

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A CONSCIÊNCIA LITERÁRIA DE RUBEM FONSECA

Fabiano da Conceição Silva

2010

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

A CONSCIÊNCIA LITERÁRIA DE RUBEM FONSECA

Fabiano da Conceição Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).
Orientador: Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

Silva, Fabiano da Conceição.

A consciência literária de Rubem Fonseca/ Fabiano da Conceição Silva. -
Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2010.
x, 132f: il.; 31 cm.

Orientador: Aداuri da Silva Bastos

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/
Faculdade de Letras, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 129-132.

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura Contemporânea. 3. Rubem
Fonseca. 4. Metaficção. 5. Consciência literária. I.Bastos, Aداuri da Silva. II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em
Letras Vernáculas. III. Título.

A CONSCIÊNCIA LITERÁRIA DE RUBEM FONSECA

Fabiano da Conceição Silva

Orientador: Prof. Dr. Aداuri Silva Bastos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente: Prof. Dr. Aداuri Silva Bastos

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause – UERJ

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Prof. Dr. Wellington de Almeida Santos – PPG Letras Vernáculas – UFRJ, Suplente

Profa. Dra. Danielle dos Santos Corpas – PPG Ciência da Literatura – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

À Priscila, minha esposa,
pela força e encorajamento
mesmo nas horas mais difíceis.

À Ester Ferraz de Castro.

A Paulo Oliveira de Paula.
In memoriam

Agradecimentos

Agradeço ao apoio que me foi estendido por todos os que se envolveram direta ou indiretamente na realização deste trabalho.

À Capes, pela concessão da bolsa de mestrado, imprescindível à pesquisa acadêmica.

Ao corpo docente da UFRJ, que, através de cursos, indagações e propostas, contribuíram para o andamento desta dissertação.

Aos colegas e companheiros, muitos deles amigos de última hora, que com arguta percepção souberam podar meus excessos.

Ao meu orientador, pelos conselhos e por acreditar em minhas ideias e excentricidades.

À minha família, que acima de tudo me conduziu até aqui, me ajudando a superar muitos obstáculos.

A Ester Ferraz, minha mãe, que do seu jeito carinhoso sempre esteve presente mesmo a distância.

À minha querida esposa, razão de ser de todas as minhas escolhas, pela ajuda, compreensão e amor.

“Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou que se sabe mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer”.

Gilles Deleuze

RESUMO

SILVA, Fabiano da Conceição. **A consciência literária de Rubem Fonseca.** Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, 2010.

Esta dissertação tem por objetivo empreender uma incursão pela obra de Rubem Fonseca, destacando a reflexão sobre a forma que aflora no plano ficcional. Mediante a leitura e a análise de contos, crônicas e romances, procuraremos demonstrar a forte presença do viés crítico que atravessa sua produção ficcional, dotando-a de uma consciência do fazer literário recorrentemente expressa pela presença de personagens que têm como ofício escrever. Dividido em três capítulos, nosso trabalho distribui a produção de Rubem Fonseca em crônica, conto e romance, respectivamente, e em cada um dos segmentos tenta evidenciar, além da tematização da carpintaria propriamente dita, suas implicações no tocante ao diálogo com o leitor.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; consciência literária; personagem-autor; escrita metaficcional.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

ABSTRACT

SILVA, Fabiano da Conceição. **A consciência literária de Rubem Fonseca.** Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, 2010.

This dissertation aims to make a foray into the work of Rubem Fonseca, highlighting the reflection about the form that arises at the fictional level. Through reading and analysis of short stories, chronicles and novels, we will seek to demonstrate the strong presence of the critical bias that cross his fictional production, giving it a literary consciousness repeatedly expressed by the presence of characters whose office is to write. Divided into three chapters, this dissertation distributes the production of Rubem Fonseca in chronicles, short stories and novels, respectively, and in each chapter tries to show the theme of the literary making itself and its implications to the dialog with the reader.

Keywords: Rubem Fonseca; literary consciousness; character-author; metafictional writing.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

Sumário

Introdução.....	10
1. O cronista.....	14
1.1 A morte do leitor como morte da leitura.....	18
1.2 A morte do leitor e o mercado.....	22
1.3 A morte da literatura e a questão de classe.....	25
1.4 A morte da literatura e a morte do sujeito: a questão do autor....	30
2. O contista.....	40
2.1 O texto como pergunta.....	56
2.2 A escrita simulada e as “Agruras de um jovem escritor”.....	65
2.3 O texto como diálogo.....	70
2.4 Os sentidos do ficcional.....	84
3. O romancista.....	90
3.1 O narrador reflexivo: suas origens.....	104
3.2 Zuckerman: o leitor e a letra.....	112
Conclusões inconclusas.....	123
Referências.....	129

Introdução

Um passeio. Essa é a sensação que temos ao nos aventurarmos pelas páginas de um livro. E de um livro a outro, nosso passeio ganha contornos de caminhada, de peregrinação. Ofício de devoto, ofício de aventureiro. A cada nova trilha aberta, a cada nova descoberta renovam-se os motivos para continuar, por mais pesada que a caminhada se torne. De um livro a outro, construímos a trajetória de nossa leitura, afirmando, a cada passo, o compromisso de permanecer no caminho sem nos desviarmos. Porém cada livro lido, cada texto percorrido é também um novo caminho aberto no emaranhado de perspectivas que surgem na relação com as leituras anteriores.

Releituras. Cada leitura ensaia uma releitura. E por esse motivo nunca deixamos de, com surpresa, admitir que algo escapa à nossa atenção quando tentamos capturar o todo do texto. Preciso é que concordemos que do texto algo deve ser ignorado para que haja a releitura, pois é na releitura que o texto se torna mais íntimo do leitor, a dobra de sua própria leitura já realizada. Essa postura deve ser a de todo crítico e a de todo leitor que espera que com sua leitura possa continuar a desdobrar os caminhos polissêmicos presentes nas obras literárias.

Tomamos como releituras as possibilidades de engendrar no texto lido novos caminhos, caminhos que são leituras desdobradas e compostas de retomadas e de abandonos. Na esteira dessas releituras, um comportamento se destaca: a do autor leitor de sua própria obra. Dito de outra forma, do autor-leitor que faz de seu texto o espaço para pensar sua própria atuação enquanto demiurgo, enquanto criador ficcional. Autor, ao aliar em sua criação a ficção e o imaginário; leitor, por fazer transparecer em sua leitura os índices de uma releitura.

É nessa perspectiva que nos debruçamos sobre a obra de Rubem Fonseca, em sua diversidade não só textual como temática, pois o autor, que já se desdobrou em romancista, contista, roteirista e agora cronista, imprimiu em seus textos, com sutileza, uma crítica e uma consciência do fazer ficcional que lhe permitiram imprimir em seus textos uma dobra, um movimento de autorreferencialidade. Sua obra, ao longo das quase cinco décadas, desde sua estreia, em 1963, traz a marca dessa duplicidade. Através de seus textos – contos, romances e crônicas –, soube agregar ao trabalho do ficcionista a postura crítica que reflete sua consciência literária. Essa manifestação crítica resulta em um texto muitas vezes contundente, porém sem nada dever em termos de rendimento literário.

O intuito deste trabalho é empreender um passeio por sua obra destacando a preocupação em fomentar a atitude autocrítica, no qual o ficcional literário se torna o próprio objeto narrado, que aqui identificamos como uma forma de consciência do fazer ficcional. Em alguns de seus livros essa atitude é assumida pela presença de personagens que se comportam como personagens-autores e em outras ocasiões a técnica de narrar em primeira pessoa é utilizada como forma de relacionar autor empírico com narrador ficcional, rompendo as distâncias que separam a realidade empírica da ficção.

Foram escolhidas para esse fim algumas obras que representam tal postura metaficcional, entre tantas produzidas desde a década de 60 até as mais recentes. Procuraremos evitar uma leitura cronológica, que poderia indicar uma tentativa forçada de diálogo interno entre os textos. A leitura confrontará obras atuais com as de outras décadas, e em alguns momentos optaremos por *flashbacks*, entrecruzamentos, releituras. Nosso escopo será mostrar como essa postura metaficcional, que é uma constante em sua obra, é responsável por uma tomada de consciência sobre o enquadramento de sua produção na literatura brasileira e na cultura contemporânea.

No primeiro capítulo, trataremos de sua mais nova experiência literária: a crônica. Tentaremos descortinar as estratégias levadas a cabo pelo cronista Rubem Fonseca, ao fazer de seu texto uma indagação sobre os destinos da ficção literária mediante a pergunta pela morte da literatura de ficção na contemporaneidade.

Cotejando sua crônica com textos de autores consagrados, oriundos da teoria literária e da filosofia, relacionaremos a questão da morte da literatura com a questão autoral, tão cara aos seus textos ficcionais. A leitura de textos filosóficos não visa encobrir e muito menos justificar a indagação levantada pelo cronista. Faremos uso desses textos apenas para demonstrar as permeabilidades entre as fronteiras que muitos julgam separar ficção, como um texto menor, da filosofia, considerada um texto de maior seriedade.

No segundo capítulo, daremos ênfase à análise de seus contos. Tais textos, considerados pela crítica como sendo sua expressão mais bem resolvida, trazem em sua maioria a problematização da questão autoral, que nos servirá de fio condutor na pesquisa da relação que se estabelece na obra de Rubem Fonseca entre a consciência literária e a presença de personagens que recebem a tarefa de produzir literatura. A presença dessas personagens nos leva a questionar o efeito exercido sobre o leitor e o

papel que ele, e conseqüentemente a própria leitura, passa a desempenhar no processo de construção da literatura contemporânea.

No terceiro e último capítulo, trataremos da presença dessas personagens-autores em *Diário de um fescenino*. Nesse romance, a questão autoral é levada ao confronto com as decepções da vida autoral conforme encarnada na narrativa biográfica do personagem Rufus, ele mesmo um duplo autor-leitor, recurso muito utilizado por Rubem Fonseca no todo de sua obra. Rufus articula a vivência autobiográfica do autor empírico com a biografia ficcional que se encarrega de descortinar para o leitor. A presença, mais uma vez, do leitor no horizonte de produção da obra literária é o mote desse romance, que pode ser considerado, entre seus demais livros, o que melhor reflete a preocupação com a literatura na cena cultural hodierna.

Através da análise de textos específicos, escolhidos por comporem um *corpus* diferenciado, iremos acompanhar o cuidado dispensado por Rubem Fonseca ao trabalho ficcional. Os textos analisados guardam entre si semelhanças que ultrapassam as diferenças marcadas pela estrutura textual: são contos, crônicas e romances que, apesar de diferentes em gênero, dialogam entre si.

A obra de Rubem Fonseca possui marcas de uma consciência do fazer ficcional que a singulariza. Singularidade que vai se tornando um caminho trilhado por outros autores contemporâneos que valorizaram um modo de pensar a ficção atual mediante um cotejamento entre o texto literário e o texto resultante da escrita crítica.

O fato de a ficção promover reflexões que se equivalem, em certa medida, ao de textos críticos e filosóficos não a descaracteriza como ficção. Contrariamente, assim fazendo, agrega a seu modo de ser, à sua maneira de atuar como discurso, particularidades que, uma vez incorporados ao horizonte da ficção, podem ampliar o rendimento do texto ficcional.

Dessa forma, o texto de ficção traz à tona uma face crítica que, longe se perder em voltas e reveses, em bifurcações que não contribuiriam para a reflexão proposta e muito menos para a própria ficção, se realiza como uma consciência crítica e literária que questiona sua condição e sua presença junto a outros textos críticos e ficcionais. Acreditamos que essa estratégia ficcional permite que os horizontes do texto, do autor e do leitor se aproximem, uma vez que refletem as indagações sobre o ficcional e sobre a literatura que atravessam esses três âmbitos.

A questão do fazer ficcional, enquanto exercício de representação da percepção que temos do mundo que nos circunda, inicia-se com a reflexão de um autor empírico,

contudo só pode ser validada como representação se tornada discurso, comunicação. Ou seja, atravessando as fronteiras que separam autor, obra e leitor. E mais que isso, reunindo os três âmbitos em um mesmo espaço: o espaço literário.

1

O cronista

A pergunta pela morte do romance traz consigo o signo de uma duplicidade: se por um lado revela em seu enunciado a questão que pressupõe, por outro esconde uma série de desdobramentos que ficaria subentendida se apenas tivéssemos de escolher apressadamente entre a afirmação ou a negação de tal morte.

Uma vez formulada, tal pergunta põe em circulação a dúvida imanente que permeia o fazer literário: o que é a literatura e o que significa especular sobre o seu fim. E sendo a escrita literária avessa ao ponto de repouso, ao ponto fixo e imutável, qualquer especulação sobre o seu fim soa estranha. Afinal, todo texto literário é uma

abertura, uma fenda aberta na compreensão que surge a partir do momento em que uma obra ficcional é concretizada, tanto na escrita como na leitura.

Diante da indagação sobre a morte da literatura de ficção, reúnem-se autor, obra e leitor. Diferentes, mas permeáveis, inter-relacionados. O escritor como aquele que, através da escrita, preenche a página em branco com o enredo, com a trama, com a história; a obra recebe o investimento do ficcional e do imaginário e surge do que antes fora a página em branco; e o leitor investe, sobre o trabalho realizado pelo autor, sua compreensão, sua historicidade, suplementando as lacunas abertas pela escrita do ficcionista.

Ao indagar sobre seu ofício, o escritor de ficção atravessa as fronteiras de sua atuação e se projeta no espaço onde coabitam a obra e o leitor. Por isso, falar da morte da literatura de ficção envolve um falar transversal, um falar que tangencia três âmbitos diferentes.

Mas a pergunta inicial não fica restrita somente à obra literária, passa a circular entre os demais elementos, se estendendo ao autor e ao leitor. O que vale como pergunta para um valerá para os demais. E se podemos perguntar pela morte da literatura, podemos igualmente perguntar pela morte do autor e do leitor. Essa legitimidade é prontamente estabelecida, pois a permeabilidade das categorias, distintas apenas para que haja uma taxionomia, uma didática acerca do texto literário, assim o permite.

E de uma categoria a outra, a pergunta pela morte da literatura vai se desdobrando, ganhando contornos diferentes. E no decorrer da série que percorrerá a questão da morte – entendida aqui como uma forma de ultrapassamento de uma condição histórica e culturalmente marcada que se impôs tanto à literatura como ao romance –, ganhará relevos distintos que, entretanto, guardam entre si uma proximidade que os reunirá sob o rótulo comum da morte da arte, da morte da história e das demais mortes enfaticamente anunciadas por pensadores das mais diversas tendências, no decorrer dos séculos XIX e XX.

Quando um ficcionista considera a morte da literatura em seus textos, assim o faz para demonstrar a força que tal questionamento pode suscitar e, talvez, estender ao leitor a possibilidade de participar do questionamento acerca da condição da literatura e da arte em geral. Tal estratégia parece refletir a necessidade que a escrita literária contemporânea tem de, ao propor a si mesma essa reflexão como tema, ultrapassar os impasses decorrentes de uma visão teleológica que, uma vez aplicada sobre os destinos

da literatura, não dá conta da condição de que o ficcional-literário goza na atualidade. Uma condição que a coloca (a literatura) na fronteira entre a escrita ficcional e a escrita crítica.

Muito disso se deve ao fato de que todo escritor contemporâneo produz suas obras dentro de um contexto histórico que tem a teoria e a crítica literária como pano de fundo, como presença que não pode ser ignorada.

Da mesma forma que não podem ser desprezadas, por tais autores, as problematizações surgidas no decorrer do século XX acerca do papel desempenhado pela literatura. E se esses textos resultam desse embate entre teoria e ficção, talvez seja possível pensar essa relação como possibilitadora de uma literatura que reflita o estreitamento entre escrita ficcional e crítica.

Um exemplo propício parece ser a obra de Rubem Fonseca, que desde a década de 60 vem produzindo uma literatura que reflete tal estreitamento. Entre os diversos caminhos por ele trilhados, sua obra vem refletindo uma tomada de consciência do fazer literário que se evidencia numa ficção capaz de se pensar ao mesmo tempo em que é produzida.

Recentemente, em uma coletânea de crônicas, o autor abordou, entre outros temas, a questão da morte do romance. Sob a forma de uma pergunta, “O romance morreu?”, o texto que abre a coletânea de crônicas *O romance morreu* (2007) não cita diretamente toda a tradição crítica e filosófica que serviu de arauto para a morte da arte e do romance, mas permite pressupor que um diálogo se insinua em suas linhas.

Os textos ficcionais fonsequianos sempre trouxeram como traço expressivo uma maneira contundente de narrar fatos históricos e alegorias de uma sociedade marcada por uma urbanidade caótica e pela violência, – tudo isso temperado com uma dose de erotismo. Dentro desse horizonte ficcional, o escritor soube de forma desembaraçada transpor convenções e limites. No caso específico da crônica, – que traz uma temporalidade que, ao remontar às diversas mortes da ficção literária, evidencia uma constante que vem sendo construída na obra de Rubem Fonseca: seus textos fazem do espaço literário o lugar de uma reflexão sobre os destinos da literatura –, a pergunta feita de modo direto parece coroar a reflexão que há muito vem sendo elaborada pelo autor em contos e romances. É nessa perspectiva que o texto ficcional se aproxima do texto crítico, trazendo à tona uma consciência crítica que questiona sua condição e sua presença junto aos demais textos ficcionais.

Esta postura guarda, em certa medida, uma proximidade com as investigações e

teorias estéticas elaboradas por filósofos como Hegel, em seus *Cursos de estética*, passando por pensadores como Walter Benjamin, Georg Lukács, Theodor W. Adorno até Arthur C. Danto e Hans Belting. O que aproxima o autor desses pensadores é a tentativa de compreender, nos horizontes da literatura de ficção e da arte em geral, os destinos que enfrenta no seio de uma sociedade que representa o esgotamento de um modelo de construção e recepção da arte.

Apesar de as considerações desses filósofos seguirem por caminhos diferentes dos trilhados por Rubem Fonseca, podemos dizer que se cruzam na visão que desenvolveram sobre o trabalho “poiético” realizado pelos ficcionistas e poetas a partir da modernidade.

Para além do papel de pensador, o cronista – a faceta do ficcionista que nos interessará neste momento – se distancia das obrigações de exegeta do texto literário, pois seu papel é transpor para o texto, para o discurso escrito, o que poderia se perder no fluxo da vida cotidiana, ou seja, servir de mediador sem, no entanto, pretender uma descida vertical no texto.

Em se tratando de um texto em que há uma reflexão que se sobressai em relação à fabulação, a crônica, apesar de guardar com a ficção um grau de parentesco, dela se distancia. Sendo etimologicamente oriunda do termo grego “cronos”, tempo, a crônica habita, assim por dizer, a fronteira entre o ficcional e o texto informativo-especulativo. As marcas do tempo, do referente do qual parte, dividem espaço com o trabalho de criação, com a *poiésis*.

A reflexão realizada por Rubem Fonseca, ao explorar a questão da morte do romance em sua crônica, propõe que talvez não estejamos vivenciando a derrocada do romance enquanto gênero e muito menos o fim da literatura, mas que o momento seja de uma mudança no que diz respeito à presença do leitor e à recepção das obras ficcionais. Ele diz:

Uma coisa talvez esteja acontecendo: a literatura de ficção não acabou, o que está acabando é o leitor. Poderá vir a ocorrer esse paradoxo, o leitor acaba mas não o escritor? Ou seja, a literatura de ficção e a poesia continuam existindo, mesmo que os escritores escrevam apenas para meia dúzia de gatos pingados? (Fonseca: 2007, 9).

Sua reflexão aponta na direção do romance, da ficção literária, e encontra o

outro lado, aquele que se coloca diante da obra: o leitor. Em certa medida parece uma operação capciosa. Podíamos ser levados a pensar que a morte do leitor é fruto de um ressentimento, aqui encarnado pelo autor empírico, presença que parece atravessar o texto e saltar diante de nossos olhos. Mas para isso bastaria que o escritor deixasse de considerar como público-alvo um leitor de ficção que talvez tenha se dispersado com outros atrativos midiáticos. Sobre essa possibilidade, Rubem Fonseca talvez esteja credenciado a tecer considerações bem pontuais. Como informa Tânia Pellegrini (1999), Rubem Fonseca chegou à marca de 123 mil exemplares vendidos somente com um de seus livros, *Agosto*, em 1990. Ora, um escritor que conta com um público leitor dessas proporções certamente pode especular sobre a morte do leitor de ficção sem parecer rancoroso ou ressentido.

Porém, se considerarmos as transformações tecnológicas, apontadas pelo cronista como sendo determinantes para se pensar uma possível morte da literatura de ficção, a morte do leitor talvez seja a mais plausível. Ao especular sobre a morte do escritor, a morte da obra e a morte do leitor, esta última parece ser a mais provável, uma vez que os motivos apontados pelo cronista reforçam a ideia de um crescente descaso pela leitura.

Ancorado na perspectiva das mudanças tecnológicas como estopins dos vaticínios sobre as várias mortes pelas quais a literatura de ficção e, por extensão, o próprio romance passaram, em oposição a tais vaticínios, Rubem Fonseca (neste caso específico, o cronista) chega à conclusão de que a permanência do escritor é a única afirmação que pode ser de fato sustentada.

Partindo desta reflexão, indagaremos sobre as possibilidades de tal morte nos três âmbitos que envolvem o fazer ficcional: o autor, a obra e o leitor. Uma vez que consideramos que seja possível ocorrer uma permeabilidade entre eles. Começemos pelo leitor.

1.1 A morte do leitor como morte da leitura

O leitor de ficção nem sempre foi considerado como parte do processo de construção do sentido de um texto ficcional. Só recentemente, a partir das considerações da estética da recepção, é que o leitor passou a figurar como parte indispensável na compreensão e construção do universo ficcional.

Embora Rubem Fonseca não cite explicitamente, o pano de fundo de sua reflexão traz as marcas do discurso da crítica e da estética contemporâneas. Por isso,

reforçar os vínculos de sua dupla atuação enquanto cronista e ficcionista com tal crítica não chega a constituir um exagero. Contudo, tal vinculação é mais evidente nos contos e romances. O ficcionista experiente, que aponta sua escrita para a própria tarefa de produzir ficção, não anula o cronista iniciante.

O cronista não foge de atentar para o papel da leitura na atualidade. Apontando como característica da sociedade atual a necessidade de processar um número gigantesco de informações, afirma que a recusa em se atender a esse imperativo é uma forma de suicídio social. Sendo assim, sua reflexão recebe o investimento de uma crítica social, como bem exemplifica o trecho a seguir:

Vivendo numa sociedade em que a capacidade de processamento de informação deixou de ser apenas habilidade intelectual para transformar-se em condição de sobrevivência econômica, o indivíduo privado das ferramentas da leitura e da escrita está sujeito à marginalização — pessoal, profissional e social (2007, 10).

Neste momento, a questão da morte do leitor atravessa as fronteiras das indagações estéticas e passa a frequentar as instâncias éticas que regem a vida social dos indivíduos, ou talvez traga para a reflexão estética a necessidade de abarcar também considerações éticas. Evidências que não poderiam faltar a uma crônica que se preze. Se o indivíduo privado das ferramentas da leitura e da escrita está sujeito à marginalização, a questão da morte do leitor deve ser tratada como resultado de um processo de alienação que ocorre na sociedade, privando os homens de suas capacidades críticas. Isso determinaria uma leitura atravessada pelas questões de poder e seu exercício sobre os indivíduos.

Chamam a atenção para esse fato as indicações estatísticas que o cronista cita:

Uma pesquisa recente sobre hábitos de leitura no meio universitário chegou a conclusões espantosas: trinta e seis por cento dos pesquisados nunca, repito, nunca haviam lido sequer um livro de ficção. Uma minoria lia um ou dois livros de ficção durante o ano. Um número grande lera apenas um livro a vida inteira. Estamos falando de universitários (2007, 9).

Mas o que pode significar aqui essa preocupação com a vivência social e econômica dos indivíduos? Como marginalizados em uma sociedade excludente, esses indivíduos não teriam a menor possibilidade de se enquadrar nos moldes de inclusão que vigoram em nossas instituições sociais.

Essa preocupação sempre esteve presente nos contos e romances de Rubem Fonseca. O destino de suas personagens é quase sempre atravessado pelas contradições e ambiguidades de uma sociedade marcada pela desigualdade. Mesmo assim a resposta sobre o significado dessa reflexão ainda não parece de todo evidente.

A questão da morte do leitor implica uma tomada de consciência acerca da condição social vivida pelos indivíduos em nossa sociedade? A resposta será tão ambígua quanto sua escrita ficcional. Sim e não. Sim porque é evidente que, como cronista, o autor está partindo da vida social e de dados acerca das reais condições dos homens. Não porque estamos lidando com um autor habilidoso que, como ficcionista, nunca utilizou a escrita para promover uma atitude panfletária, fosse ela qual fosse.

Muito embora talvez não seja essa a postura do cronista, manter uma distância segura em relação a uma atitude ideológica é prudente em se tratando de um autor de ficção. Se a morte do leitor pode manter – como de fato mantém – uma proximidade com a crítica social, o mais indicado é tentar analisá-la pelo prisma estético, tendo como cotejamento a crítica social; sem subordinar a escrita ficcional, mesmo em se tratando de uma crônica, ao discurso filosófico ou político.

Mas se por um momento a dúvida sobre o direcionamento correto da leitura feita até aqui nos moveu a apreender tal texto como sendo um discurso acerca das implicações políticas da morte do leitor, enquanto alienação e reificação do indivíduo contemporâneo, parece correto afirmar que o cronista nos conduziu a essa visão movido por uma intenção. De fato, a questão da leitura envolve essa problematização. O leitor, para além de qualquer apropriação que dele seja feita pelo discurso da crítica e da teoria literária, precisa ser apreendido em sua condição existencial.

Isso indica perda da autonomia crítica por parte do leitor, talvez movido pela crença de que depende da crítica especializada para caminhar em segurança pelo texto ficcional. Parece-nos que o cronista nos trouxe até esse impasse para nos mostrar a necessidade de apreender o texto literário em sua reflexividade.

Essa postura do texto literário enquanto texto que tece suas próprias determinações é a mesma apresentada por Michel Foucault em sua conferência *Linguagem e literatura*, realizada em 1969 em Bruxelas. Ao lançar a questão sobre o

que é a literatura, o pensador francês chama a atenção para a reflexividade que a caracteriza:

Como vocês sabem, a questão hoje célebre “O que é a literatura?” está, para nós, associada ao exercício da literatura não como se fosse colocada *a posteriori* por alguém que se interrogasse sobre um objeto estranho e exterior, mas como se tivesse seu lugar de origem da própria literatura. Formular a questão “O que é a literatura?” seria o mesmo que o ato de escrever (1969, 139).

O cronista parece estar a par dessa condição desempenhada pela ficção literária. Já não lhe é destinada a palavra da crítica *a posteriori*, mas cabe à própria literatura, enquanto escrita que busca se definir no momento mesmo de seu surgimento, em sua autorreferencialidade, dizer sobre si mesma.

Neste ponto a condução até o impasse percebido acima nos mostra a fragilidade do leitor e, por conseguinte, da leitura. Desse leitor destituído de capacidade crítica. Desse leitor reificado, que não consegue perceber as sutilezas da autorreferencialidade do texto literário. É sobre a morte desse leitor que o cronista parece tratar.

Nenhum leitor pode se manter isento diante da leitura que realiza. O contexto levantado pelo cronista é o da inserção socioeconômica e cultural. Logo, qualquer isenção se transforma em recusa de participação ou de posicionamento, atitude esperada diante da tomada de consciência que a leitura parece exigir do leitor.

Uma dupla tomada de consciência, um duplo posicionamento. Posicionar-se diante da escrita que lhe é apresentada e posicionar-se diante de sua própria condição de leitor. Mas não cabe ao leitor toda a culpa por essa “mortificação”. Segundo Hans Robert Jauss, a tradição crítica construída no decorrer do século XX contribuiu para apagar a presença e a importância do leitor no processo de construção da literatura.

Seus métodos compreendem o *fato literário* encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores — o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado (1994, 22; grifo do autor).

