantes diferenças. Ele explica que se despojássemos o sujeito ou a “substância” de seus predicados, nos restaria o elemento substancial em si, que seria, portanto, para nós, desconhecido. Para o filósofo:

(...) sujeito é o eu penso da consciência ou a autoconsciência que determina toda atividade cognoscitiva... O eu é sujeito na medida em que determina a união entre sujeito e predicado nos juízos, em que é atividade sintética ou espontaneidade cognitiva, portanto consciência autoconsciência... (ABBAGNANO, 2000, p.931)

Apesar de tecer a correlação entre o sujeito e a primeira pessoa do singular, a concepção acima é atravessada pelo conceito de transcendência. A professora e filósofa Marilena Chauí, em nota explicativa, na coleção *Os pensadores: Vida e obra de Kant*, esclarece a questão: o filósofo, ao discorrer sobre as “categorias do entendimento”, defendia que as representações formadoras do conhecimento precisavam ser sintetizadas. Tal síntese deveria ser analisada desde o ponto de vista da atividade do sujeito, cuja premissa seria a consciência da diversidade no tempo, a qual produz “a consciência de um eu unificado, não metafísico ou empírico, mas transcendental”. (1999, p.10)

Posto isso, pode-se concluir que, segundo a tradição filosófica, o sujeito é fruto de uma essência necessária, sendo permanentes os seus elementos constituintes, não em função, exclusivamente, de predicados inerentes – aqueles caracteres fundamentais que todo ser tem e não poderia deixar de ter – mas devido ao processo de constituição da consciência desse ser, desse “eu unificado” e de seus caracteres. Kant pensa o transcendente não como a *coisa em si*, ou o *ser em si*, mas como possibilidade do ser, como um conceito *a priori* – sendo assim, fenômeno e não essência. O filósofo afirma que o ser apresenta propriedades em comum que transcendem os gêneros, e que o conhecimento *a priori* dessas propriedades é que nos leva àquilo que chamamos de transcendental.

A correspondência entre o “sujeito como eu” ou o “eu como sujeito” desapareceu em algumas correntes filosóficas contemporâneas. A partir da concepção kantiana, posteriormente, chegamos ao significado que chama atenção por não tratar o sujeito nem como uma “substância”, tampouco como “força criadora”, mas como uma “função”. Nesse sentido, Heidegger define que ser sujeito significa “ser existente na transcendência e

enquanto transcendência”. Vale lembrar que, para esse filósofo, transcender é relacionar-se com o mundo. Assim, o sujeito é identificado como essa relação: ser-no-mundo.

A definição de função (Abbagnano, 2000) nos remete à idéia de operação. Desde Aristóteles, o termo estaria relacionado à procura do homem para descobrir qual seria a função ou a operação peculiar ao ser humano enquanto ser racional. Apesar de haver várias formulações, todas elas apontam para uma ação dirigida à realização de uma finalidade. Paralelamente ao que diz Heidegger, o conceito de função também é designado como relação. A função sempre indicaria, assim, a relação entre os fenômenos, expressaria sua interdependência.

Entendemos, a partir das considerações acima, que o sujeito enquanto função se constitui como um operador de sentidos, mediando o mundo dos objetos, das referências, com o próprio eu (ou consciência/autoconsciência). Vale ressaltar que o conceito de sujeito/função é o que mais se aproxima dos autores com os quais trabalharei a questão autoral. Também o sujeito autoral descrito por Barthes (1968), por Foucault (1969) e por Gusmão (1997), embora com diferenças significativas, traz a premissa de que o autor seria uma função da linguagem, ou melhor, um ser de linguagem, portanto não deveria ser identificado com o escritor – biológico e datado historicamente. Isso significa que ao sujeito autoral não se deve atribuir características do indivíduo empírico.

Ainda para esclarecer o conceito de sujeito, recorro aos pesquisadores Stuart Hall (2004) e Luciano Elia (2004), respectivamente dos campos da sociologia e da psicanálise. Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, fala em “concepções mutantes do sujeito humano”. Apesar de díspares, essas concepções tratam o sujeito como figura discursiva, “com forma e identidade forjadas pelo pensamento moderno e pelos processos que moldaram a modernidade”. (p.23)

Não só o conceito de sujeito como qualquer outro são, nessa época, tidos como fixos e coerentes; assim se pensava o próprio sujeito e sua identidade. Com o que Hall denomina de “descentramento do sujeito”, as identidades e conceitos são deslocados. O sociólogo enfatiza, ainda, que é preciso historicizar a conceituação acerca do sujeito; coloca-nos, então, diante do “nascimento e morte do sujeito moderno”. Segundo o teórico, é plausível afirmar que o sujeito moderno emergiu em um período particular; é então ele detentor de uma história, e pode, em consequência, transformar-se e até “morrer”.

Mas quem é esse sujeito? Hall enumera três concepções para a sua identidade: a de “sujeito do Iluminismo”, a de “sujeito sociológico”, e a de “sujeito pós-moderno”. Vejamos, agora, como essas concepções se delineiam. Segundo o Iluminismo, o sujeito estava centrado na “pessoa humana” como um indivíduo unificado, capaz de agir em função da razão e da consciência. É importante notar que essa corrente filosófica, que vivenciou seu ápice no século XVIII, também conhecido como “Século das Luzes” (BOBBIO, 1995), é o contexto desse sujeito, cujo objetivo primordial era entender a razão como crítica e guia na experiência humana.

A mentalidade produzida, nesse período, consolidou a luta contra a autoridade da “tradição”, cujos valores obrigavam o homem a conformar seu pensamento a crenças e a preconceitos. De fato, o Iluminismo abre caminho para a ciência e admite, simultaneamente, que toda verdade deve ser colocada à prova e até mesmo modificada. Forja também a “soberania do indivíduo” que, nas sociedades pré-modernas, era tido como parte de um organismo, de um corpo social, ao qual estava totalmente subjugado, graças ao sistema político e aos dogmas religiosos.

Também se consolida, no contexto, a concepção de “sujeito cartesiano”: sujeito constituinte, capaz de pensar e raciocinar – “Penso, logo existo”. Para Descartes o sujeito seria uma “substância pensante”. Através do “Método da dúvida” e de seus preceitos metodológicos, da incerteza surge a primeira certeza do projeto cartesiano: o homem existe como coisa pensante e sua existência depende do pensamento. O filósofo coloca o sujeito racional e consciente no centro do conhecimento, sendo também ele uma questão do ato cognitivo.

Apesar de o sujeito do Iluminismo ser considerado um indivíduo de identidade fixa e centrada, a relativização da verdade, da própria razão e do conhecimento produzido a partir dela, possibilitaram o deslocamento dessa identidade. Assim, a idéia do sujeito sociológico se sobrepõe à noção anterior.

Voltando a Hall (2004), na concepção esboçada pelos interacionistas simbólicos<sup>1</sup>, em meados do século XX, a identidade do sujeito é formada pela interação entre o eu e a

---

<sup>1</sup> Herbet Blumer inaugura o termo “interacionismo simbólico” em 1937, para explicar a natureza simbólica da vida social, tendo como objetivo o estudo da interpretação, por parte dos atores sociais, dos símbolos nascidos de suas ‘atitudes interativas’. (MATTELART, Armand e Michèle, 2000)

sociedade (o que lembra Heidegger). Esse é, assim, constituído e modificado de acordo com o diálogo estabelecido com o mundo cultural e com outras identidades, pois essas irão mediar os valores, sentidos e símbolos da relação: “A identidade, então, costura o sujeito à estrutura” (p.12). Dessa forma, alinham-se os sentimentos subjetivos do homem com a objetividade criada pela ordem social.

Observa-se, contudo, que a complexidade do mundo cultural e também do próprio sujeito não pode ser explicada, exclusivamente, pela relação ou interação entre eles. Isso porque não se admite mais dizer que o homem e a cultura são homogêneos, não se admite mais a pretensão à universalidade de cartesianos ou iluministas. Daí, a “morte”, já anunciada há muito, do sujeito moderno e o “nascimento” do dito sujeito pós-moderno:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno. (HALL, 2004, p.12-13)

Deslocamento e descontinuidade são as palavras-chave desse novo contexto social, em que nem a sociedade nem o sujeito são um todo delimitado, uma totalidade previsível. Eles estão sendo, freqüentemente, descentrados dos seus papéis e lugares. Hall afirma que as sociedades da “Modernidade Tardia”, termo que ele usa para retratar esse momento, são caracterizadas pela diferença. Essas sociedades são permeadas por antagonismos sociais que produzem “uma variedade de diferentes posições de sujeito, isto é, identidades para os indivíduos”. (p.17)

Esse conceito de identidade, se por um lado é perturbador, por outro lado abre possibilidades de articulação. As novas articulações ou as novas identidades ou “posições de sujeito” são criadas a partir de rupturas nos discursos do pensamento moderno. Hall explica que as descobertas e considerações realizadas pelas ciências sociais foram responsáveis pelo descentramento final do sujeito moderno e, por conseguinte, pela mudança no conceito de sujeito.

Vejamos, então, quais são os deslocamentos que propiciaram tal mudança. De acordo com Hall, um dos grandes “descentramentos” do pensamento ocidental do século XX foi consolidado por Freud e a sua descoberta do inconsciente. Para a teoria psicanalítica, nossa identidade, sexualidade e desejos são formados por processos psíquicos e simbólicos do inconsciente que escapam à “lógica” da razão. Essa outra lógica traz questionamentos ao conceito de sujeito cartesiano.

Deixo por hora Stuart Hall e suas considerações, para abordar, justamente, o processo de constituição do sujeito, dentro do campo da psicanálise. Em *O conceito de sujeito*, o professor e coordenador do Mestrado em Psicanálise da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Luciano Elia (2004), chama a atenção do leitor para o fato de que o saber na psicologia é atravessado pelo inconsciente; por isso, toda vez que o autor registra o vocábulo, é sempre em relação ao “sujeito do inconsciente”.

Também Elia traça uma perspectiva histórica para o surgimento do conceito de sujeito. Ele retoma o *cogito* cartesiano<sup>2</sup>, já mencionado anteriormente, para apontar o momento em que o “discurso do saber se volta para o seu próprio agente”. O sujeito torna-se pensável independentemente do objeto a ser conhecido por ele:

O sujeito se desdobra, movimento pelo qual se coloca no ato de conhecer, é suposto a este ato, mas não mais como mero correlato do objeto conhecido... no campo filosófico o sujeito encontra sua primeira formulação. (ELIA, 2004, p.13-14)

Ao considerar os conceitos de sujeito forjados desde Descartes, o professor aponta uma diferença fundamental entre eles. Elia afirma que, depois do psicanalista Jacques Lacan, é consolidada a idéia de que o sujeito não nasce, não se desenvolve, não é uma “substância”, mas é constituído. Lacan, para explicar o processo de constituição do sujeito, adentra o campo da linguagem, a partir do qual o sujeito pode ser concebido. (2004, p.34)

Apropriando-se das considerações do lingüista Ferdinand de Saussure de que a linguagem deve ser entendida como um campo material e simbólico e, sendo assim, o sentido

---

<sup>2</sup> Elia explica que a proposição de Descartes - *Cogito, ergo sum* – comumente traduzida por “Penso, logo existo”, na verdade, corresponderia aos dizeres “Penso, logo sou”. Isso porque em francês, língua do filósofo, os dizeres são *Je pense donc je suis*. Tanto *sum*, como *suis* correspondem ao verbo ser, não ao verbo existir.



só pode ser extraído a partir da cadeia de significantes que, quando relacionados, nos abrem portas para a sua significação, Lacan irá descentrar mais uma vez o sujeito e sua identidade.

Para Saussure, a língua preexiste a nós, nenhum de nós pode afirmar ser o autor da língua, porque ao falar uma língua, não expressamos apenas nossos pensamentos, mas também ativamos significados que há muito permeiam a língua e a cultura. Ademais, os significados não são fixos. Eles estão constantemente em movimento, o que significa que não pode haver para a palavra um sentido único. A partir dos pressupostos de Saussure, Lacan explicita assim, a analogia entre língua e identidade, trabalhada, agora, por Hall:

Como diria Lacan, a identidade, como o inconsciente, ‘está estruturada como a língua’. O que modernos filósofos da linguagem – como Jacques Derrida, influenciados por Saussure e pela virada lingüística – argumentam é que, apesar de seus melhores esforços, o falante individual não pode nunca fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade... O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença), (2004, p.41).

Lacan sustenta, enfim, que apenas com a linguagem formulamos nossa pretensa identidade como totalidade. É pela linguagem que nos percebemos e dizemos quem somos, mas ainda assim não podemos cerrar o significado que atribuímos a nós mesmos. O conforto de nos ver “inteiro” é freqüentemente ameaçado por nossas “posições” ou identidades culturais, muitas vezes conflitantes. Se os significados nos escapam, se eles estão deslizando, nos escapa também a possibilidade de construir um conceito que dê conta, definitivamente, do que vem a ser um sujeito.

Mais difícil é pensar que esse sujeito não está aí como um sujeito empírico, mas como um sujeito que supomos:

Não, o sujeito não é o nome de um referente empírico que existe por aí, que se encontra na realidade. O sujeito é um operador que se impõe a nós, desde que nos coloquemos em determinada perspectiva, em determinado lugar a partir do qual interrogamos a experiência humana... O sujeito é, portanto, sempre suposto. Não o encontramos na realidade, mas o supomos. (ELIA, 2004, p.70)

Como vimos, até o momento, procurei enfatizar o conceito de sujeito como uma função; contudo, há oposições a essa perspectiva. Em *Sujeito e subjetividade*, o doutor em

psicologia Fernando Gonzalez Rey (2003) faz uma crítica ao construcionismo social e às correntes da psicologia social que forjam o conceito de sujeito, reduzindo-o a uma função, ou a um simples operador. Para ele, a subjetividade individual e a social estão implicadas na conformação do sujeito. Em conseqüência, qualquer conceito formulado para o termo deve se ater a essa condição.

De fato, já sabemos que filósofos racionalistas, como Descartes e Kant possuem concepções intrinsecamente ligadas à pretensão de se chegar a uma espécie de universalidade dos conceitos. Nesse sentido, a crítica do psicólogo cubano reivindica que o sujeito seja entendido de acordo com sua subjetividade individual, levando-se em conta suas características singulares e suas situações contingentes.

É importante frisar que tanto a sociologia como a psicologia têm como objetivo explicar o comportamento humano. A psicanálise, por sua vez, estaria preocupada em mostrar que não há homem explicável, representável; ela se debruça sobre os elementos que constituem o homem. Então, diferentemente do que diz Elia (2004), Rey (2003) não se remete ao “sujeito do inconsciente”, mas ao que ele chama de “sujeito concreto”. Daí sua relutância em ver o sujeito como simples função. A subjetividade individual é para Rey uma dimensão indispensável para compreender a subjetividade social e as representações sociais acerca do sujeito. Temos, então, um conceito de sujeito que busca o indivíduo empírico como parâmetro, contrariando, ao menos parcialmente, as formulações acima citadas.

Posto o contraponto, sigo novamente com Hall (2004) que, em suas considerações, define que também Foucault contribuiu para descentrar o sujeito e, conseqüentemente, o seu conceito. A respeito da “genealogia do sujeito moderno”, no século XIX, feita pelo filósofo, os livros *Vigiar e punir* e *História da Loucura* denunciam a crescente individualização do sujeito, paradoxalmente alcançada pelas novas formas de poder e configuração das instituições coletivas, como escolas, hospitais, oficinas, dentre outras, que insistem em disciplinar e vigiar as populações modernas.

Embora Hall se ocupe, nesses trabalhos, em particular, do conceito de sujeito, recorrerei a outra de suas obras: *A hermenêutica do sujeito*, composta de aulas ministradas por Foucault, de 1981 a 1982, no *Collège de France*. Nesses seminários e aulas, Foucault se debruçou sobre o princípio socrático do “cuidado de si” ou do “ocupar-se consigo” para

estudar, dentre outras relações, as de sujeito e verdade, permeadas, claro, por instâncias como subjetividade, poder, saber e ética.

Nas aulas dos dias 06 e 13 de janeiro de 1982, Foucault analisa o texto *Alcibíades*, do filósofo Platão, em que o discípulo de Sócrates “descreve” o diálogo entre o seu mestre e Alcibíades - jovem ateniense, abastado socialmente, mas que “ignorava sua própria ignorância”, porque ainda não havia se ocupado com ele mesmo.

Ao pontuar o contexto no qual surge a formulação e algumas de suas acepções, Foucault (2004) coloca duas questões fundamentais: “que é ocupar-se de si?” e “(...) que coisa é essa, que objeto é este do qual é preciso ocupar-se, o que é este eu?” (p.65). O meu interesse recai, justamente, nessa última pergunta. Saber o que é o eu, aqui, não é querer saber qual é a natureza desse eu, quais são suas capacidades ou paixões, mas querer saber qual é a relação desse que é ao mesmo tempo o objeto que deve ser conhecido e aquele que deve conhecer. É ao mesmo tempo “sujeito do cuidado” e “objeto do cuidado”.

É interessante notar que em *Alcibíades* a resposta para tal indagação - o que é o eu e com que se deve ocupar - é a alma ou a *psykhé*. Embora o termo esteja presente em outros trabalhos de Platão, no referido texto, a alma é concebida de forma bastante peculiar: ela seria o sujeito de todas as ações corporais, instrumentais e da linguagem:

(...) ocupar-se consigo mesmo será ocupar-se consigo enquanto se é ‘sujeito de’, em certas situações, tais como sujeito de ação instrumental, sujeito de relações com o outro, sujeito de comportamentos e de atitudes em geral, sujeito também da relação consigo mesmo. É sendo sujeito... que se deve estar atento a si mesmo... A alma como sujeito e de modo algum como substância... (FOUCAULT, 2004, p.71-72).

Essa concepção de sujeito explorada no texto de Platão por Foucault também não vê o sujeito como substância, mesmo sendo uma definição contemporânea à de Aristóteles que, por sua vez, considerava o sujeito “um dos modos de substância”. Na tentativa de buscar qual é o eu com o qual se deve ocupar, Platão não encontra a “alma-substância”, mas a “alma-sujeito”.

Contudo, na hermenêutica foucaultiana, também o “ser” do sujeito está no centro do ato de conhecer. Para se chegar à verdade de um sujeito seria necessário percorrer os caminhos que levam à sua alma-sujeito. Um desses caminhos, como desenvolve o autor, ao longo de

sua obra, são as “tecnologias do eu” ou as práticas disciplinares, que instauram um saber competente para dizer “quem” somos.

É interessante notar que em todos os conceitos e formulações citadas acima, do período clássico ao pós-moderno, o sujeito é colocado como um problema a ser deslindado pelo homem, não só na vida, mas também no mundo do trabalho, na linguagem, sobretudo na prática discursiva. Na literatura não seria diferente: o sujeito será assim também um indutor de questões no discurso ficcional.

### 1.1 A questão autoral

*“Los textos de Cervantes y Ménard  
son verbalmente idénticos,  
pero el segundo es casi infinitamente más rico”*  
Borges

O conto “Pierre Ménard, autor del Quijote”, do escritor argentino Jorge Luis Borges (1995) parece alertar-nos, como também o faz Compagnon (2003), ao comentar o texto, para o fato de que “sempre há um autor, se não é Cervantes, é Ménard”. Podemos dizer, então, que o sujeito literário se localiza, justamente, na elisão entre o escritor e o “ser de linguagem” e que a dicotomia autor-leitor já ficou para trás. Vejamos.

Se há sempre um autor, se a própria escrita nos aponta para a existência daquele que a registrou, em que sentido podemos explicar “a morte do autor” de que fala Barthes (1968), ou o “apagamento do autor” (Blanchot, 1987), dentre outros, que nos falam dessa “morte”? Assim como o conceito de sujeito, já explicitado no capítulo, o conceito de autor também se transforma ao longo da história (quase paralelamente). Pode-se, então, da mesma forma, reconstituir o processo de construção desse conceito.

A teoria da literatura apresenta-nos uma velha dicotomia entre os “partidários da explicação literária” e os “partidários da interpretação literária”, como coloca Compagnon, ao historicizar o tema da intenção, termo com o qual o autor foi e é relacionado.

O conflito se aplica ainda aos partidários da explicação literária como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer), e aos adeptos da interpretação literária como descrição das significações da obra

(deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções do autor). (2003, p.47)

Se voltarmos a “Ménard”, saberemos que o tema da duplicidade autoral continua a pairar. Como explicar que textos verbalmente idênticos sejam de autores diferentes? Não estaria aí, presente, nesse conto, a idéia de que cada leitor de Cervantes “reescreverá”, em certa medida, o Quixote. E ainda: se Ménard pode ser o autor de “Quijote”, o contexto de produção da narrativa e a intenção que por sua vez irá corresponder, não à de Cervantes, mas à do francês, estariam então se sobrepondo ao próprio texto. Mas Ménard não é também produto desse “Quijote”? Se ele se tece junto à narrativa, não seria o texto, aqui, o fator preponderante da interpretação?

Borges não resolve essa ambigüidade, e arrisco-me a dizer que tampouco Rubem Fonseca. Assim como o argentino, Fonseca, em *Diário de um fescenino*, também coloca questões pertinentes sobre a instância autoral. Porém, antes de analisá-las na obra citada, acredito ser necessário me deter nos textos que discutiram e teorizaram o tema.

Para que Barthes, em 1968, escrevesse o artigo “A morte do autor”, foi indispensável um longo percurso, no qual o conceito de sujeito foi revisitado e modificado. Para que se pudesse admitir essa “morte” e para admitir que o autor era uma função da própria linguagem, foi preciso primeiro “matar” o sujeito cartesiano.

Como já exposto, a noção de sujeito, como uma “substância pensante”, dotada de uma identidade unificada e fixa caiu por terra. O positivismo, apesar de tirar o homem das trevas da tradição, das verdades absolutas e dos dogmas, ainda identificava o sujeito a um elemento substancial, cuja totalidade era apreensível. Era nesse contexto, segundo Compagnon, que circulava a idéia de que a intenção do autor, ou o que o autor quis dizer, era quase a única justificativa para a leitura de um livro: “a antiga idéia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor, circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo”. (2003, p.47)

Tomava-se a obra como uma espécie de “confissão” daquele que a escreveu. A explicação dela, as respostas para as questões dos textos, portanto, eram buscadas através de um “eu” biográfico. A “pessoa” do autor importava mais que a própria obra. O sujeito autoral nada mais era que o correlato do texto, ou o texto, um correlato do autor. Havia, portanto uma correspondência entre o escritor e o sujeito autoral.

A notoriedade dada ao texto, que no período anterior fora relegado ao segundo plano, também contribuiu para a formação de uma nova noção do que vem a ser um autor. A “tese da morte do autor” não só refuta a corrente intencionalista da crítica literária como também abre caminho para o leitor.

Posto isso, inicio a reflexão sobre o texto de Barthes, com sua frase final: “(...) O nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”, (2004, p.64). Quando Barthes profere tal frase, o leitor recebe um papel que lhe foi anteriormente furtado. Pois, se o sentido se encontrava fechado na obra, se era o autor empírico a falar de sua biografia, não haveria outra função para o leitor que a de decodificador. Assim, dizer que o “autor morreu” é permitir ao leitor perceber e co-produzir os sentidos e significados do texto, na leitura que ele mesmo inscreve.

Entende-se, a partir do viés, que a escritura seria a destruição da origem, de uma explicação *a priori*, tendo em vista a figura do autor. Antes do desvanecimento, seja ele do sujeito moderno ou do autor, discursos como os das chamadas filosofias do sujeito, (marxismo e fenomenologia, dentre outros) teriam a pretensão de dizer o que é o homem; guardadas, é claro, as devidas peculiaridades, a literatura parecia compartilhar, mesmo indiretamente, desse propósito:

(...) a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua confiança (BARTHES, 2004, p.58).

De acordo com o filósofo, em lugar daquele que é considerado proprietário da obra, deve-se colocar a própria linguagem. Sendo assim, escrever seria “atingir o ponto em que só a linguagem age”, através da impessoalidade prévia que implicaria o ato da escrita. Quem estaria a nos falar seria a própria linguagem, não o escritor.

Confesso que, a princípio, a proposição me soou estranha. Como atingir tal abstração se a escrita parte de um “eu”?<sup>3</sup> Barthes ainda explica que quando se conta algo para outros fins que não o de atuar sobre o real, o autor “entra na sua própria morte”, a origem se perde

---

<sup>3</sup> Toda a discussão que se segue pretende distanciar ou diferenciar o escritor do autor, ou o autor empírico do sujeito literário, sobretudo em Foucault. Adiante serão explicitadas as diferentes nomenclaturas.

para que a escritura possa começar. Aquele que diz “eu” não seria outra coisa senão aquele que diz “eu”: “a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa”. (2004, p.61)

O livro não é o passado do seu autor, o texto não é dotado de um ser que o precede ou o excede. Todo texto seria escrito “aqui e agora”. Esse que diz “eu” nada mais é que o sujeito do enunciado que só encontra possibilidade de existência por meio de um gesto de inscrição e não de expressão. Este ato chamado por Barthes de performativo não teria outra origem que a própria linguagem, exatamente aquilo que continua a questionar essa origem.

Tatiana Levy (2003), ao analisar o conceito de Fora<sup>4</sup> em Blanchot, Foucault e Deleuze, para pensar a relação entre literatura e realidade, afirma que a experiência literária é transgressora, justamente, por ser capaz de questionar. A “experiência do fora” coloca em xeque todas as noções clássicas de sujeito, autor, linguagem, pensamento, realidade, dentre outras. O “fora da linguagem” é entendido como o próprio espaço literário, onde ocorre a despersonalização do sujeito, para se dar o surgimento do ser de linguagem. Nesse contexto, ao conformar a relação entre literatura e real como uma “relação com o fora”, podemos nos libertar do engessamento proveniente do *logos* clássico, de suas certezas e de suas pretensões de verdade, de unicidade. Ao se exteriorizar, “a palavra literária constitui o outro do mundo, que está tão colado a este quanto o imaginário ao real” (p.27).

Sendo assim, o mundo não desaparece na escritura, mas se desdobra. O fora é a possibilidade de vivenciar um “outro mundo”. Em suma, o fora se configura como “esse outro de todos os mundos”, de todos os objetos que se conformam na literatura. Não se trata, nunca, de cópia e original, de uma segunda realidade, mas de uma outra realidade.

Uma vez que a literatura não se fixa a nada, é compreensível dizer que ela não se fixa a um indivíduo: “ela é o fora, esse não-lugar sem intimidade, sem um interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que já não pode mais dizer eu...” (LEVY, 2003, p.29)

---

<sup>4</sup> Para a autora, o conceito de fora ou de neutro são deslizantes, mas ela elabora alguns apontamentos: o fora poderia ser definido como uma função, como uma prática do questionamento do fazer literário. A linguagem literária, diferente da linguagem ordinária, funda sua própria realidade, seu próprio objeto. Palavra e coisa seriam um só elemento. A palavra é “destruída” para ser realizada de outra forma. Sendo assim, a linguagem literária corresponderia à experiência do fora, ao mesmo tempo em que ela não se remete a algo exterior a ela mesma: é a própria exterioridade, tenta dizer o que se encontra fora da linguagem, fora dos fins práticos da ação, da comunicação, “um esforço para sentir o que não sabemos”, para dizer o indizível.

