

A L Ó G I C A   D O   M U N D O   M A R G I N A L

N A   O B R A   D E

R U B E M   F O N S E C A

por

Maria   Lídia   Lichtscheidl   Maretti

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Jesus Antonio Durigan

C A M P I N A S

1986

**UNICAMP**  
BIBLIOTECA CENTRAL

  
Este exemplar é a redação final da Tese defendida por MARIA LÍDIA LICHTSCHEIDL MARETTI E APROVADA PELA COMISSÃO JULGADORA EM 25.09.1986

A pesquisa que tornou possível a execução deste trabalho se realizou com o apoio das seguintes entidades:

- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo;
- Universidade Estadual de Campinas, com a Bolsa Incentivo;
- Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador,  
por seu apoio e sua compreensão.
- Aos meus pais e irmãos,  
por sua confiança e seu carinho.
- Aos meus amigos,  
por terem acreditado.
- A todos os que de alguma forma me  
ajudaram no trabalho, às vezes  
mesmo sem o saber ou sem avaliar  
o alcance da ajuda.

## R E S U M O

A história da publicação dos textos de Rubem Fonseca contém um marco essencial (a censura) que suscita o estudo dos textos da crítica a respeito dessa obra. A leitura desses textos críticos mostra que, para além deste dado historicamente datado, houve uma preocupação também, e às vezes principalmente, com os elementos que caracterizam a obra.

Ao considerar os romances do autor, não há como deixar de avaliar os movimentos evolutivos que se deram no sentido de uma reflexão acerca do processo criativo, baseado sobretudo na lógica do sistema de inversões que lhe é característico. D'O Caso Morel para A Grande Arte, essa evolução é flagrante pela tematização das condições em que se dá a escritura.

Através da analogia, pode-se apreciar a função da violência na obra fonssequiana, já que é possível localizar momentos em que a figura de um leitor é imaginada e moralmente agredida pelo escritor. Esta agressão seria explicável pela imposição de uma moralidade que busca atingir as verdades recusadas por esse leitor.

O mundo carnavalesco é singularmente incorporado pelo escritor, na medida em que o sistema de inversões que lhe é próprio é, no caso fonssequiano, ultrapassado no que ele tem de folclórico e de tradicional.

A consideração da marginalidade é feita, pois, através desse sistema de inversões que tem, pelos aspectos sexuais e violentos, a caracterização em essência do ser humano.

"Não é estranho que a sociedade persiga com o mesmo ódio o amor e a poesia, seu testemunho, e os lance à clandestinidade, à margem, ao mundo turvo e confuso do proibido, do ridículo, do anormal. E também não é de admirar que amor e poesia explodam sob formas discordantes e puras: um escândalo, um crime, um poema."

(Octávio Paz)

## INTRODUÇÃO

"O que não está nas minhas obras eu não soube ou não quis escrever."  
(Rubem Fonseca)

Quando estuda a obra de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin expõe um princípio teórico que aos seus olhos norteia a criação artística. Este princípio pode ser expresso pelas seguintes palavras do crítico russo: "Após escolher o herói e o dominante da sua representação, o autor já está ligado à lógica interna do que escolheu, a qual ele deve revelar em sua representação."<sup>(1)</sup> Para o caso da obra de Rubem Fonseca, e para a leitura que aqui apresento dela, a concordância com este princípio se dá na medida em que penso não ser suficiente apontar o tipo de "herói" criado pelo escritor mas, além disso, procurar desvendar a lógica que rege o mundo ficcional em que atua este herói. Daí o título proposto para a dissertação: "A Lógica do Mundo Marginal na Obra de Rubem Fonseca."

O estudo desta "lógica" se fará sempre sem desprezar o fato de que ela foi estabelecida textualmente, através da representação ficcional e a partir de determinadas concepções de Literatura expressas no decorrer da obra. Sendo assim, a aplicação do termo "marginalidade" constante do título da dissertação não se reporta de forma imediata ao conceito sociológico amplamente explorado

---

(1) BAKHTIN, Mikhail — Problemas da Poética de Dostoiévski. 1ª ed., Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 55. (trad. de Paulo Bezerra).

em estudos científicos.