O autor se refere às escolas formalistas e marxistas. Afirmando que em uma (marxista) recai a culpa por não tratar o leitor, “quando dele se ocupa diferentemente do modo como trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade”. E “a escola formalista precisa dele (o leitor) apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento” (1994, 3).

Em ambos os casos, o leitor é tratado como um instrumento, ora a serviço da teoria filosófica do materialismo histórico, ora a serviço da teoria estética do formalismo. Mas em nenhum dos casos recebe o investimento que, segundo Jauss, deveria receber.

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel de destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor — relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta —, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre as obras literárias (Jauss: 1994, 23).

Nesse íterim, parece definir-se a relação que a crítica manteve com a desvalorização do leitor. Claro que as análises de Jauss não esgotam a questão. Mas identificam a contribuição dessas escolas críticas no apagamento, ou pelo menos na tentativa de apagamento, da importância de se considerar o leitor no mesmo patamar de importância da obra e do autor.

1.2 A morte do leitor e o mercado

Observando a questão a partir do ponto de vista do mercado editorial brasileiro, ou seja, considerando o leitor como público-leitor, Tânia Pellegrini, observa o leitor enquanto sujeito inserido numa realidade com marcas e implicações culturais próprias, portanto sofrendo os condicionamentos provenientes dessa relação.

Público e/ou leitor, sabemos, não são entidades passivas, embora a indústria cultural trabalhe com essa ideia. Com efeito, o sentido que o público confere aos textos e a outros produtos culturais é apenas *parcialmente* construído por ele mesmo. Os códigos culturais, que incluem a linguagem, são sistemas de significação densos e complexos que permitem diferentes modos de leitura, com ênfases diversas e com maior ou menor sentido crítico, de acordo com a posição que o leitor ocupa na hierarquia social. Isso significa que não se pode simplesmente discutir o “sentido” de uma narrativa, por exemplo, sem se referir a *quem* vai lê-la e *como*, *quando* e *onde* isso vai ser feito (1999, 152; grifos do autor).

A lógica utilizada pela autora fez com que a posição social ocupada pelo leitor influísse na percepção que o mesmo tem da leitura realizada. Não se trata de reduzir o leitor a um dispositivo de aferição do modelo socioeconômico criticado, não se trata de um formalismo que reduza o leitor, mas de uma crítica que o coloca na esteira das relações de sentido que circulam em uma sociedade. Ou seja, desarticula a possibilidade de privação da autonomia que possa recair sobre o leitor.

Ainda segundo a autora,

o modo pelo qual o leitor recebe o texto e (re) constrói seu sentido é função de seu lugar na sociedade. Em consequência, não se pode assumir a prioridade da recepção sobre a produção, desde que produção e consumo produzem e determinam um ao outro de inúmeras maneiras, principalmente no quadro contemporâneo, em que a mediação entre ambos é efetuada com todos os artifícios permitidos pelo casamento entre a mídia e o mercado (1999, 152).

Dessa forma, uma eventual morte do leitor, enquanto categoria socialmente articuladora de sentido, soaria como negação da estrutura social vivenciada pelos sujeitos e apontaria para a falência do próprio sistema no qual essas categorias se sustentam. Isso porque a morte do leitor, pensado aqui não só como sujeito, mas também como consumidor, reordena as relações entre os âmbitos que permeiam o fazer ficcional. A recepção, pensada até aqui como a participação do leitor no horizonte de

formação da literatura, passa a incluir uma perspectiva que envolve a tríade autor/obra/leitor, acrescentando a esta um quarto elemento: o mercado e suas vicissitudes.

Seguindo em sua argumentação, Tânia Pellegrini afirma que “todo o processo de industrialização da cultura, com seus meios de divulgação, foi aos poucos ajudando a criar um público leitor que, mesmo encerrado nos limites da classe média (isso em se tratando de Brasil), já não se reduz a uma estreita elite como nos anos 40 ou 50” (1999, 153). Caminhando na direção oposta, sua tese parece apontar não para a morte, mas para a consolidação do leitor nos termos de um processo histórico, porém situado nos limites de um mercado formador de um público leitor que também é consumidor da literatura, transformada em mercadoria.

Lembrando em muito a questão trabalhada por Walter Benjamin em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (1936), onde a arte é tratada a partir de uma teoria materialista, a autora adverte que temos de situar a questão do leitor na perspectiva: quem, como, quando e onde para cartografarmos a presença desse leitor. O que se insinua aqui é que não podemos nos restringir a uma abordagem categorial do leitor, que deve ser tratado como um ente, como participante ativo no processo de construção de sentido. Ou seja,

tal como o escritor, que vai tendo que se adequar aos novos esquemas de profissionalização, o leitor, num processo paralelo, vai aprendendo a se inserir num universo de leitura em que as coordenadas de escolha e fruição não são estabelecidas apenas “por si”, mas por todo um jogo mercantil — cujas regras não conhece (Pellegrini: 1999, 156).

Uma vez estabelecidas essas regras, que fogem ao controle não só do leitor como também do escritor, somos forçados a apreender a literatura como um processo no qual nenhuma das partes deve ser pensada fora das relações materiais. Mas não estamos aqui interessados numa análise da evolução do leitor como parte de um enquadramento mercantil, em que sua atuação seja irreversivelmente regulada pelas oscilações do jogo de interesses disso que conhecemos como mercado. E muito menos podemos aceitar que tal redução dê cabo das potencialidades do leitor no jogo das representações envolvidas na realização do trabalho ficcional. Atribuir exclusivamente à crítica mercadológica o estabelecimento do sentido que buscamos construir em nosso embate

com a ficção é colocar a ficção como subordinada a essa crítica.

Ainda que de fato o mercado exerça seu poder sobre as decisões tomadas em nossa sociedade, não podemos desconsiderar que a literatura sempre será uma força que poderá se insurgir e confrontar qualquer determinismo, seja histórico, seja mercadológico. O leitor e a leitura não devem ser encarados apenas como resultado das oscilações mercadológicas e midiáticas, embora a compreensão desse processo nos ajude a entender as produções ficcionais contemporâneas e as preferências na formação de um nicho de mercado literário, conforme as feiras e eventos literários exemplificam.

1.3 A morte da literatura e a questão de classe

O fim da história da arte, da arte de um modo geral e da literatura, costuma frequentar os suplementos culturais dos principais periódicos no mundo ocidental. A ideia de que estamos vivendo sob o signo da morte da arte ou, como Arthur C. Danto acredita, num após fim da arte, é hoje a visão mais comum dos fatos artísticos e literários.

Segundo Rubem Fonseca, as mortes da literatura, seguindo as indicações que o mesmo nos dá em sua crônica, foram pelo menos cinco e, em sua maioria, se deram no cotejamento com as transformações tecnológicas ocorridas desde o início do século XX. Essas mortes trazem em comum, além dos apontamentos tecnológicos, as marcas de um enquadramento histórico. Ou seja, ocorreram sempre num contexto de transformações culturais, transformações dos padrões de vida desenvolvidos com a ascensão do capitalismo e do modo de vida voltado para o consumo.

Essa seria a segunda morte identificada na crônica, sendo a primeira na qual a influência do modo de vida voltado para o consumo se dá como determinante para o fim, ou melhor, para um modo particular de fim da literatura:

No início do século XX, com o lançamento, por Henry Ford, do Ford Model T, um automóvel popular, construído numa linha de montagem, um carro barato que em poucos anos vendeu mais de quinze milhões de unidades, as cassandras afirmaram que agora a literatura de ficção, na qual se incluía a poesia, estava mesmo com os dias contados. Dentro de pouco tempo todas as pessoas teriam automóvel e usariam o carro para passear, fazer compras, namorar em vez de ficar em casa lendo (Fonseca: 2007, 7).

Esse modo particular de morte da literatura traz a morte do leitor de ficção como causa. Seguem-se outras mortes igualmente atribuídas ao surgimento de novas tecnologias: à aparição do cinema, da televisão e, segundo o cronista, o golpe de misericórdia: do computador e da internet. A ressalva que faz é a de que a insistência dos autores a produzir literatura fez com que a mesma sobrevivesse a todas as inovações tecnológicas e mesmo ao crescente desinteresse dos leitores.

A dúvida acerca da morte da literatura está presente desde o título da crônica, uma vez que esta, sendo homônima ao título do livro, recupera o enunciado, dessa vez sob a forma de uma interrogação. Lembrando em muito o título do ensaio de Ferenc Fehér: *O romance está morrendo?* (1972), sua interrogação já esboça a difícil tarefa de se abordar a questão da morte da literatura.

Em Fehér encontramos a defesa do romance, enquanto gênero, diante da investida de Lukács, que, engrossando a lista das “cassandras” apontadas pelo cronista, havia previsto, assim como Hegel, em relação à arte, o fim do gênero romance e, por conseguinte, da própria literatura. Essa associação entre o fim do gênero romance e o fim da literatura se deve ao fato de que o romance representa a forma de narrativa artística que melhor esboça as articulações entre a vida social hodierna e sua decorrente fabulação.

Fehér considera o romance um gênero capaz de superar a crise de representação que, segundo Lukács, resultaria na impossibilidade de o gênero sobreviver. Essa relação romance/indivíduo, dentro do contexto histórico do capitalismo, resultaria, ainda segundo Lukács, na impossibilidade de o romance continuar a representar a vida desse indivíduo. Isso ocorreria pelo fato de que uma vez reificado e reduzido a uma vida sem essência, decorrente da materialidade do sistema capitalista, tal representação deixaria de existir, por conseguinte, deixaria de existir qualquer forma de narrativa acerca desse indivíduo “desessencializado”. Ou seja, sem personagem não poderia haver romance.

Para Lukács, o gênero romance não promove a reconciliação entre o eu e a sociedade, devido à desproporção que existe entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social. Enquanto a epopeia representa a perfeita inserção do indivíduo na coletividade, uma vez que as ações são representativas dos anseios desta, os indivíduos se identificavam com as ações dos heróis. E tendo o romance nascido sob o signo da ausência dessa comunidade que irmanava os homens, numa sociedade dividida em classes, sua função seria representar essa dicotomia: de um lado os

indivíduos e de outro a sociedade.

Leandro Konder, na introdução ao livro de Fehér, assim trata a questão:

A estrutura do romance – tal como aparece já maduramente caracterizada no *Don Quixote* – se funda na trajetória de um indivíduo problemático e num mundo contingente. Quando o indivíduo não é problemático – escrevia Lukács – seus fins lhes são dados numa evidência imediata e o mundo cujo edifício foi construído por tais fins pode lhe opor dificuldades e colocar obstáculos no caminho da realização dos fins, mas nunca ameaçará o indivíduo com um sério perigo interior. O perigo só aparece a partir do momento em que o mundo exterior perdeu o contato com as ideias (1972, xii).

Essa dualidade seria a forma pela qual Lukács determinaria a impossibilidade de o romance ainda desempenhar o papel de narrativa das representações da vida coletiva, ou ainda se preocupar com a essência que deveria servir de mote a ser explorado pelo gênero. Com essa visão, Lukács decreta a morte do romance. Fehér irá explorar o romance não a partir dessa dualidade, dessa dicotomia. Por esse motivo, não verá o romance como um gênero problemático, porém ambivalente. Tal ambivalência garantirá ao romance a sobrevivência negada por Lukács.

Para Konder, o romance sobrevive exatamente por ser um gênero ambivalente, que expressa, segundo suas palavras,

a sociedade burguesa, com a qual nasceu e se desenvolveu. Em outro nível mais profundo, entretanto, o romance como gênero expressa a sociedade puramente social, a superação das barreiras naturais e dos laços de sangue, a radical socialização da vida e a generalização do caráter alternativo com que a atividade teleológica se apresenta aos olhos do sujeito consciente que a realiza (1972, xxvi).

Essa sobrevivência do romance de alguma forma o vincula ao destino do leitor, pois o liga ao destino do indivíduo. Ainda confrontando as historicidades que marcaram o gênero epopeia, Konder segue comparando-o à historicidade do gênero romance.

Na Grécia dos tempos de Homero isso não ocorria, o mundo era imenso, porém o homem nele se sentia em casa, sua solidão nunca era completa, pois ele tinha sempre os deuses como companheiros de viagem. Durante a Idade Média, igualmente, a situação admitia o florescimento da epopeia como gênero. Na sociedade moderna, contudo, ser homem é ser solitário, não há mais totalidade espontânea possível para o ser, já que a totalidade do ser só é possível onde as formas de vida são pura e simplesmente tomadas de consciência, e não formas coercitivas (1972, xiii).

O desdobramento dos argumentos de Kundera/Fehér levará a afirmar que o romance sobreviverá aos anúncios acerca de sua morte, apontando para a permanência do leitor. “A primeira evidência dessa sobrevivência poderia ser apontada no fato de que o público continua comprando os romances que saem; e compra-os cada vez mais, e os lê com interesse cada vez maior” (1972, xix).

Essa perspectiva que associa o destino do romance ao destino de uma classe social se enquadra numa visão da história acentuadamente teleológica. Tal visão não conseguiria conceber uma crítica ao romance que se desligasse da crítica à sociedade capitalista, à sociedade de classes. O cronista percebe essa relação ao afirmar a ligação entre a morte do romance e o advento de uma sociedade marcada pelo consumismo. Mas aposta na superação do impasse acreditando que cabe ao escritor, ao ficcionista continuar a escrever, cabe ao indivíduo construir ficções que o possam representar, mesmo que os leitores e os demais indivíduos não se espelhem em suas narrativas.

A “síndrome de Camões”, que fora expressa por Rubem Fonseca em outras obras, reaparece na crônica para caracterizar essa permanência do ofício do escritor.

Kafka escrevia para um único leitor: ele mesmo. Recordo Camões. Ele era um arruaceiro e acabou na prisão, ou por suas rixas ou por ter se envolvido com a infanta dona Maria, irmã do rei João III. Para obter o perdão do rei ele se propôs a servi-lo na Índia, como soldado. Lá ficou por dezesseis anos e, afinal, voltou para Portugal a bordo de um navio [...] o navio naufragou e Camões só pensou, durante o naufrágio, em uma coisa: salvar o manuscrito dos *Lusíadas* e dos seus poemas. [...] Para quem ler? Estávamos no século XVI e muito pouca gente sabia ler. Mas Camões pensou nesse punhado de leitores, era para eles que Camões escrevia, não importava quantos fossem

(Fonseca: 2007, 10).

Se o escritor é esse alicerce, segundo quer o cronista, no qual a literatura encontra suas bases, será preciso que tal escritor seja compreendido primeiramente como aquele que, dotado de tal capacidade, faça com que a problemática que surgiu com a crise da representação, da qual a morte do romance é fruto, seja superada. Por isso, faz-se necessário abordar tal questão numa perspectiva que dê conta da presença da categoria do autor e da proximidade que esta mantém com as relações de sentido e poder vigentes.

1.4 A morte da literatura e a morte do sujeito: a questão do autor

Abordar a questão da morte da literatura sem considerar as relações que esta mantém com a morte do sujeito em nossa cultura contemporânea, ou pelo menos falar das implicações dela decorrentes, é deixar uma parte da questão desprovida de respostas. A morte do sujeito alcançou destaque na crítica à modernidade, sobretudo na crítica realizada por pensadores franceses da corrente pós-estruturalista. Tais críticos, apesar da diferença de pontos de vista, desenvolveram suas análises a partir da questão da dissolução do sujeito na contemporaneidade.

Segundo Flávio Carneiro,

a negação do sujeito é uma ideia que tem ocupado todo um grupo de pensadores nas últimas décadas. Goldman chama de “escola francesa do estruturalismo não genético” a corrente filosófica que tem como nomes principais Lévi-Strauss, Barthes, Althusser, Derrida e Foucault. Cada qual, evidentemente, com um desenvolvimento teórico próprio, com uma maneira pessoal de pensar a questão do sujeito no mundo contemporâneo. O que os une, para além das diferenças de pensamento e estilo, é, segundo a análise de Goldman, a tese da dissolução do sujeito, que passa a ser substituído pelas estruturas – linguísticas, mentais, sociais etc. –, retirando ao homem sua posição, seu *nome*, e dando-lhe agora o lugar de uma função no interior de tais estruturas (2001, 25; grifo do autor).

A questão da morte do autor, como aparece na obra de Michel Foucault, é um desdobramento da morte do sujeito e deve ser vista como remontando à defesa que o mesmo faz da necessidade de o pensamento contemporâneo se desvencilhar do privilégio concedido ao sujeito no Ocidente desde a modernidade. Para ele, as empiricidades, como são chamadas as ciências que tomaram o homem como objeto de análise, e que tiveram seu surgimento marcado pela mudança das condições epistemológicas na passagem, no interior da cultura europeia, do século XVII ao século XIX, possibilitaram o aparecimento do sujeito no cenário cultural europeu. Em Foucault, o homem surge no interior de tais discursos desempenhando um duplo papel, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto de estudo.

Ao se debruçar sobre as relações que esse sujeito mantém com tal cenário cultural – que surge num momento em que tais discursividades lhe validam a presença como objeto de análise –, Foucault pressupõe que, com a superação de tal cenário, o próprio homem desapareceria. Em sua hoje famosa última página do livro *As palavras e as coisas*, sentenciou:

Uma coisa em todo caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito – a cultura europeia desde o século XVI – pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente [...]. O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo (2002, 536).

Adiante, Foucault arrematará sua consideração sobre a questão do apagamento do homem e da relação que este mantém com as disposições que o trouxeram à cena do pensamento moderno de modo a confirmar a possibilidade de este ser superado.

Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o

homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia (2002, 536).

Sua filosofia encarna o esforço de superação do privilégio que o sujeito passou a desempenhar no pensamento moderno. Pode-se especular, então que, diante de uma crise da representação como fora descrita pelos pensadores materialistas no capítulo referente à morte do romance e a questão de classe, a superação do privilégio encarnado na posição ocupada pelo sujeito levaria a uma superação da própria crise da representação, conseqüentemente a questão da morte do romance, que decorre desta crise, também seria superada.

No ensaio *O que é um autor?*, Foucault estende a questão do apagamento do sujeito à relação entre o autor e o texto. Dentro do terreno da literatura, a negação do sujeito propiciaria o esclarecimento das relações entre o texto e a recepção por parte do leitor. Não se trata, como lembra Flávio Carneiro, da negação da existência do autor, mas de se procurar entender como o sujeito, este dispositivo do saber, funciona, desde o seu surgimento no pensamento moderno, nos diversos discursos existentes.

Este apagamento permite descobrir o jogo do que Foucault chama de *função autor*, da mesma forma que, segundo ele, a negação do sujeito propicia um esclarecimento sobre o modo como o conceito de sujeito funcionou nos domínios do saber (Carneiro: 2001, 25; grifo do autor).

Realizando um levantamento das implicações que a função autor desempenhou nos discursos da modernidade, Foucault a caracterizará como pertencente, primeiramente, a um sistema jurídico e institucional, onde a noção de autoria passa a ser entendida como uma “descrição estabelecida no interior das regras em que se baseia o comportamento do indivíduo numa sociedade” (Carneiro: 2001, 26), sendo uma articulação que só aparecerá muito recentemente na história ocidental, uma vez que fora preciso que o aparelho institucional-jurídico se constituísse e passasse a interferir na relação entre o autor e a obra.

Após essa caracterização, Foucault se preocupará em determinar a distinção entre os discursos, já que o sistema institucional-jurídico só passou a exigir um autor, como marca da subjetivação da escrita, em certas modalidades, sendo que em outras só

muito posteriormente foram exigidas. Nesse ponto ele distingue o discurso literário do discurso científico.

Lembra que em certos momentos da história ocidental os textos considerados hoje como compondo o que chamamos de literatura ocidental – contos, romances etc. – foram recebidos pelo público sem que a questão da autoria fosse uma exigência. O valor era determinado pelo caráter temporal, sendo atribuído maior valor à antiguidade do texto. Por outro lado, “na Idade Média, os textos atualmente tidos como científicos, tratando de temas como cosmologia, medicina, botânica ou geografia, só eram recebidos como verdade se fossem assinados pelo seu autor” (Carneiro: 2001, 27).

Nos séculos XVII e XVIII ocorre uma mudança: o discurso científico se liberta da condição de só receber valor mediante a presença da assinatura do seu autor e passa a valer por si só, ou seja, passa a ser recebido como verdade constituída independentemente de sua origem autoral. Isso se deve à presença de um *corpus* textual que compõe os saberes desse período. Curiosamente, aparece nesse cenário a pergunta pela autoria dos textos literários.

O que passou a ser tolerado no discurso científico não o seria no discurso literário. Trata-se da questão do anonimato. Para que o texto pudesse vigorar no quadro de valor da época (séculos XVII e XVIII), seria preciso que o mesmo fosse relacionado a um autor. A esse respeito, Foucault dirá que cada modalidade de discurso sofreu as exigências de sua época de modo diferente. Vejamos:

A função autor se apaga, o nome do inventor servindo no máximo para batizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, uma síndrome patológica. Mas os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto [...]. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar um autor (2006, 276).

No ensaio escrito em 1969, Foucault afirma que coube a cada momento histórico determinar os porquês da atribuição da função autor aos indivíduos. Tal atribuição obedece a vários princípios.

Ela não se forma espontaneamente como atribuição de um discurso a um determinado indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor. Sem dúvida, a esse ser de razão tenta-se dar um *status* realista: seria, no indivíduo, uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam (2006, 276-7).

Foucault, a título de resumo, afirma que a função-autor é um desdobramento das indagações acerca dos discursos e do modo como estes atuam na sociedade. E sendo uma questão de delegação, oriunda das relações jurídicas e institucionais, implica uma relação de poder e que, por esse motivo, entender o modo de atuação da função autor na sociedade e o modo como as mudanças ocorreram no interior dessas relações com o passar dos séculos é uma maneira de compreender a relação que estas mantêm com a noção de sujeito na modernidade.

Eu resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (Foucault: 2006, 280).

Quanto à atuação de uma multiplicidade de egos na formação dos textos, Foucault dirá ainda que, uma vez que a função autor marca a ausência de um sujeito capaz de encerrar em si a diversidade de atuação que demanda a função autor, ou ainda,

de um sujeito capaz de figurar como dono do discurso, uma abertura, uma fissura no discurso surge, possibilitando que o mesmo possa ser preenchido por uma alteridade.

Cabe então outra pergunta, como bem formula Flávio Carneiro: “O que, ou quem, passaria a ocupar o espaço vazio deixado pelo autor?” (2001, 29). Talvez essa lacuna possa ser preenchida pelo leitor, ou quiçá, por uma função leitor, como a enunciada por Carneiro.

A posição do cronista, no início do texto, afirmando a morte do leitor, parece não encontrar suporte nas análises feitas até o momento. Isso se deve ao fato de que para o cronista a permanência do autor não passa pela superação da posição do sujeito no discurso da modernidade. Para o ficcionista o que importa, pelo menos como aparece em sua crônica, é a afirmação da escrita como uma forma de sobrevivência da literatura.

Para isso será preciso que o escritor se desvencilhe da asfixia que aparentemente sofre, promovida pela necessidade de escrever para uma alteridade diversificada, para um leitor que vem desaparecendo ou simplesmente se distanciando da leitura dos textos ficcionais. Apesar da afirmação do cronista, fica claro que a questão não pode ser resumida num quadro que apresente o leitor rarefeito de um lado e o autor estrangido de outro, até porque, segundo Foucault, não se trata de negar a existência do autor, mas de fazê-lo figurar num sistema de relações de mútua referencialidade. Ou, como afirma Carneiro,

saber quais os espaços deixados livres pelo desaparecimento do autor, que novas funções teriam surgido, e como estariam entrelaçadas as funções autor e leitor na produção e recepção do texto, recolocadas agora numa outra situação – numa relação de poder (2001, 33).

Dessa forma, a pergunta pela morte do leitor assumiria um duplo caráter, pois traria consigo a pergunta pela morte do autor. Tal forma de compreender a questão implicaria ultrapassar os impasses teóricos que os percebe como uma dicotomia. Não se trata de estender a pergunta pelo modo de atuação do sujeito no cerne dos discursos e muito menos de criar uma nova taxionomia dos discursos na contemporaneidade, mas de buscar uma forma de ampliação da questão para além da afirmação teleológica da morte de uma categoria e do fim da escrita ficcional.

A relação que surge da questão da morte do autor, ou antes, da função que o mesmo exerce nos discursos, percorre uma trajetória que compreende autor-autoria-

sujeito-sentido. Estabelecendo entre si uma variedade de implicações que nos leva a crer que mesmo que a desejada superação do sujeito, tal como preconizada por Foucault, fosse levada a cabo no cerne do pensamento contemporâneo, não esgotaríamos a questão do fazer literário, pois a escrita ficcional ultrapassa as relações de poder demarcadas pela presença desse sujeito nos discursos.

De uma maneira bem apropriada, a relação que o sujeito desempenha no discurso literário pode ser compreendida pela atuação da própria escrita ficcional, que faz de si mesma o espaço no qual todas as demais formas de escrita podem se entrelaçar e tecer um texto capaz de se autodesnudar, negando a pretensão de poder que o mesmo poderia vir a exercer.

A forma de atuação da escrita ficcional na contemporaneidade, ao se aproximar da escrita crítica – como procuramos demonstrar – estabelece, a partir de uma *diferença* (Deleuze/Derrida), uma escrita que não reproduz as estruturas ensaiadas pelos demais discursos. A ausência do autor gera a demanda da presença do leitor. Mesmo que aponte para o leitor, o cronista não deixa de ver a implicação que esta negação estabelece com os demais âmbitos do fazer literário, uma vez que, sendo ele mesmo autor, será sempre leitor de seu próprio texto antes de qualquer leitor possível.

Em Barthes encontramos a mesma preocupação com a presença do sujeito no cerne dos discursos, porém sua crítica se mostra ainda mais aguerrida, pretendendo não só uma superação da função-autor como a ensaiada por Foucault, mas um apagamento do mesmo do todo dos discursos e do pensamento contemporâneo. Com isso, caberia ao leitor não mais decifrar, mas demarcar os sentidos da escrita ficcional, pois tal sentido último estaria perdido para sempre, uma vez que estaria ancorado na presença do autor.

Uma vez o autor afastado, a pretensão de “decifrar” um texto torna-se totalmente inútil. Atribuir um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita [...]. Na escrita moderna, com efeito, tudo está por *deslinda*, mas nada está por *decifrar*; a estrutura pode ser seguida, “apanhada” (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, *a escrita*), ao recusar consignar

ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contra-ideológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (Barthes: 1968, 4; grifos do autor).

Barthes aborda a questão numa perspectiva mais particular do que Foucault. Para ele, a supressão do sujeito/autor segue de perto a supressão das categorias e valores que deixaram de pertencer ao pensamento ocidental desde o advento da modernidade. Com a passagem do século XIX para o XX – e nesse aspecto Barthes se aproxima de Foucault, uma vez que ambos percebem as mudanças nos discursos que servem de apoio ao surgimento da modernidade –, a escrita literária passa a ser fruto de uma multiplicidade de vozes que atuam sobre ela.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura [...]. O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de contrariá-las umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas (Barthes: 1968, 5).

Tal multiplicidade compõe a teia, a constelação de sentido que habita o texto literário. Sendo fruto da ação não de um único signatário, mas de uma multiplicidade de vozes, oriundas da própria escrita literária, a literatura projeta sobre si mesma uma dobra, um deslocamento de seu centro. Com o apagamento, ou antes, com a busca pelo apagamento do autor, a centralidade da escrita literária deixa de orbitar o autor-escritor e abre-se para o universo das recepções, da re-criação do sentido que, como pontua Barthes, a escrita incessantemente busca para em seguida deixá-lo se perder.

Interessa, no entanto, pensar que a trajetória da morte do leitor apontada pelo cronista no início do texto não parece incabível. Sua leitura do fenômeno de rarefação do leitor de ficção se baseou nas transformações culturais e no desdobramento que essas mudanças acarretaram. Trata-se de uma leitura orientada para os efeitos dessas

transformações e não para as suas causas. Para o cronista basta a constatação de que o público leitor deixou de existir para que este de fato tenha morrido.