O fora assinala a passagem do eu para o ele. O ser da linguagem é esse outro, que apesar de ser uma singularidade, não nos remeterá à intimidade de um “eu”, pois o projeto da literatura moderna é, de fato, desdobrar-se, substituir a “intimidade do sujeito pelo fora da linguagem”.

Uma vez que o texto não é entendido mais como exclusiva expressão de uma “pessoa”, ele se transforma em um espaço polifônico e polissêmico, de várias dimensões, onde se articulam e desarticulam vozes diversas, nenhuma delas podendo ser chamada de original.

Uma vez afastado o autor, a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão... é fechar a escritura. Na escrita múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado... a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo. (BARTHES, 2004, p.63)

Para Barthes, o lugar em que essa multiplicidade se reúne não é o autor, como se pensou até então, mas o leitor. Contudo, também esse destinatário não pode ser entendido como pessoal: “o leitor é um homem sem história, sem psicologia, ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”. (2004, p.64)

Logo após a publicação de “A morte do autor”, em 1969, Foucault se pergunta “O que é um autor?”. Vale lembrar que o filósofo fala de um lugar específico; ele é um historiador e, em obras anteriores, como em sua tese de doutorado sobre a história da loucura, traça uma espécie de “genealogia do sujeito”. Ele se dedica a esclarecer as relações entre saber, poder e discurso, e a visualizar as novas formas de subjetivação do sujeito, através da punição e da vigilância.

Não à toa que, em *O que é um autor?* Foucault (1992) nos mostra que a questão da autoria está também relacionada às práticas coercitivas e às normas. Os textos literários só passaram a ter um autor, ou seja, uma assinatura, quando eles foram considerados “profanos” em relação à ordem social. O caráter transgressor da literatura foi explicitado. Era preciso saber “quem” era o autor para que se pudesse punir o “herege” ou, ao contrário, reverenciá-lo. À transgressão de determinados discursos soma-se o próprio contexto político e cultural, onde a “soberania do indivíduo”, ainda remanescente, estava sendo celebrada. A instauração



de um regime de propriedade para os textos consolida, então, a relação entre um discurso e um nome.

Antes desse período (meados do séc. XVIII) os textos que eram chamados de literários, comumente, não traziam a assinatura de um autor. Mas aqueles considerados científicos, portanto, “portadores de verdade”, não poderiam ser publicados se não fossem assinados. As regras sobre os direitos de autor e de reprodução e as penalidades para aqueles que não as respeitassem forjaram, definitivamente, o lugar da autoria para as narrativas literárias.

Posto isso, trabalharei, agora, com as questões específicas do texto, começando por observar que Foucault (1992), como já havia ponderado Barthes, também afirma que a escrita se libertou do tema da expressão. Para ele a escrita é um “jogo ordenado de signos”, onde o sujeito dessa escrita estaria sempre a ser pulverizado. Então, a obra que outrora detinha o dever de imortalizar o autor, passou a instaurar a sua morte, a assassinar o seu autor:

(...) esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve... a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência, é-lhe necessário representar o papel de morto no jogo da escrita. (FOUCAULT, 1992, p.36-37)

Nesse sentido, o autor, enquanto um personagem, um ser de papel a transitar por sua escrita, seria peculiar àquela obra, paradoxalmente, por estar ausente dela. Maurice Blanchot, em “A solidão essencial”, discorre sobre esse “apagamento do autor”. Para ele, escrever seria o exercício de se transformar em um outro, de “apagar” o eu, para que seja possível a emergência de um terceiro, como já mencionado anteriormente. “É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do eu ao ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo...” (1987, p. 24)

Ao tentar esclarecer em que consiste o autor ou esse “vazio” deixado na obra, Foucault formula uma outra pergunta: o que é um nome de autor? De acordo com o historiador, o nome de um autor designa, acima de tudo, uma função classificatória e por isso não pode ser definido como um nome próprio qualquer. Esse nome não possui uma função apenas indicadora, ele permite reunir certos textos, delimitá-los e selecioná-los, de forma a também serem colocados em oposição a outros. O nome de um autor faz com que os textos

se relacionem entre si: “em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso”. (1992, p.45)

Quando se diz que um discurso possui um nome de autor, isso significa que esse discurso não está na ordem do dia, não faz parte do senso comum; ao contrário, indica que ele deve receber um certo estatuto. Ademais, não se deve buscar o nome de autor no estado civil de um homem; tampouco ele está situado na ficção da obra, mas na ruptura entre estas duas instâncias. Esse rompimento instaura, por sua vez, determinados discursos e seus “modos” singulares. Estamos diante, então, de um discurso que possui a função autor<sup>5</sup>.

É importante observar que os discursos provenientes dessa função comportam uma pluralidade de “eus”. Como já afirmara Hall (2004) em relação às identidades culturais, após o “descentramento” do sujeito, temos articulações que possibilitam inúmeras posições de sujeito. Foucault diz algo semelhante: “A função autor... não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar”. (1992 p.56)

Estilhaça-se a idéia de um sujeito constituinte, de uma força criadora e independente. Nesse sentido, faço um parêntese para citar Inês Lacerda Araújo, em *Foucault e a crítica do sujeito*:

Se o sujeito é constituído, toda filosofia que apresentá-lo como constituinte, isto é, como senhor pleno e criador de seus atos, entendido como um cogito do tipo cartesiano, completo imutável, como consciência de si e de seus atos, livre, autônomo – é uma filosofia do sujeito, uma antropologia filosófica que cai na ilusão de que aquele que conhece permanece como garantia da não dispersão de seus atos. É preciso evitar cair no sono das filosofias antropologizantes: a noção de sujeito é histórica, tem usos diferentes, em diferentes *epistemes*. (2001 p. 88)

A partir dos trabalhos de Foucault a respeito da noção de sujeito, Inês Araújo irá discorrer sobre os modos de subjetivação do ser humano, na cultura ocidental, e, em contrapartida, sobre as formas de objetivação que nos transformaram em sujeitos. Ela explica que o processo de constituição do sujeito tem como pilar fundamental a prática discursiva.

---

<sup>5</sup> Assim, para eu dizer que um texto foi escrito por fulano, faz-se necessário observar a presença de critérios que conformam a função-autor: certo valor constante, campo de coerência conceitual ou teórica, unidade estilística e ponto de encontro de certos acontecimentos. A função autor configura, assim, as características do modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos na sociedade.

Assim, nos enunciados de determinado discurso, o sujeito pode vir a ocupar posições e funções. Esse sujeito não tem um rosto, porquê, no enunciado, a posição de sujeito se encontra vazia, à espera de que “alguém” a preencha.

Inês nos alerta para um possível erro ao tentar entender a proposição foucaultiana: não se pode pensar que Foucault propõe uma estrutura “sem sujeito”. Ele inclusive prescinde do chamado sujeito transcendental. O filósofo não pode ser considerado um estruturalista, pois ele renuncia ao sujeito soberano, não pela imanência da linguagem, mas pela própria prática discursiva. Evita reportar a história a um sujeito fundador, porque para isso seria necessário recorrer a um sujeito constituinte. Foucault faz a “história da diferença”, da descontinuidade: não há sujeito supra-histórico e sim “posições possíveis de subjetividades constituídas”.

Trata-se de retirar do sujeito o papel de origem fundadora e de analisá-lo como função móvel e variável da linguagem. Como já explicado anteriormente, toda função denota uma operação e uma relação de interdependência. Essas posições-sujeitos vão surgir, exatamente, da confluência entre os elementos referenciais do texto e as vozes que ali circulam. A voz do autor empírico é só uma delas e, naquele contexto enunciativo, já se transformou na voz de um outro.

Voltando a Tatiana Levy (2003), em sua análise do conceito de fora, especificamente em Foucault, lembre-se que ela explica que as principais leituras do filósofo dizem respeito, justamente, à despersonalização do sujeito ou à fragmentação da unidade subjetiva. O Fora ou a literatura seriam a possibilidade de fazer da linguagem uma “não-linguagem”, e do sujeito, um “não-sujeito”. Portanto, a “experiência do fora” é possível quando o sujeito se coloca fora de si, fora do mundo, quando se desdobra.

Já falamos que a “experiência do fora” questiona certezas e valores. Sendo assim, vale ressaltar que essa experiência, enquanto estética, constitui-se, sobretudo, no “estremecimento do *cogito* cartesiano”. É com o desmoronamento do conceito de eu, do eu como uma espécie de essência, e até mesmo da noção de homem, é que se pode vislumbrar o ser de linguagem. Ao falar da “morte” do sujeito moderno ou do autor, fala-se da morte de um sujeito portador de verdade, fala-se também do esmaecimento da noção de literatura como a expressão intimista de um eu.

Para pontuar a questão, a estudiosa trabalha a diferenciação entre “Penso” e “Falo” feita por Foucault. Graças a essa diferença, a literatura pode ser experimentada como o “fora”:

“Falo”... o filósofo francês faz uma distinção entre a frase transcrita acima e a frase que representa o cogito racionalista: “Penso”. Enquanto o penso cartesiano é uma expressão reflexiva por excelência, uma vez que remete a um sujeito soberano, o falo, por sua vez, extingue qualquer possibilidade de reflexão. “Falo” é uma sentença que carrega um grande paradoxo: o *eu* que a pronuncia não é um eu idêntico a si, pois é um *eu* que não representa um sujeito, que não se refere a si mesmo... “eu penso”. Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência... Aqui, “eu falo”, na ficção moderna, o sujeito – o *eu* que fala – se fragmenta até desaparecer no vazio. A linguagem pode então expor o seu ser longe da ditadura do *eu*. Porque o ser da linguagem é pura exterioridade. (LEVY, 2003, p.53-54)

O pensamento do fora, ao contrário do cartesiano, é o pensamento que se mantém fora da subjetividade do referido eu. Eu, em “Eu falo”, não se remete a uma pessoa. O sujeito é apagado, para que se possa dizer “eu”. Como já exposto antes, há uma impessoal singularidade, um “ele” que transita no texto, mas que não se presta ao papel de um sujeito atribuível.

Esse estranhamento que o ato de escrita gera em torno da figura do autor e a multiplicidade de suas posições podem ser explicados também pelo que Gusmão (1997) chama de “alterização do autor”. Gusmão, tendo também a “tese da morte do autor” como ponto inicial da discussão, faz uma crítica a Barthes: ele teria levado a questão do sujeito autoral para as vias do “anonimato transcendental”. O crítico português diz que a configuração do autor não pode ser conduzida nem pela via do anonimato, nem tampouco pela explicação genética, em que o texto teria como origem ou “pai” o próprio autor.

É importante notar a elaboração conceitual de Gusmão, em relação ao processo de constituição do sujeito autoral. Uma vez que o sujeito assume posições diversas ao longo de sua trajetória (como já mencionamos), a figura do autor apresenta nuances, em muitos casos, completamente contraditórias, mas que não se excluem.

Esse resultado seria fruto do processo de “alterização” da figura autoral: “não é o desaparecimento do sujeito autoral que aqui se figura, mas antes um processo de estranhamento e alterização. Ele permite, sim, figurar um acontecimento de linguagem, um

acontecer da escrita ou da poesia: difere a fonte da voz, mas evita o anonimato transcendental”. (GUSMÃO, 1997, p.69)

Como vimos, também em relação ao conceito de sujeito autoral, paira a velha dicotomia entre as perspectivas biográfica e estruturalista, já trabalhadas na conceituação do sujeito: se de um lado temos o conceito arraigado na “pessoa” do autor como critério de interpretação da obra, temos de outro o texto como pura imanência, onde estão guardadas todas as chaves de leitura necessárias para sua compreensão. Como coloca Gusmão, ao analisar a frase de Rimbaud - Eu é um outro - cria-se uma “tensão entre a enunciação singular e a generalidade da linguagem”.

O que Gusmão chama de “poética da alterização”, de Rimbaud, acaba por reivindicar uma concepção de linguagem fundada na noção de alteridade. Ao consolidarmos o acesso a “figuras autorais” ou representações autorais que propiciam a multiplicidade de sentidos, forjamos um texto plural e portador de diferentes posições de sujeito.

A partir da noção de função-autor de Foucault e de estratégias textuais como o fingimento (citadas por Gusmão para se referir aos heterônimos de Fernando Pessoa) é possível formular figurações de autor ou posições diferentes para o sujeito autoral, (para aquele que diz: “eu falo”). Uma vez que essa função se situa, justamente, na travessia entre o escritor e o locutor fictício, abrem-se possibilidades de construção de identidades autorais. Gusmão, ao falar de Fernando Pessoa, nos alerta para a existência, eu diria fluida, desse autor. Uma vez que um heterônimo implica a criação não só de um nome, mas de uma identidade diferente, o processo de alterização é explicitado. Gusmão ainda nos chama atenção para o desvanecimento da própria noção de função-autor, ao longo do século XX. Os critérios que configurariam essa função como unidade estilística e campo conceitual coerente são forjados em torno de figurações autorais díspares, tendo em vista, por exemplo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos:

(...) a autoria em Fernando Pessoa exhibe a forma de um diálogo múltiplo e descentrado, que cruza gênese de escrita e construção retroativa da imagem ou da figura autoral. Os heterônimos são formas de devir, enquanto modalidade de um particular devir outro. São também jogos de linguagem que dão a imaginar formas de vida, e que interagem uns com os outros, não apenas no quadro da ficção heteronímica, mas no quadro de uma enunciação polifônica. (GUSMÃO, 1997, p.72)

Ainda analisando a questão autoral em Pessoa, Gusmão cita o poema *Autopsicografia*: “O poeta é um fingidor...”. Nesses jogos de linguagem, percebemos a oscilação entre a sustentação de uma singularidade e uma pretensão à generalidade. O “poeta” tanto pode significar “este poeta”, (o autor Fernando Pessoa) quanto a classe dos poetas.

O “poeta” pode então ser entendido como esse eu (que escreveu o poema) ou todo e qualquer poeta. Vale lembrar que também o sujeito pode ser configurado como um ser singular e empírico, ou como uma função da linguagem, uma função designativa que aponta, no entanto, para um “vazio” a ser preenchido pela conformação de sentidos, por sua vez operados pelo sujeito autoral e por aquele que lê.

O escritor que passa pelo processo de alterização, pelo ato de se transformar em outro, oferece as condições necessárias para que o texto possa ser lido. A existência deslizando do sujeito autoral indica a possibilidade de tal experiência. O autor está no texto que lemos, porém não “vemos” um indivíduo a ser decifrado, mas uma inscrição que nos marca.

De acordo com Gusmão, nosso encontro com o texto é povoado de vozes e aquilo que nomeamos como autor é uma assinatura ao mesmo tempo “dentro e fora do texto”. A partir das considerações acima, podemos dizer que o lugar do sujeito autoral é o entrelugar e o seu “reconhecimento” é sempre atravessado pelo estranhamento e pela alteridade.

Neste momento, faz-se necessário dizer que meu objetivo ao ler os trabalhos citados acima não é tentar provar qual das perspectivas é a mais correta, ou a mais definitiva, mas tentar abarcá-las, a fim de pontuar as confluências ou diferenças entre elas e utilizá-las para a análise do romance de Rubem Fonseca *Diário de um fescenino*. A seguir, apresento críticas já realizadas a respeito das mesmas e preparo o terreno para que o leitor também entre em cena.

Já se sabe que a tese intencionalista ou o chamado biografismo não podem ser considerados chaves de explicação da obra literária, porque tampouco se pode estabelecer a “verdade da obra”. Se “o que o autor quis dizer”, se essa intenção escapa ao texto e ao leitor, não é possível delimitar um único e exclusivo sentido.

As críticas dos formalistas ou estruturalistas, a partir de meados do século XX, dispensam os dados biográficos do escritor e as causas externas ao texto. Essa corrente passa a se preocupar com a autonomia do texto e a buscar o que o texto diz por si mesmo. A imanência do texto é reivindicada como critério literário, com a “morte do autor”. Contudo,

assim como o biografismo, o imanentismo também procura uma chave para o texto. No primeiro caso, a vida do autor explica a obra, a chave está na intenção do autor, na segunda a chave é dada pelo próprio texto.

O leitor, em ambos os casos, ainda continua a atuar como uma espécie de “detetive” a desvendar os enigmas, seja da obra, seja do autor:

Os pressupostos das duas linhas de abordagem do texto literário mencionadas deixam em segundo plano o papel do leitor. O leitor seria um mero decodificador de textos, alguém que se deixa conduzir passivamente pela obra ou que deve ter como meta acompanhar a intenção do autor. Após o esgotamento das leituras estruturalistas (...) Passa-se a pensar que a recepção é uma instância fundamental de interferência sobre os textos, ou melhor, torna-se impossível imaginar que exista o sentido de um texto sem que haja leitura. (OLIVEIRA, SANTOS, 2001, p.13)

Partindo desse pressuposto, o leitor deixa de ser um decifrador da obra para assumir, junto ao autor, a elaboração de sentidos. Expandem-se, assim, as possibilidades de leitura. Contudo, a excessiva valorização do leitor também gera problemas. Nesse sentido, o texto aciona a subjetividade daquele que o lê, mas ele não poder ser entendido apenas através dela. Para Oliveira e Santos (2001), o leitor não deve ser considerado um “doador” de sentidos, tampouco se pode esquecer que existe em cada cultura um “horizonte de leitura”, que nos alerta para o fato de que o ato de leitura possui uma dimensão coletiva.

Ao levar em conta esse viés e ao questionar as abordagens intencionalista e formalista, outras nuances para a concepção do autor são formuladas. Compagnon (2003) explica que o embate entre os intencionalistas e antiintencionalistas ganhou nova configuração. Ele aponta, inclusive, um retorno da crítica à intenção. O estudioso pondera que tendo a própria literatura um conceito flutuante, as demais noções inerentes a esse campo irão apresentar a mesma instabilidade.

O retorno à intenção é então justificado a partir da condição de “bem definir este querer-dizer”. Ao traçar essa re-adequação, foram contrapostos termos que eram, anteriormente, aplicados como similares: sentido e significação. Ao citar Frege, Hirsch, dentre outros filósofos da linguagem, Compagnon diz que: “O sentido designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto”; a colocação responde, assim, à questão: “O que quer dizer um texto?” A significação, por sua vez, designa aquilo que muda na recepção de

um texto: “Que valor tem esse texto?” O crítico conclui, assim, que “o sentido é singular, a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta, e talvez, infinita”. (2003, p. 86)

Dessa forma, o sentido seria objeto da interpretação de um texto; afinal, ele responderia ao “que quer dizer um texto”, enquanto a significação seria alvo da aplicação do texto ou da atualização desse sentido primeiro. Essa distinção superaria, de acordo com os filósofos citados acima, a contradição entre a “tese intencionalista” e a sobrevivência das obras. Assim, o que torna a obra inesgotável é justamente sua significação, mesmo que essa seja operada fora do contexto de sua enunciação.

É preciso dizer que, ao refutar os argumentos antiintencionalistas, deve-se lembrar que estruturalistas, como o próprio Barthes, não negam a existência desse sentido primeiro, que seria o seu “sentido original”; no entanto, para a corrente imanentista, ele não seria considerado um critério de análise do texto literário.

Feito o parêntese, em que tentei mostrar que nenhuma abordagem pode ser considerada método exclusivo e auto-suficiente, discorro, em seguida, sobre outras possibilidades. O trânsito entre a tríade – autor-obra-leitor – propicia formulações interessantes e complexas para a instância autoral. Nesse sentido, Oliveira e Santos (2001) reforçam a idéia de que o autor pode ser visto como um efeito do texto, um fato literário. Eles explicam que todo texto nos remete (aliás, seria um dos critérios da função-autor) a uma unidade de concepção. Então, pode-se dizer que um autor figura em sua obra, não como pessoa física, mas como um “modo de escrita”. A figuração autoral não estaria antes ou depois do texto, mas expressa nele, ainda que como fruto de um processo de alterização. Além dessa perspectiva, também temos aquela em que o próprio autor empírico é entendido como um texto: “todos nós convivemos com o fato de que nosso ser existe enquanto imagem para a sociedade em que vivemos. Assim, o escritor não veicula apenas os textos que escreve, mas também o texto de si mesmo, no qual desempenha o papel de escritor” (p. 16).

Como se pode ver, uma vez que os sentidos se encontram em trânsito entre os três elementos citados acima, também as concepções de autor irão dialogar nesse processo, em que a intenção, o texto e o olhar do leitor estão sempre deslizando e se reconfigurando.

Posto isso, vale ressaltar que, ao longo da pesquisa, registrei vários termos: autor modelo, autor implícito, autor implicado, autor textual, dentre outros. O primeiro e o último



irão me interessar, particularmente. Para explicar, sobretudo, o “autor textual”, recorro ao trabalho *Em busca do autor perdido*, de Helena Carvalhão Buescu (1998): a autora relembra textos que já problematizaram a questão autoral e seus conceitos. Apesar de eleger o “autor textual” como a nomenclatura mais adequada, Buescu enfatiza que não considera o autor empírico como uma categoria inoperante nos estudos literários. Para ela, sem o sujeito ou o autor empírico não é possível entender o funcionamento do sistema literário e de forma mais ampla, o da cultura, em que todos nós somos sujeitos empíricos em relacionamento.

Partindo do pressuposto de que a existência do autor empírico é que proporciona a existência de outros sujeitos, Buescu (1998) irá estabelecer o percurso onde o autor empírico será transformado em “entidade operativa, na obra, através da sua figuração pelo autor textual...” (p.25). Sendo assim, o autor textual é uma representação, um operador de sentidos, também atravessado pela significação da obra.

Metaforicamente podemos falar de autor textual como falamos da sobre-impressão fotográfica realizada na película: emanação de um real composto, em última análise, por jogos de luz e sombra, a impressão fotográfica actua como *representação* desse real. Assim com o autor textual. E do mesmo modo que não nos é possível viver no *trompe l'oeil* que consiste em “acreditar” ser a fotografia o real, também igualmente deveremos entender por um lado a impossibilidade de fazermos coincidir autor textual e autor empírico e, por outro lado, a existência de elos e relações entre ambos. (BUESCU, 1998, p. 25-26)

Portanto, conclui-se que a figuração autoral determina ao mesmo tempo uma relação com o sujeito empírico e certo “anonimato”. Este último possibilita a autonomia daquele que lê em relação ao primeiro contexto de enunciação da obra. Essa mesma figuração explícita, ainda, o fato de que o texto não pode ser lido “como se fosse autogerado”; a essa impossibilidade se dá o nome de autor.

A respeito do autor textual, é importante acrescentar que o termo foi forjado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1975) em *Teoria da Literatura*. Buescu se apropria dessa nomenclatura para trabalhar as questões pertinentes ao tema. Nesse texto, Silva reforça a idéia de que o autor real ou empírico – ou seja, o emissor do texto literário – se manifesta como forma e função de um “eu”, explícito ou implícito no enunciado do próprio texto. A relação entre esses dois elementos não pode ser considerada nem como uma “relação de

identidade”, tampouco como uma “relação de exclusão mútua”. Ele vai defini-la, então, como uma “relação de implicação”.

Se o autor empírico possui existência como ser biológico e histórico, o autor textual existe no universo da obra, e só pode ser “conhecido” no processo de leitura, onde a significação da obra se completa. O autor existe como ser de papel, em um texto concreto, e no discurso do mesmo.

O autor textual, como escrevemos atrás, é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário. (AGUIAR E SILVA, 1997, p.228)

Aparentemente, esse último conceito entra em embate com o que diz Tatiana Levy (2003) a respeito da questão autoral. Afinal, Aguiar fala em uma “relação de implicação” entre o autor empírico e o autor textual, que para Foucault corresponderia dizer entre o escritor e o autor. Tem-se a impressão de que Aguiar faz referência a uma interação que surge a partir da interioridade, como se o autor empírico estivesse a “transpor” seus caracteres ao sujeito autoral.

Contudo, penso que se deve entender essa relação como uma espécie de duplicação da figura autoral. Como afirma Levy, a palavra literária duplica a própria palavra e os mundos a que ela se refere, fundando uma outra palavra, um outro mundo. Assim também acontece com o autor. Ele é duplicado na escrita e pela escrita, tornando-se um ser de linguagem. Desse modo, o autor textual se manifesta sob a forma e a função de um eu e não como uma singularidade pessoal, propriamente dita.

Enfim, sabe-se que qualquer que seja a corrente ou o termo escolhido para explicar o conceito de sujeito autoral ter-se-á sempre que transitar entre o autor empírico, o sujeito autoral e o narrador da obra literária. Essa interação estará contida, por sua vez, na relação “autor-obra-leitor”.

Para fechar o capítulo, é importante ressaltar, novamente, que assim como não é possível explicar o sujeito por apenas um dos conceitos forjados ao longo da história, também não se pode afirmar que o universo da criação literária e os efeitos nele produzidos terão um único e exclusivo critério ou método de interpretação. Os elementos estão

constantemente em circulação. E nesse trânsito, nos deparamos com o leitor e a leitura. Esses também precisam ser pensados, se queremos percorrer os caminhos conceituais da autoria.

### 1.3 O leitor

Vale dizer que todos os textos citados, até o momento, que refletiram sobre a questão do autor, em certa medida também tentaram explicar o leitor e seu papel no processo de significação do texto literário. Os pressupostos teóricos apresentados serão relacionados, mais tarde, com o enunciado e as reflexões inscritos em *Diário de um fescenino*, sobretudo para tentar entender a chamada “síndrome de Zuckerman”.

Assim como para a questão do emitente, também para a instância da recepção a teoria da literatura apresenta abordagens e perspectivas diversas. Aliás, é importante frisar o termo recepção, pois ele é um processo muito mais complexo do que os processos de compreensão ou mesmo de interpretação da obra literária.

O positivismo do final do século XIX, pano de fundo para a explicação da “tese intencionalista”, já mencionada antes, também irá determinar certos posicionamentos da crítica, conhecida como científica e histórica (Compagnon, 2003). Em oposição, temos a crítica impressionista. Enquanto a primeira pretendia manter certo distanciamento do objeto estético e criar parâmetros de avaliação, na segunda vertente o crítico faz sua apreciação através do “gosto”, da “simpatia” e fala de suas reações e de suas experiências de fruição.

Mais uma vez, tem-se a velha contraposição entre as dimensões objetiva e subjetiva, individual e social, não só presente no ato de se tentar apreender o sujeito, como no processo de interpretação literária e de conceituação de seus elementos e termos. Todavia, o leitor empírico foi por muito tempo banido das explicações teóricas a respeito do autor e da obra.