Trata-se de uma diferença de perspectiva. Para o cronista – e não podemos deixar de lembrar que o mesmo também é ficcionista –, a ficção literária engendra um modelo de recepção que requer do seu receptor, o leitor, uma predisposição que ele lamenta ter se perdido de uma vez por todas com o excesso de distração alavancado por outro excesso: o do consumo e do entretenimento. Para que o leitor possa de fato existir é preciso, na visão do cronista, que este se faça consciente de seu papel de receptor atuante. Não basta a leitura, é preciso estar consciente das relações de poder demarcadas pelo sistema jurídico e institucional, reforçando o aspecto econômico que o mesmo encarna.

Nesse sentido, os filósofos e o cronista parecem concordar. Porém, para Rubem Fonseca a questão de se superar a posição que o sujeito desempenha nos discursos da modernidade não chega a constituir um entrave para que o leitor e autor possam se irmanar na leitura. Pelo contrário, ele próprio, enquanto autor, se faz um leitor profícuo da literatura. E, com isso, permite que o sentido circule sem que dele tome posse.

Falta-nos percorrer ainda um longo itinerário que nos permitirá observar, no decorrer da obra de Rubem Fonseca, os modos pelos quais sua escrita ficcional, ao se aproximar da escrita crítica, elabora um intrincado jogo de referências onde a literatura ganha contornos mais elaborados que lhe permite especular sobre si e sobre sua atuação no conjunto dos discursos que formam os saberes acerca do homem. É nessa perspectiva que o autor de ficção, ao se propor abarcar a densidade do processo de criação na própria criação, possibilita que sua obra se abra à diversidade das recepções que porventura sua obra possa receber.

Passemos então a explorar as relações que a escrita literária e a escrita crítica mantêm na obra de Rubem Fonseca, mediante a leitura de contos e romances, de partes de sua vasta obra. Veremos em que medida essa dobra realizada pela relação narrador-autor pode ser útil ao trabalho ficcional e servir para construir uma escrita capaz de se ver, de se desdobrar numa escrita vasta, como vastas são as emoções e os pensamentos imperfeitos, como quer o ficcionista.

2 O contista

“É claro que eu poderia camuflar os fatos com uma aparência de ficção, passando da primeira para a terceira pessoa, acrescentando um pouco de drama e comédia inventados etc. É isso o que muitos escritores fazem e talvez seja a razão pela qual a literatura deles é fastidiosa”.

Rubem Fonseca

Em sua estreia em 1963, Rubem Fonseca se mostrava inclinado ao trabalho com narrativas mais curtas, porém nunca deixando de obter o máximo de rendimento ficcional. Trafegando livremente por uma temática na qual a sociedade ganha relevância – considerando que seus textos encarnam as imagens de uma cultura marcada por diferenças e antagonismos sociais –, não causa surpresa que suas narrativas iniciais veiculassem uma crítica em relação à ordem social então vigente. Porém, essa abordagem inicial foi sendo superada por um enfoque estético e por uma preocupação com o fazer literário que passaria a predominar em suas narrativas.

Mesmo que uma primeira leitura de seus textos possa apontar para uma tamanha preocupação em retratar as mazelas de uma sociedade marcada pela urbanização e a violência dela decorrente que comprometesse os aspectos estéticos e ficcionais, seus contos e romances evidenciam um nítido zelo com o fazer literário. Embora a temática das narrativas privilegie a discussão trazida pelos problemas vividos pela sociedade brasileira, sobretudo nas décadas de 60 e 70, – décadas marcadas por eventos atrozos que não poderiam deixar de figurar na escrita literária do período –, seus contos e romances não deixam de refletir sobre os destinos da literatura contemporânea.

Seus cinco primeiros livros de contos, escritos entre 1963 e 1979, – *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lucia MacCartney* (1969), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), reúnem uma variedade de narrativas que aliam uma visão pessimista com uma visão cáustica e ao mesmo tempo irônica da sociedade e da própria humanidade. Seus textos trazem consigo a capacidade de refletir duplamente sobre a cena contemporânea e sobre a condição que a literatura ocupa nesta cena. É importante pensar que sua produção ficcional estreia sob o signo de uma época que já havia superado certas questões formais e estéticas, tais como as rupturas levadas a cabo pelo modernismo em relação à tradição, e que nesse mesmo período – década de 70 – ainda se produzem obras como *Catatau*, de Paulo Leminski, que se inscreve claramente numa

esteira de vanguardismo e experimentalismo estético nos moldes das décadas iniciais do modernismo, tendo como modelo *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Uma das reflexões que seus textos trazem é a preocupação em pertencer a uma literatura na qual sua escrita deve marcar presença, mas que, no entanto, parece fugir a qualquer enquadramento, como a discussão retratada no conto “Intestino grosso”, de *Feliz ano novo* (1975). Essa preocupação, apesar das contrariedades, busca afirmar o caráter legitimador de sua escrita ficcional. A busca por legitimação de sua escrita frente ao extenso legado da tradição e dos movimentos de vanguarda é levada à prática pela incursão dessa busca no nível da própria narrativa, aparecendo em muitos contos e romances sob a forma de uma narrativa dotada de recursos que evidenciam uma autorreflexividade.

Acreditamos ser esse o pano de fundo de alguns de seus principais textos. Suas narrativas realizam no plano ficcional a reflexão que flerta com os limites de uma literatura que se lança na busca por legitimação, sem, no entanto, deixar de se preocupar com os caminhos estéticos a serem utilizados para que seus textos possam ser percebidos como sendo parte dessa mesma tradição, ora com ela dialogando, ora dela se afastando.

A afirmação de sua escrita ficcional se dá por uma série de problematizações, entre elas o esgarçamento das categorias que viabilizam o trânsito da leitura, fazendo com que a desarticulação dessas categorias – as posições-limites experimentadas por Rubem Fonseca em seus contos e romances – promova o encurtamento da distância entre o real e o ficcional e, a partir dessa aproximação, sua escrita parece estar dialogando com a cena contemporânea, como uma crônica.

É uma leitura muitas vezes irônica, que guarda com a realidade outra, aquela de que participamos, uma proximidade frequentemente não desejada por se tratar de um desdobramento, ou em outros casos, por se tratar da recuperação de uma visão crítica que se encontra fragmentada e impossibilitada de ser levada a cabo fora do âmbito da representação ficcional. Essa ambientação serve para apresentar uma literatura que se volta para a tarefa de buscar em seu próprio espaço, o literário, as razões de sua autenticidade e os motivos que a distanciam dos modelos e padrões da literatura modernista.

Tal busca promove uma tomada de consciência que torna a escrita ficcional dotada de autonomia, pois se trata de uma escrita capaz de fomentar, mediante o uso dos recursos da fabulação e do imaginário, a multiplicação das visadas acerca de sua

atuação. Entre os recursos utilizados por Rubem Fonseca na busca pela afirmação de sua escrita, uma pode ser apontada como característica que teimosamente se insinua e permanece ao longo de seus textos, sobretudo em seus contos. Essa característica é o diálogo. Sua escrita ficcional parece dialogar, ora com uma escrita crítica, elaborando a partir desse embate uma reflexividade que percorre a sua produção literária, ora atuando como intertexto.

Desde suas primeiras obras, ainda na década de 60, Rubem Fonseca vem demonstrando a preocupação em fazer de sua escrita uma forma de articulação entre o “espírito do tempo” e a crítica aos problemas sociais e culturais, sem, no entanto, fazer da literatura um artifício de defesa ideológico-partidário. Tal articulação foi sendo lentamente construída para encurtar as distâncias entre as intenções dialógicas de sua escrita e a recepção que a mesma vem recebendo desde a sua estreia.

Em alguns momentos essa preocupação se manifesta no uso de certas epígrafes que figuram como entrada para seus textos. Um pouco à moda de Dante Alighieri, que na *Divina comédia* avisa aos leitores que se arriscam a descer aos infernos retratados em seu texto sobre a ameaça que os espera: *lasciate omni speranza, voi che entrate*. Rubem Fonseca se vale de epígrafes que alertam o leitor para o fato de que a viagem pelos seus textos está marcada pela tensão entre a liberdade e o aprisionamento, um par tensional capaz de apontar os perigos da época através dos perigos do texto.

Essa tensão aparece na década de 60 na trilogia *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia MacCartney* (1969). Em *Os prisioneiros*, lemos a seguinte epígrafe: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível”; em seguida, lemos em *A coleira do cão*: “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente”. E em *Lúcia MacCartney*:

E quando se abriu o quarto selo, ouviu a voz do quarto animal, que dizia: “Vem e vê”. E apareceu um cavalo amarelo: e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome e pela mortandade, e pelas alimárias da Terra (1963, 10).

Nessas epígrafes, extraídas de autores e livros marcados por uma forte presença junto à cultura tanto ocidental quanto oriental, o diálogo parece se direcionar

duplamente aos leitores e ao próprio universo ficcional. Ao ficcional, porque uma (re)escritura se insinua por essas epígrafes, que remontam a textos legados pela tradição e que, no presente espaço, que se singulariza com sua escrita, são invocados a se (re)apresentarem. Aos leitores, pelo fato de alertá-los acerca dos “infernos” que os aguardam dentro e fora do texto. Tais obras foram escritas e publicadas sob o signo de uma época marcada pelo autoritarismo, pela presença nociva de um regime político que restringia a liberdade dos indivíduos.

Essa trilogia constitui o início de Rubem Fonseca como autor. Contudo, se marca a estreia, nem por isso impregna seus textos de características comuns a um autor ainda imaturo. Seus textos trazem formas bem resolvidas de narrar um momento pouco afeito ao papel da arte de promover aberturas no horizonte de expectativa dos indivíduos.

Ao nos determos um pouco mais sobre suas primeiras obras, podemos notar os indícios de uma escrita que viria a se tornar uma das mais contundentes entre os autores do mesmo período. O percurso temático, a construção de personagens capazes de romper as distâncias entre a ficção e o real, as narrativas com forte teor cinematográfico fariam da escrita ficcional de Rubem Fonseca merecedora de destaque, como aponta Ariovaldo José Vidal:

Percorrendo favelas, subúrbios, avenidas e mansões, os personagens de Rubem Fonseca praticam e sofrem as relações de uma nova situação brasileira e, no caso, especificamente carioca, terminando por flagrar a mudança de comportamento de nossa vida social. Se não fosse pela arte de grande narrador, sua obra seria significativa já por esse aspecto, pois há intenção explícita em seus contos de compreender as transformações pelas quais tem passado a mentalidade urbana. Ainda que tal aspecto não seja exclusividade do contista, pois outros autores espantaram-se com as contradições dessa mentalidade, a multiplicidade e a contundência da obra o torna o principal nome do conto no período (2000, 14-5).

Vidal destaca a maneira como Rubem Fonseca explora as contradições da nova mentalidade marcadamente urbana da sociedade brasileira. Realizando uma leitura pertinente dessas transformações, Rubem Fonseca faz de sua escrita de estreia uma

interpretação dessa sociedade que deixava de aspirar ao sonho de nação do futuro e passava a encarar a realidade pós-utópica da experiência contemporânea.

Em *Os prisioneiros*, seu primeiro livro, aparece através da temática do corpo e da violência, já indiciante de um caminho que a crítica destacaria como sendo a vertente de maior incidência em suas narrativas, a preocupação com a consciência literária. No conto “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, entre os outros dez textos que compõem o livro, a epígrafe, antecipatória das tensões por vir, se anuncia de modo a reter sob o signo da consciência que a arte é levada a desempenhar, os modos pelos quais o aprisionamento se realiza no *intermezzo* entre a arte e a expressão representativa que ela encarna. Dito de outra forma, a arte representada no conto pela pintura de naturezas-podres expressaria a preocupação em desarticular certezas menores para rearticulá-las num outro âmbito, a saber, o da relação entre as diversas interpretações e o sentido fixo, aprisionante.

Mas os seus defensores (e esses eram milhões) redarguiam que a arte não pode ser encarada no estreito ponto de vista estético das chamadas Belas-Artes. Um crítico da província, certa ocasião, defendendo Potocki, disse que a arte era a natureza vista através de temperamento e que a natureza-podre de Potocki era a sua visão particular do mundo. Outro crítico, este da cidade, explicou Potocki segundo a teoria da *Einfühlung*, partindo do pressuposto de que todos os homens carregam dentro de si a podridão e outra coisa Potocki não fazia senão estabelecer uma empatia entre a podridão implícita na natureza humana e a criação estética (Fonseca: 1963, 225).

Esse conto, pouco explorado pela crítica, guarda talvez os primeiros indícios do que Rubem Fonseca realizará adiante. Ao trazer à tona a temática da arte como exercício interpretativo da realidade, a personagem se atribui o papel de intérprete de sua própria produção artística. A escrita nos dá as pistas de um trabalho que irá se intensificar posteriormente, contudo, seguindo sempre por caminhos diversos, aprimorará a visão crítica da arte que viria a marcar sua ficção. Potocki encarna a *Einfühlung*, a empatia, a capacidade de deslocar-se de seu centro subjetivo e entrar na experiência do outro, reduzindo as distâncias que separam as recepções e as interpretações. Essa ação não só promove estreitamentos, mas também reflete a necessidade de ver na multiplicidade de visões a possibilidade contemporânea de

vivenciar e criar ficções que justifiquem a sua presença e a busca por legitimação no seio de uma tradição já estabelecida.

Em particular, esse conto realça o papel da arte como transitoriedade de visões. Um “estar-entre”, um modo de atuação que ultrapassa os lugares fixos do artista como demiurgo de um lado e o do leitor, ou espectador, sempre passivo de outro. Reunindo num mesmo espaço, o da interpretação/recepção, as diversas visadas que permeiam a experiência estética, sobretudo em se tratando de uma cena que privilegia a multiplicidade de visões.

No conto, Fonseca expressa a necessidade de se pensar a arte utilizando a personagem como metáfora. A sutileza ganhará contornos mais claros e explícitos nos contos posteriores. Nesse momento, sua escrita ainda ensaia formas que ganharão definições mais precisas com as produções das décadas de 70 e 80. Dando-nos então a possibilidade de especularmos sobre um processo de amadurecimento em sua escrita.

No mesmo livro, o conto homônimo “Os prisioneiros” reforça a visão de que dentro de sua escrita ficcional habita uma segunda escrita, a crítica, que ganha expressão sob o signo da ironia. No conto figuram como personagens uma psicanalista, um clínico (médico) e um cliente. Através de uma narrativa um pouco atípica para o autor, o confronto entre interpretações se dará mediante uma exposição direta das falas das personagens, pois se trata de um esquema quase dramático, ou quicá, cinematográfico.

Como a indicação cênica que serve de ambientação para a cena adiantará, tudo se passa num ambiente de extremo aprisionamento. “Numa sala, um sofá, um homem deitado no sofá, sem paletó, com a gravata afrouxada. Ao lado uma mulher de preto, sentada numa cadeira” (1963, 235). O limite da razão é o assunto do conto.

Na impossibilidade de decidir sobre a condição de seu cliente, a psicanalista, responsável por determinar a sanidade do paciente, se vale da ideia de que o discurso do louco não o torna louco, e que em alguns casos, como a própria afirma, só o louco pode saber se está ou não privado de sanidade. Ou seja, a interpretação, que aqui aparece travestida com a roupagem do discurso psicanalítico, isto é, do discurso da legalidade institucional e jurídica, não sabe ao certo que caminho seguir diante do problema encarnado pela presença do cliente, pela presença de uma situação-limite.

Com a ironização do discurso clínico, o conto segue questionando até que ponto alguma interpretação pode ser levada ao extremo de desempenhar o papel da verdade. E logicamente, por seguir de perto o espírito de nossa época, enxerga tal possibilidade

como um contra-senso, decidindo por abandonar tal empreitada e deixando à deriva as interpretações que se multiplicam através das visões do clínico e da psicanalista, sempre entrecortadas pela visão do paciente, que aqui não se equipara à figura do doente.

A visão de que as interpretações são as únicas possibilidades válidas diante do acontecimento-limite encenado pela personagem, realça a habilidade do ficcionista em trazer para o ficcional as inconstâncias do sentido vivenciadas pelos indivíduos. Assim como no conto “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, o conto “Os prisioneiros” não se resolve entre as interpretações possíveis. Seguem ambos a epígrafe que lhes serve de abertura.

O aprisionamento a que se refere é um auto-aprisionamento. Sem fuga possível. Um aprisionamento do sentido no cerne de um discurso que o retém como que para garantir sua legitimidade. Mesmo que as interpretações sejam as únicas possibilidades a que temos acesso, a indecisão em acolhê-las demonstra o aprisionamento no qual estamos lançados: a busca por um sentido que seja unívoco, que seja a representação da igualdade. Essa sensação aparece com a mesma nitidez na personagem Potocki:

Apesar de coberto de glórias e honrarias, e de dinheiro, Potocki era infeliz. As pessoas que o viam silencioso e ensimesmado, descuidado no trajar (às vezes nem mesmo fazia a barba), faziam considerações. Ele tem tudo na vida, por que essa melancolia? Quando alguém lhe dizia isso Potocki se irritava consideravelmente. Ele achava que nada tinha, que aquelas coisas que lhe diziam nos *vernissages* nada significavam, pois na verdade as pessoas mostravam um total desconhecimento dos seus objetivos ao pintar aqueles quadros. Ele mesmo não sabia ao certo o que queria dizer, mas o esforço para fazer cada quadro daqueles quase o matava (1963, 228).

A contraposição entre as recompensas do mercado e a infelicidade atribuída ao personagem pelas pessoas que o cercam retrata a diferença entre a visão marcadamente mercantil da arte e a preocupação do artista em ser compreendido enquanto criador, enquanto aquele que produz sentidos a partir de sua atuação como demiurgo.

Preso em si mesmo, ensimesmado, o personagem não se desvencilha das correntes que o prendem ao ofício de articular sentido ao mesmo tempo em que compõe seus quadros, porém não parece muito certo de deter o domínio sobre o sentido a ser atribuído a eles. No momento em que produz arte, não pode deixar de produzir sentido.

Mas pode fazer com que sua arte reflita um desacordo entre o sentido intencionado e o sentido esperado por aqueles que a recebem. Isso é obtido pela perda de referências que a obra reflete. De um modo geral, tal perda será compensada pela autorreferencialidade que a arte promoverá em suas indagações e pelo desdobramento no todo da contemporaneidade.

Se por um lado essa estratégia remete a ficção à necessidade de buscar uma autorreferencialidade que possa dar conta do espaço deixado vago pelas intenções do autor e sua realidade empírica, enquanto sujeito doador de sentido, por outro encontrará no leitor, preso ao esquema de ter que transformar sua impressão acerca da leitura em uma interpretação, em um sentido, a tarefa de desempenhar o que antes esteve ao encargo do autor, o que aponta na direção de uma superação parcial do sujeito enquanto o ser atuante na produção do sentido.

Pensando nesses termos, o conto traz a questão da participação do leitor como parte indispensável do trabalho ficcional. Sendo o leitor o elo privilegiado pelo contista em suas narrativas, o sentido será também privilegiado a partir de sua presença dentro e fora da leitura da ficção literária. É o que afirma Vera Lúcia Figueiredo:

Optando por trabalhar com a proliferação de pontos de vista sobre um determinado assunto, a ficção do autor abala os juízos estabelecidos. O tratamento dado aos temas, ilustrados com casos do cotidiano, revela a intenção de levar o leitor a se contrapor à má consciência das interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que balizam a mentalidade burguesa domesticada (2003, 26).

Os efeitos da proposta de trabalhar a presença do leitor em sua ficção podem ser percebidos já nos primeiros textos do autor, especialmente em seus primeiros contos, ao se referir ao leitor/espectador de arte como atribuidor de sentido à obra observada. Isso se deve ao fato de ocorrer uma aproximação entre suas narrativas e a vivência real dos leitores. A desarticulação do sentido único permite a Rubem Fonseca reordenar no plano narrativo, através da desarticulação das categorias, as fissuras e as lacunas encontradas por esses indivíduos em seu cotidiano.

A ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da

desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo. O relativismo axiológico, entretanto, é, de forma, remédio e veneno: levado às últimas consequências para desestabilizar as certezas que serviram aos ideais totalitários, pode gerar, em contrapartida, a indiferença que abre espaço para o consenso conformista contra o qual o texto do autor se volta (Figueiredo: 2003, 29).

Nesse sentido, o que antes estava determinado pela orientação dada ao leitor pela presença do narrador, sobretudo em se tratando de um autor que flerta em seu texto com o autobiográfico, chega ao nível de um devir que será representado pelo convite ao leitor a se orientar apenas pela interpretação que o mesmo realizará, ou seja, a afirmação do sentido na afirmação da leitura.

Essa postura representa uma progressão em sua obra no que diz respeito ao trabalho dedicado ao narrador e às personagens em seus textos. Vidal afiança que essa progressão se dará na continuidade da obra de Fonseca, levando em consideração os primeiros livros de contos em comparação aos demais publicados nas décadas de 80 e 90. Assim nos diz:

Há uma progressão na obra de Fonseca que vai do personagem introvertido para o personagem que desafia as interdições da realidade ao seu impulso de vida. Mas ele está sempre, de alguma forma, à margem da sociedade, e por isso sua ação também se perde nessa marginalidade. Conforme a obra avança e se torna mais agressiva a posição do narrador, vai se configurando com maior clareza a figura de um duplo, expressão de suas contradições (2000, 143).

Vidal pretende ver na presença do narrador o articulador das mudanças que ocorrem na obra de Rubem Fonseca, além de destacar em sua leitura a presença do duplo na representação dos contrastes classistas que as narrativas trazem à luz. Contudo, a característica mais interessante de suas obras é a de possibilitar à ficção manifestar uma crítica sobre sua própria atuação, legitimar-se a partir de seu próprio discurso. Essa consciência do fazer ficcional que aparece nas obras de Fonseca, mesmo nas primeiras obras, será responsável pelo aumento da qualidade de seus textos, sem desmerecer as preocupações de estilo e as técnicas por ele utilizadas para tecer suas narrativas.

Acreditamos que seguir tais rastros deixados pela sua ficção, no decorrer dos mais de 40 anos durante os quais Rubem Fonseca vem produzindo, permitirá conhecer a fundo uma expressão da arte de nosso tempo, a saber, uma retomada das indagações sobre a condição da arte, seja ela literária ou qualquer outra manifestação artística, em nossos dias.

Suas narrativas traduzem as tensões de uma época em que as transformações ocorridas na cultura e na própria organização social dos indivíduos exigem do leitor, aqui também um sujeito diante do mundo, uma disposição à abertura de horizontes necessária à articulação da cena que são levados a compreender. Dessa forma, as narrativas iniciais de Rubem Fonseca são em sua maior parte emblemáticas das contradições que o leitor é convidado a resolver.

Talvez daí surja o grande interesse de Rubem Fonseca pelas narrativas policiais, uma vez que estas representam o desafio de resolver certas tensões provocadas pela presença de um crime e da necessidade premente de solucioná-lo. É este o parecer de Maria Antonieta Pereira:

Tateando entrelinhas embaraçadas, o leitor ora é convocado a deter-se na elucidação de um crime – lugar da lei –, ora é seduzido a identificar-se com assassinos, traficantes, estupradores, prostitutas – ausência da lei. Nesse périplo sem destino certo, tensionado sob o efeito de insolúveis paradoxos, o receptor não pode omitir-se da co-autoria (2000, 13).

Ao relacionar as tensões representadas pela lei e sua ausência com as contradições sociais e econômicas, a autora, que é também uma leitora de seu tempo, vê nas narrativas fonséquianas o jogo de sedução que enreda o leitor e o transforma em cúmplice, senão dos crimes do texto, pelo menos da cena social representada na narrativa.

A participação inevitável do leitor na construção do texto ficcional faz da narrativa o espaço onde as identificações, mesmo as indesejáveis, ocorrem sem que o leitor corra o risco de sofrer sansões. Lembrando as teorias aristotélicas sobre os efeitos da experiência artística, Antonieta recupera as palavras de Jauss acerca da recepção estética:

Ler é experimentar o intelectual, o sensível e o catártico. Nessa ótica o contentamento do leitor nasce tanto da contemplação de uma técnica imitadora irrepreensível, quanto do reconhecimento de uma imagem imitada. Tal experiência cria as condições para a realização da catarse, a qual permite a passagem da emoção arrebatadora para a serenidade ética (2000, 14).

Essa relação muitas vezes é levada ao esgotamento pela forma com que a leitura é realizada. Isto é, dependendo da classe social a que o leitor pertença, a narrativa pode se voltar contra os seus próprios valores e, assim, levá-lo ao confronto direto com o texto na forma de uma agressão às certezas que o leitor traz consigo. Uma catábase, por assim dizer, um leitor aprisionado por um prazer que, ao invés de contentá-lo, o descontenta, mas o prende à leitura.

É pela transformação e talvez pela transmutação dos valores que a leitura vai enredando o leitor, que é levado a confrontar as verdades cristalizadas por suas experiências culturais ao ser agredido pela narrativa que tem diante de si. A duplicação da experiência cotidiana, e mais além, a recuperação de elementos ditos obscenos, que estão fora da cena privilegiada, remete o leitor à experiência de ter que se posicionar diante de acontecimentos que poderia desprezar se não tivesse que confrontá-los na leitura.

Assim, seus contos vão trazendo à tona uma realidade que o leitor recebe como sendo uma parte da percepção do real que se vê instigado a interpretar, ao mesmo tempo em que é intérprete do texto e co-autor da ficção que lê. Uma leitura que metaforiza a ilusão que a linguagem enxerta, por assim dizer, na receptividade do leitor, que por sua vez se delicia com a possibilidade de fazer parte da trama que é convidado a co-criar através da leitura que realiza. Retomando a leitura de seus contos, podemos observar, já nos textos da década de 60, a presença do duplo como uma forma de aproximação do leitor e como exercício crítico.

É no conto “A coleira do cão” que aparece pela primeira vez a personagem que contribuirá para a construção da *persona* que receberá o investimento do duplo: o policial Vilela. Essa personagem vive as angústias e as preocupações de um policial que encarna a leitura da violência como vontade de transcendê-la em linguagem.

Vilela, um policial com pretensões literárias. Esse duplo, narrador-autor, atuará como o índice de uma remissão à preocupação do fazer literário. É a partir de Vilela que o personagem-escritor, o personagem-autor se aproximará do autor-personagem. Pois é

nítida a relação entre a instância autobiográfica e a escrita ficcional de Rubem Fonseca. Sua ficção traz o autobiográfico a tiracolo, por assim dizer. Vilela foi um policial, Rubem Fonseca também. Ambos com pretensões literárias. Ambos abandonam a carreira de policial para se dedicar à escrita ficcional.

A tarefa de produzir ficção se assemelha a de desvendar mistérios, para ambos. Vilela é o primeiro a se colocar sobre a linha divisória entre o real e o ficcional. Mandrake (Paulo Matos), Raul são outros nomes repetidamente citados e recuperados em seus textos. Contudo, apenas servirão de pano de fundo para a incursão na literatura policialesca realizada pelo ficcionista.

Porém, é em Vilela que a referência às preocupações com o texto se adensará. Para Vera Lúcia Figueiredo, Rubem Fonseca se inscreve numa tradição de autores que souberam habilmente aproximar as fronteiras do ficcional e do real mediante a elaboração, em suas narrativas, de personagens que encarnam a questão autoral na narrativa da qual participam. Iniciando em Edgar Allan Poe, passando por Jorge Luis Borges e chegando a Rubem Fonseca, ela assim diz:

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

Essa temática do duplo, oriunda da literatura romântica, repleta de imagens de espelhos, fantasmas, vultos e sombras, alimenta a imaginação de Vilela/Fonseca, eles mesmos um duplo. A manifestação dessa duplicidade é uma das responsáveis pela consciência que sua escrita reflete.

Consciência literária, reflexividade, busca por legitimação são sinônimos nessa empreitada de se enveredar pelos caminhos da literatura. Mas será na obra publicada em 1975, *Feliz ano novo*, que Rubem Fonseca, nos contos “Agruras de um jovem escritor” e “Intestino grosso”, apresentará uma forma mais desenvolvida dessa reflexividade.

Contudo, entre esses contos se insinua a presença de outro texto, seu primeiro romance, *O caso Morel*, texto em que a presença de Vilela será crucial na transformação de sua escrita. O duplo de partida se torna uma tríade, Vilela/Fonseca/Morel.