Como coloca Compagnon (2003), o historicismo, o formalismo, dentre outras perspectivas, consideravam o texto uma unidade auto-suficiente, ora fechando-o em sua enunciação original, ora reivindicando sua imanência. A leitura empírica se torna, assim, um problema para os estudos literários. Nesse contexto, acredita-se em uma “leitura fechada”, pois ela deveria ser direcionada pelas “ordens” do texto:

(...) o problema principal está no leitor, a quem é preciso ensinar a ler mais cuidadosamente, a superar suas limitações individuais e culturais... os princípios do *new criticism*, ao contrário, reforçavam a necessidade teórica da leitura fechada, objetiva, descompromissada do leitor... a narratologia e a poética contentaram-se com um leitor abstrato ou perfeito: limitaram-se a descrever as imposições textuais objetivas que regulam a performance do leitor concreto, desde que, evidentemente, ele se conforme com o que o texto espera dele. O leitor é então uma função do texto...” (COMPAGNON, 2003, p. 142)

Contudo, o leitor sobrevive a essas abordagens. Em outra direção, trabalham Proust e outros “partidários do leitor”. Para o escritor francês, “o leitor aplica o que lê à sua própria situação”. Nesse sentido, podemos dizer que o leitor aciona sua subjetividade para operar o livro e até mesmo o autor, os quais não teriam muito controle sobre a leitura. O objetivo do leitor não seria ler o livro, mas ler a si mesmo. Compagnon alerta que essa identificação entre sujeito empírico e o texto pode ser também perniciosa.

Uma vez que o texto não pode ser reduzido por uma intenção de seu autor empírico, também o leitor concreto, ao se projetar indiscriminadamente no texto que lê, não pode fazer dessa “projeção” critério exclusivo de interpretação da obra literária.

Mas não nos restam dúvidas de que a leitura é revalorizada a partir da “estética da recepção” e da “teoria do efeito da leitura”; dentre seus representantes, respectivamente, trabalho com Wolfgang Iser (1999) e Umberto Eco (2002).

Já se sabe que o leitor não pode ser considerado um “decifrador” de textos ficcionais. Não há, portanto, um enigma a ser revelado, mas “respostas” a serem pensadas a partir dos dois pólos da situação comunicativa. Sendo assim, quais seriam as operações efetuadas no processo receptivo?

Em o *Ato da leitura*, Iser (1999) explica que a obra literária não chega pronta às mãos do leitor. O leitor, inclusive, segue rumo ao texto com suas normas e valores extraliterários, mas assim como acontece na escrita, em que os valores do autor são modificados (e o próprio), também as expectativas do leitor são postas em constante movimento e transformação.

O sentido não seria, então, anterior à leitura, mas se completaria através dela. A literatura se realizaria na leitura. A operação ou a relação efetuada no processo de recepção

está intrinsecamente ligada à interação entre texto e leitor: “Referindo-se a normas e valores, como por exemplo o comportamento social dos seus possíveis leitores, o texto estimula os atos que originam sua compreensão. Se o texto se completa quando seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em conseqüência, ele próprio não pode ser o resultado” (p. 09).

Tal resultado se realizaria não no texto, mas no leitor. É ele que vai ativar a interação entre os “correlatos das enunciações” (tanto do contexto de produção, quanto no contexto de recepção) do texto ficcional. Essa interação não pretende cumprir nem as “imposições” do texto, nem as do autor, tampouco satisfazer a expectativa suscitada pelo leitor, mas ela modifica, conseqüentemente, todas elas.

Esse processo coloca os pontos de vista provenientes do texto e do próprio leitor em movimento, jogando, assim, com o que o leitor espera do texto e com o que o texto espera do leitor. Temos, então, ao longo da leitura ou das leituras (afinal, o leitor não consegue apreender um texto em um só momento), a projeção do que lembramos ou retemos. A lembrança tecerá nova relação para o texto. O leitor estaria a “escrever sua leitura”.

Karl Schollhammer (1999), em *Fundamentos da estética do efeito: uma leitura*, explica que, para Iser, “o sentido do texto é constituído pela experiência que o leitor tem de sua própria imaginação”. (p.118) O ponto fundamental da teoria iseriana seria a idéia de que, nesta concepção, o leitor reconhece sua participação na atualização dos sentidos da obra; primeiro ele é guiado pelos hábitos, normas convencionais, experiências, mas, em um segundo momento, há o “envolvimento criativo” da imaginação do leitor, ainda que este ato não seja intencional.

Este movimento possibilitaria, então, o desnudamento do caráter ficcional do texto literário. Schollhammer lembra que Iser pensa a ficção como a materialização do conteúdo difuso do imaginário, como possibilidade de ele ganhar existência. Na recepção, também o imaginário do leitor estaria implicado, processando o desvelamento da obra. “É o investimento interpretativo do leitor que faz a ficção revelar seu caráter ficcional durante o processo de leitura”. (1999, p.119)

Dessa forma, o sentido da obra não seria o de um objeto a ser classificado, definido, mas um efeito a ser experimentado. O objeto estético não pode ser constituído apenas a partir da objetividade do texto em si, nem somente pela subjetiva experiência do leitor. Esse objeto

é virtual<sup>6</sup> e se encontra potencialmente entre os dois pólos mencionados acima, em constante interação. Ele é composto de lacunas e de incertezas, operacionalizadas pelo leitor empírico, mas também por seu “leitor implícito”. (Iser, 1999)

Importa-nos saber, para o momento, que esse “leitor” é uma construção textual, onde o autor empírico constrói seu leitor. O leitor empírico, por sua vez, pode ou não aceitar o papel ou as “atribuições” reservadas a ele. Contudo, nenhum leitor real poderá se identificar com o leitor implícito de um texto ficcional.

O leitor implícito é sugerido pelo texto e serve como uma espécie de “modelo” para o leitor concreto. Uma vez direcionado por essa estratégia textual, o sujeito que lê o texto literário adquire ao mesmo tempo uma dimensão ativa e passiva, ao longo da sua trajetória de leitura. Então, espera-se que durante o ato de leitura se leve em consideração todas as informações dadas pelo texto, sobretudo aquelas dirigidas, especificamente, ao seu narratário.

Como critica Compagnon (2003), o leitor estaria, assim, inserido em um universo muito bem controlado, com papéis delimitados. Para ele, Iser não conseguiu resolver o embate entre o leitor idealizado pelo autor com o leitor real. Afinal, ao sujeito que se pretendia leitor de uma obra, restaria se adequar ao leitor implícito, aceitando o papel descrito para ele, pelo autor empírico. Neste caso, “a obra é aberta... mas somente para que o leitor lhe obedeça” (p.153).

Em a *Obra aberta*, de 1958, Umberto Eco diz que a obra não estaria pedindo ao leitor que ele lhe obedecesse, sua exigência era de outra ordem: o leitor devia cooperar com o objeto estético. Essa perspectiva oferece ao leitor maior liberdade.

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (...) Poder-ser-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 2003, p.41)

---

<sup>6</sup> Em *O que é virtual?*, Pierre Lévy (1996) esclarece que o termo virtual, do mesmo modo como foi empregado por Iser, não deve ser entendido como se estivesse em oposição a real ou para designar a ausência de “realidade” ou de existência. A palavra deve ser compreendida como aquilo que existe em potência, que pode atualizar-se.

Pode-se dizer, portanto, que tanto para Eco como para Iser, o texto deve ser atualizado pelo receptor. Já sabemos que o texto nunca se apresenta completo, exigindo que o destinatário (não necessariamente empírico) se torne um operador e possa, então, estabelecer os chamados “movimentos cooperativos”. A “cooperação textual” é entendida por Eco (2002), em *Lector in fabula*, como a possibilidade de realização do texto literário: “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (p.37).

O autor pondera que a competência do destinatário (que Iser vai chamar de repertório) não é necessariamente a mesma do emitente. Mas, ainda assim, o texto pode prever o seu leitor. Nesse sentido, para que o autor organize sua estratégia textual “preverá um leitor-modelo” capaz de cooperar para a atualização do texto (o que Eco chama de leitor-modelo, Iser chamou de leitor implícito, como explicado anteriormente). É importante ressaltar que, em ambos, o leitor se torna uma função da obra literária.

O leitor-modelo (Eco, 2002) representa um conjunto de valores e normas que são materializados no texto. A escolha da língua, das características textuais de estilo e de gênero, dentre outros aspectos, pode delimitar, a princípio, o perfil do leitor. Com isso, Eco não espera que esse leitor exista, mas que ele seja construído pelo texto e por sua recepção. Dessa forma, o texto contribui para produzir a competência necessária ao leitor, para que ele possa, então, compreender o texto.

O efeito produzido no leitor pelo texto, por mais que o autor tenha trabalhado para isso, escapa à sua intenção. Mesmo que o texto tenha sido criado para ser “fechado” e tenha tido como primeiros destinatários leitores-modelo, que o entenderam dessa forma, virão outros para superar essa primeira situação comunicativa. A abertura ou o modo de usar o texto sempre irá variar no tempo e de sujeito para sujeito.

Para Eco, é preciso saber diferenciar o uso livre de um texto e a interpretação de um texto aberto. A interpretação sempre irá contrapor a estratégia autoral com a resposta dada pelo leitor. Quando um texto, como um romance, se dirige a uma audiência vasta, não só o leitor, mas também o autor se encontram como “papéis actanciais” no enunciado. Por conseguinte, o autor será considerado um “estilo reconhecível”, um papel (eu – sujeito desse enunciado) ou ainda como um operador que “denuncia a instância da enunciação ou então

uma intervenção de um sujeito estranho ao enunciado, mas de qualquer maneira presente no tecido textual...” (2002 p. 45)

Esse autor presente no texto e inferido pelo leitor seria o autor-modelo. Mas nem sempre é possível distinguir o autor-modelo. Nesse sentido, Eco irá compartilhar com Barthes, Foucault e Gusmão a mesma posição; o ato de cooperar com o texto não deve ser entendido como a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas das intenções contidas no enunciado. Entendemos que a “cooperação textual” é realizada por duas estratégias textuais, não por dois indivíduos.

(...) há autor-modelo como hipótese interpretativa quando se nos configura o sujeito de uma estratégia textual, conforme aparece no texto em exame e não quando se “hipotiza”, em função da estratégia textual, um sujeito empírico que talvez quisesse, pensasse ou quisesse pensar coisas diferentes daquilo que o texto, adequado proporcionalmente aos códigos a que se refere, diz ao próprio leitor-modelo. (ECO, 2002, p.48)

Posto isso, a condição para que o leitor empírico se realize como leitor-modelo se dá através da tentativa de recuperar os códigos do emitente. O leitor-modelo é, justamente, a capacidade intelectual de compartilhar os mesmos códigos, o mesmo estilo, cooperando para atualizar o texto. Se o autor configura para si uma hipótese de leitor, também o leitor irá configurar para si uma hipótese de autor, conformando, conseqüentemente, um “modo de operação textual”.

Essa configuração se tece através das perspectivas textuais. O processo de cooperação ou a interação entre leitor e texto não podem, de fato, ser apontados como a “alforria” do leitor (e não deveriam). O “leitor implícito” e o “leitor-modelo” são provas cabais de que a função-autor ainda opera ou pelo menos tenta “instruir” o leitor, de alguma forma.

Contudo, o leitor ou a subjetividade do leitor ou ainda a projeção que faz de si e de seu repertório, no momento da leitura, não devem assumir autoridade plena sobre a obra. Um dos desafios da teoria da literatura é, justamente, o de harmonizar a intenção, a forma e a recepção. Rubem Fonseca, em *Diário de um fescenino*, parece estar longe de harmonizar ou apaziguar as três instâncias, mas oferece aos seus leitores um campo fértil para que continuem a questionar.



*A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências desencarnadas, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca.*

Vera Follain

## 2. A narrativa fonsequiana

Zé Rubem e Rubem Fonseca. O primeiro costuma passear pela praia, por volta de cinco horas da tarde. Dorme muito pouco, nem quatro horas por noite. É comum vê-lo sentado em um dos bancos da Praça Antero Quental, absorvido pela vida alheia. Geralmente, à tarde, lê ou assiste a filmes em DVD. Um senhor de 80 anos, nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, mas íntimo apreciador do Rio de Janeiro. Está sempre a usar um boné qualquer de sua vasta coleção. Entre um livro e outro, toma coca cola quente; sua solidão é povoada por vozes, ora a dos filhos e netos ao telefone, ora a dos personagens de Flaubert, Dostoiévski, Poe, dentre outros. Na reportagem do jornal *Folha de São Paulo*, do dia 07 de maio de 2005, os amigos mais chegados o chamam de Zé Rubem. Eles garantem que esse nada tem a ver com o “outro”.

O segundo, “o outro”, também costuma flunar pelo Rio de Janeiro, ora pela favela, ora pelas nobres ruas cariocas. Gávea, Copacabana, Nilópolis ou Cidade de Deus abrigam, corriqueiramente, os seres do universo fonsequiano. Perspectivas diversas circundam a obra desse autor. Advogado? Policial? Escritor? Apesar dos narradores guardarem uma certa verossimilhança, Rubem Fonseca funda seu mundo peculiar, sua própria realidade urbana, através da palavra literária. Muitos críticos, entre eles, Deonísio da Silva (1996) dizem que Zé Rubem faz de si mesmo um personagem, um “outro”.

Zé Rubem - um sujeito empírico, biológico, psicológico, datado, histórico: diz que aquilo que mais deseja é ser um “José comum”. Nesse sentido, é interessante notar que, na matéria citada acima, o jornalista Luiz Fernando Vianna assinala que, ao escrever uma “narrativa autobiográfica”, “José - uma história em cinco capítulos”, Rubem Fonseca usa a terceira pessoa do singular. O texto faz parte do “Portal Literário”, um *site* que disponibiliza alguns contos e trechos de romances do escritor, além de críticas e a referida narrativa autobiográfica: “Ao falar de sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata, ou foi esquecida. Mas ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser uma aliada da vida. Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor, e mente para si mesmo. Mas aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado”. Então, mesmo

como Zé Rubem, o autor parece oscilar entre o fictício e o real, entre a literatura e a biografia.

Rubem Fonseca - uma estratégia textual, uma função, um ser que se dilui na linguagem, um personagem a circular pelo papel. Como o papel aceita tudo, temos o “jogo de engano” sempre pronto a nos desafiar. O leitor dessas narrativas sabe que, nesse contexto, irá encontrar com frequência a primeira pessoa do singular. Ironicamente, onde “Eu” já não é outra coisa senão “Ele”. Para o presente trabalho é esse “Rubem” que nos interessa e, junto a ele, seus textos. Em especial, o último romance, *Diário de um fescenino*, publicado em 2003.

Para analisar o objeto em questão, faz-se necessário apresentar algumas considerações da crítica sobre a narrativa de Rubem Fonseca, sendo a primeira a observação de que os livros de contos e romances mais estudados foram aqueles editados nas décadas de 60, 70 e 80.

Não são poucos os textos que focalizam questões de espaço, dos personagens e dos narradores fonsequianos. Referências textuais como a sexualidade, o erotismo, sobretudo a violência, foram frequentemente exploradas em artigos, dissertações e teses sobre a obra do autor. Não à toa, a abordagem social foi aquela que mais predominou, no período.

Em *No fio do texto - a obra de Rubem Fonseca*, dissertação de mestrado da professora da UFMG Maria Antonieta Pereira, é-nos apresentado um consistente apanhado das principais vertentes de recepção da obra fonsequiana. A professora nos mostra que a crítica, principalmente a dos anos 80, se preocupou mais com o viés sociológico de contos do autor, uma vez que os textos abordaram as questões sociais do cenário urbano. Já nos anos 90, os trabalhos sobre a obra de Rubem Fonseca enfatizaram o processo de construção da narrativa, a desconstrução dos gêneros, as estratégias da ironia, dentre outros artifícios da criação literária. Também se evidenciou o papel atribuído ao leitor na estrutura comunicativa dessas narrativas.

Essa alteração na perspectiva da crítica só foi possível porque também a narrativa de Rubem Fonseca se modificou. No ensaio “Rubem Fonseca processa o senso comum”, publicado em comemoração ao aniversário de 80 anos do autor, na *Folha de São Paulo*, Silviano Santiago chama atenção para as “fases da narrativa fonsequiana”. Segundo o crítico, o autor iniciou sua trajetória literária como contista. Ele é considerado um dos mais significativos representantes do gênero, no Brasil, tendo-se lançado com *Os prisioneiros*, de

1963, um livro de contos. Apesar dos textos terem sido recebidos com reverência, foi com a publicação de *Feliz ano novo*, em 1975, que o autor alcançou maior projeção e, também, a maior resistência. Talvez essa obra figure, ainda, como a mais polêmica e contundente para muitos leitores. Além da dimensão estética dos contos, deve-se ressaltar os efeitos que personagens como Pereba e Zequinha causaram à primeira recepção.

Um ano depois de sua publicação, o livro foi censurado pelo regime ditatorial, tendo permanecido proibido até 1989. O tom de uma certa cobrança social, a representação das mazelas urbanas, além de elementos como o sexo, o grotesco e a ironia, fizeram com que a obra fosse recebida com certo receio e horror, sobretudo, pela classe média dos anos 80.

Para Deonísio da Silva (1996) não foi simplesmente a temática da violência que suscitou tamanha censura à obra do escritor, mas o fato de que, nela, os “criminosos não são punidos”. As supostas impunidade e imoralidade dos contos foram os argumentos alegados pelos censores de Rubem Fonseca.

Nesse sentido, vale citar parte do trabalho que intitulei de “A semiótica do imundo em Rubem Fonseca”, apresentado no curso “Literatura e Sociedade”, no segundo semestre de 2004, no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais: “(...) essa agressão contra a sociedade e seu sistema é enfatizada, mas não há qualquer tipo de julgamento. O escritor suspende o sentido moral de sua narrativa para que o texto não se perca em valorações. A ele não importa a edificação de significados, mas o desvelamento de uma realidade noticiada na TV, raramente livre de estereótipos ou “lição de moral”.

Embora o autor pareça falar de uma “cidade partida”, o conto “Feliz ano novo” nos sugere uma pergunta angustiante: quem são as vítimas? São aqueles de quem Pereba, Zequinha e o narrador tiram a vida, invadindo seu espaço privado, seu corpo, roubando-lhes os bens? Ou são esses que se encontram no morro, à margem da cidadania, do consumo? O autor desloca a violência e nos mostra uma outra, mais silenciosa e perversa, sem, no entanto, se fixar em juízos ou em apenas uma perspectiva.

Por isso, a “cena do crime”, nos contos fonsequianos, é sempre o ponto de encontro de diversas visões de mundo, de diferentes sujeitos sociais. No trabalho mencionado, eu chamo esse encontro de “contágio” (Rodrigues, 1995). A mentalidade moderna, conhecida como saneadora, ensina-nos a manter distância de tudo aquilo que pode nos “infectar”;

devemos nos livrar daquilo que é sujo, de todo resíduo. A apolínea e abastada cidade dos “ricos e famosos” se vê “contaminada”, o contágio é imposto por esses personagens:

Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão, A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. 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 desci. (FONSECA, 2004:18)

Mesmo que a descrição aponte, aparentemente, para um ato unilateral, os supostos algozes e vítimas compartilham a “autoria” do fenômeno violência. Um homem muito “gentil” diz aos assaltantes que eles podem ir embora, podem até levar a comida da festa, porque a polícia não será chamada. O narrador-personagem se sente “ofendido”: não quer mais se contentar com os restos e com a obediência resignada dos pobres. É importante dizer que não há arrependimentos, nem de um, nem de outro. Esse “retrato” deslizante e niilista da realidade carioca fez com que a censura engavetasse o livro de Fonseca por 13 anos.

Contudo, os anos de censura não conseguiram pulverizar o exercício literário do autor. Rubem Fonseca continuou a escrever e lançou, depois do episódio, e até o momento, 16 livros inéditos e três coletâneas com os “melhores contos”. Enquanto Zé Rubem lutava contra a instância judicial pelo fim da censura a *Feliz ano novo*, o autor Rubem Fonseca desenvolveu sua escrita, privilegiando o “olhar fotográfico” sobre o homem e a cidade (Rio de Janeiro), mas também fez da literatura o seu próprio referente.

Em *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, a professora e doutora Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003) estabelece analogias que pontuam, de forma interessante, o exercício metalingüístico do escritor. Para discorrer sobre a obra fonsequiana, a professora criou um peculiar “campo semântico”. Os elementos e referências do romance policial foram articulados para explicar e esculpir uma imagem dos aspectos literários de contos e romances de Rubem Fonseca.

Assim, “os crimes do texto” consistem no assassinato da realidade. Para Vera Figueiredo, a investigação policial confabulada por esses romances descrevem, justamente, a

impossibilidade de se atingir a verdade ou o fato de ser esta apenas uma construção. Os crimes cometidos pelos personagens seriam um pretexto para o jogo. Ao leitor e ao crítico caberia a função de detetive, cooperando textualmente para a efetiva combinação das referências, produzindo sentidos, trabalhando o processo de significação da obra. Temos, então, a narrativa policial deslindando sua própria construção. Uma vez que não se pode chegar a um “conhecimento objetivo do real”, o homem suspeita da existência de algo fora da linguagem.

O delito da literatura é esse: matar a realidade, matar a linguagem ordinária; como diria Levy (2003), a narrativa não fala de nada que está fora dela, porque ela seria o próprio fora, o ato fundador de um outro universo, fruto do entrecruzamento do imaginário e do real. Assim os narradores fonssequianos inspirados pelo gênero policial não fazem outra coisa se não buscar uma verdade que “desde o início é colocada como inatingível”.

A metalinguagem, como vimos, foi explorada por Fonseca desde seus primeiros livros de contos. Em *A Grande Arte*, de 1983, por exemplo, o escritor aprimora suas estratégias textuais, inclusive para enfatizar a criação literária. Se o texto mata o real, a palavra seria, então, sua arma. A faca, no romance citado, materializa, exatamente, um instrumento de escrita:

Não era uma ferramenta como as outras. Era feita de material de qualidade superior e o aprendizado do seu ofício muito mais longo e difícil. Para não falar no uso que dela fazia seu portador. Ele conhecia todas as técnicas do utensílio, era capaz de executar as manobras mais difíceis – a in-quartata, a passata sotto – com inigualável habilidade, mas usava-o para escrever a letra P, apenas isso, escrever a letra P no rosto de algumas mulheres. (FONSECA, 2004, p.09)

A palavra, assim como a faca, é primeiramente manejada pelo “autor” do crime ou do texto, que de acordo com o jogo, simula e duplica as narrativas e seus elementos. Junto a Mandrake, narrador-personagem de *A Grande Arte*, na falta da verdade, vamos construindo versões:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Miriam, que me ajudaram a entender as relações de Zakkai, o

Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. Para reconstruir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e induções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse), o vendedor de armamento bélico. Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica. (FONSECA, 2004, p.10)

O romance *Diário de um fescenino* também apresenta características dessa vertente. Contudo, o “diário” faria parte da terceira fase da obra do escritor, segundo Santiago, citado anteriormente, que foi iniciada pelo livro *A Confraria dos espadas*, de 1998. Essa fase se caracteriza pelo “exercício literário contraditoriamente persuasivo e aparentemente gratuito, erudito e disparatado”, também permeado por “injuriosos” e “libidinosos” *nonsenses*. O crítico explica que o autor passa a parodiar a narrativa literária preocupada com as grandes causas, em sua missão de narradora de fatos e criadora de personagens. Rubem Fonseca “processaria”, assim, o senso comum e os consensos em relação à moral, à história, à política social.

O Rubem Fonseca de, por exemplo, *Lucia Mccartney*, estava atento à retórica tradicional, “onde sujeitos (personagens) são constituídos e fatos são narrados”; naquela que seria, ainda de acordo com o crítico, a segunda fase da obra fonsequiana, o autor ainda estava preocupado com a referencialização da narrativa, característica que lhe permitiu ser incluído entre os realistas da Literatura Brasileira.

Mas esse não é o caso de *Diário de um fescenino*, em que Rubem Fonseca irá problematizar o processo de criação literária, sobretudo a configuração do sujeito-autoral, além de questionar o papel do leitor e parodiar a construção de narrativas edificantes como o romance de formação.

O escritor discutirá ainda a “relação de implicação” entre o autor empírico e os locutores fictícios por esse criado, fazendo com que essa obra discuta as questões do fazer literário. Críticos chegaram a dizer, entretanto, que esse último livro do autor não passava de uma “promessa frustrada”. Esse é o título da resenha de Gabriela Almeida, publicada em maio de 2003. Seus primeiros dizeres são taxativos - “Sexo, crimes e filosofia: os ingredientes estão todos lá, mas o novo livro de Rubem Fonseca não vai a lugar nenhum”. O crítico da *Folha de São Paulo* Marcelo Rubens Paiva expõe opinião semelhante. Para ele, “o

novo romance de Rubem Fonseca decepciona... De “A grande arte”, “Bufo e Spallanzani” a “Agosto”, “Diário de um fescenino” tem muito pouco... Seu diário seria publicado por uma grande editora se não fosse a assinatura dele?”.

Cláudia Nina, articulista do *Jornal do Brasil*, diz que a repetição de elementos textuais em *Diário de um fescenino* configura, na verdade, uma auto-paródia desse repertório de fórmulas e chavões literários, propiciando também a duplicação do sujeito autoral. Ela discorre, ainda, sobre o espelhamento e a encenação presentes nesse romance:

A desconstrução do gênero policial, questionando a própria narrativa ao mesmo tempo em que é escrita, umas das assinaturas de Rubem Fonseca, faz sua literatura duplicar-se, num requintado espelhamento. Mas não é só a obra. É o paradoxo do narcisismo: enquanto o autor real mantém-se arredio e invisível, seus livros fazem o inverso ao homenagearem a si mesmos. Rubem Fonseca é, portanto, um autor duplicado. (NINA, 2003:12)

A abordagem da articulista faz-se, então, fundamental para este trabalho, sobretudo em função da compatibilidade relativa ao referencial teórico. Os pressupostos citados por ela norteiam minha análise e os desenvolverei adiante.

Antes, porém, pretendo voltar e me ater um pouco mais ao narrador fonsequiano. Elegi esse elemento da narrativa como o de maior importância para o capítulo, pois em se tratando da instância autoral, no referido romance, acredito que é através do narrador que se pode estabelecer os diálogos necessários sobre o tema.

Os narradores de Rubem Fonseca são, geralmente, os protagonistas dos enredos. Como já mencionado anteriormente, esses narradores são identificados com “profissionais deslizantes” – advogados, policiais, marginais. Por meio do imaginário, o escritor experimenta o “desdobramento em múltiplos outros”. Muitas vezes, os narradores vão assumir a “autoria” da narrativa, se denominando, inclusive, como “escritores”. Assim, ao mesmo tempo em que narram são narrados. Esse é também o caso de Rufus, personagem-narrador de *Diário de um fescenino*:

‘O que você faz?’  
 ‘Sou escritor.’  
 ‘Qual é o seu nome todo?’  
 ‘Rufus. Só Rufus.’  
 ‘Desculpe, não estou familiarizada com escritores brasileiros.’ (FONSECA, 2003, p.109)



Vera Figueiredo (2003) faz outras observações acerca do narrador fonssequiano que cabem também a Rufus. Segundo a autora, os personagens de Rubem Fonseca são homens solitários, indivíduos presos a “valores esvaziados, condenados a uma busca inútil”. Dessa forma, a ficção do autor encena o vazio existencial, coloca em circulação “figuras errantes”, “desconstrutoras”, “nostálgicas amarguradas”. Todos esses atributos podem ser considerados ao avaliar o perfil de nosso narrador, como podemos perceber nas passagens do “diário” de Rubem Fonseca:

(...) Deus devia ser um cara muito mau, além de omissivo e sub-reptício, e vivia sempre acompanhado do Diabo... O certo é que sou ateu até hoje. (2003, p.22)  
 (...) Sei que não vou ficar muito tempo sem colocar outra mulher na minha vida. Aceito a pecha de volúvel. (2003, p.43)  
 (...) Ela sumiu pouco depois, fazendo-me sentir uma certa frustração baudelairiana: a passante que desaparece simbolizando o amor almejado e perdido. (2003, p.57)

Nesse romance encontramos, como é de praxe na ficção fonssequiana, a primeira pessoa do singular. Esse olhar subjetivo do narrador evidencia o recorte que faz diante do real. O sentido produzido é também resultante desse corte.

Figueiredo ainda acrescenta que “(...) em todos os livros de contos, os múltiplos narradores irão chamar a atenção para a fissura entre autor e narrador”. (p.29) Acredito que este seja o ponto central de *Diário de um fescenino*. A ruptura, a fusão, o distanciamento ou a implicação entre essas duas instâncias não havia encontrado, talvez, em Rubem Fonseca, tamanha projeção.

Em *Roteiro para um narrador*, Ariovaldo José Vidal (2000), escreve sobre os cinco primeiros narradores de livros de contos, de Rubem Fonseca. O trabalho é fruto de sua dissertação de mestrado, defendida na USP em 1990. Ele discorre, então, sobre os narradores de *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979).

Segundo Ariovaldo Vidal, o narrador fonssequiano, nos livros citados, é enredado pela solidão e pelo enclausuramento. As obras oscilam do conto psicológico para o de ação, e são permeadas de opostos e contrastes. Para o autor, a mudança ocorrida ao longo desse período, nos diversos aspectos, como questões de gênero, estilo, temas e estratégias textuais ainda assim não pode ser entendida como uma justaposição: “um livro não substitui o outro, aliás,

muito de um livro prenuncia o seguinte, como o seguinte conservará traços do anterior”. (2000, p.22)

Isso provoca a impressão de que a escrita de Fonseca é ruminante, pois está sempre a ruminar o velho, “processando o senso comum” para um devir, que está intrinsecamente relacionado a sua experimentação com a linguagem. Nesse sentido, o leitor ganha espaço e adentra a leitura também como um jogador, cooperando com o enunciado, relacionando personagens a cenas, a motivos, pois “tem a impressão de que cada conto é ou possui um desdobramento”.

De acordo com Maria Antonieta Pereira, Rubem Fonseca valoriza o leitor e a estrutura comunicativa dos seus textos: “Tudo é jogo. O leitor também joga... a relação estabelecida pelo destinatário entre o texto que lê e sua própria existência – de leitura e de vida – constitui o dado fundamental e modificador do resultado da leitura”. (2000, p.18) Em *Diário de um fescenino*, Rubem Fonseca demonstra que o leitor irá modificar não só o texto, mas a própria figura do autor.

É interessante notar que os narradores de Rubem Fonseca demonstram ter consciência de que o leitor é, de fato, um cooperador textual e que está sempre à espreita, atualizando na leitura os sentidos encontrados na obra, conformando inclusive o significado que atribuímos ao sujeito autoral. Escreve, assim, seu livro, seu enredo, seu próprio léxico. No conto “Copromancia”, podemos vislumbrar tal proposição:

Toda leitura exige um vocabulário e evidentemente uma semiótica, sem isso o intérprete, por mais capaz e motivado que seja, não consegue trabalhar. Talvez meu álbum de fezes já fosse uma espécie de léxico, que eu criara inconscientemente para servir de base às interpretações que agora pretendia fazer. (FONSECA, 2001, p.13)

No “diário”, o conflito do narrador surge, justamente em função de suas amantes, que são também suas leitoras. Diluem-se as figurações de sujeito, porque elas fazem do sujeito empírico também um texto a ser lido, deslocando, confundindo realidade e ficção. Se o sujeito concreto empresta ao sujeito autoral determinadas características, o contrário, em Rubem Fonseca, também é possível.

## 2.1 O diário duplicado

Já que me coloco no papel desse leitor citado acima, sinto-me à vontade para falar do meu próprio jogo, do meu percurso de leitura. Em abril de 2003, ao adentrar a livraria a que costumeiramente vou aos sábados, me deparei com o seguinte título: *Diário de um fescenino*. Abaixo desses dizeres encontrava-se a assinatura de Rubem Fonseca. Era lançamento. Folheei as primeiras páginas em busca dos dados de catalogação da obra. Estranhei, em seguida, a ausência desses. Resolvi ler, assim, os primeiros trechos. Fui tomada novamente pela sensação de estranhamento. A narrativa estava em primeira pessoa do singular. O narrador não havia sido, até então, nomeado. Tomada por uma perspectiva um tanto “zuckermaniana”, perguntei: Será que Rubem Fonseca, um cara avesso à imprensa, às exposições públicas, estaria trazendo à tona detalhes de sua vida particular? Será esse o Rubem Fonseca? A única certeza que me foi possível, naquele momento, foi de que eu precisava ler o “diário”.

Após ler o livro, obtive a confirmação: sim, lá estava ele. Contudo, não do jeito que a princípio imaginei. Rubem Fonseca vale-se, no romance, do narrador-personagem Rufus, um autor em crise que resolve escrever um diário para registrar suas vivências. O narrador diz ainda que seu objetivo ao iniciar tal diário é exercitar, assim, as técnicas e os recursos estilísticos necessários para a escrita de sua “grande obra”. Mas o que esperar de um narrador, de um ser de papel? De forma geral, o narrador é por excelência uma entidade fictícia (Lopes, Reis, 1996), à qual cabe a tarefa de enunciar o discurso, configurando-se também como uma voz dentro do texto.

Não obstante, é possível confiar em Rufus – esse narrador autodiegético que narra, conseqüentemente, na primeira pessoa do singular, uma pretensa narrativa autobiográfica? Percebe-se de imediato que o romance cria para o narrador do “diário” uma espécie de “atmosfera autobiográfica”, onde os personagens são enredados em equivocados juízos exegéticos.

Sabe-se que Rufus não pode ser considerado como um autêntico narrador autodiegético (Hamburger, 1975), mas para entrar no jogo, é preciso que cooperemos nesse

sentido. O enredo pede que tomemos o romance “como se”<sup>7</sup> fosse um diário, em que o escritor Rufus irá narrar suas vicissitudes, peripécias amorosas e divagar sobre questões relacionadas ao exercício literário. Por sua vez, o narrador toma o diário como se fosse uma espécie de matéria-prima para o seu romance de formação, seu *Bildungsroman*. O personagem, que já havia amargado quatro fracassos editoriais, pretende escrever o livro símbolo do seu amadurecimento intelectual e sentimental.

Esse discurso encenado nos proporciona uma reflexão sobre o caráter duplo da escrita de Rubem Fonseca e dos “atos de fingir” (Iser, 1996) que tecem esse jogo enunciativo. Ao colocar o narrador a escrever um diário como preparação para o seu romance de formação, o autor está na verdade jogando com o leitor. Rufus é uma estratégia textual que narra enquanto é narrada. Joga enquanto é jogada.

Uma vantagem de escrever um diário é que você, ao desenvolvê-lo, não precisa reler o que escreveu antes. O *Bildungsroman* exige que eu, antes de retomar a escrita, releia tudo o que já escrevi. É bem verdade que eu só escrevi doze páginas. Quando me disponho a retomar o romance, leio as doze páginas e introduzo dezenas de modificações. Não consigo sair das doze páginas. (FONSECA, 2003, p.81)

Ele se refere ao diário de forma desdenhosa e estabelece uma certa hierarquia de valores entre os gêneros. O romance de formação seria o grande livro de sua vida; já o diário, um mero registro de ocorrências. Essa visão até mesmo utilitarista do diário pode ser articulada com a definição conceitual de *Bildungsroman*: “modalidade tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante anos de formação ou educação, rumo da maturidade”. (MASSAUD, 2000, p. 63)

---

<sup>7</sup> Iser (1996) explica os desdobramentos do *como se*: “(...) assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o contato entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como discurso encenado... Se um texto ficcional se dá a conhecer como tal, através de sinais do contato vigente entre autor e leitor, mudará a atitude em relação ao que o texto apresenta. Quando isso não acontece, surgem erros do leitor, que a literatura várias vezes tematizou, por exemplo, quando Partridge, no Tom Jones de Fielding, toma uma apresentação do Hamlet (...) como a própria realidade”. (p.24)

O romance de formação seria resultado de uma série de eventos, nos quais o “autor” se basearia para escrever sua obra. O diário cumpriria então um papel secundário, uma espécie de “insumo” de pouco valor literário em si mesmo.

De saída, o narrador-personagem problematiza os conceitos de diário e as intenções com as quais são escritos. O período da narrativa compreende exatamente um ano, (não especificado). Em “1º de janeiro”, Rufus cita Virginia Woolf: o “bom diarista é aquele que escreve para si apenas ou para uma posteridade tão distante que pode sem risco ouvir qualquer segredo e corretamente avaliar cada motivo” (2003, p.11). Fazendo do termo uma espécie de verbete, o narrador segue oferecendo significados possíveis. Também Rufus possui uma concepção do que vem a ser um diário, sobretudo aquele que o personagem “está a escrever”: “Neste gênero o autor fala sozinho. Aqui, porém, não apenas a minha voz, a do protagonista, será ouvida, mas também as dos outros” (p.12).

Há, nessas passagens, questões que considero relevantes. A primeira diz respeito à preocupação do narrador com a intenção. Ao falar das intenções de diaristas como Pepys, Rufus sugere que a interpretação de um diário deve se pautar na biografia do autor empírico. Nesse sentido, o leitor empírico do diário, caso haja um, seria apenas o confidente das intimidades, registros e reflexões acerca da existência do indivíduo. Mas, paradoxalmente, o narrador mostra que a imaginação, as vozes de outros e a produção de sentidos pela recepção também encontram espaço na significação deste gênero: “os autores de diários, qualquer que seja sua natureza, íntima ou anedótica, sempre escrevem para serem lidos, mesmo quando fingem que ele é secreto” (p.11)

Sendo assim, mesmo que o enunciado de um diário ateste que ele foi escrito para guardar segredos, há sempre um “horizonte de expectativas” (Eco, 2002) criado pelo diarista, onde ele prevê um narratário a “quem” vai confidenciar tal sigilo, mesmo que esse seja o próprio, e ainda que sua matéria seja o fingimento. Aliás, nesse jogo enunciativo, há uma leve sugestão de que o termo “fingir” possui significações diferentes. Ora, se há fingimento<sup>8</sup>, se o texto foi construído por “atos de fingir”, estamos diante de uma construção ficcional. E se assim for, o sentido do texto será recorrentemente atualizado pelo processo de leitura e

---

<sup>8</sup> Devo frisar que o termo fingimento, geralmente, será utilizado conforme o significado que lhe atribui Wolfgang Iser (1996). Hamburger (1975) possui uma concepção diferente, pois ela considera que a matéria do fingimento pode pré-existir. Aqui, trata-se do fingimento enquanto ficção, cuja matéria não existe fora da narrativa.

seria, sobretudo, da ordem do imaginário, ou seja, sua matéria não estaria arraigada na existência de eu ímpar. É esse o nosso caso.

O “diário” é construído, então, de forma ambígua e lúdica, onde o “autor-narrador” Rufus está a construir para si suas verdades, mas também fingindo para os outros. Eu diria que esse viés é propício para se entender nosso narrador. Como ele mesmo aponta, aqui, nesse diário estrategicamente configurado pelo romance *Diário de um fescenino*, muitas outras vozes circulam.

Além das citações freqüentes a autores renomados da literatura e dos estudos literários que se mesclam às falas do narrador, tem-se ainda o uso do diálogo, onde se daria também o contraste polifônico do “diário”. Rubem Fonseca utiliza o diálogo, uma estratégia ficcional, para desenvolver o enredo; já seu personagem Rufus confessa fazê-lo para “exercitar a técnica”. Também, há, aqui, um jogo de engano: lembremos que os diálogos não pertencem a um diário, mas a um romance. Rufus, de fato, dialoga com outros “falantes”, porém em discurso indireto.

O uso do diálogo em discurso indireto será o indicador fundamental de que o narrador está a encenar. Hamburger (1975), ao discorrer sobre modalidades narrativas como o romance epistolar, o de memórias e o diário, faz algumas considerações sobre o uso dessa estratégia e sobre a representação da temporalidade. Se pensarmos primeiro a questão do tempo, o diário estaria, então, muito mais próximo do romance epistolar do que do de memórias. Isso porque o autor de um romance de memórias parte de um determinado ponto para evocar a “totalidade” de sua vida passada: “(...) isso significa que a *origo* do agora e aqui do autor não é sempre restabelecida, como no romance epistolar” (p.232).

Contudo, em se tratando do “diário” de Rubem Fonseca, será invertida tal semelhança. O *Diário de um fescenino* não seria fruto apenas da encenação de uma memória imediata, como mostra a passagem: “Eu nada sofri com a morte de minha mãe, não houve perda, eu nunca a conheci, ela morreu ao me dar à luz...” (2003, p.21) Pode-se dizer que o narrador, por vezes, atua como se estivesse narrando um passado remoto, simulando assim a evocação de uma totalidade, geralmente realizada em um romance de memórias.

Além disso, quando faz referência a essa *origo*, há também encenação, pois o romance parece mostrar o quanto sua escrita é desconstrutora dos gêneros e multiplicadora de possibilidades. Afinal, ora se aproxima de um gênero, ora se distancia, tomando dessa

maneira figurações ou representações diversas. Essas serão novamente abordadas no capítulo 3, sendo articuladas com as posições discursivas aqui encontradas.

Ao longo da narrativa e de seu jogo enunciativo, as modalidades discursivas são dessa forma problematizadas na “tessitura de um diário”. Além disso, é suposta até mesmo a desistência de escrevê-la, embora o leitor empírico do romance continue a ler – “este diário”. Além de simular a escrita de um diário, o romance desvela esse processo ao mesmo tempo em que exhibe o feito de romper com sua estrutura típica.

Voltando à questão do diálogo, Hamburger (1975) reforça que sua utilização recebe funções diferentes em relação às modalidades acima mencionadas. Para a autora, o diálogo também pode ser usado como conformador do caráter ficcional da obra memorialística:

O diálogo, contudo, que representa, juntamente com outros recursos plásticos, uma situação ou episódio remoto, não tem mais o aspecto do empréstimo da palavra, mas o da criação literária. Ele ficcionaliza os personagens como numa ficção autêntica. (HAMBURGER, 2003, p.233)

Assim, temos o “diário”, uma narrativa ficcional, que simula a função do diálogo no contexto de um diário, mas que parece mostrar que essa mesma função pode ser repensada e rearticulada no enunciado. Da mesma maneira que o “como se” (Iser, 1996) desnuda o caráter ficcional da narrativa, também o diálogo pode apontar para o ato da criação literária. Esses recursos possibilitam a duplicação da configuração textual do “diário”.

A escrita desse “diário” é antes de tudo ruminante. O diálogo mais longo (p. 96-99) é traçado com a personagem Virna, uma das amantes do narrador. Recorrentemente, Rufus “rumina” o uso da referida estratégia. Apesar das divagações sobre o recurso empregado em sua narrativa e nas obras de outros autores e do “planejamento” de sua escrita, paradoxalmente, recusa-se a seguir qualquer padrão ou a se basear nas referências citadas. Ele busca uma escrita livre de quaisquer inferências, embora as faça em muitas passagens do romance:

Um diário como o nome indica é um registro de experiências, observações, sentimentos e atitudes do seu autor e das suas interações com aqueles que o cercam. Pode ser que fique algum dia sem nada escrever aqui, lacunas cronológicas certamente existirão. (FONSECA, 2003, p.14)

(...) Estou treinando a forma dialogada de escrever. Tenho um bom ouvido, acho que estou indo bem, mas depois, na minha ficção, pretendo usá-la com parcimônia. O diálogo é sabidamente um recurso de escritores medíocres. (FONSECA, 2003, p.19)

É interessante notar que tais referências ou inferências, por vezes, parecem ser construídas para destruir os sentidos preexistentes. Sendo assim, o romance realiza-se também como autoparódia, uma vez que o corpo do texto é em grande parte constituído por diálogos dessa natureza. O narrador afirma que na “sua ficção” a utilização da estratégia será feita com parcimônia, mas ele já está a narrar essa ficção. Portanto, aqui, o seu caráter desconstrutor é trabalhado pela encenação do desdém ao recurso literário mencionado, mas ao mesmo tempo evidencia a sua funcionalidade por meio da própria narrativa. Há assim desdobramentos possíveis para o fingimento desse narrador.

Mas o que escrever nesse diário (simulado/encenado)? Divagações e indagações a esse respeito permeiam *Diário de um fescenino*. Apesar desse questionamento quanto aos elementos constituintes da escrita do diário e a afirmação de que não tem como proposta relatar seu cotidiano, é a isso que, contraditoriamente, o narrador se presta. Mas o personagem finge não saber o que escrever como diarista, e é justamente com que esse fingimento, com essa aparente hesitação, que possibilita ao romance reduplicar suas configurações, através do jogo enunciativo.

Esse ser de papel se explica como um escritor um tanto solitário, ao descrever a rotina de um homem de classe média, de poucos amigos, muitas amantes, que almeja escrever e amar novamente. Nesse sentido, em “A escrita de si”, Foucault (1992) vai dizer que a importância de se relatar o dia não está no ineditismo ou no que os acontecimentos possam apresentar de novo, mas justamente na medida em que “ele nada tem para deixar de ser igual a todos os outros, atestando, assim, não a relevância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser” (p.155). Com esse exercício, Rufus talvez estivesse deslindando o seu próprio modo de ser – em última análise, uma entidade fictícia. Como todo ser ficcional: um fingidor.

O narrador, então, continua a “confidenciar” sua pretensão de desviar-se da proposta de retratar a época em que vive ou as vulgaridades do cotidiano, anseia fugir dos clichês ao escrever seu “romance de formação”. Mas é exatamente com os clichês que o enredo se



conforma. Esse “diário” repleto de chavões, de fórmulas, e também de estratégias que fazem desses “atos de fingir”, sugere uma reflexão sobre a relação da literatura com a realidade, do ficcional com o real, do factual com a memória:

(...) na maioria dos dias não acontece nada de interessante comigo. Olhar, então para o meu passado? Eu não vivi tanto assim, tenho poucas lembranças e de qualquer forma, como disse um colega, nossa memória sempre distorce o passado conforme interesses do presente, e a mais fiel autobiografia mostra mais o que o autor é hoje do que o que foi ontem. (FONSECA, 2003, p. 14)

Ao fazer do romance um diário, como já se sabe um gênero próximo à autobiografia, Rufus parece demonstrar que o escritor dessa modalidade discursiva pode cindir e duplicar, tanto ou mais que o romancista. O narrador revela que seu “diário” é atravessado por esses atos, ao contrário de “seus romances” execrados pela crítica. O diário-romance, como se pode inferir a partir do enunciado acima, nos faz pensar em questões caras aos gêneros autobiográficos que possuem, paralelamente, o eu como sujeito e como objeto a evocar uma existência pretérita:

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutra tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. (MIRANDA, 1992, p.31)

É importante notar, assim, que esse narrador está a indicar os desdobramentos da escrita autobiográfica que, por sua vez, também porta um “outro”. Se a ficção é uma construção da ordem do imaginário e apresenta como condição essencial a transformação do autor empírico em um outro, em um ser de linguagem; a autobiografia e seus discursos vizinhos parecem falar de um outro que o autor empírico foi, que difere do eu atual, mas que ainda assim nos remete ao mesmo ser.

O narrador diz registrar, então, no “diário”, amenidades e percepções sobre sua existência. Como expõe Blanchot (1987), o autor precisa possuir um diário, para que ele não se perca no “apagamento” provocado pela escrita literária. Posto isso, pode-se afirmar que o escritor utilizaria o diário a fim de se recordar de si mesmo, “daquele que é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana” (p.19).

Em *Diário de um fescenino*, os registros sobre “esse si mesmo” são todos feitos a partir da existência literária, por isso não se pode dizer que o narrador está a se fixar, a se agarrar àquilo que ele é quando não escreve, pois é ele produto dessa escrita. Uma escrita que encena a própria pulverização do autor e a persistência de personagens que se configuram como leitoras e amantes de Rufus, em não perdê-lo de vista, ainda que para tanto forcem arbitrariamente uma relação de identidade entre o autor empírico, narrador e personagem.

A reflexão de Rufus, sugerida pelo romance, sobre aquilo que escreve, ainda inclui uma preocupação revelante: o que o leitor pensaria de seu diário? Essa pergunta é provocadora, pois, a princípio, para o narrador, o diário seria um mero “exercício” de escrita. Contudo, pode-se perceber que Rufus começa a conceber o diário como uma publicação, justamente quando se refere aos possíveis leitores (mesmo que de forma desdenhosa): “Devo mandar o diálogo às favas e escrever meu diário usando uma *stream-of-consciousness technique*, para impressionar os otários?” (2003, p.95)

Após a lembrança de seu relacionamento com Elizabeth, professora que o “ajudou” a publicar o primeiro livro de sua carreira e o único a ser bem recebido pela crítica, ele admite que o diário poderia vir a ganhar o *status* de uma obra literária:

Estou aqui escrevendo esta bobagem depois de ter tentado, sem conseguir, trabalhar no meu *Bildungsroman*... não tenho coragem de reler este diário, sei que vou achar tudo uma porcaria. Se Elizabeth fosse viva, certamente pegaria estes rabiscos, copidescaria e o diário ficaria uma coisa apresentável. (FONSECA, 2003, p.239).

A metamorfose desse “diário” é desconcertante. Aos poucos, o texto conquista sua importância e acaba por se revelar o *Bildungsroman* de Rufus. O romance de formação, aqui, recebe outra significação, uma vez que representa a formação literária desse ser de linguagem. Não se trata, portanto, da formação de um caráter. Se esse é um romance de formação literária poderá ser concebido, talvez, pelo esvaziamento das moralidades, dos conceitos e das verdades das chamadas “grandes narrativas”:

‘(...) vou deixar os detalhes do assunto para amanhã, o primeiro dia do ano novo, o início do segundo ano de vida deste diário. Aprendi alguma coisa com as agruras, as humilhações, as ofensas que sofri? Certamente. Creio que aprendi ainda mais escrevendo este diário. O telefonema que recebi foi da

Clorinda. Combinamos passar o réveillon juntos. Bildungsroman: que coisa mais boba'. (FONSECA, 2003, p.253)

Enfim, no desfecho da obra, o narrador reconhece seu “aprendizado” que, ironicamente, nos diz que na escrita literária é impossível edificar sentidos morais. O livro forja, ainda, o processo fluído e controverso de constituição do sujeito autoral, de um ser-no-mundo (mesmo que no mundo do “Fora”, ou seja, da literatura).

Talvez o mais surpreendente em *Diário de um Fescenino* seja isso; em última análise, trata-se do relato de “quem” se entrega à busca de certezas e de fórmulas para escrever e só encontra o inexorável véu da impossibilidade geradora da própria escrita, mas que não pode ser fixada a nada. Ele busca as respostas, mas, de saída, desconfia que está a errar porque a busca é em si mesma efêmera. Esse aspecto será retomado ao longo do trabalho.

## 2.2 A síndrome de Zuckerman

O tema central da narrativa de Rufus, um escritor de romances, é, obviamente, suas “aventuras amorosas”; afinal, trata-se do diário de um fescenino, um devasso, um obsceno. Contudo, esse eixo-temático, ao longo da leitura, se converte no pano de fundo adequado para a problemática “síndrome de Zuckerman”. O narrador-personagem não deixa claro, de saída, seu significado. Mas nos oferece indícios neste diálogo:

Não tenho nada a ver com as coisas que são ditas nos meus livros. E quem é que tem? Eu? Durou algum tempo esse confronto. Aliás essa frase, estou lembrando agora, é dita por um personagem pernóstico e cabotino. Ah, Zuckerman! (FONSECA, 2003, p.71)

Depois desta passagem, a citação à síndrome se torna mais freqüente e Rufus chega a adotar o nome de José Zuckerman para se passar por outra “pessoa”, ou melhor, por outro personagem. É interessante esclarecer que este pode ser mais um elemento de duplicação na narrativa, afinal José é o primeiro nome do autor empírico do romance: José Rubem Fonseca.

Faço um parêntese para comentar brevemente o nome dado ao narrador que me parece instigante e curioso: RuFus. As letras grafadas em caixa alta são correspondentes às

inicias da assinatura que Zé Rubem deu a si mesmo enquanto autor: Rubem Fonseca. A letra u repete-se. A letra s, no fim do vocábulo, geralmente, é usada para compor o plural. Esse é talvez o aspecto mais interessante desse nome que sugere a existência de duas ou mais figuras autorais, que foram reduplicadas ou multiplicadas pelo romance.

De qualquer forma, Rufus utiliza o termo Zuckerman para representar a síndrome que o acomete ou da qual é vítima. Suas amantes e demais personagens tecem comparações ou mesmo uma relação de identidade entre ele, o escritor, e os personagens dos seus cinco livros. O narrador explica porque batizou a patologia dos leitores de “síndrome de Zuckerman”:

Zuckerman é um personagem de Philip Roth que decide escrever um livro. Quando o livro é publicado, o inferno de Zuckerman começa. Os leitores, ao se encontrarem com ele, fazem-lhe as piores acusações: Zuckerman, como você foi dizer aquela coisa horrível da sua santa mãe, Zuckerman, você é um homem mau, chamar o seu melhor amigo de ladrão; Zuckerman, você é nojento, nunca pensei que fosse capaz de fazer aquelas coisas... Os leitores acreditavam que o personagem do livro era o alter ego (pessoa que é como um outro eu de alguém) do autor e que tudo o que ele dizia no seu livro se aplicava a ele e aos seus amigos e parentes, era o seu universo. (Roth descreveu a doença mas, na verdade, sempre demonstrou que estava cagando para os que acreditavam ser ele o alter ego de seus personagens. Porém são raros os escritores que pensam assim). Todo leitor padece desse mal, mesmo aquele que tem como profissão a crítica literária. Alguns escritores fortalecem essa concepção, como Joseph Brodsky ao afirmar que a biografia de um escritor está nos seus livros, ou Hermann Hesse em seu delírio onfalópico, ou Goethe com sua tese de que os livros são os fragmentos de uma grande confissão. (FONSECA, 2003, p.148-149)

A história de Zuckerman estabelece uma relação especular com a trama de Rufus. Esse narrador é um “réu confesso”, um “fescenino”, mas também um “escritor famoso”, ora é repudiado, ora é assediado pelas demais personagens. As vizinhas de Rufus chegam a repeli-lo não só por sua vida amorosa nada discreta, mas, sobretudo, por ser considerado um “autor obscuro”. Elas dizem acreditar que moram ao lado de um pervertido. O comportamento e as falas das personagens que forjam essa relação de identidade entre o autor empírico e o sujeito autoral terminam por perturbar o narrador. O diálogo com Clorinda (uma de suas amantes e também leitora) ilustra tal afirmação.