A partir da presença de Vilela ocorre o desdobramento da autoria numa dupla apresentação da escrita, ora como o texto ficcional objeto de estudo da história e da teoria literária, ora como objeto da sedução do leitor e das interpretações que viabilizam a leitura de sua obra como tentativa de se compreender o fenômeno literário. É em *O caso Morel* que a experiência de utilizar a literatura para gerar uma crítica, uma legitimação da escrita ficcional, e a busca pela compreensão do processo criativo tem de fato início na obra de Rubem Fonseca.

No entanto, faremos apenas menção ao referido romance, pois até aqui viemos pavimentando o terreno para discutir os contos da obra de 1975. Um livro marcado pela censura, pela perseguição e apreensão por parte do poder público e que, após um longo processo judicial, será reeditado no ano de 1989, ou seja, catorze anos após a sua primeira aparição. Que curiosamente traz algumas manifestações da recepção, como as sanções de autoridades que participaram da perseguição do livro, proibindo-o de circular sob a acusação de ferir a moral e os bons costumes da sociedade brasileira. Como nas palavras do ministro Armando Falcão, recuperadas por Deonísio da Silva em seu livro *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*,

nos termos do parágrafo 80 do artigo 153 da Constituição Federal e artigo 3º do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, proíbo a publicação e circulação, em todo o território nacional, do livro intitulado *Feliz ano novo*, de autoria de Rubem Fonseca, publicado pela Editora Artenova S.A., Rio de Janeiro, bem como determino a apreensão de todos os seus exemplares expostos à venda, por exteriorizarem matéria contrária à moral e aos bons costumes. Comunique-se ao DPF (1996, 20).

A opinião das autoridades que lhe fizeram oposição reflete o silenciamento que a obra estava fadada a sofrer, mas se por um lado a autoridade o quis silenciar, por outro a posteridade reconheceu nela a expressão da qualidade alcançada pelo ficcionista na arte do conto. Tais sanções só fizeram reforçar o estreitamento de sua escrita com a cena cultural representada em suas narrativas; através de uma visão sempre irônica e

desencantada do mundo, as narrativas de *Feliz ano novo* se destacaram no cenário literário exatamente por se recusarem a silenciar diante das sanções impostas à sua arte.

Os textos que compõem *Feliz ano novo* podem ser percebidos como a expressão de uma visão pós-utópica. Desde a epígrafe de abertura, *singula de nobis anni praedantur euntes* (os anos que passam arrebatam nossos bens um a um), tomada emprestada a Horácio, as narrativas que o compõem apontam para um novo modo de perceber as complexas relações sociais então vigentes na sociedade que se apresentava diante dos olhos do ficcionista. As experiências política e social brasileira desmascaravam toda e qualquer pretensão ufanista e ideológica de construir uma sociedade que pudesse, sem atentar para as mudanças visíveis, seguir adiante, ingenuamente, na esteira de uma ideologia propagandista de nação do futuro.

No livro em questão, as personagens são porta-vozes do descontentamento, da dificuldade de enquadramento, da impossibilidade de bom-senso e da irracionalidade crescente que passaram a ser o lugares-comuns das narrativas do autor nesse período. Um verdadeiro divisor de águas na obra de Rubem Fonseca.

Nos contos, a vida regrada e correta vai cedendo espaço para o desregramento, que, assim como o descontentamento das classes sociais dominantes, passa a ser objeto de crítica. Como no conto “Passeio noturno I”, onde o rico empresário já não consegue arrancar prazer na vida quase monástica que a vida burguesa lhe oferece. A conduta social exigida pela classe na qual está inserido não lhe permite obter o prazer que espera alcançar ao se dedicar à tarefa de acumular riquezas. Por isso, decide fruir no *nonsense* da violência despropositada.

Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas [...]. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil [...]. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito (1989, 62).

A aparente gratuidade da violência leva inevitavelmente a formularmos a pergunta sobre como o leitor ainda poderia se sentir atraído por um texto que a voz da

oficialidade queria “ver” silenciado. Nessa perspectiva, Maria Antonieta Pereira é pontual, ao considerar que,

assim, de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vaivém, sem um lugar seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução [...]. Em ato de intensa reflexão sobre a vida, o leitor corta o texto para acessar uma essência que não há (2000, 24).

Afastando-se dos ambientes fechados, emblemas do aprisionamento trabalhado em seus primeiros contos, Rubem Fonseca passa a frequentar os espaços abertos, espaços de trânsito, de passagem onde a gratuidade da violência narrada em seus contos recupera as características dos espaços urbanos que servem de cenário para suas narrativas.

A cena narrada privilegia a recusa da neutralidade dos espaços fechados que serviram de ambientação para seus primeiros contos. Do mesmo modo, o leitor deve abandonar os espaços seguros, porém aprisionantes dos interiores das casas e apartamentos, para conviver com as mazelas e a violência dos espaços inseguros e incertos das grandes cidades.

A antiga separação entre a coisa pública e a privada, tão reclamada pelos analistas sociais da década de 30 e 40, vê suas fronteiras serem estreitadas por uma narrativa que remete uma à outra, numa implicação cada vez menos distinguível. Diante de seus textos, o leitor não sabe ao certo se deve recusar ou embarcar nas trilhas urbanas, com seus desvios e perigos. Mas acaba decidindo seguir adiante, apostando na possibilidade de identificar seus medos e exorcizá-los no texto que tem em mãos.

2.1 O texto como pergunta

Na crônica foi possível perceber a preocupação de Rubem Fonseca em se questionar sobre a morte do leitor de ficção, e pudemos acompanhar os desdobramentos da questão pela pergunta simétrica em relação à morte do autor e da obra literária. O

modo pelo qual a problemática do sujeito foi utilizada para argumentar sobre a deficiência de uma análise que pudesse dar conta da totalidade da obra ficcional nos remeteu aos impasses enfrentados pela escrita literária na contemporaneidade.

Contudo, a crônica, por não se tratar de um gênero fabulatório, imaginativo, não foi capaz de servir de ponto de partida para a análise de uma literatura que faz de si mesma o espaço para tecer reflexões sobre a sua atuação na cena contemporânea. Isso se deve em parte a razões de ordem recepcionais, isto é, a crônica é percebida dentro de um recorte restrito de tempo em relação às narrativas dos contos, por exemplo, onde o trabalho da criação ficcional aliada ao imaginário desvencilha do tempo marcado os acontecimentos apresentados à recepção dos leitores, acarretando, dessa forma, uma leitura mais informativa que verdadeiramente reflexiva.

Nos contos, por outro lado, as condições para indagarmos acerca dos processos pelos quais a autorreferencialidade e a reflexividade garantem a singularidade da escrita ficcional são mais pontuais. Assim, chegamos aos contos, que, na opinião da crítica, é a melhor expressão da narrativa de Rubem Fonseca e das características que viemos até aqui buscando fixar.

Se por um lado a crônica buscava respostas, por outro podemos, de partida, pressupor que seus contos oferecem perguntas. Nessa perspectiva, nos interessa muito mais averiguar suas indagações e a partir delas procurar apreender o processo de criação presente nos textos de Rubem Fonseca. Mas compreender o processo de criação é também compreender a forma como essa escrita evidencia as preocupações, os cuidados que o autor dispensa aos seus textos.

Podemos nos indagar acerca da condição que essa escrita desempenha na literatura brasileira, mas será o próprio texto que se indagará, ou antes, nos fornecerá as pistas que se converterão nas perguntas provocadas no intérprete-leitor. Como indicam as palavras de Lélia Parreira Duarte, na introdução do livro de Maria Antonieta Pereira, “tudo serve para compartilhar lances de linguagem com vencidos e vencedores, tecendo os ilusionismos ficcionais” (2000, 12).

Para maior visibilidade da proposta que aqui intentamos, será necessário tecer algumas considerações. Entender o texto na perspectiva de uma pergunta equivale a considerar que o texto mais instiga do que revela. Ao pensarmos, por exemplo, nas implicações que o texto estabelece com o leitor, fica subentendido que esse texto resgata o leitor do cotidiano para que possa habitar um espaço privilegiado no qual suas

possíveis certezas sejam convertidas em questionamentos, ou seja, o leitor é tragado para o cerne da dúvida.

Como nas palavras de Maria Antonieta Pereira,

os narradores de obras dessa natureza exigem a cumplicidade do leitor, porque anulam a distância entre si mesmos e o mundo narrado, em cujo cotidiano habitam. Sob essa ótica, os narradores de *O cobrador* e *Feliz ano novo*, responsáveis por relatos pungentes e satíricos, provocam em seu destinatário tanto a náusea quanto a hilaridade, numa mesclagem de humor negro e visão macabra do real (2000, 17).

Ao converter certezas em dúvidas, o texto, ou antes, a leitura deles, força o leitor a “abandonar a passividade e recolher fragmentos textuais, recompondo-os numa tentativa de inverter significados para a obra inacabada” (Pereira: 2000, 20). O texto se converte em um “meta-texto”, por força da atuação da reflexão neles levadas a cabo, seja pela presença de narradores-autores, seja pela presença de personagens que se questionam sobre a função da literatura no quadro da cultura contemporânea.

Essas reflexões aprimoram o teor das narrativas e permitem que se estabeleça uma leitura dupla de suas tramas. Podemos indagar tanto do comportamento das personagens e dos caminhos que a narrativa segue como da própria literatura, apresentada mediante as categorias do narrador e da personagem.

Grande parte de seus contos parecem estar ensaiando uma forma de trazer o leitor para o centro de uma reflexão que o mesmo não se sente autorizado nem cativado a realizar, porém, uma vez lançada a dúvida acerca da forma pela qual o leitor deve percorrer suas narrativas, a reflexão se instala sem que o leitor possa evitá-la.

Essa postura dos narradores dos contos de Rubem Fonseca corrobora as tendências estético-literárias contemporâneas. Como observa Bella Jozef em seu livro *História da literatura hispano-americana*,

o discurso literário procura seus próprios referentes, em contraposição ao ideal de objetividade dos anos 70, numa escritura que retorna aos materiais elementares, respondendo ao espaço de sua própria produção. O texto atendo-se a uma linguagem imediata não requer a “cumplicidade da leitura”

(como na década de 60) mas diretamente o trabalho de consciência do leitor (2005, 248).

Contudo, é curioso notar que Rubem Fonseca, apesar de avesso a premiações e a aparições em público, desperta nos leitores mais jovens uma admiração que faz de sua escrita ficcional um modelo seguido por escritores que pertencem a uma geração que cresceu lendo suas tramas e sofrendo a influência de seus textos.

Em sua *História da literatura brasileira*, Luciana Stegagno-Picchio dirá:

Entre os escritores paradigmáticos de nossa época não há só personagens que souberam chegar ao universo sem nunca abandonar sua específica tradição temática e estilística nacional, mas há também ficcionistas que souberam levar à literatura brasileira a modernidade agressiva e antirretórica (ou pelo menos tributária de uma retórica diferente) [...]. O mestre destes autores é atualmente considerado Rubem Fonseca que, desde o seu exórdio nos anos 60, soube fixar com extrema originalidade nas suas crônicas urbanas cruéis e poéticas as variantes linguísticas das diferentes classes sociais cariocas (2004, 639).

Suas narrativas dialogam com as produções literárias posteriores na forma de influência sobre os novos escritores. Para isso basta-nos atentar para a crescente produção de romances e contos policiais que passaram a habitar as prateleiras das livrarias. Alguns autores fazem de suas escritas uma homenagem a Rubem Fonseca, outros tecem suas tramas dialogando com suas obras. Alguns chegam a fazer de seus livros confirmações das narrativas do ficcionista, como Patrícia Melo o fez com o romance *O matador*, assumidamente um desdobramento do conto “O cobrador”.

Talvez esses autores tenham percebido o forte diálogo que costura sua escrita ficcional e, conseqüentemente, tenham feito de suas obras uma voz a se acrescentar neste diálogo. Mas o mais importante é notarmos que, através dessa influência, se subscreve a pergunta pela condição exercida pela literatura em nossos dias.

Segundo Vidal,

o leitor de Fonseca sente-se tentado a estabelecer múltiplas ligações entre cenas, personagens, motivos, afirmações, metáforas recorrentes, pois tem a

impressão de que cada conto é ou possui um desdobramento, criando uma rede ficcional em que tudo se liga a tudo [...]. Sendo assim, o movimento de leitura estende-se pela maioria dos contos de cada livro, apontando não só traços centrais, como também – de maneira mais solta – outros aspectos que um texto ficcional propõe: questões de gênero, estilos, temas, procedimentos narrativos, influências literárias etc. (2000, 22).

Mais do que os procedimentos narrativos utilizados por Rubem Fonseca, as implicações que seus textos mantêm com um possível estreitamento entre a escrita crítica e a ficcional, elaborando uma escrita híbrida, por assim dizer, vão sendo repetidamente trabalhadas pelo uso recorrente da recuperação de textos seus misturados a textos de outros autores. Citações, epígrafes, referências explícitas e implícitas vão compondo sua escrita e, ao mesmo tempo, vão se desdobrando na leitura realizada tanto pelo autor, leitor de si mesmo, como por seus demais leitores.

Ao longo de seus contos os narradores, as personagens vão sofrendo mudanças significativas, mas, para além das diferenças percebidas, uma vasta rede de repetições pode ser cartografada. Isso contribui para a impressão de que se está diante de um único texto que vai se articulando aos demais, como descreveu Ariovaldo José Vidal ao se referir à sensação que cada leitor tem ao se deparar com as obras de Fonseca.

Porém, as repetições engendram na leitura um movimento pendular que ora pende para as tensões trazidas à leitura pela presença de personagens que se colocam numa posição-limite entre o real e o ficcional, falseando no olhar do leitor a fronteira que os separa, e ora pendem para a trama que parece lançar suas raízes nas narrativas anteriores, transformando o leitor em “refém” da totalidade da obra.

Trata-se de um texto inquietante, capaz de fazer o leitor se questionar acerca das regras e formalidades que servem de taxionomia para separar ficção e realidade. Na prática, Rubem Fonseca compõe suas obras de forma a levar em consideração as premissas de um tempo marcado pela redução das distâncias entre os discursos, sobretudo os que se referem à arte. Mas tal estreitamento das distâncias só será útil se a narrativa for capaz de sustentar-se num jogo de referências em que a leitura ganhará um rendimento extra exatamente por se colocar na posição de mediadora entre as fronteiras que essa escrita embaralha.

Uma vez que estamos tratando da manifestação de uma consciência capaz de pensar a literatura dentro do espaço de sua produção, é pertinente duvidarmos da

possibilidade de o texto resultante se direcionar tão somente à fruição estética, ou ser forjado apenas para se contrapor à literatura de uma alta modernidade ainda marcada por relações que a cena contemporânea se esforça em combater.

Não há espaço para pretensas ingenuidades nas narrativas de Rubem Fonseca. O texto como pergunta aponta nessa direção e aposta na visada crítica que o leitor será capaz de empreender. Mas se não há espaço para ingenuidades, também não haverá espaços para leitores ou leituras ingênuas. Nesse ponto, seus textos se mostram bastantes próximos dos textos que suas personagens-autores costumam ensaiar em suas narrativas.

Como no conto “As agruras de um jovem escritor”. O texto reflete o enredamento da vontade de imortalizar-se pela escrita literária – ambição que o jovem escritor alimenta em seu íntimo atormentado – à cegueira, que o torna incapaz de perceber a falsa autoria de seu romance. Sua ingenuidade não será perdoada, mesmo após perceber o jogo o qual esteve enredado.

No caso do jovem escritor, a noção de identidade se mostra desarticulada. O plano inicial do personagem é alcançar a fama e a imortalidade pela permanência de sua escrita. Como veremos mais adiante, o movimento que tal atitude imprime à narrativa vai configurar uma percepção movente que a personagem não vislumbrará logo no início, pois seu pensamento, representado como sendo polifásico, o lança cada vez mais distante sempre que se aproxima da identificação desejada.

Mesmo que em última instância ocorresse tal aproximação e a personagem tivesse acesso à realização de seu desejo, não seria através da escrita que se imortalizaria. Isso porque tal consciência seria sempre anulada pela ausência de uma unidade que lhe é negada pela multiplicidade de vozes que ecoam em seu pensamento. Como nas palavras de Fernando Cerisara Gil, ao analisar o comportamento de boa parte dos personagens de obras representativas de uma escrita que privilegia a urbanidade, assim como o faz a obra de Rubem Fonseca,

a figura e a consciência subjetiva do personagem não se investem de tais marcas definidas e definitivas, pois fazê-lo seria atribuir-lhe um caráter específico que lhe é inexistente; seria dotá-lo de algum princípio de necessidade interior o qual, ao mesmo tempo, poderia configurar as linhas de uma subjetividade (1999, 100).

Veremos adiante que essa problemática encarnada pelo personagem Jovem escritor é apenas uma das várias manifestações da presença da questão da autoria no interior das narrativas de Rubem Fonseca. Como afirma Ariovaldo José Vidal,

muitos contos de Rubem Fonseca trazem um romancista como personagem central, falam de inúmeros romances e se utilizam de formas distendidas de narração [...]. Isso cria uma tensão no conto, especialmente pela forma de narrar: é construído, elaborado, mas há um jeito muito à vontade do narrador, que parece escrever sem se preocupar com limites, ainda que se trate de uma situação-limite (2000, 106).

Essa característica, que o acompanha desde seus textos iniciais, reforça a visão aqui ensaiada de que Rubem Fonseca, ao se valer da presença de personagens que encarnam a duplicidade de ao mesmo tempo serem invenções ficcionais e exercerem um papel de ficcionista na própria fabulação, acaba por materializar no texto preocupações acerca dos processos envolvidos na criação literária.

Ao se duplicar, o autor/personagem, além de encurtar a distância entre o real e o ficcional, elabora uma escrita em que o leitor pode perceber – como o título do conto traduz – as agruras que envolvem o trabalho do escritor. Mas não somente isso, segundo a tese defendida por Elaine Moraes,

isso provoca a impressão de que a escrita de Fonseca é ruminante, pois está sempre a ruminar o velho, “processando o senso comum” para devir, que está intrinsecamente relacionado à sua experimentação com a linguagem. Nesse sentido, o leitor ganha espaço e adentra a leitura como um jogador, cooperando com o enunciado, relacionando personagens a cenas, a motivos, pois tem a impressão de que o conto é ou possui um desdobramento (2000, 57).

O convite para a entrada do leitor no espaço do texto é preparado pela própria essa postura dos personagens, uma vez que eles mesmos parecem desempenhar a presença de um olhar que perscruta a escrita ficcional. Desse modo, estabelece-se uma espécie de jogo de remissões no qual o leitor, trama e personagens são na verdade

desdobramentos de uma visão: representam a dupla indagação sobre a obra da qual participam e, juntamente com a leitura, vão dividir as atenções da crítica.

É desse modo que a leitura nos leva a perceber os contos como uma pergunta. Tal pergunta se direciona de maneira bem ampla ao fazer literário e traz consigo implicações que nos estimula a estendê-la para além dos limites da ficção literária, até o cenário cultural a que as narrativas estão ligadas.

Isso se deve ao fato de que grande parte das questões levantadas pela crítica contemporânea forçosamente faz com que tais textos sejam sempre percebidos como um reflexo de um modo de vida que se estabeleceu no Ocidente com o advento das transformações culturais e econômicas. Porém, uma leitura realizada com esse intuito possivelmente não será capaz de abarcar as reflexões tecidas no âmbito da própria escrita ficcional.

Mas essa análise peca por valorizar em demasia uma das partes que compõem o literário em detrimento de outras, a saber: o real do qual a ficção parte não coincide com o real do texto. Ambas têm vida própria e seguem por caminhos diferentes, apenas guardando entre elas o fato de que suas categorias acabam refletindo a imagem duplicada na leitura que delas fazemos. Isto é, a arte de narrar ficções não é regida pela arte de narrar eventos socioeconômicos e históricos.

Em se tratando de literatura, sobretudo a realizada em regiões que diante das transformações econômicas e culturais mundiais desempenham um papel secundário e marcado historicamente pela subordinação econômica, não será de todo estranho se houver quem perceba as reflexões desenvolvidas nas narrativas como prova da submissão do trabalho ficcional aos interesses mercadológicos.

No caso de Rubem Fonseca, a crítica sempre o acompanhou de perto, porém nem sempre sendo muito justa com sua obra. Contudo, o autor vem produzindo uma escrita capaz de se manter em constante comunicação com o público-leitor e ainda despertar o interesse de um público cada vez mais jovem.

Sua obra, e mais particularmente seus contos, parece estar sempre reconstruindo seus itinerários, ao mesmo tempo em que permanece aberta ao leitor. Oferece vias de acesso, caminhos diversos para que o leitor possa passear pela ficção, sobretudo ao lhe proporcionar a sensação de estar dialogando não com uma personagem, nem ouvindo as palavras de um narrador, mas com a pessoa do autor, do indivíduo José Rubem Fonseca. Tal sensação é reforçada pelas muitas narrativas em primeira pessoa, quase sempre mesclando a biografia do autor empírico com a vivência do narrador.

Um pacto de remissões entre o leitor, a obra e a vida. Essa experiência permite ao texto deslocar-se e deslocar consigo a atenção do leitor, que uma vez enredado pela possibilidade de proximidade e identificação, – por que não dizer? –, com a obra e a narrativa desenvolvida, traça uma linha contínua entre sua vivência e as instâncias que constroem o espaço literário.

Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Cláudia Nina realça essa característica da obra de Rubem Fonseca, ressaltando a paradoxal relação que existe entre a figura do autor e a postura adotada por seus narradores, ou seja, seu duplo.

Enquanto Rubem Fonseca se esforça ao máximo por parecer invisível, fugindo de câmeras e entrevistas, seu duplo, o narrador que lhe serve de alter-ego em muitos de seus livros, é indisfarçavelmente um narcisista profissional. Não é novidade dizer que a literatura do autor reflete sobre si mesma (ela também narcisista) e nem que o narrador-personagem inúmeras vezes escreve enquanto é escrito. Também não é novidade que Rubem Fonseca goste de se repetir a cada nova obra (2003).

Caracterizar a repetição em sua obra é uma tarefa que ultrapassa as remissões internas que costumam pontuar suas narrativas. Isso porque a repetição é uma estratégia de fixação. Contudo, segundo Cláudia Nina, a obra de Rubem Fonseca “reflete sobre si mesma”, e nesse movimento de se autorreferenciar, a analista identifica um “narcisismo” que será caprichosamente valorizado pelo autor.

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

Tal narcisismo é o reflexo de uma preocupação estética. Como paradoxo que surge da contraposição entre a vida de Rubem Fonseca, sua reclusão e recusa à valorização da imagem do autor, como se o mesmo fosse “auratizado”, e a valorização

da obra, mas sem que a ela se possa atribuir uma aura que a sacralize, a duplicação realizada em suas obras reforça a atenção que sua escrita exige do leitor.

Narcisista ou não, o que importa é determinar em que medida sua aposta em realizar em sua escrita uma forma de reflexão pode contribuir para a literatura da qual participa. E mais além, como uma literatura que surge num momento em que as multiplicidades tomam conta da cena cultural pode estabelecer com a escrita um pacto de remissões sem constituir um simulacro de interação.

2.2 A escrita simulada e as “Agruras de um jovem escritor”

Simular a escrita é de alguma forma duplicar a simulação que a própria escrita por sua vez parece realizar. É da natureza da escrita ocupar o apagamento da voz, o silenciamento da materialidade que se presentificava nos antigos *aedos* e *rapsodos*. Com a escrita, a memória se torna uma faculdade secundária, reflexo confuso da multiplicidade de vozes que ecoam dos livros, dos textos, mas também se constitui como um registro frágil que pouco pode resistir ao tempo. Por isso simular a escrita é um desdobramento da simulação inicial que a escrita já realizou.

Esta breve divagação nos ambienta no pano de fundo da narrativa do conto “Agruras de um jovem escritor”. Jovem, metaforicamente uma página ainda a ser preenchida pela escrita do tempo. O escritor que aparece no conto ainda não realizou sua obra principal, algo que perdurará no tempo, que se consolidará como definitivo.

Mas não se trata verdadeiramente de uma escrita, e sim de uma fala que se quer passar por uma escritura. De fato, a escrita que aparece não surge nele e nem com ele. Surge como alteridade. A personagem dita seu romance a Lígia, sua namorada e datilógrafa. É ela quem de fato escreve o romance que ele assinará após perdê-la.

Em busca de fama e reconhecimento, o jovem escritor, uma categoria mais que um nome, vaga entre o anonimato total e a vontade de inscrever-se na posteridade através das letras. Mas diante do corpo morto de Lígia, percebe a morte de suas pretensões literárias. O tão esperado romance que o tiraria do anonimato não pode ser concluído, uma vez que quem o realizava, quem o escrevia era Lígia e não ele próprio.

Uma dupla simulação: não era dele o romance escrito e sua fala não se transforma em escrita. Através da ironia, Rubem Fonseca mais uma vez trata da questão da criação literária. Em se tratando de um escritor que não chega a concretizar sua obra pelo fato de nem mesmo ter uma obra para realizar, o jovem escritor encarna as dificuldades que surgem com o desafio de se enveredar pela literatura.

Diante da página em branco o jovem escritor nada pode fazer, por esse motivo é movido a desistir da habitual estratégia de tentar passar para o papel o que sua imaginação criadora vai lhe soprando aos ouvidos e adota como alternativa ditar o texto a alguém para que tome nota de suas falas e as datilografe.

Após a morte de Lígia, disposto a terminar o longo romance que vinha ditando, se põe novamente diante da máquina de escrever e só então percebe a simulação de sua estratégia.

Ao trabalho, bradei em meu pensamento polifásico, e voltei correndo para casa, sentei na frente da máquina de escrever, disposto a terminar o meu romance num só arranco, mesmo sem a minha Anna Grigorievna Castelo Branco Snitkina. Mas não saía uma única palavra, uma sequer, eu olhava para o papel em branco, torcia as mãos, mordida os lábios, bufava e suspirava, mas não saía nada. Então procurei me lembrar da técnica que eu usava: Lígia datilografava enquanto eu ficava andando e ditando as palavras (1989, 102).

É nesse instante que a farsa se desconstrói e vem à tona a verdade sobre o simulacro que é a sua escrita literária. Ao perceber as dificuldades de reproduzir as ações anteriores, o jovem escritor descobre a verdadeira origem de seu pretense romance.

Tentei escrever sem ler o que estava escrevendo, deixando o meu pensamento correr, mas vi que tudo estava sendo uma porcaria intragável, e então, então horrorizado, percebi tudo – com as mãos tremulas e o coração gelado, apanhei as folhas datilografadas por Lígia e li o que estava escrito e a verdade se revelou brutal e sem apelação, quem escrevia o meu romance era Lígia, a costureira, a escrava do grande escritorzinho de merda, não havia ali uma só palavra que fosse verdadeiramente minha, ela é quem tinha escrito tudo e aquele ia ser mesmo um grande romance e eu, o jovem alcoólatra, nem ao menos percebera o que estava acontecendo (1989, 102).

É interessante notar que em nenhum momento ele percebe que sua fala não se concretiza em uma escrita. Embora pretendesse fugir ao anonimato pela glória advinda

do reconhecimento como autor, o jovem escritor não percebe que seu desejo de consagração o cega para o simulacro no qual se enreda.

A ausência de um nome próprio que singularize o jovem escritor não é um artifício sem significação. Ao ter o nome ausentado, o personagem recebe o investimento da condição desejada pelos pensadores contemporâneos ao se debruçarem sobre a categoria do autor. Um reflexo do apagamento do sujeito em proveito da escrita, nos moldes da desejada possibilidade de a escrita se dar como multiplicidade, ou seja, não ter um centro do qual o sentido receba de modo privilegiado a predominância sobre as demais leituras possíveis. Assim como fora anteriormente problematizada, a questão da autoria, da validade das interpretações e da indecisão diante da multiplicidade de interpretações, o sentido é mais uma vez invocado para em seguida ser desconstruído.