‘O que é o amor, pra você.’ ‘Uma mentira, talvez’. ‘Mentira?, exclamei, tentando demonstrar o máximo de indignação possível’. ‘Você mesmo disse: O amor ideal é uma mentira dos poetas’. ‘Está num dos seus livros’. ‘Eu não me lembrava de onde tinha pescado aquela merda (...) tinha me dado um branco’. ‘É do Daudet, disse Clorinda’. ‘Daudet é um francês do segundo time. Não fui eu quem disse isso. Foi um dos meus personagens’. ‘Acho que você pensa assim’. Ah! Zuckerman! (FONSECA, 2003, p.106)

Para dissociar sua imagem da de seus personagens, Rufus elabora digressões sobre a escrita ficcional e não-ficcional. “A narrativa ficcional trabalha com verossimilhanças”, se justifica. Considerando o texto de Lejeune (1975), seria pertinente dizer que Rufus se torna modelo para seus personagens (ainda que finja não ser esse o seu jogo). Sabemos que a semelhança exige o modelo: “A identidade não é o mesmo que semelhança (...) ao tratar-se da semelhança, nos vemos obrigados a introduzir no enunciado (...) um referente extratextual a que poderíamos chamar o protótipo, ou melhor, o modelo”. (p.56)

Contudo, nessa narrativa, o modelo é duplicado. Não se trata apenas de Rubem Fonseca, um elemento extratextual, mas do próprio Rufus, o “narrador-autor”. O referente, aqui, é uma entidade fictícia. O autor textual (Lopes, Reis, 1996) é o modelo a ser duplicado. Com esse jogo, *Diário de um fescenino* acaba se prestando à reflexão sobre o processo de configuração do sujeito autoral. O dilema de Rufus é exatamente desvincular o escritor de seus personagens e alertar de que esse processo é muito mais complexo do que outrora se pensava.

Mas Rubem Fonseca, ao colocar Rufus como se fosse também o autor empírico da narrativa, além de personagem e narrador, estabelece a identidade entre as instâncias, como se estivesse concretizando o pacto autobiográfico (Lejeune, 1975). Ao apresentar um diário simulado, a narrativa fonsequiana simula também a correspondência ou identidade entre autor empírico, personagem e narrador. Paralelamente, chama a atenção para o fato de que Rufus, sendo um escritor de ficção, não pode ser ao mesmo tempo sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Nesse caso, temos o pacto romanesco da obra desnudado pelo próprio jogo de máscaras do narrador:

(...) Uma vez colocadas essas definições, podemos classificar todos os casos possíveis seguindo dois critérios: relação do nome do personagem e do nome do autor; natureza do pacto estabelecido pelo autor. Para cada um desses

critérios há três situações possíveis... quando o personagem tem um nome diferente ao do autor... o pacto é romanesco. (LEJEUNE, 1975, p.52)

Apesar de relutar e não aceitar a hipótese de haver qualquer identidade entre ele mesmo e seus personagens, Rufus chega a se policiar e a refletir sobre essa perspectiva. O questionamento sobre a interpretação dos leitores acerca das obras e da “pessoa” do narrador indica que tanto a escrita quanto a leitura da obra literária podem trazer à tona essa relação. Assim, o narrador diz transcrever para seu “diário” o e-mail de sua “leitora-fã” Clorinda, com os dizeres mais contundentes dessa personagem: “(...) sinto uma vontade imensa de conhecê-lo pessoalmente, já sei quem é você, pelos livros”. (p.58)

Rufus continua a narrar o enredo negando com veemência tal relação especular, parece evitar a criação de um “espaço autobiográfico” em torno de sua figura. O romance nos mostra por vezes esse movimento: o narrador-personagem, constantemente, diz repreender os leitores que persistem na hipótese de que os livros de sua autoria sejam confissões. Contudo, ele se mostra inquieto e indaga-se sobre a viabilidade da “síndrome de Zuckerman” fazer sentido. E acaba caindo na armadilha do jogo enunciativo:

O que sinto é uma consciência de mim mesmo que me faz experimentar a *angoisse* referida pelos existencialistas ateus, como Sartre. Isso será causado por eu estar escrevendo este meu auto-retrato disfarçado de diário? Estarei, inconscientemente, escrevendo este diário para descobrir quem sou? (FONSECA, 2003, p.200)

Paradoxalmente, deve-se ressaltar que a denegação é justamente o fenômeno psicológico que leva o sujeito a negar sucessivamente aquilo que na verdade queria afirmar. Rufus, ao negar com tamanha ênfase qualquer identificação com seus personagens e ao se classificar como um “glutão” e “fescenino” talvez esteja escondendo, mascarando sua condição essencial: um fingidor.

Aqui, pode-se desconfiar que Rufus está a nos provocar. O personagem demonstra ter sido apanhado pelos próprios jogos de engano que opera enquanto ser de papel. “Quem sou?” “Escrever me traria o conhecimento de mim mesmo?” São essas as perguntas que o romance postula para Rufus?

O narrador de *Diário de um fescenino* é autodiegético, mas, conforme visto, exhibe freqüentemente o seu caráter fingido, mostrando assim que não se trata de um “autêntico

narrador de primeira pessoa”. Rufus narra os acontecimentos e experiências de um fescenino, de um “Dom Juan”, um tanto frustrado, pois a busca constante por sexo não lhe permite alcançar a plenitude. Como diz Vera Figueiredo (2004), os narradores de Rubem Fonseca estão sempre a errar, possuem uma trajetória vertiginosa e, não raro, insaciado apetite sexual. Mas não só a imagem do sedutor pode nos levar a aproximar Rufus e Dom Juan. Vale lembrar que o último personagem, inúmeras vezes, na literatura ou no cinema, foi retratado como um “homem mascarado”, sabe-se que Rufus também possui máscaras e está a jogar o jogo do “diário”.

Mas, e se as leitoras de Rufus estiverem certas? E se o narrador estiver a pintar seu auto-retrato? Afinal, se Rufus não consegue se desvencilhar de sua biografia é porque não conseguiu, de fato, construir uma narrativa ficcional convincente. Se não há “alterização” (Gusmão, 1997), se não há um processo de estranhamento entre o sujeito empírico e o locutor fictício não pode haver ficção. Neste caso, os livros de Rufus deveriam ser concebidos, de fato, como confessionais. Sendo assim, a visão zuckermaniana de suas leitoras estaria ao menos parcialmente correta.

É interessante notar que o escritor-personagem que parece não conseguir se “matar na escrita” constitui-se como prova cabal de que o autor empírico do romance, Zé Rubem para os íntimos, se alterizou, operando assim seu “apagamento” ou “morte”.

Mas outra morte preocupa ainda mais nosso narrador-autor. Ao longo da trama é-nos revelado que Rufus passa a viver efêmeros enlacs amorosos após a morte de sua professora e namorada Elizabeth. A princípio, o narrador se diz culpado em relação à morte dessa amante, mas não revela o motivo. De fato, há um curioso suspense em torno dessa personagem e de sua morte. O leitor é enredado por essas lacunas deixadas por Rufus e precisa estar atento, afinal não se deve confiar na sinceridade de um ser de papel que se diz um cínico.

Vale lembrar que Elizabeth apresenta uma peculiaridade em relação às outras leitoras e namoradas de Rufus. O enredo nos mostra que ela teria conhecido primeiramente a sua “pessoa”. Aqui, é interessante notar que o romance desvela o processo de criação literária, apresentando, justamente, suas reversibilidades. Afinal, sem o escritor, uma categoria operante do sistema literário, não há como haver obra e sem obra não há como materializar a figura autoral. Afinal, o sujeito autoral nasce junto com a própria obra.

A relação de Rufus com Elizabeth vai apontar esse desdobramento. Nesse sentido, verifica-se, no enunciado, que quando as personagens se conheceram, o sujeito autoral não poderia existir, pois o narrador ainda não teria iniciado sua escrita. Elizabeth era sua professora na Faculdade de Letras. Os dois se envolveram, começando assim um relacionamento amoroso e também de “orientação profissional”.

De acordo com o narrador foi a professora que o incentivou e “o ajudou” com o seu primeiro romance. Rufus lamenta a ausência de Elizabeth, pois se ela aqui estivesse “copidescaria este diário” e iria torná-lo “algo apresentável”. O narrador chega a questionar a autoria desse romance, que foi o único a ser aclamado pela crítica. E se fora Elizabeth quem o escreveu? Uma vez que a personagem estava morta, Rufus então estava condenado a não sustentar o discurso que levava o seu nome, porque esse, na verdade, podia ser o discurso de Elizabeth.

Talvez, seja nessa passagem que a questão autoral é apresentada de forma mais explícita. Também é mencionada nesse bojo a relação autor-leitor. Nesse sentido, faz-se necessário dizer que as demais “mulheres”, com as quais Rufus se envolve, chegam até o narrador através do autor, do nome a figurar na capa dos seus livros. Diferente de Elizabeth que conheceu o anônimo estudante, Lucia e Clorinda, por exemplo, conheceram Rufus como um nome que conforma um estilo.

Voltemos, então, à configuração do autor por meio de sua obra, ou seja, ao discurso literário que recria o seu próprio criador. O sujeito empírico é deixado de lado para que se possa constituir o sujeito literário, cria-se para esse uma “biografia” oriunda do próprio universo literário. Mas a trama parece mostrar que não são estes o percurso e a leitura feitos pelos leitores do narrador. Esses tendem a perceber os personagens de Rufus como se fossem a “pessoa” dele. Vejamos o diálogo entre Rufus e Lucia:

‘Seus livros dizem tudo. Você me diz uma coisa que me deixa encantada e de repente vejo que está num dos seus livros, igualzinho, faz parte do seu arsenal de torpedos velhos. Eles não explodem mais, entendeu?’ ‘O fim está no começo’. ‘Também já li isso.’ (FONSECA, 2003, p.62)



Rubem Fonseca opera, de fato, uma inversão: não é a “biografia” de Rufus, encenando este papel de autor empírico, que serve de modelo para o sujeito literário, mas é esse último que empresta, ao sujeito empírico, seus atributos. O sujeito autoral é convertido em uma unidade (escritor-autor-narrador) a ser lida por suas leitoras/amantes: “(...) É aquele crápula de *O Aprendiz*, que eu sempre soube ser você... como fui gostar de um bandido réu confesso desses”. (p.76)

Esse me parece ser um dos “erros” dos leitores inscritos no “diário”. Se considerarmos que nada pode estar fora, porque a literatura seria o próprio Fora (Levy, 2003), estaria correto afirmar que o sujeito configurado pela ausência de um eu concreto e subjetivo não pode designar o autor empírico. Para haver literatura é preciso que o autor se transforme em outro. Mas Rufus consegue alcançar essa condição?

Muitas dúvidas subsistem: o que esse “autor” faz não é literatura e por isso mesmo o sujeito autoral não consegue se desvencilhar do escritor? Por que o “diário” sugere que as falas de Rufus são as mesmas, fora e dentro dos seus romances? O mundo da linguagem literária se confunde com o mundo da vida e por isso Rufus perde de vista sua ruptura? O que Rufus faz é apenas uma transposição do real para a obra? Ou estará, aí, mais um fingimento do narrador?

Ao se colocar como personagem, protagonista, narrador e autor do “diário”, esse “pacto autobiográfico” encenado constrói para Rufus, um ser de papel, uma identidade que apesar de ser aparentemente coesa é, na verdade, fragmentada e fingida. Acredito que *Diário de um fescenino* sugere assim que a correspondência entre narrador, personagem e autor empírico garante o pacto, mas pode coexistir com a materialização do jogo de engano. Rufus coloca nos seguintes termos:

Se a minha biografia está apenas nos meus livros, considerados, como disse um crítico, um repertório imundo de depravações, perversões, degradações, imoralidades repugnantes, serei muito mal interpretado. A biografia de um escritor pode estar nos livros, mas não conforme a visão simplista dos zuckerminianos. Fernando Pessoa disse: o que eu sou é terem vendido a casa. Isso é parte importante da biografia completa de Pessoa, terem vendido a casa. Ele era poeta, os poetas, esses grandes filósofos, falam verdades. Nós, ficcionistas, falamos verossimilhanças. (FONSECA, 2003, p. 149-150)

Pode-se dizer que a escrita literária gera um abismo entre o narrador e o autor, mesmo quando estes possuem o mesmo nome. Assim, o romance sugere que a incongruência entre as instâncias é sempre possível, mesmo quando um escritor admite que a sua biografia possa estar nos seus livros. Como vimos, o “autor” Rufus é posicionado, na trama, ao mesmo tempo fora e dentro de seus “textos”. Mas se estamos diante de uma ficção, o narrador será o sujeito do enunciado, guardando com o autor empírico uma relação de implicação e verossimilhança, que irá deslocar a configuração do sujeito autoral, de acordo com o grau de implicação entre tais instâncias.

O enredo revela ainda que essa “implicação” se dará também em função do conhecimento a priori que o leitor possui, seja acerca do autor empírico, seja sobre sua obra. Ao falar desse terceiro elemento da tríade literária, faz-se importante mencionar a “síndrome de Bulhão Pato”, “enfermidade” na qual o leitor se identificaria com os personagens da ficção, “como se o autor tivesse lhe pintado um retrato”. Ambas, “Bulhão Pato” e “Zuckerman” podem ser entendidas como “sintomas” visíveis do pacto de leitura estabelecido entre autor e leitor. As distorções são consideradas nocivas pelo personagem Rufus:

Existe também um outro estado mórbido que ataca os leitores, fazendo-os inferir que determinado personagem é uma representação ou caricatura deles próprios. É a síndrome de Bulhão Pato, menos nociva para os escritores que a de Zuckerman. Os leitores não gostam de vestir a carapuça quando o personagem no qual se espelham é falto de virtudes. Por outro lado, quando o personagem é cheio de qualidades, ficam felizes ao se descobrirem retratos (FONSECA, 2003:154 -155)

Dessa forma, quando o leitor entende a ficção como simples reprodução da realidade, estará propenso a desenvolver tanto a “síndrome de Zuckerman” quanto a de “Bulhão Pato”. Se, *a priori*, a leitura de *Diário de um fescenino* nos conduz aos questionamentos acerca da autoria, a reflexão sobre os mesmos nos faz chegar justamente ao leitor. Rubem Fonseca constrói sua estrutura narrativa de forma a privilegiar o receptor e o próprio processo de leitura, fazendo com que nós, leitores, pensemos nos inúmeros engodos em que já caímos. Afinal, quem nunca se identificou um dia com um personagem dos grandes clássicos, ou pelo menos não sonhou ter um dia uma vida de princesa?

Especulações e ironia à parte, o romance parece nos colocar o tempo todo em alerta para que possamos nos desvencilhar de tantos sedutores e ilusórios enunciados, ou mesmo para saber jogar com eles. O “diário” que se diz um “insumo” para a criação do *Bildungsroman* de Rufus não só sugere que a autoria se estabelece a partir de um processo, como também nos faz pensar que nós, leitores, estamos da mesma forma em constante transformação.

Penso que Fonseca aposta nisso e por isso mesmo se presta à discussão. O escritor evoca o leitor, ao longo de toda a narrativa, a fim de fazê-lo co-produtor do efeito estético proporcionado pelo romance. Ao envolver o leitor em suas estratégias textuais, o “diário” conclama-o a desnudar o jogo e a jogar também. Exige assim de seu receptor uma atitude crítica e desvela o caráter de fingimento da obra, para que o leitor possa se tornar ciente da própria tessitura da narrativa ficcional. Há em *Diário de um fescenino* quase um caráter didático, que orientará o leitor a deslindar o jogo de engano do autor.

Percebe-se, como já mencionado, neste “encaixilhamento” de narrativas, a estratégia do *como se* (Iser, 1996), que se remete ao próprio caráter de ficção da obra e propicia a entrada do leitor no jogo. Rubem Fonseca oferece, inclusive, com as citações a outros autores sobre o que seria um sujeito autoral, pistas de como o leitor pode estabelecer a interação com o texto sem cometer o erro da “síndrome de Zuckerman”.

Poder-se-ia dizer que essa síndrome está relacionada à criação da ilusão autobiográfica forjada pelo “diário”. O romance está, recorrentemente, desvelando o processo de criação literária e seus desdobramentos, como a constituição autoral e as nuances dos gêneros. Para tanto, Rubem Fonseca utiliza o que Ferraz (1987), dentre outros, denomina de ironia romântica.

A autora diz que a ironia romântica deve ser considerada como uma forma de comunicação; sendo assim, torna-se possível inferir porque o diário fonsequiano dela se utiliza. Não foi demonstrado que o escritor brasileiro privilegia o receptor no processo de significação da obra? Para que haja ironia será exigido o leitor. Nesse contexto, afirma-se que enunciado algum pode ser dito irônico se não for proposto e percebido como tal.

Em *Diário de um fescenino*, as digressões encontradas no enredo irão nos remeter à consciência artística. É através dela que o texto literário descobre um novo referencial: ao

invés de se pretender imitação do real, exhibe seus artifícios de construção, problematizando-os, desvelando o seu fingimento, que é caracterizado por essa consciência narrativa.

Nesse sentido, uma vez que a pretensão de se aproximar do real cai por terra, também os conceitos inerentes ao fazer literário, os significados propostos pelos enunciados irônicos são recorrentemente esvaziados:

Recusando a certeza, o acabado das verdades feitas, em nome da sua verdade, o ironista nega não porque não crê como o céptico, mas porque nada pode garantir; recusando a escolha, tudo arrisca; vendo, manifesta o jogo de oposições que lhe é dado perceber... (FERRAZ, 1987, p.20)

Assim sendo, pode-se dizer que o romance é atravessado pela ironia romântica, não só ao levar em conta seu processo de escrita – apresentado como um exercício de técnicas para o “romance de formação” – mas também em função do questionamento ininterrupto das verdades, dos conceitos forjados pelo *logos* clássico. Não há, portanto, fixação de valores ou concepções, uma vez que nesse tipo de ironia, a ambigüidade e a polissemia são condições essenciais.

Duarte (2006) explica que na ironia romântica, diferentemente da ironia retórica, onde estão sempre em jogo disputas entre partidos e ideologias, tem-se a coexistência de contrários, a tomada de consciência do autor de que seria inútil a tentativa de “concretizar o seu desejo em absoluto”, de relatar completamente a realidade, de fixar sentidos. Esse autor escreve, então, uma obra que não possui “finalidade em si mesma, mas que se constitui como uma realidade”, com elementos que lhe são próprios. Estaria também o sujeito autoral, aqui, a se esconder por trás de suas personagens.

O “diário” oferece exemplos explícitos desse “esconde-esconde”, em que o autor textual está a se diluir por meio da voz narrativa de Rufus. Esse “ser de linguagem” inscreve o deslizamento de posições discursivas, onde os artifícios textuais que conformam a ironia romântica forjam confluências possíveis. No romance, desvela-se ainda como autores da literatura universal trabalharam a configuração autoral a fim de reforçar ou de refutar esses entrecruzamentos que parecem criar, ilusoriamente, “arredores autobiográficos”. O narrador amplia tal reflexão, citando, por exemplo, casos em que escritores, para não correrem o risco de serem confundidos com seus personagens, apresentam o enredo em terceira pessoa, sobretudo se tais protagonistas eram retratados como sujeitos de poucas virtudes:

Muitos romancistas, principalmente os ficcionistas dos séculos XVIII e XIX, escreviam sempre na terceira pessoa, e quando queriam contar algo com personagens e situações estranhas, usavam truques... Ou seja, nem mesmo como narrador onisciente clássico o escritor queria estabelecer um vínculo entre ele e o personagem mal comportado. (FONSECA, 2003, p.150-151)

É interessante notar como o “diário” sugere a curiosa inversão operacionalizada a partir da ironia romântica. Se os romancistas citados procuravam consolidar essa relação de exclusão mútua entre o autor empírico e o locutor fictício, inclusive, através desse narrador distanciado, os livros escritos por esses mesmos autores foram considerados realistas, porque procuravam ser, ao menos, índices próximos da realidade, buscavam relatá-la. Após o advento da ironia romântica, o escritor passa a entender que a linguagem literária instaura seu próprio universo, não se pretende mais ser representação, mas representante da representação. Imitar a realidade não é mais objetivo dessa literatura, porém o autor passa a se exhibir, embora esteja “morto” (Barthes, 2004). Vejamos.

Como explica Miranda (1992), a narrativa escrita em 1º pessoa era suficiente para diferenciar os gêneros autobiográficos dos gêneros de ficção, pois como mostra o “diário”, os romancistas, sobretudo do século XVIII, narravam em terceira pessoa, buscando se apartarem da voz narrativa. Contudo, quando o próprio realismo toma para si a narrativa em primeira pessoa, foi preciso estabelecer outro pano de fundo normativo, a fim de delinear as fronteiras entre as modalidades discursivas.

Esse movimento contrário do autor exige que ele crie “truques” para jogar com o leitor e com o texto. Agora, a construção do narrador implica o fingimento e, muitas vezes, a relação especular entre sujeito empírico e ser de linguagem. Rubem Fonseca pode ser considerado um bom exemplo quando nos referimos a essa artimanha, pois em seus romances, não raro, há esse jogo de espelhos proporcionado, aliás, pela ironia romântica.

Afirmção da ilusão das coisas, e antes de tudo, da ilusão da própria arte, a ironia romântica busca fazer reprodução infinita de imagens a refletiram-se de espelho em espelho: por isso seus motivos recorrentes são os da máscara, do especular e do duplo. Sua função é mergulhar o leitor num equívoco benfeitor, que o torna ativo e atento para perceber a diferença entre o eu que vê e o eu que atua e a opacidade da máscara que, se for perfeita demais, não se distinguirá da falsidade (é preciso que se tenha consciência da existência da máscara). (DUARTE, 2006, p.25)

Em *Diário de um fescenino*, o narrador discorre, incansavelmente, sobre o tema, através da ilusão autobiográfica retratada pela “síndrome de Zuckerman”. Rufus irá sugerir que uma das razões para que os leitores estabeleçam a equivocada relação de identidade entre ele, que encena o papel de escritor, e os personagens pretensamente criados por ele é a voz enunciadora: “Escrevo sempre na primeira pessoa, o que facilita a visão zuckermaniana que fazem de mim.” (2003, p.149)

Contudo, mais importante que deslindar os recursos utilizados pelo narrador para fingir essa ilusória identificação, descrita aqui como patológica, é perceber que o romance parece propor respostas apenas provisórias, tendo em vista que a chave de sua leitura é se ater à sua ambigüidade. As falas desse narrador, que se põe a questionar a figura autoral, não podem nos levar senão à duplicidade:

Flaubert, em pleno século XIX, sabendo que o discurso indireto livre que usava para distanciar o autor das palavras e dos pensamentos do personagem não era suficiente – os especialistas afirmam, por exemplo, que a voz do Senecal, de *Educação sentimental*, é a voz de Flaubert, inferência que ele não queria que fosse estabelecida – criou este raciocínio astuto: *Madame Bovary c’est moi*, ele era aquela mulher adúltera e sonhadora da província, forçando-nos a estabelecer a conclusão lógica de que o seu personagem, como todos os outros, era uma criação da imaginação do autor, i.e, era o *autor*, não o seu alter ego, o seu substituto perfeito. (FONSECA, 2003, p.152)

Assim, o romance sugere que a autobiografia mais do que depender da vida concreta de um autor, da fala em primeira ou terceira pessoa desse narrador autodiegético, ou da relação entre os elementos extratextuais e sua descrição “verídica”, é determinada pela construção da estrutura textual e, como coloca Lejeune (1975), pelo trabalho com o nome do autor, assim como pelo contrato implícito ou explícito realizado entre autor e leitor.

Além disso, a proposição de que *Madame Bovary* é ao mesmo tempo o ser de linguagem e o autor, faz com esse caráter duplo e ambíguo do narrador do “diário” seja acentuado e percebido, embora não haja como definir um sentido exclusivista para o texto ou para a sua configuração autoral. Afinal, o romance nos provoca justamente por isso, porque está sempre a nos apresentar um ser que oscila, pois é freqüentemente reduplicado, deslocado pelo espelhamento, pela fragmentação e pelo jogo enunciativo.

Entre Flaubert e *Madame Bovary* se estabelece simultaneamente a ruptura entre o autor empírico e o sujeito autoral, estranhamento esse exigido pelo pacto romanesco, e a

relação de implicação entre os mesmos. Rufus, assim como Bovary, está inscrito no enunciado do romance e se realiza enquanto materialização do imaginário do autor empírico, mas também aponta para essa voz autoral que se encontra implícita no jogo do texto.

*Me levanto em teus espelhos  
Me vejo em rostos antigos  
Te vejo em meus tantos rostos  
Tidos perdidos partidos  
Refletido  
Irrefletido*

Ferreira Gullar



### 3. Caleidoscópio fonsequiano

Antes de explicitar o que estou chamando de “caleidoscópio fonsequiano”, talvez seja pertinente falar do termo em si. Ao divagar sobre o título do capítulo, cheguei a pensar em outros nomes, dentre eles: “mosaico fonsequiano”. Contudo, acredito que o sentido pretendido por mim ficaria um tanto restrito. Então, “caleidoscópio” me pareceu a metáfora adequada para aludir ao narrador-personagem Rufus.

O mosaico é constituído de diversas partes, podendo ser as mesmas simétricas ou não e, por vezes, compostas de materiais diferentes. As cores de um mosaico, geralmente, também apresentam variadas gradações e tonalidades. Por sua vez, o caleidoscópio é um tubo, cujo interior é formado por um jogo de espelhos que projeta múltiplas imagens simétricas. A princípio, considere que esse espelhamento de imagens seria oportuno para falar do “espelhamento” da própria narrativa de *Diário de um fescenino*.