A morte do autor é levada a cabo na narrativa. A questão da autoria marca sua presença na narrativa na forma de uma “voz” que não se concretiza, que não realiza a escrita do que dita e do que imagina, perfazendo a saga da literatura na contemporaneidade. Distante do nome que surge para criar a rede de garantias que valem ao texto sua autenticidade, sua proveniência e com isso a possibilidade de ser apreendida como literária, a escrita ficcional surge então como simulacro.

Simulacro de suas próprias origens. Essa é a proposta contida no conto. O jovem escritor, aquele no qual a palavra perdida é recuperada pela escrita do outro. Sua escrita existirá, mas não por obra dele. Virá da relação de uma escrita que se quer presença diante do apagamento da voz, que ao ser ditada quer subordiná-la, e da ausência da autoria encarnada no sujeito cognoscente e do privilégio a ele concedido.

Destituído de valor autoral, o texto que surge do jovem escritor é a fala resultante da ironização de sua atuação secundária no processo de construção da obra que pretende conceber. Tal ironia não pode provir do personagem, uma vez que é pego de surpresa pela natureza desconcertante da descoberta de não ser o autor verdadeiro do romance que pensava escrever.

Provém então da negação encarnada pela morte da verdadeira autora do romance. É somente com a morte de Lígia que o romance passa às mãos do jovem escritor. Essa negação encarna a ideia de que morto o autor, vive a escrita. Mas vive na presença de “um outro” que se apossa dos valores deixados vagos pela morte da autora original.

O jogo de autorreferencialidades aqui expresso é digno de consideração, sobretudo porque a condição da escrita ficcional na atualidade poderia preencher a

totalidade das páginas deste ensaio. No entanto, podemos nos ater a um mínimo capaz de expressar as implicações que essa forma de escrita encontra na literatura atual, sobretudo nos contos de Rubem Fonseca, onde ocupa um lugar privilegiado.

Dito de outra forma, essas implicações são na realidade as maneiras que a escrita ficcional adotou como postura para se posicionar diante de um mundo cujas bases, antes alicerçadas na razão, no sujeito doador de sentido, foram sendo minadas pelo desdobramento dos eventos na contemporaneidade.

Encontramos uma referência acerca deste modo de atuar da literatura nos textos de Rubem Fonseca. Às vezes de uma maneira mais irônica, mas em outros casos de forma mais contundente, Rubem Fonseca faz da sua escrita ficcional um espaço onde se misturam críticas que procuram levar a discussão sobre os limites da ficção para dentro da própria ficção.

Dessa forma seus contos e romances são sempre um exercício estético, mas também um exercício crítico que reflete a condição e a atuação da ficção no quadro do pensamento humano. Não ingenuamente, o jovem escritor irá se preocupar com a situação, segundo ele, vexatória em que a literatura brasileira se encontra no momento em que ele dita seu romance: “Estou escrevendo um romance definitivo, a literatura brasileira está em crise, uma grande merda, onde estão os grandes temas de amor e morte?” (1989, 101).

Justamente ele, que aparece sob a alcunha de uma categoria esvaziada de sentido, o sem nome, é que exigirá que a sua escrita, ou antes, que a sua pretensa escrita, preencha o que julga ser a ausência de grandes temas que a literatura contemporânea deixou de representar. Justamente ele que não consegue perceber o amor que lhe dedica sua prodigiosa Lígia.

O conto recria, nas agruras do jovem escritor, as agruras de uma literatura impossibilitada de seguir pelos caminhos da tradição. As agruras de uma literatura que procura narrar as idiosincrasias do tempo presente, mas que não deve deixar de fazê-lo sem o cotejamento com a tradição da qual participa. Isso porque reclamar para si a condição de novidade, além de soar anacrônico e despropositado, faria com que uma literatura com tais pretensões caísse no logro de ainda poder apresentar o novo como caminho para a sua realização.

Desse modo a atuação do autor no desenvolvimento do conto é sempre simulada pela presença de uma voz que o entrecorta e o desvia de seu papel, que é o de funcionar como origem, como um ponto seguro de referência. Isso faz com que a voz se torne o

centro de gravitação, por assim dizer, da narrativa. Em definitivo nada pode ser dito até que a voz que antes simulava a autoria da escrita ficcional encarne de fato a pertença na materialidade do texto.

Como aponta Roberto Machado, em *Foucault, a filosofia e a literatura*:

Em “Linguagem e literatura”, Foucault define a linguagem literária como ausência, assassinato, desdobramento, simulacro, ressalta essa característica constitutiva da historicidade da literatura: assassinar, matar, recusar, negar, silenciar, transgredir, conjurar, profanar o que é tido como essência da literatura, e, ao mesmo tempo, voltar-se, apontar, fazer sinal para algo que é literatura, mas que nunca será dado, que introduz sempre uma ruptura, que é um espaço vazio que nunca será preenchido, objetivado, que é sempre o livro por vir (2000, 71).

A articulação que o conto estabelece se dá em torno dessa atitude de a literatura negar sua origem para dela em seguida retomar o fio condutor, seguindo adiante com a tarefa de encarnar a cena contemporânea, sem dela ausentar a parcela de criticidade que lhe cabe apresentar.

É pertinente lembrar a diferenciação feita por Baudrillard entre a escrita como simulação e a escrita como simulacro. Como diz em seu livro *Cultura y simulacro*,

dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. Um remete a uma presença, o outro a uma ausência. Mas a questão é mais complicada, porque simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode sinceramente se pôr em uma cama e fazer com que acreditem que está doente. Aquele que simula uma doença aparenta ter alguns sintomas dela” (Littré). Assim, pois, fingir ou dissimular deixa intacto o princípio de realidade (1978, 6; tradução nossa).

O conto simula a escrita que de fato se dá, mas somente ao terminar. Só depois de ser levada a se questionar sobre a ausência da letra que deveria remeter à voz da qual originava. É o simulacro de uma escrita que acaba por se tornar a própria escrita da literatura, a voz que se apaga e faz nascer a escrita única que dialoga com a tradição aspirada pelo jovem escritor.

2.3 O texto como diálogo

“Intestino grosso” talvez seja, entre os textos de Rubem Fonseca, o mais direto no que diz respeito à tendência em fazer da própria ficção a base de uma crítica ao fazer ficcional. Nesse conto, Rubem Fonseca traz a categoria “autor” explicitamente envolvida com as questões do fazer literário. Em seus demais textos, Fonseca parece estar esboçando o que aqui será levado ao confronto direto com a leitura de sua obra como um desdobramento da escrita ficcional que se aproxima da escrita crítica.

Ao observarmos a escrita que vai sendo gradualmente elaborada no conto, podemos notar uma série de metamorfoses, transformações pelas quais passa até se tornar não mais a escrita do autor, mas a “escrita do leitor”, ou seja, o resultado de uma série de confrontos, a leitura transformada em uma escrita capaz de reelaborar a narrativa, pois o leitor passa a desempenhar o papel de construtor do texto ficcional.

Figuram no conto duas vozes que se entrecruzam, se intercalam e se alternam. Duas vozes que disputam o espaço narrado. De um lado o entrevistador, o repórter, de outro o personagem-autor. Este encarna a duplicidade da ação que se divide entre apresentar suas narrativas, com as perspectivas por ele valorizadas, e de outro a resistência diante da leitura marcada que dele é feita pelo seu entrevistador.

Logo no início do conto, o juízo de valor atribuído às palavras do autor evidencia a disputa que marcará as diferenças encarnadas no diálogo entre o entrevistador e o personagem-autor:

- Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago – “por palavra”. Eu respondi que não estava em condições de decidir, teria primeiro de falar com o Editor da revista.
- Posso lhe dar até sete palavras de graça, você quer?, disse o Autor.
- Sim, quero.
- Adote uma árvore e mate uma criança, disse o Autor, desligando.
- Para mim as sete palavras não valiam um tostão. (1975, 163).

Chama a atenção nesta passagem o ponto de partida que será adotado por aqueles que consideram de alguma importância a fala, a opinião do escritor. Trata-se, para além de uma leitura marcada pelas controversas posições adotadas pela figura do autor tratado como personagem, de uma posição-limite adotada com o intuito de estabelecer uma série de desarticulações no texto ficcional.

A própria estrutura da narrativa, em forma de perguntas e respostas, dá o tom da leitura implícita, levada a cabo pelo entrevistador, que será confrontada com a leitura realizada pelo próprio Autor. Neste ponto a intervenção da leitura orientada pelo entrevistador parece apontar na direção de que a inserção da dúvida é a única questão tratada por ambos.

Trata-se de uma dialética. Mediante o uso de perguntas e respostas, a trama se desenvolve como passagem da palavra do Autor para a palavra do leitor, neste caso, o entrevistador. Porém, aquele que está de posse das perguntas não se coloca numa posição inferior àquele que as responde. Essa estratégia nos lembra os famosos diálogos platônicos, onde a figura de Sócrates será responsável pela interminável rede de perguntas que sempre levam ao descortinamento da verdade previsivelmente vislumbrada por seus interlocutores. Uma disputa constante que quase sempre resulta na evidente incerteza que o então portador da verdade acaba por reconhecer.

Nos diálogos escritos por Platão talvez se encontre o lastro mais antigo da estratégia levada a cabo por Rubem Fonseca nesse texto, guardadas as devidas proporções. Para Platão as relações estabelecidas entre as perguntas e as respostas levavam à desarticulação de uma verdade de partida, representada pela *doxa*; na ficção de Rubem Fonseca essa mesma *doxa* não pode ser recuperada, pois o sentido originário que a mesma ocupava no caso grego não pode ser reconstituído no caso da narrativa ficcional. Contudo, para além de qualquer comparatismo inócuo, o uso das perguntas e das respostas na ficção dá um tom quase escolar à trama.

No entanto, a experiência levada adiante pelas personagens lembra em muito as estratégias usadas pelos interlocutores nos diálogos de Platão ao se confrontarem com as perguntas desconcertantes de Sócrates. Sobre essa técnica o filósofo Hans-Georg Gadamer afirma:

Uma das mais importantes intuições que herdamos do Sócrates platônico é que, ao contrário da opinião dominante, perguntar é mais difícil do que responder. Quando os companheiros do diálogo socrático procuram inverter o jogo para não responder às molestas perguntas de Sócrates, reivindicando para si a posição supostamente vantajosa daquele que pergunta, é quando mais propriamente fracassam (2003, 474).

A preocupação em se manter sempre na posição de detentor do sentido e, por que não dizer, da verdade leva inevitavelmente o questionado a sentir o desejo de tomar para si a palavra e determinar a trajetória que o diálogo irá tomar. No conto, essa posição é inversamente realizada. O entrevistador detém a palavra. Contudo, não se sente seguro para expressar a verdade sobre o que de fato pensa acerca do autor. Por sua vez, o autor também não parece muito disposto a interagir com seu interlocutor.

A entrevista foge aos parâmetros dos diálogos platônicos por ser um diálogo no qual a amizade, pressuposto indispensável a Platão, é substituída pela garantia de que o autor será remunerado por cada palavra que disser. As relações mercantis substituem as de amizade, mas a conversa segue mesmo com essas diferenças. Ainda que aparentemente a amizade, como pressuposto de dialogicidade, seja aqui corrompida pelas relações mercadológicas, o personagem-autor não deixa de investir na substituição de um modo pelo outro e ironicamente vai fazendo com que seu interlocutor, antes desinteressado de conhecê-lo, vá lentamente sendo tragado pelo diálogo.

Sobre a relação dialética estabelecida pela sequência de perguntas e respostas, Gadamer lembra que

essa é a razão por que a dialética se concretiza na forma de perguntas e respostas, ou seja, todo saber acaba passando pela pergunta. Perguntar quer dizer colocar no aberto. A abertura daquilo sobre o que se pergunta consiste no fato de não possuir uma resposta fixa [...]. O sentido do perguntar consiste em colocar em aberto aquilo sobre o que se pergunta, em sua questionabilidade (2003, 474).

Mesmo descaracterizado pela intervenção mercadológica, o diálogo não deixa de fazer circular dúvidas e certezas acerca da questão autoral e do fazer ficcional ali realizado. Na verdade o diálogo segue, mas o entrevistador é constantemente pego de surpresa pelas respostas. Tal desconcerto se deve às aberturas provocativamente levadas a cabo pelo Autor.

É na abertura de possibilidades que o par pergunta/resposta parece alcançar sua maior rentabilidade, pois a obra literária se mantém sempre aberta às diferenças. E, como o filósofo adverte, “todo saber acaba passando pela pergunta”. Logo, é na discrepância das opiniões que será reforçada a relação mediante a qual o diálogo,

aparentemente desgastado, entre as personagens engendra um saber acerca do fazer ficcional.

As categorias encarnadas pelas personagens do Entrevistador, do Autor e do Editor na verdade fazem pano de fundo para uma quarta personagem: o Texto. Trataremos mais adiante dessa personagem, que se mostrará capaz de articular as demais lhes atribuindo sentidos que se transformam com o desenvolvimento da narrativa.

Ao fazer a primeira pergunta ao Autor, o entrevistador questiona acerca das origens de sua escrita ficcional, talvez tentando levantar os motivos que o levaram a se tornar ficcionista. Essa pergunta reflete a necessidade das origens que comumente é atrelada ao trabalho autoral. Mas a resposta sempre dissimulada do Autor evoca a ambiguidade das posições ocupadas por ambos no diálogo.

- Quando foi que você começou a escrever?, perguntei, ligando o gravador.
- Acho que foi aos doze anos. Escrevi uma tragédia. Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até então.
- Você não acha que isso denota uma preocupação mórbida com a morte?
- Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa (1989, 163).

Ao ser colocado numa certa perspectiva pela interrogação do entrevistador, o Autor inverte a posição expressa na pergunta e explora a ambiguidade ao responder a questão. O Autor será aqui aquele capaz de multiplicar os sentidos e colocar em circulação a diversidade de leituras possibilitadas pelo texto ficcional. Para Gadamer, “a ambiguidade de uma pergunta consiste em que essa não tem uma real direção de sentido e, por isso, não permite resposta” (2003, 475). Mas no conto essa relação de sentido não parte necessariamente da pergunta, uma vez que as direções parecem ser multiplicadas exatamente nas respostas do Autor.

A aparente inversão permite pensar que a resposta do Autor lança uma luz sobre o caráter puramente retórico da pergunta, fazendo com que, segundo Gadamer, a pergunta deixe de ser percebida como uma legítima inquirição e se transforme em ornamento, “onde não só não há quem pergunte como também não há algo realmente perguntado” (2003, 474).

O esvaziamento da pergunta remete ao esvaziamento da resposta. Mas no conto a estratégia adotada pelo Autor não realiza esse esvaziamento. O que se passa se parece mais com um diálogo do absurdo. O Autor vai respondendo as perguntas, mas não há uma linearidade entre as respostas e as perguntas seguintes. Essa também parece ser a dimensão da organização provocada pela atitude do Autor ao escrever seus textos.

Ao responder a questão sobre a demora para a publicação de sua obra, assinala a ruptura que a sua escrita realiza conscientemente com a tradição literária brasileira.

Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia o barulho de motores de automóveis (1989, 164).

A consciência assinalada pela recusa em fazer do seu texto um reflexo da literatura esperada pelos editores permite ao Autor se contrapor ao mercado sem dele se distanciar. Essa solução reflete a entrada de Rubem Fonseca na cena literária brasileira. O biográfico se eleva como um palimpsesto na escrita do texto. Porém mais adiante seremos capazes de perceber que esse “palimpsesto” na verdade está remetendo ao próprio texto, que nessa narrativa parece se comportar de forma autônoma. O diálogo entre as personagens mimetiza o diálogo entre o texto de Rubem Fonseca e a tradição da qual sua escrita se distancia, como veremos mais adiante.

A relação entre o texto ficcional e o texto-personagem conforme aparece no conto parece prever a recepção que seus textos receberiam. A escrita de Rubem Fonseca se aproxima dos textos de Poe no que concerne à preocupação de refletir sobre a condição do fazer literário no momento em que o mesmo é tecido. Mas a consciência literária facilmente percebida em sua obra o afasta da possibilidade de estar escrevendo uma obra estranha à literatura brasileira.

Respondendo à pergunta sobre o porquê de ter se tornado escritor, o Autor atualiza a máxima que transforma o escritor em alguém que, por força da sua atuação, se coloca para fora das relações cotidianas. “Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido” (1989, 164).

Essa parte do texto exige algumas ponderações. Ao relacionar a atividade do escritor às atitudes do santo, do bandido e do louco, o Autor iguala a ação deles à ação de escrever. Uma vez sendo iguais, algo deve servir de medida para diferenciá-los. Esse algo, segundo o Autor, se encontra na verdade que cada atuação parece evocar.

Dissemos anteriormente que o diálogo platônico se diferenciava do diálogo no conto por buscar descortinar a verdade aprisionada pela *doxa* e que o texto ficcional não poderia recuperar essa atitude já que não há nenhuma pretensão de verdade na ficção. No entanto, o Autor vislumbra na escrita ficcional o êxtase que a busca por uma verdade traz consigo.

Segundo o Autor, ao expor sua visão sobre a deterioração do sentido de verdade na santidade e no poder, só restava a ele se ater à verdade do escritor e do bandido. Esse conto é talvez o mais elaborado passeio pelos motivos envoltos na escrita ficcional de Rubem Fonseca, pelos temas e pelas razões que o levaram a retratar o Autor numa posição-limite entre o “bandido” e o escritor.

Uma vez mais a verdade se torna a obsessão da escrita. Mas uma verdade que se coloca para fora das relações de poder. O que pode significar uma verdade que se coloca fora do poder? Uma verdade que só pode ser vislumbrada em suas contradições. Essas contradições assumem o papel de verdade no texto ficcional e são também a condição de uma verdade incapaz de reescrever o mundo a partir de suas matrizes materiais.

Isso torna a ficção detentora de uma verdade, mas uma verdade que não pode ser percebida da mesma forma que a “verdade” que se coloca fora do texto. Mais adiante a personagem-autor dirá que “o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita” (1989, 166). Posta dessa forma, a verdade se converte em *doxa*. Mas a *doxa* realizada pelo ficcional se converte em uma verdade que traz as contradições, as diferenças como meios de se obter e pragmatizar as aberturas do texto. Trata-se de uma dialética operada pela escrita ficcional que não só é capaz de provocar no leitor o interesse pela participação na empreitada de construir os sentidos do texto ficcional, como incrementa o texto com características oriundas da escrita crítica, sem perder com isso seu rendimento ficcional.

A verdade a que se refere o Autor não pode ser confundida com aquela buscada pela iniciação mística ou pela obsessão da ciência verificacionista ou ainda pelo desdobramento jurídico institucional dos Estados modernos. Trata-se de uma verdade incapaz de servir ao poder de qualquer esfera, pois está interessado apenas nas implicações de autodesnudamento que a ficção literária opera. Não sobra espaço para

tomar o “falso” engendrado pelo ficcional no texto como sendo uma vertente qualquer de uma verdade a serviço de um interesse que não o estético ou literário.

Da mesma forma que o diálogo entre as personagens evidenciava outro diálogo, entre o texto e a tradição literária, a relação verdade/ficção parece trazer à baila as implicações da arte com uma forma de expor a verdade sem que esta seja tragada pelas mesmas formas de verdade praticadas fora da escrita ficcional.

Essa exposição da verdade fazendo-a funcionar para fora das relações de poder é afiançada pela via simbólica que a escrita ficcional realiza. A personagem-autor veiculará essa opinião:

Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e a linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo (1989, 167).

A possibilidade de operar por inversões faz da ficção um espaço privilegiado para desarticular as verdades que funcionam nas relações de poder. A via simbólica invocada pelo Autor permite que a escrita ficcional realize inversões sem que os termos utilizados se neguem, ou seja, as contradições passam a ocupar um fórum privilegiado.

Mas é na maneira como a relação que se inicia com o diálogo entre o entrevistador e o Autor e vai se transformando numa segunda relação – a do texto com a leitura – que o conto parece se articular melhor. Após discorrerem sobre uma pluralidade de temas que incluem a questão de serem ou não pornográficos os textos do Autor, o mesmo se refere a um de seus livros ao ser indagado acerca do que é a natureza humana.

Nesse momento, o Autor faz menção a um livro que se chama *Intestino grosso*, homônimo ao conto. Esse ponto marca a passagem do texto enquanto espaço onde a ação se realiza para o texto enquanto personagem, ou seja, aquele que realiza a ação.

– O que é a natureza humana?

– No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações ente o corpo e a mente,

esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações (1989, 171).

Podemos até descartar as considerações acerca da visão naturalista que o Autor demonstra valorizar, podemos inclusive não nos ater ao privilégio dado à ficção em detrimento da posição que a ciência aqui desempenha, mas não podemos deixar de perceber que o Autor faz referência ao texto no qual é personagem e que, mesmo assim, se refere a ele como sendo seu autor.

Essa dobra permite um estreitamento entre o real representado pelo texto de Rubem Fonseca, e que se chama “Intestino grosso”, e o texto a que a personagem-autor se refere como sendo seu. Entendemos que essa referência explícita ao título do conto é utilizada para trazer o texto para dentro do próprio texto, ou seja, fazer dele uma personagem a mais a participar do diálogo antes levado a cabo pelo repórter e pelo Autor. Dessa forma, o texto passa a dialogar com a autoria implícita que está a cargo do Autor que no plano narrativo é também uma das personagens do conto a que se refere.

O ficcional é levado a refletir os limites do fazer ficcional no momento mesmo em que é produzido. Ou melhor, lido. Nesta dobra inclui-se o leitor, que acaba por preencher um espaço que aparentemente não lhe estava aberto, mas que, a partir da premissa de que o texto se comporta como se estivesse indagando de si e do leitor, passa a prescindir da presença de um interlocutor consciente dos limites e da condição reflexiva que o texto literário desempenha.

Soma-se a essa dobra o diálogo que o Autor em seguida realiza com a tradição literária brasileira, negando-a. Logo após discorrer sobre o que fazer com os elementos culturais que a tradição lega à posteridade, metaforizada pela relação antropofágica que devemos manter com o passado do qual somos tributários, ele diz:

Aliás, é chegado o momento de fazermos, nós os artistas e escritores, um grande movimento cultural e religioso universal, no sentido de se criar o hábito de nos alimentarmos também com a carne dos nossos mortos, Jesus, Alá, Maomé, Moisés, envolvidos na campanha. Swift e outros já disseram coisa parecida, mas estavam fazendo sátira. O que eu proponho é uma nova religião, superantropocêntrica, o Canibalismo Místico (1989, 172).

O que se desdobra dessa aparente troça ao modernismo e sua premissa antropofágica é, seguindo as advertências do Autor, como veremos, a importância de se posicionar diante desse legado. Sua posição é claramente iconoclasta. Para o Autor, a relação é de negação do tributo rendido à tradição pela escrita literária. Sua visão problematiza a ideia de apreender a literatura como um sistema. Como dissemos anteriormente, o texto dialoga com a tradição crítica da literatura brasileira ocupando uma posição contrária à ideia de sistema.

O conceito de sistema literário nas páginas de nossa crítica literária foi bem explorado por Antonio Candido em seu clássico *Formação da literatura brasileira*. Ao tratar do que chamou de momentos decisivos, Candido salienta a estruturação do sistema com vistas à construção de uma identidade capaz de unificar a diversidade das obras e fazê-las funcionar como reflexo de um momento histórico.

Convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização (2000, 23; grifos do autor).

Apreende-se dessa posição um desdobrar-se das obras na direção de uma leitura na qual a história, com sua “força centrífuga”, que a tudo parece tragar para um centro do qual aprendemos a desconfiar na contemporaneidade, reforça o papel da tradição na construção do sentido do ficcional, como que afiançando a obra que surge, fazendo-a figurar como integrada num sistema que a validará.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos

referir, para aceitar ou rejeitar. Sem essa tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (2000, 25).

É em relação a essa postura que o narrador-autor fonsequiano se manifesta contrário. Ao ser indagado sobre a existência de uma literatura latino-americana, ele ataca a ideia de que a obra literária, considerada em sua particularidade, deva ser concebida como elo, assim por dizer, de uma tradição. Aliás, a continuidade, invocada por Candido como elemento unificador e indispensável ao estatuto legitimador da literatura, é desqualificada pelo Autor.

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

A posição encarnada pelo Autor é validada, na verdade, pela mesma visão que torna a leitura de Candido possível: a História, assim com maiúscula, invocada pelo crítico é substituída por uma visão fragmentada, uma história tão fragmentada quanto a visão que dela temos, tão fragmentada que a torna incapaz de servir de fiador ao objeto literário e de seu valor estético. Para o Autor, o que está em questão é entender a literatura que o mesmo realiza e que estabelece com o leitor o compromisso de ser uma forma de redenção das forças que a história moderna trouxe para o plano das discussões estéticas. Segundo sua opinião, a literatura foge ao pressuposto de continuidade por evidenciar as relações que o crítico reivindica como sendo de urgência para a validação da mesma.

Candido procurou clarear, em sua visão crítica da literatura brasileira, a importância de pensar o surgimento de uma identidade que se contrapusesse ao legado recebido da cultura estrangeira. Ao tecer sua crítica contra os possíveis ataques de que nossas manifestações artísticas e literárias não estariam em condições de se comparar às realizadas na Europa, Candido elege o período neoclássico como a derradeira fase do processo de surgimento de nossas letras.

Não vem ao caso discutir as posições defendidas por Candido no intuito de saber se de fato a literatura brasileira teve ou não seu início com nossos árcades. Tão pouco polemizar sua leitura a contrapondo à realizada por Haroldo de Campos em *O seqüestro do barroco*, no qual se reivindica o barroco como marco inicial.

É interessante notar que a proposta de Candido é claramente fazer a literatura funcionar como uma evidência dos acontecimentos histórico-culturais de um dado momento de nossa vida intelectual, marcando seu amadurecimento. O crítico elege os árcades como ponto inicial da literatura brasileira por encontrar evidências de uma intenção, nesses autores, de fundar com a sua escrita um pensamento condizente com as cores locais.

Os escritores neoclássicos são quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus; mesmo quando procuram exprimir uma realidade puramente individual, segundo os moldes universalistas do momento, estão visando este aspecto [...]. Esta disposição de espírito, historicamente do maior proveito, exprime certa encarnação literária do espírito nacional, redundando muitas vezes em prejuízo e desnorteio, sob o aspecto estético (Candido: 2000, 26).

Em todo caso, as ideias apresentadas por Candido e pela personagem-autor do conto “Intestino grosso”, guardadas as diferenças, se aproximam, pois refletem as preocupações acerca do modo como a literatura se situa no quadro do pensamento. Para Candido, a literatura é a expressão da identidade de um povo, com suas implicações sociológicas e culturais, porém dotada de autonomia.

Essa visão das letras reforça o elo que a literatura mantém com a sociedade e delega importância aos autores, que passam a se comportar como articuladores de uma realidade histórica, com as representações estéticas e estilísticas que caracterizam um determinado período. A posição do Autor do conto não dista muito da de Candido. Ambas são a expressão de uma consciência a serviço das letras. Ambas pensam a escrita literária dentro de um limite no qual a presença de elementos históricos não deixa de desempenhar um papel decisivo.

Não é à toa que o Autor, após discorrer sobre as diferenças que o distanciam de um Guimarães Rosa, reforça suas ligações com a cena cultural e com o modo de vida das pessoas que retrata em suas narrativas. Tal preocupação o torna também tributário

de uma leitura que apreende a literatura como manifestação desta cultura, com suas marcas locais. Ao afirmar que “não dá mais para Diadorim”, o Autor expressa a superação de uma estética que porventura tentasse insistir numa descrição de uma vivência que se contrapusesse ao modo de vida demasiadamente urbana que ele testemunha.

Mas a questão não se encerra nessa perspectiva. O Autor acredita que a ficção desempenha um papel que transcende as relações estabelecidas entre a sociedade e a história retratadas pela literatura.

Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir (1989, 173).

Aqui a ficção passa a desempenhar um papel eminentemente antropológico, por se colocar como uma forma de transcendência da condição ameaçadora representada pela cena sociocultural e política e os perigos que esta oferece aos homens. Dessa forma sua visão da literatura não se assemelha à da reprodução da vivência dos indivíduos na sociedade, mas a ultrapassa por promover, através do ato da *poiésis*, a superação de uma condição na qual os indivíduos se veem presos.