Uma vez que o espaço literário se constitui como um “mundo especular” (Iser, 1996), o próprio jogo enunciativo é capaz de criar tal mundo, onde nada escapa à duplicação. Nesse “mundo especular”, o “mundo da vida real” retorna de forma imprevisível, não para fixar objetos ou imagens, mas para indicar a ruptura estabelecida entre tais universos. Nesse sentido, o caleidoscópio poderia referir esse efeito de espelho, produzindo assim a duplicação ou mesmo a multiplicação das imagens, de acordo com o movimento do olhar daquele vê através do instrumento.

Porém, como foi dito acima, o caleidoscópio reproduz essas imagens de forma simétrica, o que me incomodou. Isso porque penso que a simetria das imagens, no romance de Rubem Fonseca, se faz distante da configuração do narrador. Esse narrador-personagem se constrói por meio de desdobramentos, pela simultaneidade de representações de posições de sujeito que não dialogam entre si por sua equidade, mas por sua alteridade.

O mosaico é um produto que agrega a diferença, que dá ordem ao aparente caos de formas e cores, é uma unidade possível, mas forjada pela heterogeneidade. Assim também é Rufus, uma entidade narrativa cuja característica principal parece ser a contradição aliada à descontinuidade de sua identidade. Deve-se enfatizar que o narrador de Rubem Fonseca é

colocado em conflito porque a sua almejada unidade de sentido irá depender de terceiros: os leitores.

Quando estava prestes a escolher o “mosaico” como fio condutor do capítulo, percebi que de alguma forma um caleidoscópio contém mosaicos. Além disso, o significado de simetria é bem mais abrangente que outrora pensava. Cheguei a entendê-la como uma espécie de forma, de padrão que dava homogeneidade às imagens, considerei que se tratava apenas de uma repetição das mesmas. Contudo, o *Dicionário de símbolos* me apresentou formulações mais interessantes:

Símbolo da unidade pela síntese de contrários. Expressa a redução do múltiplo ao um, que é o sentido profundo da ação criadora. Depois de uma fase de expansão, o universo descobre a sua significação no retorno à unidade do pensamento: a manifestação do múltiplo resulta em colocar em relevo o um, que está na origem de todas as coisas. A simetria natural, assim como a artificial, testemunha uma unidade de concepção. Mas a simetria às vezes trai o artifício... A unidade que é assim alcançada não é mais do que uma unidade de fachada. Ao invés de uma síntese dos contrários, é apenas uma duplicação, um efeito de espelho. A assimetria pode, ao contrário, responder a razões profundas, porém ocultas a raciocínios por demais sistemáticos. (CHEVALIER, CHEERBRANT, 2003, p.834)

Dessa forma, também há na simetria uma espécie de disjunção. As múltiplas imagens de um caleidoscópio estão conformando, na verdade, aquela imagem primeira que originou todas as outras. Surge, nesse sentido, a questão: todas as representações de sujeito e de sujeito autoral referencializadas no romance levariam a um único elemento? Rufus seria, assim, pretensamente uma unidade de concepção para explicar a obra, justificando o seu deslizamento de posições. Se considerarmos que a figura do autor é ainda pensada como a origem, dar ao discurso uma autoria não é tentar forjar, para ele, uma unidade? Esse narrador parece mostrar que a tentativa de fazer da multiplicidade de posições de sujeito um só sujeito é produzir uma “unidade de fachada”, enganosa, fingida.

Posto isso, decidi-me pela imagem do caleidoscópio, que será fundamental não só para entender o narrador do “diário”, como também para tratar a questão motivadora deste trabalho: o conceito de sujeito autoral. Então, para vislumbrar a formulação do referido conceito, no romance, é preciso, antes, contrapor as modalidades de posições-sujeito, aqui representadas.

Sabe-se, como mencionado no primeiro capítulo, que essas representações estão intrinsecamente relacionadas à instância autoral. A explicação para essa confluência se torna acessível quando se historicizam os conceitos de sujeito e de autor. Retomemos, agora, os pressupostos definidos anteriormente.

A idéia de sujeito passa por três momentos importantes: primeiro o sujeito é considerado como uma “substância pensante”, sua “essência necessária” seria constituinte - uma força criadora e auto-consciente, como no *cogito* cartesiano. Hall (2004) irá chamá-lo de “sujeito do iluminismo”. Paralela a essa noção circulava também a idéia de autor como a expressão da intenção do escritor. O sujeito autoral seria assim considerado idêntico ao sujeito empírico, segundo a “tese intencionalista”.

Depois, temos o sujeito entendido como um ser-no-mundo, resultante de sua interação com o meio social. Denomina-se a esse de “sujeito sociológico”. Nesse momento, o sujeito já é visto também como uma função, operando os sentidos, mediando o mundo dos objetos com o próprio eu. Em ambas definições temos, entretanto, o sujeito entendido como uma totalidade portadora de uma identidade fixa, mas não mais autônoma. Afinal, ele é conformado nesse processo de interação com o mundo cultural, onde o sujeito é “costurado à estrutura”. Anuncia-se, finalmente, em meados do século XX, a “morte” do sujeito moderno, e conseqüentemente, a do autor.

Relativamente ao sujeito autoral, já havia se posicionado, justamente, a corrente estruturalista, que trabalha com a premissa de que o autor é uma função textual, levando em conta a imanência do texto. Estaria assim descartada a intenção do autor. De acordo com essa vertente deve-se perguntar “o que o texto quer dizer?” Embora haja, nesse sentido, a destruição da origem e da biografia do escritor, o leitor ainda era tido apenas como um decodificador de textos.

O sujeito pós-moderno indica a ruptura entre o escritor e o autor, entre o “eu biográfico” e a “função discursiva”. O conceito de sujeito, na contemporaneidade, tomou outra configuração. Apesar de haver um processo de constituição, no qual o sujeito procura constituir uma identidade, ou seja, encontrar uma unidade, ele é o tempo todo deslocado pela diferença. O sujeito, agora, é fragmentado e possui identidades culturais díspares, que originam, por sua vez, várias posições de sujeito. Essas novas articulações propiciam, no campo da literatura, como vimos, a alterização da figura autoral. (Gusmão, 1997) Em *Diário*

*de um fescenino* podemos perceber com clareza tais articulações referentes às representações de sujeito e de sujeito autoral encenadas por Rufus, forjando assim o “espelhamento caleidoscópico”.

Deixo, entretanto, o narrador por hora para revisitar as suas “amantes” e “leitoras”. Vale lembrar que o romance delinea a tensão produzida em relação ao conceito de autor, colocando em diálogo o “emissor” e os “receptores” do “diário”.

Nesse contexto, até o nome dado ao romance fonsequiano em estudo é compreensivelmente explicado se observamos o ponto de vista das personagens femininas, embora se saiba que, ao negar repetidamente a pecha de fescenino, Rufus está na verdade denegando, ou seja, indiretamente corroborando a versão. Ironicamente, o narrador tece digressões sobre os “critérios” para entrar no *hall* dos “grandes fesceninos”:

Posso ser considerado um fescenino, um licencioso, tendo tido, até agora, pouco mais que quarenta mulheres? É bem verdade que se eu mantiver o atual desempenho e durar tanto quanto o Casanova – o libertino morreu com setenta e três anos – terei ultrapassado as cento e dezesseis amantes que o italiano teve. Don Juan Tenório alcançou a cifra de duas mil quinhentas e noventa e quatro amantes. (FONSECA, 2003, p.172)

A perspectiva de fescenino, de devasso, é sempre a do outro e talvez a do narrador-personagem. Mas é na fala dessas “leitoras” que é explicitada a idéia de que Rufus seja um “perverso sexual”, mesmo que não façam uso do termo fescenino. As personagens fazem julgamentos de seu comportamento e lhe atribuem assim outras características pejorativas. Vejamos o diálogo entre Rufus e Henriette:

(...) ‘Dar um tempo? Que significa essa merda?’

‘É um eufemismo’.

‘Não tem coragem de falar claro? Porra, o escritor não sabe se expressar? Não encontrou palavrinhas bonitas para me dizer?’

(...) ‘Arranjou outra e está na hora de trocar? Cansou do arroz com feijão?’

‘Você é caviar’.

‘Você não gosta de caviar, seu cretino. Eu conheço a outra?’

‘Que outra?’

‘Não desconversa. Um sujeito decente diz a verdade’. (FONSECA, 2003, p.39)

Rubem Fonseca, como exposto no segundo capítulo, é um autor preocupado com o seu receptor e, ao mesmo tempo, exigente com relação a ele. Isso porque reivindica do seu leitor níveis elevados de cooperação textual (Eco, 2004). Essa situação que se concretiza no contexto de enunciação do texto e é atualizada na leitura foi, de certa forma, encenada no romance. Mesmo tecendo a “síndrome de Zuckerman” como uma patologia inerente a todo leitor, é a esse que Rubem Fonseca presta sua homenagem. Afinal, o livro não é nomeado conforme a visão dos leitores que ele mesmo constrói como personagens?

Assim como o “sujeito” Rufus é interpretado por suas amantes através de suas obras, também elas o são através dele. Tem-se, por conseguinte, a representação de um conceito de autor e de sujeito que está longe de levar em conta “a morte do sujeito cartesiano” ou a “morte do autor”. A suposta correspondência entre Rufus, que ocupa no enredo o papel de autor, e os personagens por ele criados, em sua “ficção”, é estabelecida por essas “leitoras”. E, por vezes, o narrador lançará dúvidas sobre a questão.

A cada descrição das relações amorosas de Rufus, vislumbra-se uma possível “imagem” para compor esse “caleidoscópio” de posições de sujeito em que consiste o narrador. Recorre-se, então, com maior detalhamento, às representações de sujeito e de sujeito autoral, materializadas nessas passagens.

Início o percurso com Lucia, embora essa não seja a primeira personagem com a qual o narrador mantém um *affair*. Através destes relacionamentos, o romance irá jogar com a tríade da criação literária: autor-obra-leitor. Sendo assim, vejamos como se dá a relação entre Rufus e Lucia. No primeiro encontro com essa personagem, Rufus confessa o receio de se envolver com mulheres que já leram algum livro seu. Lucia havia lido os cinco: “‘Que honra, li todos os seus livros, adorei’, disse Lucia”. (2003, p.16)

O temor é justificado pelo narrador com a “síndrome de Zuckerman”. Nesse momento da leitura não é possível compreender o significado de tal “doença”, mas nos é dada alguma pista: “Sempre preferi que as pessoas que conheço não leiam o que escrevo, principalmente após descobrir que sou uma irrecuperável vítima da síndrome de Zuckerman”. (2003, p16)

A escolha de Lucia como a primeira a ser mencionada se deu porque, de forma bastante evidente, temos, aqui, a fixação de uma mesma identidade para o “sujeito empírico” e para o sujeito autoral encenados no romance. Este suposto “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975) parece ser anunciado antes mesmo do desenrolar da trama. Logo nas primeiras páginas

do romance é problematizada a construção de uma identidade para a instância autoral. O personagem, mesmo antecipando o problema, se “sente” atraído por Lucia e parte para o assédio.

Rufus, narrador de um “diário duplicado”, mantém relacionamentos também duplos com suas “amantes”. Ele se envolve com Lucia, quando ainda era “namorado” de Henriette. Mais tarde irá estabelecer simultaneamente relações com Virna e Clorinda, respectivamente mãe e filha. Com essa última relação, a “síndrome de Zuckerman” encontra o “cenário perfeito” para abater sua “vítima”. É esse também o momento em que o romance ganha ares de tipologia policial. Falarei do tema no próximo item do capítulo.

Voltemos aos personagens. Quando Lucia percebe o interesse do amante por uma suposta fã (Clorinda), ela expõe comparações entre Rufus e os personagens de seus “romances”. Faço um parêntese para comentar a adequação do contexto. Afinal, Rufus é tido como um escritor obscuro, por retratar em seus livros “personagens fesceninos”: “Encostei o pau duro nela. Nos livros uso parcimoniosamente esse linguajar soez, mesmo assim sou considerado por muitos um autor obscuro”. (2003, p.118)

Mesmo se recusando a aceitar a relação de identidade entre ele e seus “personagens”, Rufus acaba, vez ou outra, corroborando tal idéia. O “diário” forja, assim, uma espécie de espaço autobiográfico (Lejeune, 1975). Mas aqui o narrador finge não saber que está a criar esse espaço. Contudo, ao perceber que suas falas são idênticas às “falas” de seus “personagens”, ele teme ser pego em flagrante:

(...) ‘O que é que ela tem que eu não tenho?’ Eu tinha que dar uma resposta que não estivesse num dos meus livros. Escrevi cinco livros, tudo o que digo algum personagem dos meus livros já disse... Não podia contar para Lucia a história do escorpião, “é o meu caráter”, além de sovada e originária do cinema, também foi usada num dos meus livros. Ou dizer que mesmo quando se ama uma mulher nós a traímos com outra que não amamos. Porra, tudo está num dos meus livros. (FONSECA, 2003, p.79)

A reflexão de Rufus sobre sua escrita e sobre sua posição como “autor” pode, de fato, ser relacionada com a identidade estabelecida por Lucia; deve-se ressaltar: uma leitora assídua do narrador. Ao tratar o escritor como o sujeito autoral a transitar na ficção, a “amante” endossa mais uma vez a visão zuckermaniana. Rufus, ao procurar palavras que não

estejam em sua “ficção”, para não “falar” como se fosse um dos seus “personagens”, abre possibilidades para tal significação.

O “diário” vale-se desse artifício, o “caleidoscópio Rufus”, para estabelecer um duplo movimento: alerta o leitor que os sujeitos de enunciação e do enunciado são instâncias diferentes, ao tratarmos do gênero ficcional, e não devem ser tomadas como uma unidade. Lembra a nós, leitores, que a condição para haver ficção é a de que o sujeito autoral seja entendido como uma construção textual, sendo o sujeito empírico alterizado na escrita.

Contudo, simultaneamente, esse mesmo narrador oferece um argumento às avessas: indicando o que ele queria dizer ou o que não queria que se entendesse dos seus livros, ele volta à “tese intencionalista”, onde o autor detinha o poder de designar, de fechar sentidos, quando era uma espécie de autoconsciência a fazer uma confissão ao leitor, que por sua vez deveria decifrar essa intenção.

Ao retornar a essa pretensa unidade do autor, também se volta a uma representação de sujeito arraigada no positivismo, em que o sujeito se pensa como uma identidade coerente e autônoma, como um ser constituinte. A indagação persiste: dar a um texto um autor não é tentar fazer dele uma unidade? Não foi essa pretensão de “ser constituinte” que dominou o conceito de autor durante séculos? O autor não é, ainda hoje, denominado por muitos leitores como o proprietário da obra? Não é a ele atribuída a significação da obra? E por fim: Rufus não requer para ele esse “poder”?

Gostaria de narrar tudo através de diálogos; quando estivesse sozinho dialogaria comigo mesmo. No fundo é o que os escritores fazem, quando não têm interlocutor, falam consigo mesmos, ou, como se dizia antigamente, ‘falam com seus botões’. Machado de Assis falava com os seus botões. Se o sujeito escreve romance como bem entende, e existe o romance de todo tipo, porque o diário tem que seguir um molde? O meu é assim como eu quero. (FONSECA, 2003, p.100)

Seria pertinente dizer que o narrador-personagem do romance, ao mesmo tempo desconstrói “poderes” e os legitima. Através das digressões acerca do processo de escrita, mesmo de gêneros próximos à autobiografia, como o diário, surgem possibilidades de configurações de estruturas narrativas outrora impensáveis para o cânone. O narrador reivindica a liberdade estilística outorgada à ficção, sendo ele, por sua vez, uma das

estratégias textuais dessa mesma ficção, desnudando mais uma vez o caráter do “como se” da narrativa de *Diário de um fescenino*.

Enquanto desconstrói os gêneros, também busca para si a autoridade de autor, sobretudo ao tratar do leitor. Rufus realiza, enquanto “ser de linguagem”, uma contradição performática, porque ao alegar a incapacidade de seus “leitores” de produzir sentidos, propicia ao leitor desse “diário” a possibilidade de refletir sobre o seu papel relativamente ao texto.

Mas na passagem citada acima “o que Rufus quer dizer” passa a ser preponderante, pois o leitor estaria sendo visto como inepto para cooperar com o texto. A desvalorização do leitor simulada pelo narrador propicia a valorização do leitor do romance. Cerrar o significado no autor seria para Rufus, em certo momento da trama, a solução para erradicar os supostos erros de recepção. O personagem não só desconfia de seus “leitores” e diz querer manter distância deles, como também desdenha de todo e qualquer leitor:

Esse meu livro não terá, como outros que escrevi, personagens infelizes enredados nas vicissitudes cotidianas. Será inflado com detalhes de um episódio importante da história universal, terá muitas páginas – os leitores gostam de romances grossos, nem que seja para colocar na estante. (FONSECA, 2003, p.44)

O fingimento do narrador é aos poucos deslindado. Rufus faz o movimento inverso quando se coloca como leitor, aliás, é interessante notar que o narrador está sempre a deslizar entre essas posições discursivas: autor-leitor. Nessa última posição de sujeito, o narrador-personagem dá relevância não só ao receptor, como também ao texto. Às vezes, ele até mesmo comete o exagero de se impor ao texto, como se a obra fosse tão somente uma projeção subjetiva (Compagnon, 2003) daquele que lê:

O autor de ficção pode até me descrever o personagem, mas mesmo assim, ele é meu, eu o vejo como a minha imaginação desejar; e quando ele fala, o faz exclusivamente para mim, com uma representação dinâmica que eu mesmo construo. (FONSECA, 2003, p.15)

O “diário”, atrevo-me a dizer, assume uma espécie de caráter didático. Ele nos mostra como as situações extremas mencionadas acima podem comprometer o processo de significação da obra. Então, em contrapartida, vai desvelando as contradições do narrador. Rufus chega a agir de maneira semelhante a de Lucia, porém enquanto a personagem acredita



identificarem-se sujeito empírico e locutor fictício, ou busca no primeiro uma espécie de explicação e modelo, Lucia é lembrada pelo narrador como uma personagem do seu livro:

Num dos meus livros, falo de um personagem de corpo tão sólido e liso que parecia ter sido enfiado numa pele insuficiente para abrigar o seu esqueleto e a sua carne. Também não havia um vinco, uma prega em qualquer das partes do corpo de Lucia, o que notei com entusiasmo quando fomos para a cama. (FONSECA, 2003, p.29)

Pode-se perceber que até mesmo o nosso narrador, um “autor” a correr das síndromes de “Zuckerman” e de “Bulhão Pato”, está irônica e recorrentemente reforçando-as. Mas como seu movimento é deslizante, também vai nos apontar o caráter de fingimento inerente ao processo de criação literária e, por conseguinte, revelar que a “verdade” está sempre a escapar do autor, porque ele está todo o tempo a fingir, mesmo quando supostamente pretende expressar o que pensa: “(...) coloquei essas palavras na boca de um amigo, na verdade quem pensa assim sou eu”. (p.35)

O trecho acima é fundamental para atestar não só os “atos de fingir” do narrador como também para darmos conta de que estamos a ler um romance sobre a própria teoria literária, sobretudo sobre as correntes que tratam a autoria. Isso porque o “diário” traz inúmeros indícios de que aquele que “diz eu” não é nada além daquele que “diz eu”. Ou seja, o livro fala da impossibilidade de fazer literatura sob o paradigma do “Eu penso”.

Como vimos no primeiro capítulo, “Eu falo” (Levy, 2003) é a condição que a palavra atinge quando se livra de qualquer subjetividade interior, é “matar” o sujeito empírico para vir à tona o “ser de linguagem”, e esse só pode existir na linguagem e enquanto linguagem. Rufus parece “saber” que a linguagem literária produz um ato de inscrição e não de expressão. O narrador diz literalmente: “(...) escrevo procurando estabelecer um imediatismo entre mim e o leitor, desconsiderando possíveis equívocos exegeticos. O nome do meu personagem é: Eu”. (FONSECA, 2003, p.153)

Paradoxalmente, o narrador diz que o nome de seu personagem é “eu” e diz desconsiderar “possíveis equívocos exegeticos”. Como isso é possível? Como ser o personagem de si mesmo, sem se remeter a si mesmo? Blanchot (1997) explica que na literatura, a linguagem é esvaziada, tomando lugar das coisas, abstendo-se delas. Sendo assim, quando o escritor se coloca como um personagem de ficção, ainda que haja refrações

de um sujeito empírico no texto, estas servem apenas para estabelecer a distância necessária entre esse e o ser de linguagem. Como se trata, portanto, de um personagem, o texto se abstém do escritor, instaurando no lugar do “eu” o “ele”, como já dito tantas vezes neste trabalho. O narrador do “diário” opera justamente a reversibilidade eu/outro. Rufus ora é tratado como se fosse o sujeito empírico a falar da obra, ora é visto como se fosse o locutor fictício a transitar na realidade intratextual.

As articulações de posições discursivas originam ou são originadas por essa multiplicação e alterização da instância autoral materializada na figura do narrador de *Diário de um fescenino*. Vejamos como se articula a identidade do narrador-personagem Rufus, ao tratarmos o ponto de vista da personagem, “leitora e amante” – Clorinda.

O narrador é procurado por ela. A personagem declara, antes mesmo de estar com a “pessoa” de Rufus, que o ama e que o conhece através de seus livros. O trecho do e-mail enviado por Clorinda ilustra tal colocação: “Querido Rufus (...) Eu não gostava de ler até que seu livro ‘Ardendo na floresta da noite’ fez-me descobrir o prazer da leitura. (...) desculpe minha audácia e impertinência, mas eu te amo, Clorinda”. (p.58)

Essa passagem indica adequadamente a relação especular criada em torno da identidade do narrador. Afinal, Clorinda declara seu amor ao escritor ou ao ser de papel encenados pelo “diário”? Vale lembrar que o espelho (Chevalier e Gheerbrant, 2003) é uma superfície refletora que nos dá uma imagem invertida da realidade, que comporta por isso um aspecto de ilusão. Para os hindus, o espelho possibilita a projeção da identidade; afirmam eles, entretanto, que essa existe dentro da diferença. Então, ao se levar em conta os artifícios textuais que enredam o narrador – e as imagens que ele materializa – pode-se evidenciar a duplicação da figura autoral, por meio desse efeito de espelho.

Nesse sentido, a imagem do autor inscrita no texto de ficção guarda recorrentemente um aspecto ilusório, propiciado pelo entrecruzamento do real e do imaginário, pelo deslocamento das representações possíveis da figura autoral. O “diário” produz uma unidade de concepção baseada na multiplicidade dessas articulações, originando assim uma relação especular entre o sujeito empírico e o sujeito autoral, encenada pelo narrador e por personagens como Clorinda.

No “diário”, temos o narrador assumindo, por exemplo, duas posições discursivas ao mesmo tempo: Rufus conforma o “sujeito empírico” e o ser de papel – dentro de um romance

em que este se constitui o próprio ser de linguagem. Para Clorinda, a reversibilidade eu/outro se dá da seguinte forma: o locutor fictício das “narrativas” do escritor Rufus é que empresta a esse suposto “sujeito empírico” os seus atributos. A personagem Clorinda ama o “outro”, o ser de papel. Assim como a personagem Lucia, Clorinda estabelece entre o escritor (sujeito empírico) e o autor (função textual) uma relação de identidade, reforçando também os jogos de engano de *Diário de um fescenino*.

O conceito de autor, aqui representado, apesar de levar em conta a relação de identidade estabelecida, trabalha com o biografismo de forma peculiar. A biografia, nesse caso, não é fruto de uma existência extraliterária, mas seus dados se inscreveram junto ao processo de escrita da obra. O “diário” está a simular, espelhadamente, a trajetória de vida do “autor” que passa a ser um efeito do próprio texto – do romance e do “diário”.

Como colocam Oliveira e Santos (2001), temos o autor entendido assim como efeito da obra, como uma estratégia textual. É como se o ser de papel, para Clorinda, fosse anterior ao sujeito empírico. Com essa inversão, tem-se, paradoxalmente, um conceito de autor relacionado à corrente estruturalista. Rufus é interpretado de acordo com a obra lida por Clorinda, como se o sujeito empírico pudesse ser conformado por sua escrita. A figura autoral encenada é, por conseguinte, um efeito do texto.

O “autor empírico” morre para que o “autor textual” (Aguiar e Silva, 1997) de “A órfã”, “O aprendiz” ou “Ardendo na floresta da noite” possa circular. Como se trata de um jogo de espelhos, Rubem Fonseca se alteriza para que o autor textual de *Diário de um fescenino*, forjado pela composição “caleidoscópica” do narrador-personagem, Rufus, possa aparecer?

É interessante notar que, de alguma maneira, também a “leitora” Clorinda está, por sua vez, sob o efeito da “síndrome de Zuckerman”, pois ela não consegue articular e diferenciar as posições de sujeito. Se o autor textual não pode ser entendido como o sujeito empírico, o autor empírico também não pode ser considerado uma função textual. São instâncias diferentes, sobretudo, na ficção. Gusmão (1997) colocaria a questão nestes termos: nem pura imanência nem biografismo, mas alterização – justamente o que nos propicia as múltiplas articulações ou posições discursivas. Isso porque é só na interação ser-no-mundo – o sujeito em diálogo com a cultura e com a alteridade, sem pretensões a universalidade e a coerência – que se pode chegar à formação de um ser que estaria constantemente em processo

de constituição. Chegaríamos, também, ao sujeito autoral – um ser que está sempre por ser constituído em cada leitura que se inscreve.

A personagem-leitora Clorinda acredita também que os acontecimentos narrados por Rufus fazem parte da realidade em que se insere. Contudo, o romance indica que essa mesma personagem “desconhece” tal “realidade”, a única realidade que ela adentra é a da própria ficção: “Em certas ocasiões, quando está escrevendo, você não é levado a pensar: não quero escrever apenas sobre a realidade que me cerca?” (FONSECA, 2003, p.67)

Então, ao se colocar na posição discursiva de “autor”, frente a Clorinda, Rufus vai mais uma vez desprezar os leitores como produtores de sentido e, ao mesmo tempo, instigar o leitor de *Diário de um fescenino*. O narrador afirma que os leitores não gostam de novidades e que se prendem facilmente aos clichês:

(...) ‘Os temas estão todos aí, nada há de novo, nem os leitores gostam de novidade. (...) a única literatura digna é aquela que assombra o leitor, essa ninguém compra. Eles gostam de temas manjados’. ‘Por exemplo’. (...) ‘uma jovem mulher desconfia que sua verdadeira mãe é a sua irmã mais velha e decide descobrir a verdade’. (FONSECA, 2003, p.69)

O leitor empírico do romance descobre que Rufus está a falar do próprio enredo do “diário”. Aparentemente, somos levados a pensar que o livro, metalingüisticamente, “se declara” uma trama banal, repleta de clichês. Como vimos no capítulo dois, críticos caíram nessa armadilha, foram pegos pela ironia do romance. Afinal, essa é a história das personagens Virna e Clorinda. Mas o “diário” parece estar novamente operando o “como se”, revelando o fingimento do narrador.