Em relação à noção de sistema, o Autor demonstra não concordar com a possibilidade de que a literatura contemporânea possa se enquadrar numa tal perspectiva. Sendo a escrita literária de nossa época a consagração da multiplicidade de tendências e caminhos estéticos, não convém atribuir-lhe categorias definidoras que a possam determinar como pertencente a um sistema no qual o seu papel fosse orientado por uma perspectiva que integrasse a diversidade das obras numa noção identitária que se sobrepusesse às diferenças.

A esse propósito, José Américo Motta Pessanha afirma:

Vivemos num tempo – inclusive um tempo filosófico – marcado pela ênfase dada às noções de ruptura, de diferença, de pluralidade. Enquanto em outros momentos culturais insistiu-se, sobretudo, nas noções de continuidade e unidade, hoje, como um dos traços característicos do pensamento contemporâneo, prevalecem as categorias de multiplicidade, de corte, de alteridade (1987, 61).

A questão do sistema como forma de organização da literatura se torna então uma maneira não muito condizente com as condições culturais atuais, pois, como afirma Gerd Bornheim, “a experiência de ruptura tornou-se o espaço ‘natural’ em que se move o homem contemporâneo” (1987, 29). Desse modo, pensar a cultura e a literatura (uma de suas manifestações mais ricas) pela via sistêmica torna-se um contra-senso, conforme a reflexão levada a cabo pelo personagem-autor do conto.

A posição defendida pelo personagem-autor não deixa escapar a forte presença que a escrita ficcional exerce na vida dos indivíduos, porém não a atrela à necessidade de forjar identidades nas quais os indivíduos possam se espelhar. Como nos seus demais contos, Rubem Fonseca compreende a dimensão que a escrita ficcional acaba por realizar, mas não deixa de forçar a aproximação do leitor pela via mais intermitente.

Ao se aproximar de seus textos, o leitor percebe logo de início que não se trata de uma escrita que lhe ofertará elementos para formar um espelhamento onde projetará suas ânsias e receberá como reflexo a imagem segura de uma *persona* que se aproxime da sua vivência cotidiana. A posição do narrador nos textos de Rubem Fonseca quase sempre evidencia as dificuldades de representação em que as narrativas contemporâneas se veem envolvidas ao se lançarem na empreitada de arrematar a diversidade das experiências e representá-las na ficção.

Narradores que se desdobram em dois, que se mostram astutos ao articular tensões que contribuem para a realização da tarefa de apresentar uma literatura capaz de se pensar, de se espelhar em seus próprios caminhos fabulatórios e encontrar uma forma de resolver tais tensões sem perder o rendimento ficcional.

2.4 Os sentidos do ficcional

Em Deleuze encontramos, em sua *Lógica do sentido*, a reflexão acerca do senso comum como sendo caracterizado pela tendência em atribuir uma determinabilidade ao sentido. Em outras palavras, pretende uma ligação unívoca entre o sentido atribuído a um ente e a percepção que temos deste ente. Não deixando margem para qualquer desvio, até porque qualquer desvio levaria a uma bifurcação, a uma dissonância com a realidade, tal visão do real e do sentido seria “encarnação” de um mesmo existente. Essa leitura antecede a consideração que Deleuze faz da diferença entre o senso comum, depositário de uma visão unidirecional, e o paradoxo. Enquanto aquele se prende à relação unívoca, este permite que o sentido circule em direções diferentes.

Respeitadas as diferenças de enfoque entre a leitura filosófica realizada por Deleuze e a leitura do ficcional, a questão do sentido e da verdade parece ultrapassar as fronteiras que os separam. As posições do entrevistador e do Autor se contrapõem. Do lado do entrevistador, a recusa em atribuir sentido ou valor às palavras do Autor; do lado do Autor, a tentativa de mostrar as ambiguidades, as dobras que o texto ficcional promove.

Em se tratando de ficção, os sentidos se multiplicam, ganham vias duplas, mãos duplas. Ou seja, ao contrário do que ocorre no discurso comum, cotidiano, falar em paradoxos ao tratar de ficção não produz contradições. Por esse motivo, não é muito produtivo, em se tratando de ficções, restringir a discussão à dicotomia senso comum/paradoxo. O que parece paradoxo no discurso cotidiano pode ser a força criadora no âmbito do ficcional.

A desarticulação do lugar-comum, das referências fixas, funciona no plano literário como um motor para o imaginário. Os jogos de sentidos levados a cabo pelo ficcional remodelam a partir do imaginário a dimensão do mundo percebido. Como modo de atuar do homem no mundo, o imaginário intervém em todas as suas atividades. Assim, se constitui numa dimensão antropológica que age em todas as investidas que realizamos no intuito de atribuir sentido ao mundo.

O modo como no conto a questão aparece realça a força que o imaginário exerce sobre as frágeis certezas afirmadas pelo entrevistador, ou seja, aquele que contrapõe o ficcional ao real. Essa contraposição chega às vias da ironia quando o personagem-autor se levanta e apanha um livro na estante e passa a narrar as aventuras de uma jovem duquesa.

Você leu este livro, *Cartas da duquesa de San Severino*? O duque de San Severino é um homem muito rico, que não gosta da esposa, a jovem e linda duquesa de San Severino. A mãe do duque, a velha duquesa de San Severino, não gosta da nora, pois esta, ao casar-se com o seu filho, era uma simples baronesa. A jovem duquesa sofre terríveis momentos no castelo, principalmente durante os solenes jantares, quando são discutidas árvores genealógicas – a família do duque vai até Pepino, o Breve, enquanto a da ex-baronesa começa no século XVII apenas. Não podendo suportar essas humilhações e ofensas, a jovem duquesa decide ser psicoanalizada por um professor maduro e sábio, por quem ela, afinal, se apaixona (1989, 165).

Logo em seguida, o entrevistador pede para ver o livro que estava em suas mãos e, pela capa, percebe que o livro na verdade se chama *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*. A meta-narração parece tornar, senão mais evidente, pelo menos mais clara a relação entre o que fora dito pelo Autor e a credibilidade do dizer, do ditar poético. Remonta ao que o mesmo havia dito anteriormente – que “o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita” –, mas que não fora suficiente para que o entrevistador percebesse.

O par realidade/verdade reacende a discussão sobre a natureza da ficção como portadora de uma verdade capaz de ser veiculada pela arte. A criação literária é a realização do imaginário e esse imaginário, coletivizado, reúne um arcabouço de possibilidades de realizações que se traduzem em formas interpessoais de comunicação. Ou seja, é um “cimento” social, pois agrupa as referências musicais, artísticas, entre outras, que são as bases das identificações culturais.

O personagem-autor entende essa manifestação como sendo a única com a qual o ficcional literário pode fazer valer uma verdade que não se compromete com nenhuma instância de poder. Referindo-se às teses de Bachelard, Hilton Japiassu afirma:

A imaginação não inventa apenas coisas e dramas: ela inventa uma vida nova, um espírito novo e abre novas perspectivas de visão, novos tipos de visão [...]. A imaginação é a invenção de um sentido novo a partir de arquétipos que ela descobre ou cria nas coisas, que encontra ou reativa nas imagens literárias (1976, 90).

Como consequência, a criação literária realiza a função “desrealizante” do imaginário. Segundo Maffesoli (2001), o imaginário não deve ser tratado como uma categoria (Kant) ou uma instituição (Castoriadis), pois se lança para além de toda e qualquer definição categórica, preservando em seu âmago, por assim dizer, a liberdade de se (re) inventar, a si mesmo e ao mundo.

Ao se unir ao imaginário, o ficcional se desvencilha do real, ou antes, parte deste, sem, no entanto, ter como obrigação retornar ao ponto do qual partiu. Uma das implicações dessa relação é a de que o ficcional em algum momento representaria uma cópia ou um simulacro do real referencial. Tal visão oriunda do platonismo rebaixa o

ficcional a uma condição inferior ao real. Um duplo, um falso sentido articulado com o intuito de ludibriar.

Mas basta observar o trabalho ficcional realizado no conto para percebermos que não se trata de logro. O entrevistador é levado a crer na narrativa apresentada pelo Autor não pela força do simulacro, mas pela credibilidade do diálogo em que estava enredado. O desvio ocorre, pois o ficcional literário se distancia para gerar tensões que se traduzem em rendimento literário.

O ficcional se une ao imaginário como instaurador de tensões, pois do contrário não se diferenciaria do real. A atuação do imaginário é sempre no sentido de criar tensões que operem desvios, evitando repetições que diminuiriam a sua força. Pois bem, ao assim se dispor, o imaginário literário se distancia de toda referencialidade extra-textual. Porém, surge o problema de determinar se este distanciamento no fundo o lança num universo de autorreferencialidade que poderia levá-lo a uma espécie de desqualificação ontológica.

O modo de atuação do imaginário literário está longe de ser um falseamento ou a banalização do real. Ao agir, o imaginário nunca perde de vista a sua relação com o universo de referências extra-textuais. O processo imaginário atuante no ficcional mantém ativa as suas relações com o real e, desta forma, imprime um traço corrosivo que impõe outro modelo ao real.

Em outras palavras, ao se valer de um elemento extra-textual, o imaginário ficcional realiza no plano literário um questionamento acerca da própria veracidade do conjunto de referências, impondo-se não como um falso, mas como um problematizador desse mesmo real do qual parte. Aparentemente o que o Autor pretende dizer ao entrevistador é que a ficção, antes de ser vista como um desvio do real na tentativa de alterá-lo por leviandade, deve ser percebida como a legítima ação do homem na afirmação da sua liberdade de se (re) inventar, pois ao agir no intuito de buscar outras possibilidades para a sua realidade, faz com que as definições cristalizadas sejam remodeladas pela ação da *poiésis*, afirmando a liberdade que caracteriza a ação humana.

É mediante o confronto de interpretações que as diferenças ganham voz. Ao se deparar com o título do livro, o entrevistador apenas faz menção ao fato de que a recepção do livro se diversifica em diferentes leituras. Inclui entre elas a interpretação de uma fábula tradicionalmente recebida como pueril e infantil, mas que acaba ganhando conotações que a transformam em uma narrativa pornográfica. A resposta do Autor é a de inverter a proposta feita pelo entrevistador.

- Este livro foi interpretado de várias maneiras, inclusive como pornográfico. Vamos falar de pornografia?
- Joãozinho e Maria foram levados a passear pelo bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho [...]. Depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque, acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém, à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos voltaram para a casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente (1989, 166).

Invertendo através da interpretação a ingenuidade da fábula de Joãozinho e Maria, o Autor se transforma em leitor. E faz da sua leitura um novo parâmetro para se pensar o pornográfico, uma vez que não se recusa a tratar do tema que fora proposto pelo entrevistador, porém se reserva o direito de enveredar com sua leitura por searas diferentes de compreensão.

Retornando às implicações que a verdade desempenha no ficcional, o personagem-autor demonstra como a forma com que é recebida a fábula a desvencilha da recepção pré-orientada, comumente levada adiante por quem se depara com um texto como esse, ou seja, atenta para a necessidade de pensar a recepção e a leitura para fora das fórmulas receptivas comuns aos manuais didáticos. Dessa maneira, sua leitura não singulariza o sentido, aumentando, assim, as possibilidades de se apreender o texto ficcional.

3 O romancista

“A consciência da verdade contida no aforismo de Chaucer, ‘the lyf so short, the craft so long to lerne’, em vez de dissuadir-me, deu-me ainda mais forças para dedicar-me obsessivamente ao aprendizado do mais solitário dos ofícios. Mas exauri-me nessa tarefa horrenda. Escrever foi a mais agonizante de todas as lutas que enfrentei. Ninguém pagou mais caro do que eu pelas linhas que escreveu”.

Rubem Fonseca

A arte de Rubem Fonseca é também a arte de cometer pequenos delitos. Suas narrativas estão repletas de personagens e narradores que se dedicam ao crime, ao exercício do avesso da moral e dos bons costumes. Suas personagens mais estimadas e conhecidas do público se lançam contra as instituições sociais, contra as convenções morais, e quase sempre a punição esperada é procrastinada, deixando em aberto a purgação que os corrigiria, devolvendo ao leitor a sensação de que, com a punição, o mundo estaria a salvo. Mas não está.

Aliás, nada está a salvo quando se trata da leitura das narrativas de Rubem Fonseca. Mesmo a certeza de que estamos de fato lendo uma narrativa ficcional fica em suspenso. Propositalmente, suas narrativas insistem em se apresentar em primeira pessoa, relatando eventos que bem poderiam ser as confissões de um autor atormentado pelos fantasmas de sua própria criação.

Mas é claro que não se trata de uma escrita pautada na vida de um autor de carne e osso que se aventurou pela arte de criar ficções literárias, fazendo delas o espaço para suas confissões. A proximidade entre o real e o ficcional atesta a sua habilidade em tecer jogos ilusórios onde o leitor é enredado, é tragado pelo texto, tendo suas certezas reduzidas a um jogo de referências e des-referencializações em que a ficção criada é levada a se confrontar com o próprio exercício da criação.

É notória a sanção que sofreram algumas de suas obras exatamente por não ter sido compreendida a separação, embora difícil, dessas esferas. O real e o ficcional se veem atrelados na leitura desatenta que alguns de seus detratores e inquisidores delas fizeram. Se os responsáveis por instaurar regras (a lei, a instituição pública) não foram capazes de separar a vida do autor das peripécias de suas criações, é que há em seus textos um pacto de reciprocidade entre o real e a invenção, no qual os leitores são

invariavelmente levados a se confundir, gerando uma indecisão entre apreender esses textos pela via ficcional ou referencial.

Soma-se a essa habilidade de gerar confusões a apresentação de um narrador que, ao narrar suas aventuras, o faz sempre dentro de um cotejo com a biografia do autor empírico, aumentando as suspeitas de estarmos de fato lendo a vida do ficcionista, que por sua vez nos é apresentada por seus narradores e personagens. Seus romances trazem personagens e narradores caracterizados como autores, escritores em pleno processo de criação, aumentando as suspeitas do leitor.

Contudo, a dificuldade inicial se transforma em atrativo. A confusão gerada pela presença de um narrador ou de uma personagem que narra a aventura de também ser um autor estando ambientado em uma ficção desperta a curiosidade, mesmo no leitor mais desatento, em entender como esse jogo de encaixar narrativas com a autobiografia do autor pode resultar em prazer.

Em *O caso Morel* essa estratégia de engendrar narrativas secundárias na narrativa principal foi utilizada pela primeira vez por Rubem Fonseca e, desde essa primeira experiência, vem se reproduzindo com alguma frequência nos seus romances. Em particular, no romance *Diário de um fescenino*, publicado em 2003. Prodigioso em enredar o leitor nesse jogo de vozes que se articulam, ampliando a percepção do ficcional que normalmente se tem, Rubem Fonseca traz a discussão acerca do papel da literatura em nossos dias aproximando-a do leitor, transformado em peça fundamental na elaboração e condução do texto. O romance *Diário de um fescenino* encarna todas essas questões que traduzem as inquietações que costumam perpassar a literatura contemporânea.

Para entendermos a dinâmica do texto desse romance em forma de diário é preciso analisar primeiramente algumas características que esse narrador, que se coloca entre o autobiográfico e o metaficcional, apresenta. Sobretudo as distinções que tornam sua presença um diferencial dentro das narrativas de Rubem Fonseca.

Não constitui novidade para seus leitores se depararem com narrativas em que personagens e narradores são também autores e artistas de um modo geral. Essa experiência se estende a romances como *O caso Morel* (1963) e *Bufo & Spallanzani* (1986) que trazem como narradores escritores às voltas com as dificuldades, prazeres e desprazeres do ofício de escrever ficção. Contudo, recebe um maior cuidado no romance em questão, por se aproximar em demasia da esfera autobiográfica, ou seja, por transgredir os limites entre o referencial e o imaginário.

Esse diário romaneado guarda com suas demais obras apenas a tendência ao diálogo que caracteriza seus textos mais curtos, como vimos ao analisarmos alguns de seus contos. Diferentemente dos demais textos – onde a problematização decorre da presença do narrador-autor ou de um personagem-escritor que assume a tarefa de levar a ficção a um enfrentamento com os limites da criação literária mostrando as dificuldades e os prazeres de um ficcionista em seu ofício –, a problemática do diário ultrapassa a apreensão do que possam ser tais agruras da vida de um escritor. É o que indicam as ponderações presentes na dissertação defendidas por Luís Cláudio de Menezes sobre a questão da presença autoral nas narrativas de Rubem Fonseca:

Ao transformar escritores em personagens de sua obra, Rubem Fonseca demonstra que a sua tarefa é, através do poder da palavra escrita, fazer o leitor ouvir, fazê-lo sentir, e, antes de tudo, fazê-lo ver e pensar sobre a vida autoral, sobre seus altos e baixos, dilemas, desapontamentos, ilusões e desilusões. Através da estratégia da visibilidade, ele lança um olhar irônico sobre o solitário ofício das letras, devassando o mínimo e o escondido, revelando tanto os júbilos públicos quanto as misérias privadas por que passam autores neófitos e consagrados, diletantes e profissionais, fictícios e reais (2006, 42).

Essa postura indica um ponto de partida para a análise do diário, porém as problematizações presentes no texto não se reduzem a mera apresentação das vicissitudes da vida de um autor. Ao aproximar a dimensão referencial da ficcional, o texto transgride as fronteiras que separam o real da invenção. A vida empírica do autor é resgatada pelo leitor como uma fonte de equilíbrio interno da obra ficcional, uma vez que o leitor tende a confundir as duas vias recepcionais, a referencial e a ficcional, fundindo-as na leitura que realiza.

No romance-diário, Rufus, narrador em primeira pessoa, centraliza a narrativa em suas memórias, registrando-as em um diário que escreve enquanto se prepara para produzir um romance de formação, um *Bildungsroman*. Suas lembranças, seu cotidiano, as transformações pelas quais passa vão sendo elaboradas como um conjunto de dados que circundam a figura autoral que ele encarna.

Mas nem por isso deixa de inserir em sua fala, em seu texto, assim por dizer, elementos de ordem diversa, como as relações amorosas, que quase sempre resultam em

conflitos determinantes na narrativa; a eclosão, o aparecimento de um crime que realça a trama, reproduzindo a trajetória comum a que Rubem Fonseca destina as suas personagens.

Isto porque a forma diário privilegia não a ordem dos eventos, sua temporalidade indomável, mas a ordem imposta pela memória, pelas reminiscências filtradas pela voz de quem narra. Dessa maneira, a narrativa, que gira em torno desse “eu”, reordena a disposição dos eventos, reforçando a ficcionalidade do texto, uma vez que o ato de rememorar tende a transformar qualquer fato num produto da ficção. Mesmo que boa parte dos eventos narrados transite entre o ficcional e o referencial, o fato mesmo de estarmos lidando com interpretações mediadas por essa lembrança nos direciona para uma apreensão ficcional dessa memória.

Ao considerarmos as questões referentes ao autor na primeira parte dessa dissertação, quando analisamos a crônica “O romance morreu?”, buscamos compreender as relações e as implicações entre a morte anunciada do romance e a morte desse centro articulador representado pelo sujeito, e como este se articula na produção da literatura contemporânea. Contudo, no romance que agora analisamos, percebe-se o retorno desse sujeito a uma posição de destaque.

Porém, nunca é demais reforçar que o retorno do sujeito e, concomitantemente, da questão autoral ao primeiro plano não caminha na contramão das afirmações anteriormente ditas. Tal sujeito sofre as mesmas ações descentralizadoras e desarticuladoras que vimos no capítulo referente à análise da crônica.

A diferença que o retorno ao sujeito nos apresenta nessa narrativa, que se concentra nas lembranças desse “eu” que transforma memória em ficção, é a de assumir a tarefa de, ao se autorreferenciar, esgotar, mediante uma retomada crítica da questão autoral e desse centro articulador do sentido encarnado na figura do sujeito, as possibilidades de sua atuação catalisadora.

De certo modo suas lembranças nos são apresentadas no intuito de promover, pelo uso de uma narrativa que se aproxima de um modelo confessional, uma reflexão acerca da presença do sujeito enquanto centro articulador de sentido. Porém, na medida em que se afasta do projeto confessional, o próprio sentido é des-referencializado.

Segundo Diana Klinger,

o retorno do autor não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade. Esta constatação é coerente com

a hipótese esboçada acima, de que o retorno do autor seria uma crítica ao recalque modernista do sujeito moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da “literatura do eu” a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade (2007, 38).

Essa postura parece ser a adotada pelo narrador-autor do romance. Rufus, um escritor que experimenta a sensação da queda, da decadência demonstra a impossibilidade de reconstrução da identidade a partir da produção da narração autobiográfica centrada em suas lembranças.

Sua hesitação em transformar o diário em obra publicável, ao mesmo tempo em que se compromete, pelo menos parcialmente, em escrever seu romance de formação, é atravessada ocasionalmente pela irrupção da fala de suas personagens, de suas criações literárias. Nesse ínterim, as personagens acabam se impondo ao seu criador. Suas lembranças são desconexas exatamente por ele não poder afirmar se são suas ou se sua origem está na fala que ele atribui às personagens de seus livros, às suas criações.

A escrita do diário, dessa forma, não reproduz apenas as referências da vida, do cotidiano, mas traz consigo as marcas de uma imaginação que vai usurpando gradualmente, à medida que suas criações se impõem ao criador, a segurança que as lembranças deveriam trazer ao serem resgatadas no diário.

Assim, o romance-diário se presta antes de tudo a apresentar uma reflexão sobre o processo de escrita do próprio livro. Nesse jogo reflexivo, o romance ganha contornos de um tratado de construção da escrita ficcional. Desvela seu conteúdo crítico enquanto escrita, como uma escrita de si, sendo atravessada pela problemática da ficção da qual o texto participa, oscilando entre suas bases imaginário-ficcionais e referenciais.

Essa indecisão pode muito bem ser atribuída à leitura que fazemos do texto. Contudo, não se restringe a ela. Se o texto pretende ser um produto do desvelamento da escrita ficcional em pleno ato de construção, podemos pressupor que sua estratégia de organizar a leitura dentro desse campo receptivo é, por assim dizer, um dado do qual o leitor parte desde o início da leitura, ou seja, é uma causa e não um efeito da leitura.

A instância referencial é transportada para o texto ficcional, mas não deve ser considerada como um dispositivo de controle e ou de limitação que se impõe ao texto. Não ocorre na narrativa uma subordinação da escrita ficcional ao referencial, o romance não quer ser o registro da vida do autor empírico e muito menos se presta a estabelecer

com a realidade desse autor uma ponte que faça da literatura uma forma de auto-ajuda, enquanto escrita confessional.

A força que a escrita autobiográfica imprime ao texto não o transforma em registro de fatos e eventos cotidianos de alguma memória real. Esse jogo ganha contornos atrativos, porque ao mesmo tempo em que a memória de Rufus é entrecortada pela lembrança das falas de suas personagens, a fala do autor empírico é invocada pelo leitor misturando-se à fala do narrador, criando uma expectativa no leitor de estar de fato lidando com a vida real do ficcionista. Mas esse jogo não visa reconstruir, ou melhor, preencher as lacunas que se estabelecem entre os eventos invocados pela memória de Rufus.

Cabe ao leitor perguntar-se, como Diana Klinger:

Que sentido dar ao retorno na cena literária de uma escrita do eu? Essa primeira pessoa é uma máscara produzida pelo teatro irônico da cultura midiática ou ela implica uma outra visão da obra? [...]. Qual é o sujeito que retorna? Evidentemente, não se trata da figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional (2007, 37).

Esse “eu” que aparece no diário deve ser inquirido no intuito de entendermos as transgressões que esse texto realiza ao transitar entre o referencial e o ficcional, entre o ato de criação e o fato. E a pista que seguiremos será considerar a autobiografia apresentada pelo narrador como uma escrita que acena para uma mudança de perspectiva da ficção contemporânea e da leitura que dela realizamos.

Voltamos mais uma vez a lidar com a questão do autor, assim como o fizemos ao analisar sua crônica e seus contos. Porém, o retorno da questão do autor traz como incremento o desvelamento de um sujeito ancorado na ficcionalidade, isto é, o retorno à problemática do sujeito, dessa vez levado a se realizar na esfera ficcional. O que isso poderia significar para a obra em questão e para a literatura em geral?

Ao iniciar seu diário, indeciso entre sua publicação ou sua destruição, Rufus deseja que o leitor saiba desde o início que se trata de um experimento, um ensaio onde sua escrita será testada, será apenas um caminho para algo que considera maior.

Decidi, neste primeiro dia do ano, escrever um diário. Não sei que razões me levaram a isso. Sempre me interessei pelos diários dos outros, mas nunca pensei em escrever um. Talvez depois de considerá-lo terminado – quando?,

que dia? – eu o rasgue, como fiz com um romance epistolar, ou deixe na gaveta, para, depois de morto, os outros – nem sei quem serão, pois não tenho herdeiros – resolverem o que fazer com ele. Ou, então, pode ser que eu o publique (2003, 11).

A escrita ficcional deixa de ser apenas um objeto de prazer e passa a frequentar as demais faculdades humanas. Demanda reflexão, demanda a presença do leitor como articulador do sentido que o texto reclama. Elaine Moraes, ao examinar esse mesmo romance em sua dissertação, afirma:

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 (2006, 10).

Essa visão de que a literatura contemporânea demandaria uma reflexão diferenciada é objetivamente levada a cabo pelo romance *Diário de um fescenino*. Poderíamos acrescentar que não somente a literatura é refletida, mas a própria visão que dela temos sofre com a presença desse narrador que simula um diário para realizar na verdade um desdobramento da escrita ficcional. Um desdobramento da escrita e da leitura.

A posição crítica segundo a qual a literatura se desdobra sobre si mesma, segundo Roberto Machado (2000), tendo como objetivo narrar sua própria existência textual é, na realidade, o único tema sobre o qual a literatura se interessou desde o início. Em suas palavras,

costuma-se dizer que a consciência crítica, a inquietude reflexiva a respeito do que é a literatura se introduziu bem tarde, na rarefação e no esgotamento da obra, no momento em que, por razões puramente históricas, a literatura só foi capaz de se dar a si mesma como objeto. Parece-me, no entanto, que a

relação da literatura consigo mesma, a questão a respeito do que ela é, fazia, desde o início, parte de sua triangulação de nascimento (2000, 140).

Vimos desde o início desta dissertação afirmando o papel que a reflexividade desempenha na escrita ficcional de Rubem Fonseca, porém, até aqui indicamos apenas as preocupações do ficcionista, sua consciência do papel da literatura no quadro do pensamento contemporâneo; contudo, neste romance a presença da reflexividade se amplia e se apropria da visão que costumeiramente desenvolvemos da noção do sujeito dentro e fora das linhas de suas obras.

Esse narrador-autor autoconsciente, que procura resgatar em suas memórias as suas origens, traz consigo a desarticulação da noção de sujeito ao se questionar acerca das reais possibilidades de se traçar uma linearidade que possa fornecer um retrato de suas origens.

Sua procura só se torna possível se o narrador-autor encarnar o esgotamento desse centro articulador expresso na noção de ego. Esse *eu* que organizaria a narrativa, já que ela, como poderíamos esperar – já que estamos tratando de um diário –, deveria ser composta das lembranças que o narrador carrega consigo de seu cotidiano, acaba sucumbindo às falas das personagens que ele enquanto escritor ficcional, criou. Seria próprio a esse narrador levantar a questão dos limites da ficcionalidade de seu texto. Essa questão, porém, não surge desarticulada do valor atribuído à noção de autoria e, conseqüentemente, ao sujeito na escrita contemporânea.

Rufus percebe que a confusão criada pelos leitores, ao atribuírem as ações das personagens ao seu criador, não é tão incabível assim. Se o leitor é levado a fundir a ficção ao referente mais próximo, que é o autor empírico, a ficção deixa em aberto as certezas que o leitor poderia ter acerca dos limites entre o fictício e o real.

Em um artigo intitulado “Aproximações: teorias contemporâneas da literatura, identidade e diários”, o crítico Sérgio Barcellos recorre à abordagem que Jonathan Culler desenvolveu, parafraseando Foucault, ao tratar da questão do sujeito na contemporaneidade. Podemos confrontar sua visão com a posição desenvolvida na narrativa de Rufus:

Citando Foucault, o autor (Culler) sugere como origem da ruptura entre as abordagens identitárias como predeterminadas e soberanas – o sujeito autônomo do iluminismo – as pesquisas psicanalíticas, antropológicas e

linguísticas que “descentralizaram o sujeito em relação às leis do seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de suas ações ou os jogos de seu discurso mítico e imaginativo. O sujeito, a partir dessa ruptura, não mais atribui sentido ao mundo exterior, mas constitui-se em interação com ele” (2007, 45).

Essa visão se encaixa com a posição que Rufus adota ao narrar suas memórias fesceninas, obscenas. A escolha pelo obsceno nos leva a indagar se o objetivo de Rufus não seria o de confrontar as forças normalizadoras da sociedade e lhes impor a visão elaborada a partir da ótica do desejo, de um dos raios do prisma que decompôs o sujeito na contemporaneidade.

Sobre isso o próprio narrador afirma: “sou um espalhador de sementes. A civilização, esse processo evolutivo que sofremos, não deve corromper a nossa pureza animal” (2003, 86). No diálogo que se segue, Rufus diz ao seu interlocutor que este encarna a face corrompida do desejo em prol da observância às regras civilizadoras. Acrescenta que diferenciar a liberdade alicerçada no direito de uma liberdade concebida na esteira de uma universalidade, que se estreita à do sujeito apreendido fora da arregimentação da vontade, resultaria numa liberdade de fato. “E a liberdade de fato, do sujeito fazer não apenas o que lhe é permitido, mas o que pode e quer fazer?” (ibidem).

Se por um lado Rufus tenta deslocar a autonomia de que o sujeito gozava para fora do quadro dos discursos que orientam o pensamento moderno, por outro sua empreitada acaba por confirmar o contrário. Mesmo querendo afirmar a liberdade, seja a da vontade, seja a de uma tomada de ação por parte do sujeito, a empreitada anunciada não resultará em outra coisa que a afirmação da impossibilidade de encontrar um solo no qual essa visão possa se alicerçar.

Podemos, contudo, suspeitar que suas memórias fesceninas se prendem ao elemento que poderia unificar a diversidade de facetas nas quais o sujeito contemporâneo se dividiu. Ao trazer as memórias alicerçadas no corpo, em suas lembranças amorosas, Rufus introduz na questão do sujeito a presença do corpo como unificador das percepções que o mesmo reconstrói em suas memórias. Ao invés de fragmentar, o corpo unifica: o corpo como metáfora para o texto, como metáfora para a obra em construção.

Se suas memórias são fesceninas, obscenas, a princípio veladas, a narrativa decorrente dessas lembranças deve apontar para um fora das arregimentações que

costumeiramente se impõem ao sujeito. São isentas de sanções, uma vez que, por serem obscenas, já ocupam um espaço delegado à contravenção, ao que deve ser escondido.

A invocação da memória pela via de um corpo marcado pelo desejo e por sua forma obscena de atuar é a única certeza que resta ao narrador diante das múltiplas fragmentações sofridas pela voz que as enuncia. Por isso, ao escolher narrar não as suas lembranças mais pueris, infantis, mas suas aventuras amorosas, mesmo que dissimuladas, faz de seu diário um registro do retorno ao corpo como forma de afirmação de uma possível organização da narrativa.

O corpo descoberto pela narrativa por sua vez dá ao leitor a impressão de que o narrador está tratando de expiar sua culpa, confessando o que lhe vai à alma, mas isso não se confirma, uma vez que em momento algum tal expiação é praticada pelo narrador. Por outro lado, ele se vê como um fescenino, dentro dessa ótica deixa transparecer uma consciência que ultrapassa a mera questão expiatória.

Se ao afirmar o corpo o narrador o habilita a servir de metáfora para a tentativa de integração que o mesmo ensaia ao fazer do diário uma escrita preliminar para o romance de formação – este sim comprometido com a trajetória moral ou imoral, mas enfim, comprometido com um posicionamento no qual a personagem será sempre a referência central da narrativa –, somos levados por um instante a aceitar que esse corpo apresentado, resgatado pela lembrança de suas ações obscenas, quer subverter as relações entre os dois textos.

Na verdade, Rufus finge escrever algo que possa ser de maior valor literário. Sua intenção é procrastinar a realização do romance de formação, por perceber que ali sua escrita atuaria de forma regrada, compromissada com a tradição, da qual parece querer se desvencilhar.

Todo mundo sabe como é um romance de formação. Eu estou com um na 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 [...]. Assistimos às suas aventuras, paixões, sucessos e fracassos. Vemos o personagem tornar-se um homem de meia-idade, afinal desiludido com o amor, com a sua carreira, com a vida. Boa trama, não? Fácil, não é? O problema é que Flaubert já escreveu isso, eu escrevi acima um resumo de *A educação sentimental* (2003, 83).

A temática do corpo é uma das constantes da obra de Rubem Fonseca. No decorrer de seus textos pode-se facilmente perceber a preocupação dispensada ao corpo e a maneira como essa presença atua em suas narrativas. Em seus contos e romances mais antigos, a presença do corpo, desafiando a razoabilidade e a organização dos espaços, nos quais são inseridos, pode ser amplamente observada.

A relação entre o corpo e a escrita ficcional já foi bastante trabalhada pelos comentadores de Rubem Fonseca, sempre ressaltando o papel destinado ao corpo como sendo o de equilibrar as contrariedades, as contradições impostas pelas forças que atuam sobre o indivíduo na contemporaneidade.

Segundo Vera Lúcia Figueiredo,

na ficção de Rubem Fonseca, o individualismo exacerbado cria um abismo entre os personagens que, desprovidos de qualquer referencial transcendente, enredados num profundo narcisismo, acabam por concluir que “entre o nascimento e a morte, só o amor, o amor de orgasmos e órgãos, existe” – frase que aparece, com pequenas variações, em diferentes textos do autor (2003, 115).

Trata-se de, através da questão da autonomia invocada pela presença do corpo na ficção, pensar a atuação das forças de contenção da vontade, mediante a postura que esse narrador autoconsciente desempenha na narrativa. Sua posição autocrítica não deixa, por sua vez, de produzir um efeito de esgarçamento na outra ponta do texto ficcional, a sua recepção, ou seja, provoca, insere uma suspeita na visão usual que o leitor costuma ter da ficção.

Neste sentido, a leitura também ganhará um viés autoconsciente. O papel agora desempenhado pela leitura é o de dialogar com a escrita ficcional, dialogar com um narrador ciente de estar lidando com o desdobramento da escrita literária, lidando com a essência do ato da criação ficcional. Daí talvez derive a presença do corpo, invocado como elemento agregador da leitura, do leitor e da escrita ficcional como metáfora das três partes que compõem o corpo humano: cabeça, tronco e membros; autor, texto e leitor.

Apreender a relação do texto com o leitor requer do crítico uma visão que abarque a literatura e o diálogo que ela estabelece com o pensamento contemporâneo. Por isso, faz-se necessário apreender a mudança ocorrida na postura desse narrador. Em

seguida, fazê-lo dialogar com a perspectiva contemporânea, que é atravessada pela questão da função do autor e pela presença, na narrativa literária, desse narrador ciente de suas atividades ficcionais, compreendendo tais mudanças no quadro das transformações ocorridas na cultura atual e seus reflexos na produção ficcional correspondente.

A questão levantada pela escrita do diário passa pela presença dessa voz em primeira pessoa que simula a apresentação de suas experiências fesceninas para, na realidade, nos apresentar a formação de sua vivência como escritor. Mas a sua vivência de ficcionista é assaltada por suas criações. Suas falas e lembranças são confundidas com as de suas personagens.

A passagem da certeza para a dúvida reforça o caráter ambíguo do diário.
Segundo Elaine Moraes,

o diário é construído, então, de forma ambígua e lúdica, onde o autor-narrador Rufus está construindo para si suas verdades, mas também fingindo para os outros. 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 (2006, 61).

Essa postura adotada pelo narrador-autor desarruma a leitura, desarruma as certezas do leitor e por último desarruma a recepção que esse leitor tem do texto. Mas, ao desorganizar certezas, abre um leque de possibilidades de leituras que trazem o leitor para o primeiro plano da construção do objeto ficcional. Rufus percebe em seus leitores ou, para ser mais exato, em suas leitoras a forte atração que sua escrita exerce. Essa atração o leva a estabelecer um jogo com suas leitoras, transformando-as em personagens de seus textos.

Sendo ambígua, sua escrita deve contornar as certezas que carregamos e temos como inexoráveis. Antecipando-nos ao final da narrativa, podemos supor que não é em vão que seus romances o levarão a um inevitável tribunal de acusação. Seus textos, frutos de uma imaginação marcada pela dúvida, oscilam e fazem o leitor oscilar em seu ritmo de constantes jogos e simulacros.

Sua consciência de estar contribuindo para a produção da ficção e não para uma descrição de fatos ou eventos pessoais não é suficiente para livrá-lo das acusações de autor pornográfico e perigoso. Seus acusadores nada mais são que seus leitores. Mesmo

sua insistência em fazer com que seus textos sejam apenas vistos como fruto de sua imaginação não desfaz as ambiguidades que sua escrita produziu. Rufus invoca Lord Byron:

Byron anotou no seu diário: “Só Deus sabe as contradições que este diário pode conter. Se sou sincero comigo mesmo (infelizmente mente-se mais para si do que para os outros), cada página deve invalidar, refutar e inteiramente repudiar a que a antecede” (2003, 167).

Rufus segue se comparando a Byron, contudo fazendo questão de afirmar que não está de forma alguma mentindo ao escrever seu diário:

Neste meu diário, ainda que nele exista a mesma discrepância anotada por Byron, não estou mentindo para mim mesmo nem para os outros. Posso mudar de página para página, parecer confuso, mas acredito que meus contrastes e contradições se equilibram – assim é o mundo e o ser humano. Heráclito cantou essa bola há mais de dois mil e quinhentos anos (2003, 167).

Ao afirmar o caráter não enganoso de sua escrita, o narrador faz o leitor atentar para a problemática que envolve a ficção desde os primórdios: a ficção não corresponde ao falso, não se equipara à enganação trata-se de uma construção do imaginário e não de uma escrita que quer ludibriar seu leitor.

Ao cotejar as suas impressões referentes aos autores lidos na infância com a consciência que tem de sua escrita, Rufus faz questão de demonstrar que, diferentemente dos autores lidos por ele, não pretende impor ao leitor uma visão da realidade que parta apenas de suas impressões. Rufus invoca a leitura que fez de *Crime e castigo*, observando a importância que o autor teve em sua formação de escritor. Nesse ínterim, tece uma crítica aos autores que participaram na sua formação.

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 veem*, só

existe a realidade que os cerca, vamos com ela murar também o leitor, esses escritores pensam assim. Quanto a mim, se *não uso* a minha imaginação, como neste instante, e falo apenas a realidade, estou sendo simplesmente o rabiscador de um diário, um registro cotidiano e fidedigno de uma jornada de ocorrências [...]. Literatura é imaginação (2003, 158; grifos do autor).

Vamos agora observar as transformações que levaram ao surgimento desse narrador autoconsciente e metaficcional, e em seguida analisaremos o papel do leitor, ao indagarmos, juntamente com o narrador, a relação texto-leitor através da análise das “síndromes” que acometem os leitores na lida com o texto ficcional.

3.1 O narrador reflexivo: suas origens

No ensaio intitulado “A posição do narrador no romance contemporâneo”, o filósofo Theodor W. Adorno estabelece um diálogo com Walter Benjamin que, por sua vez havia desenvolvido uma análise do narrador do romance em relação ao narrador épico, mostrando o que considerava ser uma defasagem na passagem de um modelo para o outro.

Tal defasagem seria atribuída ao narrador do romance por não cumprir com os objetivos representacionais que dele se esperava. Tal tarefa não se devia tão somente à mudança de perspectiva estética, mas também a uma mudança no plano das relações sociais, nas quais os homens e conseqüentemente suas criações artísticas e literárias trariam as marcas dessa defasagem, dessas transformações.

Tornou-se impossível que o narrador desempenhasse o papel de mediador capaz de representar os anseios e desejos de uma coletividade qualquer. Adorno faz menção a que se esse narrador por acaso surgisse seria apreendido com ceticismo, uma vez que estaria em desacordo com o seu tempo. Compreendendo tal tempo como o da desintegração da identidade da experiência do indivíduo.

Segundo Adorno,

antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador – como se o curso da vida ainda fosse em sua essência o da individuação, como se o indivíduo ainda alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação (1980, 270).

Para Adorno, a arte não pode ser compreendida desvinculada das transformações sociais. Dessa forma, deve-se procurar compreendê-la no cotejo com essas transformações. Porém, a evolução da arte para além das vanguardas observadas por Adorno, ultrapassa em alguns aspectos as suas teses iniciais. A arte contemporânea não está limitada ou submetida “ao imperativo absoluto da modernidade radical; ela se inspira livremente nas formas do passado, que conjuga com os materiais e com os mais diversos procedimentos, tradicionais ou altamente técnicos, do presente ou do futuro” (Jimenez: 1997, 350).

Por não se encontrar reduzida aos imperativos que nortearam o modernismo, a arte e a literatura contemporâneas podem ser observadas fora das relações apontadas pelo filósofo. Dessa forma, o narrador ultrapassa os impasses antes apontados. Se nas narrativas modernas o narrador encarnava a crise da razão e seus desdobramentos ficcionais, na contemporaneidade tais narrativas propõem uma superação da pergunta acerca da crise da razão, que a modernidade pôs na ordem do dia e que Adorno e demais companheiros de Frankfurt não poderiam deixar de questionar. Se considerarmos que a arte contemporânea não se encontra mais sob as determinações da modernidade, possivelmente terá que responder a outras questões que não às levantadas pelos teóricos do período anterior.

O narrador dos romances da alta modernidade, como os que foram levados em consideração por Adorno, não poderia de fato funcionar como mediador, uma vez que estava realizando outros objetivos. As experiências narradas sofreram um deslocamento para o interior do *self*, por assim dizer, do próprio narrador. A comunicação teria que se dar num nível fora das relações sociais, pois o narrador havia deixado de relatar as experiências coletivas e seguido por um caminho que o levaria a narrar suas intimidades, a partir de um ponto de vista intimista do mundo, mas que não deixava de estabelecer um elo com a realidade da cultura contemporânea.

A mudança na perspectiva desse narrador se dá na medida em que ele passa de uma condição de mediador defasado das experiências coletivas e se centraliza na fabulação de experiências possíveis de serem representativas do cotidiano. Uma inversão das premissas. O real, a historicidade, deixa de ser a medida dessa fabulação e surge um hiperrealismo reforçado pela atuação quase sempre paródica do narrador.

Ariovaldo José Vidal, expressa a seguinte opinião:

Por trás do movimento caótico, portanto, persiste uma consciência que pensa o mundo, tendo como referência o conhecimento dos livros e dos homens. Violência, prazer e aventura aparecem “historiados” [...]. Pressupondo um intervalo entre o relato e experiência vivida, ainda que o narrador tente muitas vezes elidir essa distância. Daí porque haverá o constante jogo paródico, o resgate das formas romanescas, que acabarão traindo a angústia dessa consciência em querer entrar na vida rebaixada do real o modelo forjado na leitura e na escrita (2000, 44).

As mudanças ocorridas na cena contemporânea não deixavam espaços para que reminiscências dessa alta modernidade pudessem se impor como modelo estético aos novos textos ficcionais. As primeiras manifestações propriamente contemporâneas surgem com o gradual enfraquecimento da autorreferenciação, que fazia do modernismo um refém de sua própria lógica. As múltiplas experiências estéticas: as *assemblages*, os *happenings*, a música aleatória, a arte cinética, a arte de computador, a arte do corpo e a arte conceitual figuravam à luz do dia nos grandes centros urbanos.

A contestação da valia das vanguardas, na medida em que estas não foram capazes de expressar o conjunto de mudanças que ocorreram na passagem da metade do século XX aos seus desdobramentos, decretou o fim de qualquer pretensão a se manter a posição até então ocupada pela arte. A arte contemporânea, também chamada pós-moderna, introduz um novo olhar sobre o papel das ficções literárias, rompendo com a radicalidade absoluta da modernidade e se voltando para a tradição. Mas tal retorno deve ser compreendido como uma recuperação crítica de todo o legado abandonado pela arte moderna.

É com entusiasmo que Silviano Santiago vê a mudança:

O olhar pós-moderno olha nos olhos do sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisíaco. O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao da morte de ontem. Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ele se abre no agora em mil possibilidades. Todos os caminhos, o caminho (1989, 50).

Santiago, ao se deparar com as mudanças pelas quais passava a cena histórico-cultural, em particular a brasileira, percebe que esse novo modo de olhar a cultura e dela participar se imporá ao modelo moderno, suplantando-o. Muito embora a pós-modernidade não seja uma unanimidade, como fora a modernidade, suas bases teóricas começaram a ganhar força gradativamente entre os pensadores contemporâneos.

Fredric Jameson admite a possibilidade de que tais mudanças não são de fato tão universais como as mudanças ocorridas na passagem do mundo pré-capitalista para o capitalismo, a partir do advento da modernidade. Apesar dessa ressalva, não deixa de apontar algumas modificações no cenário artístico e no conjunto de imperativos socioculturais que, para o crítico, não deveriam ser desconsideradas, muito embora a própria crítica muitas vezes se mostrasse vacilante diante dessas mudanças.

O crítico demonstrou certa preocupação em admitir uma continuidade entre a modernidade e a pós-modernidade. Para alguns a modernidade continua a “reger” as relações entre a produção artística, no caso aqui a literária, e os pressupostos culturais que lhe dão suporte e validade. E um dos pontos de apoio de tal vertente da crítica contemporânea é a questão do sujeito.

No entanto, tal temática seguiu o caminho do “des-mantelamento” como um índice de superação das castrações e patologias imputadas a esse sujeito organizador de todo o sentido na sociedade burguesa. A mônada, ou antes, o fim de tal mônada, significou o fim do ego burguês, mas também o fim do estilo, do sentido único, o que na análise de Jameson se tratava de uma clara passagem para uma era de primazia da reprodução mecânica.

No que diz respeito a expressão e sentimento ou emoções, a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimentos, uma vez que não há mais a presença de um ego para encarregar-se de sentir (2001, 43).

A identificação de tal perda de centralidade dos afetos, uma vez que o sujeito responsável por coordená-las fora desmantelado, e as decorrentes propagações na direção da perda de estilo e da individualidade reforçaram a quase universal prática do pastiche. Ao pastiche alia-se a impossibilidade de se pensar no interior de um sistema acabado e autorreferencial que, na concepção de Jameson, passou a vigorar como a

forma de atuação de toda a criação cultural e artística contemporânea. Isso se deve, entre outros motivos que aqui não nos interessam, à tendência a se desviar da norma para, num movimento, não necessariamente agressivo, retornar a ela “pela imitação de suas excentricidades intencionais” (idem, 43).

Se, antes, as ideias de uma classe dominante (ou hegemônica) formavam a ideologia da sociedade burguesa, os países capitalistas avançados são, em nossos dias, o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma [...]. Nessa situação, não há mais espaços para a paródia, ela teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar [...]. O pastiche, assim como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático (idem, 44).

Fredric Jameson vê na pós-modernidade a expressão de uma nova ordem social emergente do capitalismo tardio. Sua visão da contemporaneidade se entrelaça às leituras que viam nas instituições alicerçadas no modelo capitalista a fonte das mudanças ocorridas na vida cultural e em suas manifestações artísticas. E sendo uma emergência do velho modelo de produção de riqueza e poder, a ruptura com a modernidade não poderia ser apreendida como radical.

A discussão sobre a possível morte do sujeito parece mais indicar a necessária mudança de perspectiva de uma crítica incapaz de reatar seu discurso com a história e com as reais mudanças pelas quais a sociedade contemporânea passou. Não se trata de cartografar as eventuais intermitências que tenham transcorrido entre os períodos moderno e contemporâneo, mas, sobretudo, validar e promover a análise das fontes culturais que porventura possam ter servido de suporte para tais mudanças, e como se deram tais mudanças.

A relação pretendida pela visão desses pensadores nos leva a crer que a arte deixava de ser uma forma de pensar a realidade e passava a desempenhar um papel secundário, apenas servindo de ornamento ao modo de vida baseado nas regras capitalistas e na sua lógica mercantil.

Tal leitura de fato deixava a arte numa situação desfavorável. Se pensarmos, por exemplo, nas narrativas experimentais surgidas com as diversas manifestações vanguardistas, veremos que a arte desse período como de qualquer outro, sempre se manteve atenta às mudanças ocorridas no cenário cultural e econômico.

A crítica canadense Linda Hutcheon, que dedicou um de seus trabalhos a observar as transformações ocorridas na literatura e nas artes desse período, afirma:

O pós-modernismo explora, mas também ataca elementos básicos de nossa tradição humanista, tais como o sujeito coerente e o referente histórico acessível, e é perfeitamente possível que seja isso o que o torna tão insuportável aos olhos de Eagleton e Jameson [...]. Eu afirmaria que o aspecto positivo, e não negativo, do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados, reconhecendo declaradamente a “insolúvel relação” entre a produção cultural e suas associações políticas e sociais (1988, 71).

Como nas palavras anteriormente citadas de Ariovaldo José Vidal – “por trás do movimento caótico, portanto, persiste uma consciência que pensa o mundo”–, essa consciência que não se isola do mundo para tecer um duplo do real, no qual possa se refugiar, pode ser observada na postura que o narrador assume em algumas obras literárias contemporâneas.

Exemplo disso é o que ocorre na obra de Rubem Fonseca. O papel desempenhado pelo narrador que antes esteve envolvido na tarefa de superar a posição de mediador entre os indivíduos e a experiência coletiva passa a refletir a consciência a serviço da escrita ficcional. Uma consciência capaz de destecer as armadilhas da crise da representação que os críticos da modernidade apontaram como sendo a grande questão que envolvia o narrador dos romances pós-modernos.

Tais mudanças são em parte atribuídas à autorreferencialidade que essas narrativas desenvolvem. Esses narradores parecem fugir ao papel convencional de representar os indivíduos em suas vivências sociais e passam a tramar, de dentro das narrativas, jogos de autorreferencialidades que lhes possibilitam atuar como um duplo: são leitores de si mesmos, ao mesmo tempo em que são criações ficcionais.

Dessa forma, muitos narradores de Rubem Fonseca, e em especial, Rufus, o narrador do *Diário de um fescenino*, criam um pacto recepcional com o leitor em que a leitura é habilitada a desempenhar um papel crucial na construção do artefato literário.

Rufus parece se deslocar no interior de um *corpus* literário, estabelecendo uma relação de continuidade que muitas vezes pode passar despercebida aos olhares menos

atentos. Mas se age de modo reflexivo, age no intuito de esvaziar as diferenças entre o real e o ficcional colocando-os lado a lado, não para reduzir o real ao ficcional ou vice-versa, porém para promover um enfrentamento crítico de ambas as condições.

Nesse sentido, o narrador da alta modernidade, silenciado pelas experiências mutiladoras das guerras e do aparente *nonsense* que pairou sobre a cultura ocidental até meados do século XX, reaparece capaz de afirmar, mediante a sua condição de criador aclimatado no interior de outra criação, uma postura crítica sobre a ficção. Ou seja, uma duplicidade de caráter que o coloca numa situação privilegiada em relação ao fazer literário contemporâneo.

Estas características se encontram nas obras de Rubem Fonseca e ganham maior visibilidade em *Diário de um fescenino*. Nesse livro, o trabalho dispensado ao narrador aponta para uma preocupação em definir sua posição como um modo de definir a própria escrita literária. Estabelecendo com a diversidade das relações sociais uma relação que o faz manifestar ora uma consciência pessoal e ora uma consciência histórica, o narrador tem uma dupla atuação: descortina o que há de ficcional no discurso cotidiano e a parcela de crítica ao real presente no texto ficcional.

A reflexividade que atribuímos ao narrador tem suas raízes no posicionamento de autorreferencialidade da produção ficcional realizada pelo autor. Sua estratégia de estabelecer uma conexão entre suas obras mediante a presença de um narrador, ou antes, da *persona* de um narrador, que descortina as várias frentes de atuação que este assume, nos direciona a uma leitura menos ingênua de suas obras.

A experiência de Fonseca em fazer de seus textos o espaço onde circulam narradores que invocam outros narradores, criando um diálogo interno entre seus textos, é usada como estratégia de construção de uma reflexividade que supõe também a presença do leitor e sua capacidade em identificar, nesse jogo de autorreferências literárias, a formação de uma escrita ficcional dotada de uma autoconsciência de seu papel.

Mas essa postura não é exclusiva de seus romances. Rubem Fonseca realiza a mesma estratégia em grande parte de seus contos. Como estamos partindo do pressuposto de que o diálogo entre seus textos é uma marca de sua escrita ficcional, não poderíamos deixar de associar o narrador-autor Rufus com os demais narradores que adotam a mesma postura metaficcional.

A atitude reflexiva que o narrador assume em algumas obras de Rubem Fonseca nos apresenta um plano geral de seu projeto literário. Pois sem dúvida há um projeto

literário em sua escrita ficcional. Supomos que tal atitude em muito se deve à retomada do diálogo que a pós-modernidade estabeleceu com o passado estético propositalmente interrompido pela modernidade e seu programa de rupturas radicais. Dessa maneira, o narrador, que também é um escritor, nos conduz pelo universo ficcional trazendo à tona as estratégias ficcionais adotadas.

3.2 Zuckerman: o leitor e a letra

Nathan Zuckerman é um personagem de Philip Roth, escritor norte-americano. Zuckerman é uma constante nas obras de Roth que, assim como ocorre com algumas personagens e narradores de Rubem Fonseca, se aproxima bastante da biografia do autor. Seja porque seus leitores assim o querem, seja porque essa proximidade pode ser uma consequência dos desdobramentos provocados pela leitura, recorrentemente se atribui a essas personagens, tanto de Roth como de Fonseca, as ações perpetradas por suas criações ficcionais.

Roth e Fonseca parecem estar de acordo no que diz respeito a um fato que caracteriza a literatura contemporânea: não se pode ignorar o papel que os leitores e consequentemente a leitura exercem na produção ficcional contemporânea. Na crônica analisada no primeiro capítulo desta dissertação, Rubem Fonseca invocou as palavras de Roth, atribuindo ao crescente desinteresse dos leitores pela literatura de ficção a condenação desta à morte. Contudo, a derradeira morte da literatura, pensada dessa forma, seria falaciosa exatamente porque em ambos a morte anunciada é substituída pela forte presença do leitor; em ambos, o dilema é superado trazendo o leitor para o centro dos textos.

Ao se referir a Zuckerman em seu romance, Fonseca recupera a mesma tormenta, o mesmo tribunal de acusação que Roth vem sofrendo desde que criou seu personagem. Rubem Fonseca também sofreu acusações e teve sua vida transferida para as ações de suas personagens e narradores, sobretudo com Rufus, que, para aumentar a tensão, curiosamente carrega em seu nome as iniciais de R (Rubem) e F (Fonseca), reforçando a confusão dos leitores.

Rufus define o leitor, todo e qualquer leitor, como sofrendo da síndrome que batizou com o nome da personagem de Roth. Em uma longa explicação, datada do dia 7 de agosto, explica em seu diário que esta se direciona a qualquer leitor, mesmo tendo ele como profissão a crítica literária. Vejamos a explicação dada por Rufus:

Vila-Matas, o espanhol, fala na síndrome de Bartleby, um sintoma mórbido de inspiração melvillianiana que paralisa os escritores, fazendo-os renunciar à literatura. Eu não me incomodaria de sofrer dessa doença que acomete tantos dos meus colegas, fazendo-os desistir de escrever. Se sofresse tal enfermidade não seria vítima de uma síndrome ainda pior, que ataca os leitores: a de Zuckerman. É horrível sofrer de uma doença que está no organismo dos outros. Fui o primeiro a dar um título a esse mal, que sempre atormentou os escribas (2003, 148).