O narrador, ao explicar o que seria um “enredo manjado”, está, explicitamente, fazendo alusão à própria trama das personagens citadas acima, como se Rufus estivesse desvelando para os leitores do romance o caráter ficcional da narrativa que está a ler. Sendo assim, a personagem Clorinda se presta ao fingimento, confessando ao narrador que possui motivos para pensar que Virna é sua mãe, pede ajuda a ele, a fim de “descobrir a verdade”. O jogo de identidade no romance fonsequiano nos aponta mais uma de suas facetas.

Para seduzir Clorinda e levar adiante o desnudamento da ficção, ou seja, do jogo enunciativo, o narrador aceita a tarefa: investigar Virna. Nesse já enredado caleidoscópio, Rufus acaba mantendo relações sexuais também com essa personagem. Contudo, antes de

falar especificamente dessa última amante e de seu desdobramento, seria importante registrar que o narrador parece um tanto perturbado por Clorinda se apresentar como uma leitora de seus “romances”.

Vê-se que a “síndrome de Zuckerman” está sempre a permear as relações afetivas das personagens do romance. Talvez porque Rufus vislumbre a possibilidade de que em algum momento ele possa “imitar” um dos seus personagens ou, de saída, presuma não ser um bom ficcionista, portanto não conseguirá se transformar na escrita. Essas questões são, agora, colocadas pelo diálogo entre Rufus e a personagem Clorinda:

Dei um beijo na boca de Clorinda e encostei o pau duro nas coxas dela, de maneira deliberadamente ostensiva, para mostrar a ela os meus sentimentos. ‘Não’, disse ela se afastando de mim, ‘não estrague tudo’. (...) ‘Estragar por quê?’ Ela não respondeu. Pensei em usar o chavão do ‘sexo como uma comunhão física e espiritual’, mas certamente já devia ter enfiado isso na boca de um dos meus personagens. Ela era minha leitora, azar o meu. Então, fiquei sem saber o que dizer. (FONSECA, 2003, p.105)

O narrador desconfia que não pode cometer o mesmo erro. Sendo Clorinda sua leitora, ele deve evitar qualquer fala ou gesto que lembre um personagem seu, evitando assim os efeitos colaterais da síndrome. Isso o faria perder a “futura” amante. De fato, o enredo coloca, em seguida, a “confissão” de Clorinda sobre o receio de se entregar a Rufus, uma vez que a personagem parece acreditar que os protagonistas de Rufus, todos céticos em relação ao amor, são inspirados na “pessoa” do escritor. Afinal, como enfatiza Clorinda, “está num dos seus livros”. Então, o narrador empenha ainda mais esforços para estabelecer certa distância de sua “ficção”. Além disso, tece outras digressões para explicar que a literatura, apesar de apresentar verossimilhanças, instaura uma outra realidade fundamentada pela imaginação.

Quanto a mim, se *não uso* a minha imaginação, como neste instante, e falo apenas da realidade, estou sendo simplesmente o rabiscador de um diário, um registrador cotidiano e fidedigno de uma jornada de ocorrências, experiências e observações. Não sou um verdadeiro autor, ao escrever este diário. Literatura é imaginação. (FONSECA, 2003, p.158)

Aqui também há diferenciação entre ficção e gêneros não ficcionais. Mas como já visto no capítulo anterior, Rufus demonstra que mesmo um autor de autobiografia não escapa

de seu imaginário, ao tentar relatar de forma “fidedigna” suas experiências. Nesse sentido, pode-se dizer que a explicitação do processo de criação contribui não só para “solucionar as síndromes” descritas no romance, como para conformar o próprio enredo que estamos a ler.

Então, para continuar esse deslindamento do enredo, trabalho agora com a personagem Virna. Diferentemente de Lucia e de Clorinda, essa não é leitora de Rufus, pelo menos no primeiro momento. Contudo, Rufus se apresenta a ela, como já citado, como “José Zuckerman”, a materialização textual de sua posição de fingidor. Também com a personagem surgem os elementos de uma outra configuração do “diário”: o romance policial. Passemos, assim, ao próximo item.

### **3.1 Rufus, detetive ou criminoso?**

Como se viu anteriormente, o narrador Rufus assume posições diferentes no discurso, ora se colocando como autor, ora como leitor, configurando assim divergentes representações da instância autoral. Mas o enredo ainda apresenta desdobramentos dessas nuances. É importante lembrar que o romance de Rubem Fonseca, como muitas de suas obras, irá dialogar com o gênero policial. A tipologia é velha conhecida de Fonseca que está sempre a realizar experimentações, no sentido de desconstruir e desvelar o próprio processo de escrita dessa narrativa. Esse é, para o escritor, o mistério a ser construído/desvendado.

O romance policial, como coloca Figueiredo (2003) irá, de fato, questionar a “busca da verdade”, e explicitar que a mesma é sempre uma construção que se faz com fatos e imaginação. A literatura, como também expõe Levy (2003), não é esse questionar ininterrupto dos conceitos, das verdades legitimadoras e a instauração da transgressão? Tais características são trabalhadas por Rubem Fonseca, principalmente, em *Diário de um fescenino*, como o material referencial da narrativa. Ao somar, à simulação da escrita de um diário, elementos do romance policial, o “diário” expõe mais uma vez o caráter múltiplo desse narrador, por conseguinte mostra o seu deslizamento entre as referidas posições discursivas. Rufus toma para si a “autoria” do “diário”, do romance de formação, do romance policial, de ficções como “O aprendiz”, até mesmo do *Diário de um fescenino*.

Ao se colocar como autor, o narrador tece digressões acerca da linguagem literária e sobre o que vem a ser um escritor. Vale lembrar, como dito no primeiro capítulo, que tanto os filósofos da Grécia antiga, como Aristóteles, quanto os da contemporaneidade, como Heidegger, investigaram qual seria a função peculiar do sujeito enquanto ser racional. Rufus, por sua vez, irá tentar compreender qual seria a função singular do escritor ao forjar o “ser de linguagem”. Esse personagem se torna, então, uma espécie de detetive a buscar as explicações necessárias para se livrar da “síndrome de Zuckerman” e para desvendar as operações do sistema literário.

Contudo, não é só da figura de detetive que o narrador se serve, pois ele é também apontado como um criminoso em função de sua “ficção”, tomada diversas vezes por suas “leitoras” como uma realidade extratextual. Aqui também tem-se uma representação possível para a figura autoral, uma vez que “quem” comete o crime é a própria escrita. Como diz Figueiredo (2003), o crime da literatura é matar a realidade e, por conseguinte, pode-se dizer, o sujeito empírico.

O romance policial gira em torno dessa busca de veracidade – quem matou a vítima, quem oculta a cena do crime, quem o vai desvendar. Mas aqui a “cena do crime” se constitui como o romance a desvelar a trama policial. Nesse sentido, seria oportuno citar a passagem em que Rufus, explicitamente, resolve bancar o detetive:

Ele quis saber qual a minha profissão. Inventei que vivia de rendas. Meu nome é José Zuckerman. Preparei para o médico descobrir minha verdadeira identidade ao ver meu rosto... o esculápio não teria sabido quem eu era no mundo das letras. (FONSECA, 2003, p.92)

Rufus se interna em uma clínica de desintoxicação para se aproximar de Virna, a fim de ajudar Clorinda a conhecer “a verdade” sobre sua “irmã”. Ao se encenar como esse outro “personagem”, o narrador vai, mais uma vez, revelar os contrastes de um “autor” que se diz vítima da “síndrome de Zuckerman” e ao mesmo tempo teme o seu anonimato. É importante notar que encontramos uma resistência do narrador, configurado no enredo como autor, a entrar na sua “morte”, ou seja, a ser “apagado” por sua escrita. Rufus acalenta o desejo de que sua “ficção” seja conhecida, como também parece dizer que gostaria de ser um “rostro” notório publicamente.

Essa resistência aparente do narrador poderia inclusive explicar o fracasso de seus últimos quatro romances. Rubem Fonseca nos aponta, nesse momento, desdobramentos da escrita realizada para ser vendável, para ser comercial. Afinal, foi quando Rufus escreveu como um anônimo e não motivado pelo dinheiro que ele alcançou público e sucesso. Não só a poética e os processos da literatura fazem com que o escritor se transforme em um “outro”. O discurso de um determinado autor, o seu “modo de ser” também pode ser alterado em função do deslocamento do próprio escritor. Poder-se-ia ver aí uma crítica ao engessamento do autor, ao se subjugar às “leis do mercado”:

‘Porque você se tornou escritor?’

A única resposta inteligente para essa pergunta é aquela do Montalbán, tornei-me escritor para ficar alto e bonito. Fiquei pensando numa resposta. Enquanto isso, ela permaneceu calada, quieta.

(...) ‘Escrevo para ganhar dinheiro. Agora não ganho, ganhei quando não escrevi para ganhar dinheiro, essa é a ironia. Meu editor vive me perguntando: e o novo livro? Está a caminho, respondo. Neste momento ele está pensando que estou escrevendo um novo livro que seja igual ao meu primeiro livro. O único que vendeu muito. Mas não estou.’

‘Falta de inspiração?’

‘Isso não existe para um escritor profissional...’ (FONSECA, 2003, p.68)

Vale ressaltar que no diálogo acima persiste a idéia de que o narrador está a investigar o processo de criação literária e a conformação de um escritor. É, sobretudo, quando o romance nos apresenta as digressões de Rufus sobre o tema que o personagem se põe a formular possíveis respostas, a fim de encontrar, talvez, o próprio erro. Afinal, nosso “escritor” já não é mais lido e apreciado pela Crítica. A pergunta que paira, então: o que faz de um sujeito um escritor? Ao posicionar o narrador como um “detetive”, o “diário” nos propicia a reflexão sobre o universo literário, transformando-nos também em detetives, mas nunca no sentido simplista de “decifradores” de códigos.

Também chama atenção a fala do narrador-personagem de que se tornou escritor para “ficar alto e bonito”. Tendo em vista essa citação pode-se inferir que o narrador, um bacharel em Letras, parece estar “ciente” de que a escrita literária opera a transfiguração do escritor em um “outro” (Blanchot, 1987). Rufus está a falar da alterização, ou mesmo da ilusão que a ficção constrói em torno do sujeito empírico. Ao se referir ao leitor, o personagem sugere que a imagem criada pelo receptor, em relação ao autor, por vezes é também ilusória:



Um sujeito certa ocasião me enviou uma carta dizendo que havia seguido o meu exemplo e abandonado o emprego e a família para se dedicar à literatura. O cara estava maluco, que família eu abandonei? Quem me abandonou foi a família. E que merda de dedicação é a minha? Cinco livros? As mulheres são ainda piores. Idealizam o idiota que escreve, se apaixonam por um mito, esperam que ele realize seus delírios alegóricos. Os escritores são maus amantes, maus amigos, má companhia. (FONSECA, 2003, p.59)

Em certo sentido, pode-se dizer que há uma desmistificação da instância autoral. Ademais há a diferenciação das características do autor de acordo com o gênero que ele está a escrever. Tomando configurações diversas, o “detetive” Rufus procura expor como são forjadas as estruturas narrativas dos gêneros com os quais o romance dialoga, sobretudo o diário e o romance de formação. Assim, parece sugerir que o estilo de um autor, aquilo que torna o seu discurso peculiar, também possui elementos a compartilhar com outros discursos relacionados, por sua vez, a outras figuras autorais.

Todo mundo sabe como é um romance de formação. Eu estou com um na minha cabeça. A história de um jovem interessado em sua carreira profissional, mas também entusiasmado pelas mulheres com as quais se envolve, uma delas casada com o seu melhor amigo... Boa trama, não? Fácil, não é? O problema é que Flaubert já escreveu isso, eu escrevi acima o resumo de *A educação sentimental*. Acho que vou escrever uma coisa assim, tudo já foi escrito mesmo. (Lembrar de deletar esse trecho depois). (FONSECA, 2003, p.83)

Ligar um nome a um discurso; parece-nos ser essa a função classificatória exercida por um autor (Foucault, 1992). Mas como colocar um texto em relação ou em oposição a outro? Como fazer do escritor de um mesmo gênero ser diferente dos demais? O “diário” persiste nesse caminho, o narrador insiste nas analogias e nas explicações. Nesse sentido, há passagens em que se percebe a sugestão de que escrever é um ato repleto de escolhas e contingências, sabe-se que não é possível prescindir do sujeito empírico. Segundo o narrador de *Diário de um fescenino*, por trás de um discurso há sempre uma motivação: “(...) estou escrevendo o meu *Bildungsroman*... escrevo para viver. Há escritores que escrevem para viver, como Balzac, e outros que vivem para escrever, como Flaubert”. (FONSECA, 2003, p.139)

Contudo, Rufus se mostra, de fato, como uma espécie de metonímia do próprio ato de escrita, uma vez que ele materializa a ambigüidade da escrita literária. Vale acrescentar que

Rufus representa até a perda da origem, condição exigida para que se funde a linguagem literária. A mãe morreu ao lhe “dar a luz” e seu pai teve um enfarte quando ainda era bebê. O nascimento do autor pagou-se com a destruição de sua origem. O autor textual do romance, literalmente, dá a Rufus a autoria de sua trama; talvez ele esteja, assim, encenando sua própria “morte”.

Posto isso, é importante assinalar que não é possível, relativamente à narrativa em estudo, apontar para um autor como uma unidade pronta e acabada, nem fechar, no contexto de enunciação, a interpretação do objeto estético. O “diário” mostra aos seus leitores que toda tentativa de convencê-los a fixar significados, a acreditarem que o escritor lhes dará um sentido último da realidade, torna-se frustrada. O personagem-narrador critica os autores que possuem a pretensão de pasteurizar a verdade e que desejam “murar” os leitores. O narrador nos dá inclusive o “testemunho” de que, se o sujeito empírico está sempre a mudar sua visão de mundo, reconstruindo seu repertório, como então exigir do sujeito autoral uma constância absoluta ou uma única configuração.

Na ocasião, já havia publicado uns dois romances e fiquei feliz ao constatar que também pensava assim, ao escrever meus primeiros livros. Hoje não gosto tanto do Conrad nem daqueles escritores que acreditam que o autor deve ser um ‘consciencioso intérprete da realidade’. Esses autores rechaçam o que chamam de “perversões artísticas que resultam das imaginações prodigiosas” e querem fazer o leitor *ver o que eles vêem*, só existe a realidade que os cerca, vamos com ela murar também o leitor, esses escritores pensam assim. (FONSECA, 2003, p.158)

Já vimos que Rufus também ficou tentado a exercer tal “poder” sobre o leitor, ou pelo menos fingiu que estava a “murá-lo”. Ao considerar o narrador como uma metonímia do exercício literário, temos a concretização da metalinguagem a dizer que uma concepção adequada da literatura a traduzirá como um objeto, no mínimo, maleável: “Confesso que não gosto de ser um autor pessimista ou cético, mas às vezes acho que nenhum conhecimento é indubitável, toda linguagem é ambígua, a verdade é ilusória.” (p.147)

Rufus chega a dizer que a literatura seria a coisa mais “dúctil” que existe. Essa afirmação pode fazer pensar em qual deveria ser a postura de um autor frente à linguagem literária. O romance parece avisar que não se deve confiar em um autor de ficção que se pretende um “consciencioso intérprete da realidade”. Sendo assim, para dar conta do

processo de significação é preciso se ater àquilo que se revela incongruente, ilusório, fingido, imensurável. Para dizer o indizível, o autor teria por sua vez que experimentar um conflito. O “diário” nos propicia uma passagem curiosa para ilustrar tal colocação:

Acho que foi o Maurois quem disse que a necessidade de se expressar literariamente resulta de um desajustamento, ou conflito interior, que a pessoa não consegue resolver de outra forma. É isso que me falta? Um bom desajuste? Um lucrativo conflito interior? Coisas incompatíveis com o hedonista preguiçoso que sou? (FONSECA, 2003, p.240)

É interessante notar que o personagem Rufus, talvez por uma inspiração foucaultiana, estabelece a diferenciação entre o escritor - a “pessoa” ou “eu biológico e datado historicamente” - e o autor, que se conformaria enquanto figura discursiva e função textual. No entanto, a linha que separa as duas posições discursivas é frágil e, por vezes, o escritor e o autor se confundem. É exatamente com tal confluência que o “diário” está a se ocupar: discutir a configuração do sujeito autoral que se encontra nesse entre-lugar.

Nesse sentido, o narrador é, simultaneamente, o investigador dos “crimes” do “diário”, ou seja, é o detetive a desvendar a escrita, e a buscar a solução dos “crimes” inscritos no “diário”, como a morte do personagem Leandro da qual é acusado, graças à “síndrome de Zuckerman”; mas é também o criminoso, pois é acusado dos crimes descritos em seus “romances” como se ele tivesse cometido ou fosse cometer os atos ilícitos dos “personagens” dos seus “livros”. Além disso, uma vez que a escrita comete o assassinato da realidade, como atrás falamos, o “criminoso”, o “assassino” passa a ser o autor.

Rufus, então, irá figurar na narrativa também como “culpado”. A ambigüidade aqui contribui para duplicar essa configuração do narrador. Desde Lucia, o personagem é apontado como o “autor” dos crimes descritos em suas tramas: “(...) Minha vontade é botar fogo nesses livros todos, botar fogo em você, denunciar para a polícia seus crimes e suas canalhices.” (2003, p.77) Deve-se dizer que como aconteceu com Zuckerman, já explicado no capítulo dois, também Rufus é considerado um criminoso por ter sido estabelecida entre o sujeito de enunciação e o sujeito do enunciado uma relação de identidade.

Mais à frente, o romance sugere o equívoco cometido por um personagem que julga que Rufus poderia ter matado uma antiga namorada. A suspeita recai sobre o narrador do “diário” porque as circunstâncias de tal “morte” eram “iguais” as que são descritas em um

“livro” seu (“A órfã”). O narrador-personagem por vezes é visto como se fosse cópia de seus próprios locutores fictícios. Rufus ironiza, por fim, tal leitor:

O meu colega sob o efeito maléfico da síndrome de Zuckerman, estava certo de que eu matara a minha namorada. O bestalhão deve acreditar que Dostoievski assassinou aquelas velhas, que Raskolnikov era Fiodor. Voltei para casa preocupado. Alguém pensava que eu era um assassino? (FONSECA, 2003, p.153)

Percebe-se que Rufus é tido como o “bandido” das narrativas porque os seus livros são vistos como se fossem “provas” de seus “crimes”. Ao longo do desenlace desse “caso de polícia”, a trama revela ao leitor que a assassina do personagem Leandro (identificado como pai de Clorinda) é a ex-amante do narrador, Virna; essa personagem com quem o narrador se envolve, apropria-se da ficção de Rufus para transformá-la em indícios do homicídio. A amante pede a Rufus para ser espancada e, em seguida, por vingança, o acusa de ter sido violentada por ele. Os gestos e as circunstâncias criados por Virna espelham, na verdade, os enredos do “autor” Rufus, cujos romances são então sobrepostos à própria “realidade”.

Mais uma vez o narrador tece uma crítica aos leitores que insistem em ler a obra literária como realidade, como uma confissão do escritor. Para desconstruir essa perspectiva, o romance, por meio de Rufus, irá evocar os pressupostos teóricos possíveis. Esse tipo de leitura é recorrentemente refutado, como se *Diário de um fescenino* assumisse, em sua estrutura narrativa, a linha argumentativa dos textos dissertativos. Pode-se dizer que dessa maneira o enunciado é construído.

Há também, aqui, uma diferenciação importante acerca dos tipos de leitores encontrados no romance. Lucia e Clorinda seriam, sobretudo, em relação à Virna, leitoras ingênuas. Essa última personagem torna-se também uma jogadora, capaz, inclusive, de superar a expectativa do autor relativamente à cooperação textual exigida. O narrador-personagem do “diário” espera que seus leitores se curem da “síndrome de Zuckerman”. Sendo assim, Virna parece não só diferenciar as entidades narrativas, como “brincar” com elas.

A personagem Virna se torna, então, leitora de Rufus justamente para jogar com o narrador, criando ela também suas armadilhas. A princípio, como Virna nunca havia lido um romance de Rufus, tampouco se diz afeita à literatura brasileira e aos escritores nacionais, o

narrador se sente à vontade, porque ele não mais precisa se policiar, com receio de estar a repetir as “falas” inscritas em sua ficção. Vejamos um dos primeiros diálogos entre Rufus e Virna: ““O que fez você se interessar por mim?, ela perguntou depois, fumando um cigarro’. Respondi com um velho chavão, que está num dos meus livros. Felizmente Virna não leu nenhum deles. ‘Sou sensível à beleza feminina’”. (FONSECA, 2003, p.131)

Mas o deleite de Rufus não dura muito, afinal, pouco depois Virna anuncia que passou o dia a ler um livro seu. A personagem também esbarra na “síndrome de Zuckerman”, indagando se Rufus pensa como o protagonista do romance que se encontra em suas mãos. Contudo, diferente de Lucia e de Clorinda, Virna não afirma tal relação, colocando-se assim como uma leitora mais crítica, que se encontra em outro nível de leitura:

‘Passei a tarde lendo o seu livro *O aprendiz*. Você diz, no livro: Na libertinagem nada deve ser assustador, tudo é inspiração natural. Os atos mais extraordinários e bizarros, aqueles que mais flagrantemente entram em choque com todas as leis e instituições, nenhum contraria a nossa condição humana. Você pensa assim?’ ‘Virna, quem diz isso, que eu me lembre, é um personagem parafraseando o marquês de Sade.’ ‘Você pensa assim?’ ‘Não procure me entender pelo que escrevo nos meus livros, por favor.’ (FONSECA, 2003, p.136)

Talvez o que diferencie Virna das demais amantes seja mesmo sua perspicácia enquanto leitora. O “diário” nos sugere que essa mais nova leitora está a perceber as verossimilhanças entre Rufus e seus “personagens”, dando-se conta do temor de Rufus ao ser comparado com um dos seus “protagonistas”. O romance parece construir determinado contexto no qual o narrador estaria a repetir os “crimes confidenciais” em seus “livros”. De certa forma, o texto nos leva a pensar que a personagem Virna descobriu que estava a lidar com uma presa fácil da “síndrome de Zuckerman”:

Virna pedia sempre que estávamos fodendo, que eu a mordesse. (...) a excitação que ela sentia me afetava de maneira estranha. Não gostava de fazer o que ela me pedia. (...) Às vezes chegava a sair sangue (...) Caso eu fosse um escritor sem imaginação, a rica e turva complexidade de nosso relacionamento poderia ser usada como matéria-prima para um romance. (FONSECA, 2003, p.157)

O narrador-personagem é então acusado de ter agredido Virna, além de ter sido culpado pelo assassinato da personagem Leandro. O romance parece valorizar, dar créditos aos

zuckermanianos. Afinal, Rufus é julgado e permanece preso por noventa e sete dias. Como já foi mencionado, até mesmo o juiz que conduzia o inquérito estava acometido pela patologia. Além dessa “atmosfera autobiográfica”, também os ferimentos “solicitados” por Virna serviram como “evidências” dos “crimes”. Graças ao “erro” de recepção, o narrador, além de fescenino, torna-se o “criminoso” da trama. Ao dizer que faria deste caso “matéria-prima” para sua ficção, está novamente desvelando seus atos de fingir, explicitando a própria ficção com a qual estamos também a jogar.

É curioso notar que o apetite sexual de Rufus arrefece e ele se pergunta: “Que diabo está acontecendo comigo?” É como se o fescenino não conseguisse executar plenamente os fetiches de Virna, como se o romance estivesse a desconstruir ou desfocar mais essa imagem do “caleidoscópio fonsequiano”. O “diário” estabelece inclusive a relação entre o desempenho sexual do escritor e suas artimanhas textuais:

O meu ardor é renovado cada vez que encontro uma das duas, no dia seguinte ao da outra. Não sei até quando isso se manterá assim. Não que o tédio como agente desagregador possa vir a ocorrer, adoro essas duas mulheres, o problema é que estou escrevendo o meu *Bildungsroman* e preciso terminá-lo, escrevo para viver. Há escritores que escrevem para viver, como Balzac, e outros que vivem para escrever, como Flaubert. Depois que escrevi esses dois nomes, lembrei-me que o primeiro dizia que a sua capacidade de escrever dependia de quanto esperma mantivesse no corpo enquanto se dedicava à literatura; e que o segundo afirmava que desperdiçar uma onça de esperma fatigava mais do que perder três litros de sangue. (FONSECA, 2003, p.139)

O personagem volta então a divagar sobre Elizabeth. Desde a morte da personagem, o “escritor” não consegue mais escrever, não consegue reencontrar seu tom, seu estilo. O narrador diz ainda que se sente culpado pelo falecimento de sua professora e amante, chega a dizer textualmente que a “matou”. A trama revela que Rufus, ao deixar para trás o kit antialérgico para picadas de abelhas, no último passeio em que fez com a personagem, não consegue socorrê-la quando acontece o incidente.

Quiçá, o mais surpreendente em *Diário de um Fescenino* seja isso: em última análise, não se trata do diário de um obsceno, de um pornográfico, mas o diário de um homem que busca algo que perdeu e que julga fora de seu alcance: sua unidade e escrita. Por isso, usa a máscara de fescenino, forja uma “autobiografia” para dar existência a si próprio, ainda que essa existência esteja confinada ao universo da ficção.

Nesse caleidoscópio de posições de sujeito, de identidades fragmentadas e descontínuas, o que se pode afinal encontrar de forma recorrente, considerando todas as posições discursivas aqui encenadas, são as estratégias de fingimento do nosso narrador, explicitadas até o momento. Em última instância, são essas que permitem a Rufus simular e construir as imagens a serem multiplicadas, duplicadas e reproduzidas.

Nem detetive, nem criminoso: ao vestir tais máscaras, Rufus está apenas nos dizendo ironicamente *Ecce homo*<sup>9</sup>, “eis o homem”, eis o fingidor, eis, aqui, a operação peculiar ao sujeito autoral. Eis sua própria forma de existência. Como coloca o narrador de Rubem Fonseca: “Existe aquele que finge que não-é-o-que-é; também há aquele que finge que é-o-que-não-é. Epistemologicamente falando parece a mesma coisa. Apenas parece.” (2003, p.156)

### 3.2 Em busca da unidade perdida (?)

Sabe-se, portanto, que o narrador Rufus é, acima de tudo, um fingidor. Ele nega a “morte do autor”, desdenha dos leitores, desacredita os zuckermanianos, e em seguida, desdiz tudo o que havia até então colocado. Oscila deslizante entre as representações possíveis de sujeito e de autor, legitimando conceitos para depois desconstruí-los. Ao fim e ao cabo, penso que assim *Diário de um fescenino* explicita o caráter fluido da criação literária. A mobilidade das posições de sujeito, o desvelamento da escrita e a ausência total de parâmetros fixos e concepções coerentes entre si parecem nos levar para o processo de constituição do sujeito autoral e à impossibilidade de um conceito definitivo para o autor.