Ele segue indicando a origem de tal nome, que, como sabemos, trata-se da apropriação do nome de uma personagem de Philip Roth que, assim como Rufus, é uma criação ficcional que resolve fazer suas próprias ficções. Continuando suas explicações, Rufus demonstra que nem mesmo os autores literários escapam da síndrome de Zuckerman.

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 onfalópsico, ou Goethe com sua tese de que os livros são os fragmentos de uma grande confissão. Se minha biografia está 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 autor pode estar nos livros, mas não conforme a visão simplista dos zuckermanianos (idem, 149).

A questão levantada pela presença desse narrador que atravessa as páginas ficcionais e deságua, mediante uma leitura enviesada, na vida do autor é a de que vida e invenção tiveram suas fronteiras dissolvidas pela força da leitura, que as uniu. Seus leitores reordenam a lógica real-ficcional por acreditarem que ocupam uma posição privilegiada que lhes permite entrever, nas linhas inventadas das narrativas, a matéria biográfica do autor. Em essência, essa é a posição ocupada pelos zuckermanianos.

Contudo, mais do que apenas fundir as instâncias do ficcional e do biográfico seus leitores se inserem, com essa intervenção, no âmbito ficcional e participam no processo de construção do sentido da obra ficcional. A participação deles é prevista e

até premeditada pelo narrador-autor, pois este parte da premissa de que seus leitores são argutos decifradores de enigmas.

Essa visão pode ser comparada com a postura observada em textos de teóricos da estética da recepção, que privilegia a leitura e as diversas recepções que um texto possa receber. Karlheinz Stierle, em seu ensaio “Que significa a recepção dos textos ficcionais”, discute as perspectivas de se considerar a literatura a partir da ótica da recepção.

As dúvidas desse narrador-autor e as questões contidas nas pesquisas levadas a cabo pelos teóricos da estética da recepção guardam entre si alguns pontos de vista em comum que as aproximam, pois suas leituras realçam a importância de se levar em consideração a presença do leitor na construção do sentido da obra literária.

Encontramos em Stierle a mesma preocupação em colocar o leitor, ou antes, a leitura que este realiza, como o ponto de observação a partir do qual a literatura deve ser compreendida. Segundo suas palavras:

O ponto de vista da recepção, das formas de apropriação da literatura por seus leitores tem ultimamente motivado um novo interesse pela história da literatura [...]. O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos (2001, 134).

A característica que se sobressai na passagem da importância da letra para o leitor, ou seja, na passagem do texto como o centro das atenções para o leitor e sua participação, é a resposta que o arguto ficcionista dá às palavras de Roth. Não é o leitor que está morrendo, mas uma dada forma de escrita ficcional que relega o leitor a um papel secundário. Essa literatura deixa de atrair um público que não se satisfaz em ser espectador passivo dos jogos ficcionais que servem de estratégia aos autores.

O jogo proposto pelo narrador do diário é, em alguns aspectos, muito objetivo: seus leitores sempre levantam suspeitas sobre a natureza autobiográfica de seus textos. Se assim for, sua tese de que os leitores são afetados pela síndrome de Zuckerman estará certa. Dessa maneira, apenas confirmarão a lógica que ele prevê: seus leitores na verdade apenas veem as implicações mais óbvias e não percebem as sutilezas ficcionais de seus textos.

A narrativa do diário provoca dúvidas no leitor. Mas essas dúvidas não têm como objetivo sofisticar a narrativa para lhe imprimir uma falsa complexidade. Seus leitores não estão interessados em sofisticações inócuas. Querem decifrar na letra do texto as letras de seus crimes; as pistas que lhes permitam decifrar a rede de eventos que podem levá-los às faltas cometidas pelo ficcionista; querem inferir, a partir da leitura, o que o texto não traz claramente.

Mas se o escritor ficasse só nesse aspecto negaria a pretensão de ter o leitor como parte do processo de criação de suas narrativas. A letra do texto não traz somente as marcas de sua inventividade, mas também as marcas dos desvios, dos jogos entre o leitor e a leitura.

Nesse jogo de representações, onde o narrador acumula as funções de escritor, leitor e crítico de si mesmo, os leitores são convidados a participar do desnudamento das estratégias ficcionais que a sua presença acarreta. É mediante a presença desse narrador autoconsciente que a escrita ficcional se desdobra em uma escrita crítica. Por outro lado, ao realizar esse movimento de desdobrar-se em uma consciência capaz de apresentar ao leitor as representações em jogo na obra, Rufus se torna vítima de seus próprios jogos.

Seus leitores, os zuckermanianos, não esperam que ele esteja errado em apontá-los como sendo responsáveis pelas acusações que sofre: tanto Virna como Lucia, suas leitoras mais próximas, acabam se transformando em personagens, uma vez que desde o início Rufus está tentando construir a narrativa de seu livro, e, para tanto, se põe à cata de personagens. Mas diferentemente do previsto, Lucia e Virna também estão jogando com ele.

Decifradores. Os zuckermanianos são investigadores, detetives à espreita de pistas que os levem a desmascarar os narradores, a desmascarar seus anti-heróis. Não se pode deixar de reparar que essa posição que o leitor desempenha se equipara à dos narradores das primeiras tramas policiais de Rubem Fonseca. Antes seus detetives preenchiavam as páginas com inferências, deduções e perseguições; agora são os leitores que se prestam a decifrar os crimes do autor. Essa mudança indica o papel do leitor e seu aproveitamento na produção ficcional.

Passando sem perceber do narrador para o autor empírico – essa transição corresponde à passagem do ficcional ao biográfico, da invenção para a representação da vida e da experiência do real –, o leitor é apontado como sendo o responsável pela

redução das fronteiras que separam o real do ficcional, quando na realidade essa é a estratégia de partida do texto.

Nesse caso, não é de muita valia indagar sobre a natureza do autor, seja empírico ou ficcional, pois a proposta de enredar o leitor no processo de criação é a única certeza aqui postulada e que deve ser inquirida. Rufus é hábil, assim como Fonseca, em tecer suas teias para capturar esse leitor escasso e fugidio.

O duplo Rufus/Fonseca está atento a essa necessidade de destinar ao leitor um papel de maior importância na relação com a escrita literária e, não à toa, a síndrome de Zuckerman é invocada para provar a necessidade de se pensar a diferença de objetivos que separam essa literatura interessada na participação do leitor das outras que apenas o veem preso ao papel de consumidor passivo. Rufus/Fonseca admite que o leitor está para o texto assim como seus jogos de espelhamentos estão para a construção da narrativa do diário. Ou como afirma Elaine Moraes:

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, que irá deslocar a configuração do sujeito autoral, de acordo com o grau de implicação entre tais instâncias (2006, 73).

A proximidade entre as recepções referencial e ficcional e os jogos de espelhamentos, – que atribuem as ações do narrador ao autor empírico –, leva o leitor a perceber o texto como oscilando entre as duas vias, ou seja, em uma posição ambígua, ficando entre a escrita autobiográfica e a ficcional, colocando em xeque a distância que separa autor e obra. O próprio narrador assume essa intenção, ao afirmar: “Quanto a mim, escrevo procurando estabelecer um imediatismo entre mim e o leitor, desconsiderando possíveis equívocos exegeticos. O nome do meu personagem é: Eu” (2003, 152).

Esse “eu” remete a uma autorreferenciação importante para se compreender o modo como o leitor é trazido para o centro da narrativa. Pode-se dizer que Rufus narra suas aventuras ao mesmo tempo em que narra a aventura da escrita, caminho que leva a

escrita ficcional a se tornar aberta a um público apontado como distante dos textos literários.

Mas a aventura da escrita é também relacionada à aventura da leitura, que contribui para a construção do sentido final do texto. Sem a participação desse leitor, mesmo sendo ele marcado como alguém que costuma promover associações indevidas entre a vida e a obra de um autor, a arquitetura, o desenho que o texto traça não faria sentido.

Ao invocar o leitor, Rufus faz mais que simplesmente atribuir importância ao mesmo: ele o transforma em parte do texto, uma vez que a narrativa, à parte as aventuras do narrador-autor, que ocupam uma parte considerável do diário, se ocupa em trazer as aventuras que a escrita ficcional realizou, ao perceber o rendimento que a aproximação entre o leitor e a construção do texto traria à obra.

Mesmo invocando a síndrome de Zuckerman e atribuindo ao leitor a tendência de afirmar no narrador ou na personagem os sintomas das ações de seus criadores, suas confissões, a entrega de seus segredos inconfessáveis, veiculados pela voz que dissimula a origem dos eventos, a paternidade, por assim dizer, dos vícios e deslizes apresentados em suas narrativas, esses leitores são parte indispensável da condução da trama apresentada pelo narrador-autor.

Uma vez que o leitor pode, como parece indicar a chamada síndrome de Zuckerman, reduzir o ficcional à autobiografia do autor empírico sem que essa redução liquide o texto em sua recepção ficcional, então é possível ao leitor participar desse jogo de autorreferências que o texto promove. Se os zuckermanianos são leitores competentes, a caracterização deles como sendo aqueles que irão reduzir as distâncias entre o real e a invenção literária deve ser buscada na própria estruturação da narrativa, com vias a um esgarçamento dos limites do ficcional.

É isso o que acontece ao texto do diário. Este se posiciona de modo ambíguo em relação ao leitor: apresentando-lhe a narrativa na forma de um diário, mas lhe prometendo um romance de formação; prometendo um romance de formação, mas negando, no final do diário, a importância que tal escrita pudesse gozar em relação ao todo do texto.

Aprendi alguma coisa com a perda da liberdade? 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 de

Clorinda. Combinamos de passar o réveillon juntos. *Bildungsroman*: que coisa mais boba (2003, 253).

As palavras de Rufus servem de álibi para os leitores zuckermanianos. O narrador não pretende escrever um romance de formação após o término do diário: ele o faz ao produzir o próprio diário. O diário apresenta a trajetória de um fescenino em apuros e as lições que ele resgata das experiências vividas. Como retratam as palavras de Elaine Moraes:

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 (2006, 74).

Para Rufus seu diário é a simulação de uma escrita e não a escrita de um autor dissimulado. Pode-se dizer que essa estratégia teria como finalidade levar seus leitores a desarticulação das informações que lhes são destinadas, fornecendo-lhes dados que pudessem desviar-lhes a atenção, apesar das datas que aparecem nas páginas que formam o diário e que poderiam servir de orientação.

As inconstâncias desse narrador, que oscila entre a afirmação e a negação da leitura que faz de si, encarnam contradições que autorizam seus leitores a reduzir as diferenças que separam o narrador e os personagens – que na verdade são criações ficcionais de um autor que é também uma criação ficcional – da vida do autor empírico.

Sendo ele um narrador consciente das potencialidades que a narrativa pode oferecer, sabe que o leitor está de posse dos instrumentos capazes de desarmar os jogos ficcionais trabalhados no texto. Exatamente por se ocupar da mediação entre o texto e o leitor é que esse narrador se aproveita para lançar dúvidas na leitura.

Mesmo que a arquitetura da narrativa simule a de um labirinto onde o leitor é levado a se perder, facilmente o fio de Ariadne é encontrado e a saída vislumbrada. Por mais que o narrador insista em multiplicar as perspectivas, ora se comportando como autor e ora se comportando como leitor, as marcas da duplicidade já estão expostas na

estrutura do texto, cabendo ao leitor optar por um dos caminhos possíveis, sem que estes entrem em contradição ou se anulem.

Isso só é possível porque o jogo narrativo coloca a identidade do narrador sob suspeita, deixando transparecer as inconstâncias do texto que se refletem nas inconstâncias da leitura. Mas o leitor reordena essa arquitetura ao participar dela. Mesmo que o narrador se aproxime em demasia da autobiografia do autor empírico, este não firma um pacto com o leitor e muito menos assume a tarefa de conduzi-lo pela vida do autor, tal incursão pela autobiografia do autor empírico só ocorre na visão zuckermaniana do leitor.

Em outras palavras, o narrador não é o responsável pela condução da leitura, e sim o leitor. Rufus pode até mesmo se aproximar da biografia de Rubem Fonseca, mas é na leitura que a proximidade entre vida e ficção será levada ao seu ponto de culminância.

Nada na obra autoriza essa aproximação. Não há nenhum pacto estabelecido pelo autor empírico que nos leve a afirmar sua intenção em fazer de seus textos, sobretudo o texto do diário, uma forma de escrita autobiográfica. A força da leitura que recria a vida do autor nas ações do narrador confirma a liberdade que o leitor possui e que é aproveitada pelo ficcionista.

Um diário é a compilação do cotidiano vivenciado por alguém. Ao se transformar em narrativa, o cotidiano, como havíamos mencionado anteriormente, se orienta não por uma fidelidade aos fatos, mas pela forma desejada pelo imaginário. O texto apresentado por Rufus em seu diário é a afirmação, tantas vezes invocada pelos leitores, de uma escrita literária consciente das implicações existentes entre o ficcional e o real.

Essa relação, que já fora discutida no decorrer do texto, realiza uma reviravolta na compreensão que o narrador tem de si: ao se questionar sobre sua identidade, sobre sua autonomia em relação às suas criações, a certeza que Rufus deveria deter lhe é dada por uma de suas leitoras: Lucia. Rufus ao dialogar com Lucia se vê cercado pela dúvida ao ter que dizer algo a Lucia sabendo que ela é uma de suas leitoras, percebendo o encurtamento da distância entre ele e a fala de suas personagens:

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 meu

caráter”, além de soada 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. Todas as verdades são velhos clichês, as mentiras é que conseguem às vezes ser originais (2003, 78-9).

Para Rufus suas falas já não podem mais ser distinguidas das falas de suas personagens, exatamente pelo mesmo motivo que para seus leitores a vida do narrador não pode ser compreendida sem invocar a vida do autor: ambas são a expressão de uma escrita única. Como ele mesmo afirma, “o texto literário é a coisa mais dúctil que existe no mundo” (2003, 220); e sendo maleável, o texto literário pode muito bem assumir uma diversidade de formas sem que a ficção seja descaracterizada.

A tomada de consciência que o narrador tem de sua presença e do jogo no qual participa, o levam a questionar se de fato sua fala pode ser diferenciada da fala de suas criações. Como escritor, sabe que o risco assumido pode levar seu interlocutor, o leitor, ou no caso, suas leitoras, a perceber as contradições da posição que ocupa e, com isso, toda a arquitetura metaficcional de sua escrita seria levada a se confrontar com a possibilidade de ser interpretada como uma escrita autobiográfica.

Contudo, como denota Vera Lúcia Figueiredo,

é a própria oposição entre um eu e um ele que se perde, porque já não há um interior e um exterior: a separação entre o mundo pessoal e a ficção, que levou Flaubert a expulsar do romance determinados assuntos, revelados na correspondência, porque a supunha protegida em sua privacidade, já não tem consistência, porque não existiria um “eu” fora da ficção, diluindo-se, dessa forma, também as fronteiras entre o eu e o outro (2003, 108).

Essa é a posição defendida pelo narrador-autor Rufus. Sua identidade não pode ser inquirida ou resolvida pela identidade do ficcionista Rubem Fonseca. Nem o oposto pode ser invocado para resolver se Rubem Fonseca esconde sua biografia na vivência de seus narradores. Trata-se de uma narrativa ficcional onde vida e obra corroboram para um único fim: produzir literatura, produzir o objeto ficcional.

Como já ocorrera no final do romance *O caso Morel*, com a fusão dos narradores, Vilela/Morel, não é apenas uma obviedade apresentada pela trama, mas uma proposta de levar a escrita literária a assumir sua realidade autorreferencial.

Como aparece no final diálogo de Morel com Vilela no romance *O caso Morel*,

- Você não sabia como iniciar seu livro. Saberá como terminar?
- Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita. A story told by a fool...
- E a biografia? Saberá como terminar?
- Talvez abrir uma porta. Vemos a grade de ferro e sabemos que não é aquela.
- Estamos de pé. Estamos muito cansados. Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também sente. Lógico. Portanto o nosso fim é o mesmo (2003, 189).

A esse diálogo nos cabe apenas complementar apresentando as palavras que fecham o *Diário de um fescenino*, talvez em forma de ressalva elaborada pelos editores, e que aparecem no desfecho do livro em letras itálicas como se fossem uma advertência: “*Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião* (grifos do original)”. Como se isso fizesse alguma diferença para seus leitores zuckermanianos.

Inconclusas conclusões

“Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros [...]. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário”.

Jorge Luis Borges

Podíamos assumir o risco e dizer que o passeio pelo universo ficcional de Rubem Fonseca encontra seu ponto de chegada ao iniciarmos essas conclusões. No entanto, no momento em que concluímos a escrita deste trabalho foi lançado um novo romance, *O seminarista*, acompanhado de uma grande divulgação publicitária que envolve a reedição de toda a sua obra, dando destaque à trajetória do autor, sites que, entre outras coisas, incluem pequenos filmes narrados pelo próprio Rubem Fonseca, além de outros atrativos.

Toda essa atenção dedicada a sua obra pode muito bem ser uma estratégia de marketing da nova editora com a qual o ficcionista acaba de assinar contrato. Contudo, trazer à tona sua obra, dar a ela a importância que de fato merece, é permitir a um público, que ainda desconhece a sua obra, percorrer seus itinerários ficcionais se aproximando do que há de mais significativo na prosa de ficção contemporânea em nossa literatura.

Com esse novo romance, Rubem Fonseca reacende velhas questões que acompanham a sua escrita desde o início, como a propensão autobiográfica que permeia seus textos. Grande parte das opiniões divulgadas pela imprensa vê em seus textos uma fonte que permite vislumbrar a vida reclusa que o autor insiste em manter, afirmando o caráter avesso a midiatização de sua imagem.

Rubem Fonseca insiste em evitar fotografias, repórteres e entrevistas; seus leitores, alguns já reconhecidamente zuckermanianos, veem em sua obra a única fonte de acesso a sua vida pessoal, guardada em segredo por ele. Essa postura contribui para a leitura, quase sempre de cunho autobiográfico, realizada pela mídia.

Contudo, sua escrita assume um caráter irreverente – que em muito ultrapassa a questão biográfica –, realizando uma crítica à nossa época e seus costumes mais singulares; como a crítica à violência perpetrada pelo complexo modo de vida levado a cabo todos os dias nas cidades, nas metrópoles superpovoadas que servem de cenário para a maioria de suas tramas. Essas características quase sempre abundantes em seus

textos são marcas de uma literatura em sintonia com a época da qual participa, fazendo do ficcionista um cronista exemplar da sociedade.

Essa postura pode ser observada em seu novo romance. O texto gira em torno das ações e reflexões de um ex-seminarista, que, diga-se de passagem, já esteve presente em outros livros do autor, como nos contos “Belinha” e “Olivia” de *Ela e outras mulheres* (2007). Rubem Fonseca apresenta as peripécias de José, um narrador que ironicamente se posiciona como um *outsider* capaz de observar à distância a sociedade da qual participa, adotando para isso um conjunto de regras e valores que o excluem do todo.

Com o novo romance, Rubem Fonseca reafirma sua atuação como autor de tramas policiais onde nem sempre o assassino representa o marginal identificado com o mal. Sua habilidade em realizar inversões morais permite a Rubem Fonseca apresentar um narrador capaz de levar o leitor a se confrontar com a oportunidade de desconstruir suas certezas e valores.

A relativização dos valores aliada a presença de um narrador, que se mostra capaz de levar adiante a tarefa de inverter a lógica que orienta a moral secular, traz ao leitor a difícil consideração de condená-lo ou absolvê-lo diante dos crimes cometidos. Essa estratégia aproxima o leitor do universo ficcional apresentado pela narrativa.

José cita sentenças latinas na tentativa de justificar suas escolhas e tomadas de ação, apresenta o seu ponto de vista ao leitor através da subversão da lógica usual, o *métron* com o qual medimos nossas ações morais. Dessa forma, quem se comporta a margem da lei deve ser identificado com o mal e sofrer o expurgo do meio social, no entanto, as ações do narrador, mesmo reprováveis, carregam a imagem de justiça levada a cabo por aquele que se coloca a serviço, de certo modo, de uma moral, apesar de solipsista, capaz de estabelecer uma ponte com os anseios equivocados de justiça do leitor.

Mais uma vez a narrativa corrobora para a indecisão. Se leitor se identifica com o narrador, ele trai suas crenças e se afasta do modelo com o qual se liga aos valores apreciados pela coletividade: a de que o bem deve triunfar sobre o mal. Ao apresentar a narrativa em primeira pessoa, invariavelmente a visão do leitor será influenciada pelo ponto de vista que lhe é apresentado pelo narrador, desse modo, o narrador influencia o leitor na condução da leitura não só da trama apresentada pela narrativa ficcional, mas também na desconstrução dos valores por ele aceitos.

A habilidade em enredar o leitor nesse jogo baseado na perspectivização do ponto de vista, relativizando certezas e verdades, é uma das marcas das narrativas de Rubem Fonseca. O narrador se coloca para fora das regras morais, apelando para uma visão quase teológica da sua atuação – muito embora se identifique como um matador profissional –, suas ações parecem respaldadas por um plano teológico onde a omissão ou mesmo da morte de deus possibilitaria toda e qualquer ação, mesmo as mais reprováveis.

Sua moral, se existir uma de fato, parece pender para um modelo no qual a relação com a alteridade é levada ao esgotamento, muito embora não fique claro em sua lógica o lugar destinado ao Outro, uma vez que este quase sempre aparece na forma de um alvo a ser eliminado.

É com a aparição de Kirsten que a figura do Outro será alçado à condição dialógica. Seus diálogos anteriores, curtos e reduzidos a função fática, só são estendidos com a presença de sua nova amante, Kirsten. O Outro é aquele que desafia a razão solipsista, assim por dizer, da qual o narrador é partidário. Sua liberdade de ação não conta com a manifestação do Outro, nesse sentido a alteridade é levada ao esgotamento por se contrapor aos seus propósitos.

Mas a presença de Kirsten traz a José, junto com a necessidade de mudança que ele havia manifestado pouco antes de conhecê-la, ao pensar em abandonar a profissão de que lhe rendeu a alcunha de “Especialista”, a possibilidade de reconstruir seus valores a partir da sua presença.

Trata-se de um conflito de liberdades, por assim dizer; nesse instante as sentenças latinas e seu valor exemplar, que geralmente lhe servem de guia em suas decisões, dividirá seu espaço com a poesia de Camões: “Como no lindo soneto do Camões, *mudam-se os tempos, mudam-se as vontades...* Chega uma época em que procuramos outros caminhos, entendeu? O Sêneca tem uma boa frase sobre isso, *alia tentanda est via*” (Fonseca: 2009, 34).

A frase atribuída a Sêneca, “deve-se procurar outro caminho”, é emblemática na perspectiva aberta pelo narrador. A tentativa de transmutação dos valores não pode ocorrer sem que o a figura do outro – representada por Kirsten – seja levada em conta, como nas palavras do narrador: “se Kirsten me abandonasse eu iria me sentir, como no poema de Eliot, um homem oco, empalhado, dessecado, uma fôrma sem forma, sem cor, força paralisada, gesto sem vigor” (2009, 76).

Aproximando-se da frase sartreana que afirma que “o inferno são os outros”, guardadas as diferenças, Paulo Perdigão, em *Existência e liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*, dirá:

Necessário para mim, o Outro é também um mal – um mal necessário. Diante do outro, já não somos “donos da situação”. Não estamos seguros frente à liberdade alheia, que faz de mim o que quer. “Sabe-se lá o que o Outro me faz ser. Sabe-se lá o que sou para ele”. Minha liberdade é ameaçada pela liberdade alheia [...]. O Outro faz de mim mero instrumento se seus possíveis, se assim desejar [...]. O Outro me faz um Ser indefeso perante uma consciência que me julga (1995, 146).

É na presença desse Outro que os conflitos que o levaram a desejar a mudança ganham a proporção almejada, sem a presença de Kirsten ele seria um homem oco, como o mesmo se apresenta utilizando as palavras de Eliot. Sem Kirsten, a mudança se dará apenas superficialmente, como de fato ocorrerá com a morte da amante, revogando a decisão anterior, fazendo com que seus valores retornem ao ponto de partida sem encontrar um alicerce que os balize.

A trama policialesca, que serve de apresentação a essa intrincada tentativa de transmutação de valores, se resolve com a morte do culpado pelo assassinato de Kirsten, forma de justiça que será levada a cabo pelas mãos vingadoras de José. O desfecho recupera o ponto do qual o narrador havia partido: sem encontrar um motivo, uma força capaz de fazê-lo mudar, José resolve continuar sendo o que é, seguindo a máxima de Petrónio *a capillis usque ad unguis*, “a pessoa não deixa de ser o que é: dos cabelos até as unhas, da cabeça aos pés, eu continuava sendo o que sempre fui, ainda que tivesse mudado de nome” (2009, 178).

Esse romance guarda certa proximidade com o romance anterior, *Diário de um fescenino*, ao indagar a possibilidade de o texto literário poder ser apreendido para além das fronteiras ficcionais. Nesse aspecto, os demais livros e textos se interligam, unindo-os em torno de um projeto dialógico.

Seus jogos narrativos, suas tramas aparentemente triviais escondem, melhor dizendo, revelam aos leitores as dificuldades e prazeres enfrentados pela prosa literária contemporânea. Seus romances e contos integram leitor – obra – autor numa intrincada rede de autorreferências. Cabendo sempre ao leitor apresentar, mediante suas leituras,

caminhos e desdobramentos, propostas, que se somarão a arguta consciência que o autor revela em suas criações literárias.

Essas foram algumas das considerações que buscamos apresentar no decorrer dessa dissertação. Mais do que um exercício de busca por legitimação de um autor que dispensa qualquer necessidade de apresentação, quanto mais de uma escrita apologética, visamos apresentar uma leitura de sua obra na qual se pudesse destacar a natureza reflexiva de seus textos e a sagacidade do autor que, desde sua estreia em 1963, vem nos presenteando com suas tramas pitorescas, fazendo-nos perceber a necessidade de compreender a literatura contemporânea como aquela capaz de desafiar os lugares-comuns de nossa crítica.

Como nas palavras de Michel Foucault em seu ensaio *A linguagem ao infinito*,

escrever, hoje, está infinitamente próximo de sua origem. Isto é, desse ruído inquietante que no fundo da linguagem anuncia, logo que se abre um pouco o ouvido, aquilo contra o que se resguarda e ao mesmo tempo a quem nos endereçamos. Como o inseto de Kafka, a linguagem escuta agora no fundo da sua toca esse ruído inevitável e crescente (2006, 52).

Parafrazeando Foucault, podemos dizer que o passeio pelo universo literário de Rubem Fonseca encarna essa tarefa de escuta à linguagem ficcional, como o inseto de Kafka no fundo de sua toca à espreita de ruídos e rastros que porventura tenham ficado no caminho da criação ficcional. Lembrando ao leitor e, sobretudo, aos seus comentadores e críticos a necessidade estar atentos aos ruídos mais inaudíveis da ficção contemporânea.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador contemporâneo*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1980.
- AMARAL, Marcela da Silva. *Rubem Fonseca: a escrita como violência ou a palavra como arma*. Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro, Faculdade de Letras: UERJ, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmund. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. "O conceito de tradição". In: *Tradição / contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* São Paulo: Paz e Terra, 1972.
- FIGUEIREDO, Vera L. Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FILHO, Domício Proença. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. São Paulo: Círculo do Livro, 1963.
- _____. *Lúcia MacCartney*. São Paulo: Círculo do Livro, 1969.
- _____. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- _____. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- _____. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- _____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III. Estética : literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma filosofia hermenêutica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1996.
- HÜHNE, Leda Miranda. *Curso de estética*. Rio de Janeiro: Uapê, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- JAPIASSU, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: UNISINOS, 1999.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves, 2005.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Roberto. *FOUCAULT, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- MENEZES, Luis Cláudio. *Agruras de escritor: as vicissitudes da vida autoral na obra de Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro, Faculdade de Letras: UFRJ, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- MORAES, Elaine Cristina Ribeiro de. *O conceito de sujeito autoral em Diário de um fescenino de Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado – Belo Horizonte, Faculdade de Letras: PUC-MG, 2006.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1996.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- STIERLE, Karlheinz. “Que significa a recepção dos textos ficcionais”. In: *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

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](#)