Como é possível conviver com essa simultaneidade de conceitos e de sujeitos? Desde o primeiro capítulo, venho refletindo sobre a busca vã do homem para se entender e poder se configurar como um sujeito em plenitude. Quando a psicanálise (Elia, 2004) evidencia tal procura, somos alertados para o fato de que aquele que não consegue se olhar no espelho como um todo, mesmo que veja um “outro”, fatalmente se tornará um esquizofrênico. A

---

<sup>9</sup> Nesse texto de 1888, Nietzsche tece reflexões sobre “como tornar-se o que se é”. Podemos dizer que mais que descrever o sujeito empírico, o texto apresenta Nietzsche como uma personagem de si mesmo, chegando até a inventar literalmente determinados atributos.

procura de se conceber enquanto unidade é, portanto, inerente e necessária ao ser humano. Sabe-se que também no universo literário a busca de uma unidade pode ser fundamental para a concretização do texto.

Paralelamente, todo ato de criação literária irá dar origem a um processo de constituição autoral, aqui encenado por Rubem Fonseca, através de seu narrador Rufus. Durante o percurso de leitura e de pesquisa do romance, percebi que o problema maior que se colocou entre os “leitores” e o “autor” do “diário” foi a discrepante significação dada a “livros” como “O aprendiz”, cuja autoria é remetida a esse “autor”. Enquanto a personagem Lucia parece estar imbuída do conceito de autor relacionado à tese intencionalista e à idéia de sujeito como um ser constituinte, Rufus nega qualquer identidade entre ele e seus protagonistas e requer liberdade para o texto e para o leitor. Infere-se, assim, que há discordâncias existentes no texto relativamente aos conceitos aí trabalhados.

Como se sabe, a pós-modernidade é conhecida por sua descontinuidade e deslocamento. A confluência de valores, conceitos e representações sociais é permeada por esses princípios que mostram ser o nosso um tempo de incoerências. O trajeto errante de Rufus para conseguir se constituir como sujeito e como nome em um discurso encena essa descentrada confluência de posições de sujeito, as quais, apesar de contraditórias, coexistem, convivem e vão formular para o narrador uma configuração, mesmo que extremamente fragmentária e inconstante.

A articulação entre os velhos conceitos acerca da instância autoral e as mutantes concepções é uma possibilidade recriada por Rufus. Com essa articulação acredito ser possível explicar como representações de sujeito tão remotas, como as que nos remetem ao positivismo e à tese intencionalista, podem conviver com as formulações mais contemporâneas.

O narrador do romance fonsequiano irá jogar com as posições discursivas e com a busca de uma unidade de concepção de si mesmo. Contudo, as perguntas existenciais, aqui, servem mais às paródias de Rufus do que à consolidação de certezas e de significados fixos. Esse narrador demonstra que a única unidade possível é forjada pelo processo de constituição que está sempre a deslocar o que somos. Assim como estamos sempre a buscar a superação de nossa própria finitude, também sabemos que o conhecimento pleno de nós mesmos também é inatingível. Rufus nos diz isso:



Como não me conheço nada devo saber a meu respeito, como afirma o Casanova? Alguém se conhece? O Barthes diz que o que um diário postula não é a trágica pergunta do louco “quem sou eu?”, mas a cômica pergunta do desnordeado: “Sou?” Um comediante, é isso que é o sujeito que escreve um diário. Devo rever esta comédia? (FONSECA, 2003, p.200)

O romance, através das posições que Rufus assume no discurso, nos faz ver que a articulação das posições de sujeito se estabelece pela relação ser-no-mundo, pois estamos sempre criando espaços de interlocução com outro. A interação com os outros e com o mundo é que instaura, na verdade, a condição de estar-no-mundo. Rufus está no romance como autor, como leitor, como criminoso, como detetive, como inocente, como culpado, como fescenino, como carente, como solitário, como autoritário, como libertário, sempre diante do outro, sobretudo, de suas leitoras. Ser e não ser. Ser uma coisa e outra. A contradição, assim, é inerente ao ser humano, e o escritor é por excelência aquele que trabalha com as incongruências: “(...) mas o ser humano normal não é coerente, muito menos um escritor, a coerência não é uma virtude literária. A única virtude do escritor é a coragem de falar as coisas que não pode falar” (2003, p.197)

Para dar conta daquilo que não cabe na linguagem ordinária (Levy, 2003) e que se constitui como interdito, Rufus nos mostra que é preciso adentrar o “Fora” e instaurar o ser de linguagem, faz-se necessário mesclar o “real” ao imaginário (Iser, 1996). Cabe ao sujeito autoral o papel de operar o indizível. E como diria Gusmão (1997) não é imprescindível “matar” o autor e jogá-lo no anonimato, basta alterizá-lo, observar a construção da estratégia textual, esta sim, impessoal e fruto da linguagem, para circular pela ficção.

A coexistência entre o sujeito empírico e o locutor fictício é possível; *Diário de um fescenino* nos mostra, porém, que aquilo que permanece é tão somente a obra. Mas não sem alterações em sua significação. Já sabemos que a significação do objeto estético não é encerrada no contexto de enunciação (Iser 1999): a significância não é uma norma, mas um processo. Nesse contexto, a mudança é operacionalizada, sobretudo, pelos leitores. O “diário” revela que não apenas o texto irá passar por essa atualização, mas o próprio sujeito autoral, estando esse também inscrito nela. Rufus nos faz perceber que até mesmo o sujeito empírico terá uma outra interpretação de sua obra, quando conseguir dela se distanciar. E mais: o autor, enquanto “modo de ser” de um discurso, é simultaneamente considerado como

o nome a figurar no texto e o homem a flunar pela realidade extraliterária. Não podemos estabelecer assim uma relação de exclusão mútua, tampouco de identidade. O que temos então é uma “relação de implicação” (Aguilar e Silva, 1975).

Essa relação permite ao sujeito empírico e ao sujeito autoral coexistirem, sem que sejam considerados seres idênticos. Tem-se de um lado Zé Rubem; de outro, Rubem Fonseca. Ambos móveis, contraditórios e fragmentados. Se não é possível fixar uma identidade para o sujeito empírico, se ele é afetado tanto por sua realidade estrutural e “estruturante”, bem como pelos acontecimentos que desestruturam essa mesma realidade, se ele vive nesse entrecruzamento, como exigir do sujeito autoral a fixação estanque de uma unidade? Embora continue buscando, não podemos fazer disso mais que um “horizonte de expectativas”. (Eco, 2003)

Assim podemos dizer que a “síndrome de Zuckerman”, até agora entendida como um acontecimento “terrível” para o autor, ganharia finalmente um caráter ambíguo. Sabemos que algumas substâncias podem levar o sujeito à morte ou à cura, dependendo da dose ministrada. Acredito que o narrador está a nos falar disso quando discorre sobre a relação estabelecida entre autor e escritor. Estando Rufus a confabular uma representação de sujeito que o liberte dos “leitores doentes”, nada mais propício que explorarmos a ambigüidade da patologia.

Como já mencionamos no capítulo dois, o narrador chega a refletir sobre a possibilidade de que sua biografia esteja em seus livros, mas não poderia ser entendida do modo simplista de Lucia. De acordo com a fala de Rufus, pode-se entender que não perder de vista o primeiro contexto de enunciação do texto e seu autor empírico seria evitar que o texto fosse tomado como “autogerado”. (Buescu, 1998) Impediria ainda anacronismos absurdos e conformaria um “modo de ser” para o próprio discurso, que também exige uma certa unidade, ainda que móvel.

O narrador se espanta ainda com a possibilidade dos zuckermanianos terem razão, ao menos em seu caso. Rufus mostra como essa “relação de implicação” se dará em menor ou maior grau, dependendo do pacto que o autor estabelece com seu leitor. Como já citado, irá depender do espaço autobiográfico que ele mesmo cria, refuta ou simula:

Será que os zuckermanianos têm razão? Antes eu os achava – a eles, à maioria dos leitores – uns estúpidos. Isso me chocava, teoricamente um sujeito que lê não pode ser estúpido (...) Eu vivia preocupado com as constatações que fazia, de que aqueles que liam os meus livros eram também idiotas. (...) E nós, escritores, o que somos afinal? Uns onfalópsicos não menos idiotas, e, quanto mais olhamos para o nosso umbigo e contamos o que vemos, mais os cretinos, leitores e críticos, admiram a nossa literatura. Proust admitiu que todo o material do seu trabalho literário estava em sua vida passada, que ele o adquirira em meio a diversões frívolas, ócio, na ternura e na dor guardadas por ele, sem saber seu destino ou sua sobrevivência, sem saber que eram a semente e os ingredientes que fariam nascer e alimentariam a planta, a sua literatura. Ou seja, os dez livros eram uma *busca* da sua vida passada, e quando ele chamava tudo de *réminiscences* eram recordações mesmo, memórias mais sutis do que as do Casanova, mas, de qualquer maneira, memórias. Os imbecis dos zuckermanianos estarão corretos? (FONSECA, 2003, p.207)

Rufus se pergunta insistentemente sobre o que faz dele um autor e sobre o porquê de estar a escrever um diário; nesse sentido, vale lembrar uma passagem já citada ao longo do trabalho:

O que sinto é uma consciência de mim mesmo que me faz experimentar a *angoisse* referida pelos existencialistas ateus, como Sartre. Isso será causado por eu estar escrevendo este meu auto-retrato disfarçado de diário? Estarei, inconscientemente, escrevendo este diário para descobrir quem sou, trazer à tona os crimes que cometi (...) para encontrar um sentido para minha vida? (FONSECA, 2003, p.200)

O narrador nos mostra mais uma vez seu fingimento. A priori, nos parece que a recorrente busca de unidade, assim como de uma obra literária, permanece. Dar um sentido que dê conta da complexidade do ser que é apenas de papel, ou não, é a operação efetuada no plano empírico e no literário. Contudo, nosso narrador revela o desejo de se constituir em um movimento que não provoca senão descentramentos e deslocamentos. Esse processo de constituição gera a alteridade, e com ela se forja uma identidade mutável e instável.

É interessante notar que a suspeita de Rufus é a de que ele estaria a escrever, na verdade, um auto-retrato. Vejamos o que diz MIRANDA, ao explicar o gênero:

Melhor caminho trilha Beaujour, para quem o auto-retrato é uma espécie de texto que pertence à linha dos *Essais*, de Montaigne, do *Ecce Homo*, de Nietzsche e do *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tal como propõe o autor, o auto-retrato constitui-se segundo um sistema de recorrências, retomadas e

superposições de elementos homólogos e substituíveis, resultando ser sua principal aparência o descontínuo, a justaposição anacrônica e a montagem. Ao contrário da autobiografia clássica, cuja unidade já está implícita na escolha de um determinado *curriculum vitae*, ao auto-retrato podem-se ajuntar sempre elementos homólogos ao paradigma, já que prescinde de uma unidade. Assim sendo, o auto-retratista não conta o ‘que fez’, mas tenta dizer ‘quem é’, embora sua busca não o conduza à certeza do eu, mas ao seu deslocamento através da experimentação da linguagem. (1992, p.36)

Aqui está mais uma configuração possível para *Diário de um fescenino*: ao abordar a escrita de um diário, de um romance de formação, a obra estaria inscrevendo mais uma imagem em nosso caleidoscópio. Deve-se ressaltar que para todos os gêneros mencionados acima é imprescindível a construção de uma unidade. Também se exige tal formulação para o auto-retrato, contudo para responder à pergunta que esse postula – quem é – seria necessário experimentar o “vazio”, a ausência de si, porque não só o sujeito autoral como também o sujeito empírico são atravessados pela linguagem. O processo de escrita do “diário” apenas deflagra o esvaziamento para que os sujeitos se coloquem em ininterrupta constituição. Esta seria a única certeza possível em um processo de significação.

*A outra noite é sempre o outro, e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si (...) Aquele que, entrando na primeira noite, intrepidamente busca caminhar para a sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a outra noite, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro.*

Maurice Blanchot

#### 4. Autor: um sujeito esvaziado?

A análise da questão autoral em *Diário de um fescenino*, do escritor Rubem Fonseca, revela que o enunciado do romance, ou até de um objeto estético qualquer, deve ser considerado um processo, nunca uma norma. E ainda: o sujeito empírico e o sujeito ficcional permeiam a linguagem, são por ela atravessados, sendo portanto ambos da ordem do construído, e não seres exclusivamente constituintes como outrora eram pensados.

Como se viu neste trabalho, a dificuldade de conformar um conceito para definir o sujeito autoral decorre do fato de que as explicações, intencionalistas ou estruturalistas, não conseguem abarcar a complexidade do fenômeno. Tendo em vista que a palavra literária é o espaço do Fora (Levy, 2003), não poderíamos mesmo pretender que as teorias pudessem fazer caber nela aquilo que se apresenta como a exterioridade, como o “Fora de todos os mundos”, sobretudo, como o “Fora da linguagem”.

O cerne do enunciado, aqui, é o esvaziamento de conceitos e categorias da literatura. Esvaziamento esse que é gerador do próprio universo literário e, em especial, desse último romance fonsequiano. O desnudamento da escrita e a frustração do narrador ao se deparar com a impossibilidade de escrever e de se fazer um ser de plenitude propiciam, ou melhor, forjam a existência do romance. Uma existência por certo deslizante, mas que concretiza o processo de constituição autoral; a obra é que dá vida ao autor, ele só existe enquanto estratégia textual desta. Afirma-se tal proposição porque o romance parece alertar para o fato de que, especialmente nos gêneros ficcionais, o escritor ou o sujeito empírico não devem ser identificados com o sujeito autoral.

A fragmentação e o constante deslocamento de posições discursivas do narrador constroem a figura autoral ou as figuras autorais que compõem o jogo enunciativo. Se *Diário de um fescenino* se apresenta como romance, diário, auto-retrato, romance de formação, em um só enunciado, é plausível concluir que há aí também outras configurações autorais possíveis. A multiplicação ou a projeção dessas imagens tenta construir, entretanto, uma unidade, mesmo que se saiba que essa está aí para ser esvaziada, descentrada, pulverizada. Como em um caleidoscópio, uma única imagem, em meio a um jogo de espelhos, é capaz de se multiplicar e de se transformar constantemente.

Se não temos concepções exclusivistas e auto-suficientes, seria pertinente perguntar: é adequado tratar a instância autoral em *Diário de um fescenino* como uma unidade fixa, autônoma e coerente? De certo, concluo que não. Contudo, é possível perceber que mesmo sendo o processo de constituição autoral aqui operado pela diferença, supõe-se a sua unidade de concepção, embora devêssemos sempre pressupor sua fluidez.

Para traçar esse percurso e analisar o conceito de sujeito autoral no romance de Rubem Fonseca, foi preciso retomar os pressupostos teóricos, as concepções e os elementos referenciais inscritos na obra. A partir da discussão proposta pelos jogos de linguagem, levantei então questionamentos e propus reflexões sobre o que vem a ser um autor. Para contextualizar a construção e a transformação do conceito, ao longo das correntes críticas, percorri perspectivas diversas, relacionando-as ainda com o próprio conceito de sujeito, a fim de perceber suas confluências.

Tal abordagem me proporcionou a condição necessária para afirmar, como supus ao iniciar a pesquisa, que o “diário” apresentava não só diferentes e ambíguas posições de sujeito, como também representações divergentes da instância autoral. Afinal, uma vez que se considera o sujeito, hoje, um ser recorrentemente deslocado pela alteridade, fragmentado pelos inúmeros contextos com os quais dialoga e atravessado por processos simbólicos e psíquicos, não haveria como forjar para esse um conceito totalizante, capaz de abraçar tamanho desdobramento. Por isso, entendo que a busca por um significado definitivo e auto-suficiente é de saída vã.

Nesse sentido, é interessante notar que o romance nos faz repensar, inclusive, o próprio significado atribuído ao vocábulo conceito. Deve-se ressaltar ainda que *Diário de um fescenino* parece deixar ao seu leitor outra provocação: como chegar à formulação de um conceito? O termo geralmente nos remete à idéia de um nome, embora não seja propriamente dito um nome, uma vez que vários nomes podem exprimir um mesmo conceito. No imaginário comum, a palavra é usada para se referir “todo processo que torne possível a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis”. (ABBAGNANO, 2000, p.165)

É preciso dizer também que o conceito não designa necessariamente as coisas ou fatos reais, já que pode haver conceito de objetos inexistentes, ou seja, cuja existência não é verificável, nem possui um sentido específico. A função primeira de um conceito é

considerada a mesma da linguagem: comunicar. Para explicar a natureza do conceito, Abbagnano (2000) aponta duas soluções. A primeira o designaria como “essência das coisas”, como sua “essência necessária”; portanto, os objetos não poderiam ser diferentes daquilo que são. Essa definição está arraigada ao período Clássico e à filosofia grega. Mas sabe-se que esse sentido é aos poucos abandonado.

Já a segunda proposição considera que o conceito é um signo do objeto; por conseguinte, está em relação de significação com ele e se encontra no lugar da coisa significada. A partir daí, o conceito passa a ser entendido como um discurso, inscrevendo assim múltiplas funções, inclusive, a referencial.

Para este trabalho, seria pertinente tomar o conceito como esse processo que põe em jogo os objetos, seus signos e sua significância. Na verdade, para o romance poder-se-ia falar em plurisignificância. A referência aos conceitos, sob o ponto de vista oscilante do narrador, ou das personagens, torna perceptível essa múltipla significação à qual a obra se abre. O “diário” materializa, assim, conceitos nos quais o autor é definido como uma espécie de intenção ou autoconsciência; ou ainda como função da linguagem e como efeito do próprio texto.

Em última análise, o mérito do “diário” é justamente não sobrepor uma figuração autoral à outra; elas não se excluem, mas coexistem. Ao descrever a “síndrome de Zuckerman” como uma patologia do leitor – que insiste em estabelecer uma relação de identidade entre o autor e os personagens por ele criado – o romance opera movimentos aparentemente contraditórios, porque ora legitima a síndrome, ora a refuta. Conclui-se desse jogo duplo que as configurações autorais – as relações de implicação entre os sujeitos empírico e fictício – constroem um processo em que autor e leitor transformam-se em variáveis desse mesmo.

Sob essa ótica, procurei evidenciar que o romance, por meio de seus jogos de engano e fingimento, sugere que, na tríade literária, as posições discursivas do autor e do leitor são mutáveis e fluidas. O “diário” mostra que essa mobilidade acaba por contaminar o processo de configuração autoral, pois de acordo com as relações estabelecidas entre esse suposto fescenino e as demais personagens, muda-se a imagem que se tem do autor. Por isso considerei o caleidoscópio a metáfora adequada para aludir a esse narrador, como se o objeto mirado não pudesse ser visto, a não ser de forma fragmentada e móvel. Como se esse



instrumento fosse uma espécie de mediação, que desloca o objeto, fazendo da realidade observada uma “outra realidade”. A literatura não provoca esse mesmo efeito?

O narrador do romance irá justamente estabelecer uma relação de metonímia com a literatura, afinal esse ser de linguagem simula não só o processo de criação literária que constrói essa “outra realidade”, como também as configurações autorais. O autor encenado por Rufus, na verdade, está exibindo autorias diversas: a do diário, a do romance policial, a do romance de formação, a do romance que estamos a ler.

Posto isso, entende-se que o conceito de autor postulado pelo romance só pode articular-se no vazio deixado pelo “apagamento” do autor, que irá forjar figuras autorais díspares, tendo em vista que, nesse enunciado, as articulações das posições de sujeito também são mutáveis. O diário demonstra que a “morte do autor” se dá para que o ser de linguagem passe a circular, em forma de caleidoscópico, transfigurando-se constantemente nos mais variados percursos de significância.

Ao encenar esses diversos processos de significação e de constituição autoral, o “diário” estaria trazendo à tona, não um demarcado conceito autoral, mas concepções possíveis. Concluo assim que seria mais adequado falar em concepção, relativamente ao referido contexto. Isso porque se a constituição autoral é uma trajetória e não um ponto de origem da obra, o autor não pode ser definido apenas à luz do seu contexto de enunciação e de uma única perspectiva crítica. Tem-se então uma concepção quando é encontrada a seguinte situação: “tão logo um conceito é simbolizado para nós, nossa imaginação reveste-o de uma concepção privada e pessoal...” (Abbagnano, 2000, p.169)

Revestir o conceito de sujeito autoral de uma concepção particular: não é o que fazem o narrador e os personagens do romance em questão? O “diário” simula, exatamente, as mutantes concepções e articulações de sujeito e de autor que mesmo sendo descentradas tendem a ser percebidas como unidade, uma vez que é sempre suposta a relação de um “modo de ser” do discurso com determinado nome – o do autor. Ainda que esteja em uma posição de sujeito em oposição à outra, o nome do autor continua a atuar como um operador do texto, conformando um estilo, um discurso peculiar, que ganhará outra roupagem quando interagir com ele também o leitor.

Poder-se-ia dizer que a confluência entre as diversas posições assumidas pelo narrador do romance possibilita a convivência do conceito de autor baseado na tese

intencionalista, na estruturalista, na teoria da recepção, entre outras. Contudo, percebe-se também que esses conceitos são, na verdade, transformados em concepções, quando entra em cena o leitor. E mesmo sendo a obra a “realidade estruturada” do processo, quando colocada diante do receptor, vai se configurando novamente em múltiplos outros objetos.

Para tentar encontrar o conceito de sujeito autoral no romance, deve-se obedecer então à premissa de que os conceitos não resistem muito tempo à obra, ao leitor ou ao autor empíricos. As posições discursivas preenchidas pelos sujeitos estão sempre descentrando os próprios parâmetros com os quais, em um primeiro momento, a obra foi concebida.

Sabe-se que um só sujeito pode ser composto por múltiplos “eus”, ou identidades culturais; o diário nos mostra, como já observado acima, que esse é o caso do nosso ser de linguagem Rufus. O narrador e seus múltiplos “eus” irão forjar a caleidoscópica figura autoral do romance. O ininterrupto espelhamento do sujeito autoral faz deste um fingidor a vestir e despir máscaras. O movimento não é unilateral: ao se caracterizar e se alcunhar de José Zuckerman, mais do que criar uma relação especular com José Rubem Fonseca, ele materializa sua posição de fingidor – e ao mesmo tempo exibe seu caráter fingido.

Para chegar a esse entendimento, o “diário” revela que o leitor se torna figura determinante. Ao demonstrar que o conceito de autor e que a própria obra mudam de acordo com o papel exercido pelas leitoras do narrador, o romance que pede para ser lido como um diário e que, por sua vez, é considerado um exercício para o romance de formação, afirma-se, diante de seu leitor, como um romance de formação literária.

Suspendendo valores morais, esvaziando sujeitos e certezas, conclui-se daí que o “diário” não deve ser aludido a um romance de formação tradicional, em que o autor discorre sobre sua educação moral e intelectual. Aqui não há sentidos edificantes. Contudo, o “romance do fescenino” também possui seus “benefícios”. Um deles está no fato de que o texto se configura como “exercício de formação literária”. Através das inúmeras digressões sobre o processo de criação literária e do que vem a ser um autor/escritor, o leitor do romance pode perceber-se como um cooperador textual e como um co-produtor de sentidos, além de ser alertado para os possíveis erros de recepção, como aquele caracterizado pela síndrome de Zuckerman.

Em *Diário de um fescenino* vê-se que se a obra é fruto dos processos de escrita e leitura; se a obra é modificada cada vez que se alteram os sujeitos ou as articulações das

posições discursivas da tríade autor-obra-leitor, para conformar esse sujeito autoral deverá ter-se em vista o contrato estabelecido por este último. O “diário”, nesse sentido, nos mostra que quando se tem uma leitora como a personagem Lucia, que lê a ficção como uma narrativa autobiográfica, mesmo que de saída isso seja considerado um erro, nesse processo de significação específico a figura autoral tomará uma configuração diferente e sua definição se contaminará por essa modalidade discursiva.

É interessante notar que até mesmo o equívoco do receptor faz da obra um objeto sempre em interação e em processo de construção. Esse também é o percurso da constituição autoral. Esse movimento, no “diário”, opera o esvaziamento das categorias de literatura, sobretudo a do autor. O autor pode ser visto, então, como esse sujeito que foi esvaziado pelo próprio processo de escrita literária. Colocado para fora de si, ele encena sua morte e o espaço no qual ela se dá: o Fora. Esse fora, essa exterioridade permite que sujeitos diferentes ocupem as mais diversas posições de sujeito – posições discursivas.

O “espaço vago” deixado pelo autor empírico, operacionalizada sua negatividade, ou seja, a negação de toda a sua interioridade subjetiva, é revestido por aquele que já se encontra alterizado pela linguagem literária. Sendo assim, em *Diário de um fescenino*, o processo de constituição autoral nos leva à formulação de um conceito que delinea um sujeito não só fragmentado como esvaziado. Esse esvaziamento é acionado a cada nova significação da obra; a cada nova articulação de posições discursivas, o sujeito autoral, como vimos no romance fonsequiano, se realiza nesse encontro com o vazio.

**REFERÊNCIAS:**

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Ed. UFPR, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1990.
- BARTHES, Roland. “Da obra ao texto” In: *O rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.65-76.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor” In: *O rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-65.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudio Fares. São Paulo: Editora Arx, 2004.
- BAUMAN, Zigmunt. “Ser Leve e Líquido”. In: *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. “A solidão essencial”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 11-25.
- BLANCHOT, Maurice. “O lado de fora, a noite”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.163-171.
- BOBBIO, Noberto. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora UnB, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1995.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In: *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Editora Alameda, 2006, (no prelo).

ECO, Humberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Humberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FERRAZ, M.L. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2003.

FONSECA, Rubem. *Bufo e Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FONSECA, Rubem. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FONSECA, Rubem. *E do meio prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONSECA, Rubem. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONSECA, Rubem. José – uma história em cinco capítulos. Disponível: [www.portal.literário.com.br](http://www.portal.literário.com.br)>acesso em 31 de agosto, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Editora Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? In: *Revista Semear* 4. Rio de Janeiro, PUC Rio, 1997, p.1-14.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP& A ED., 2003.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LIMA, Luis Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MASSUAD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. Cultrix, 2000.
- MATTELART, Armand. MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 29-35.
- MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- PEREIRA, Antonieta Maria. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almeida, 1994.
- REIS, José Carlos. *Escola dos Annales – a inovação em história*. São Paulo: Paz e terra, 2000.
- REY, Fernando Luis González. *Sujeito e subjetividade*. Trad. Raquel Souza Lobo Guzzo. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.
- ROCHA, João C. de Castro (Org.). *Teoria da ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.
- RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e Ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: NAU, 1995.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTIAGO, Silviano. Rubem Fonseca processo o senso comum. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 maio. 2005. Ilustrada, p.E5.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. “Autor empírico, autor textual, narrador”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1996. p. 220-229.

TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial”. In: *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

VIANNA, Fernando Luiz. José, 80. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 maio. 2005. Ilustrada, p.E4.

WALTY Ivete, CURY Zilda Maria. *Textos sobre textos*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)