Por outro lado, é possível adiantar que essa lógica desvenda a busca de sobrevivência, pelo marginal, frente às suas condições de existência e coexistência. Em função disso, veremos em que medida podem ser marginais a condição das personagens, a do escritor, e mesmo a concepção de Literatura expressa ocasionalmente pelos narradores. Todos estes elementos — personagens, escritor, Literatura — se encontram, dada a posição de exclusão no espaço social em que atuam, em função de uma ordem mais ampla que lhes dificulta mas não chega a impedir-lhes a sobrevivência. A visão do confronto entre essa lógica e a imposição ideológica relativa à "moral consagrada" se dá por tanto como consequência de uma postura frente ao texto, que o encara como uma forma de representar esse confronto.

O "espaço" dessa sobrevivência, o da marginalidade, se origina como um resultado da contravenção constante às normas estabelecidas e como uma reação aos valores do "mundo burguês" que, buscando condenar, eliminar, só consegue ficar na tentativa de ignorar essa existência. Reciprocamente contraditórios, esses dois "mundos" são deflagrados na sua inaceitação mútua.

As "regras" de sobrevivência, sem qualquer convenção explícita ou prévia, obedecem ao instinto de preservação da vida, a qualquer custo. As infrações éticas e morais — segundo o ponto de vista da lógica burguesa — compõem os temas recorrentes que, dentro do esquema da violência mais radical, perfazem a razão de sua existência enquanto narrativa de ficção.

É na esfera do não-permitido, e não na do que é explicitamente proibido, que a dimensão do mundo fon

sequiiano atinge a sua maior força. Com isso quero dizer que os fatos são narrados sempre a partir da sua convivência com a ordem e com o "aceitável" socialmente, e que eles representam um desvio que não subverte o proibido mas o não-permitido. Em outras palavras, essa diferença - proibido/não-permitido - esclarece que não se trata de um questionamento de tudo o que é explicitamente interdito na sociedade (o proibido) mas do que "se convencionou evitar", a partir do consenso social (o não-permitido). Tem-se com isso a medida da ameaça que representa, para a manutenção da ordem social, a proibição clara de algumas atitudes violadoras dessa ordem, tais como a pedolatria, o incesto e a homossexualidade, tematizadas em alguns dos textos do autor.

É, portanto, a partir deste princípio de análise que creio poder estabelecer uma hipótese de trabalho. Configuradas textualmente, tanto essa "lógica" como essa "marginalidade" constituem o eixo principal de minha visão da obra fonsequiana.

Em princípio, a possibilidade de aplicação da minha hipótese se estende à totalidade dos textos publicados pelo autor. Não há, a meu ver, nenhum texto ficcional fonsequiano que escape a essa possibilidade. Mas, como a um trabalho deste tipo impõem-se fatores de ordem metodológica, será preciso efetuar a escolha dos textos que, de uma forma ou de outra, sejam exemplares de alguns aspectos desenvolvidos. Sem pretender esgotar todas as possibilidades, e assumindo que os textos escolhidos sejam fruto de um critério questionável, afirmo no entanto que esse critério obedecerá a certos princípios claros e coerentes com a metodologia de trabalho proposta.

Para a elaboração do primeiro capítulo, partirei da suposição de que uma obra somente adquire o estatuto cultural que lhe é conferido na medida em que ela se estabelece socialmente. Esse estabelecimento só pode ser apreciado se se fizer uma avaliação do modo como ela é recebida por seu público leitor. Assim, serão motivo de enfoque dessa primeira abordagem tanto os índices de venda que os textos alcançaram, como as várias reações decorrentes do processo de censura sofrido por um destes textos, bem como outras propostas significativas de leitura, diferentes ou semelhantes à que aqui será feita.

O levantamento bibliográfico dos textos de crítica não pretenderá a exaustão, pois não é esse o objetivo principal do trabalho. Acredito ser suficiente uma amostragem panorâmica que ilustre não cabalmente mas de forma significativa os comentários à obra. Tanto é assim que nem todos os textos mencionados na bibliografia levantada serão objeto explícito de avaliação, mas apenas aqueles que proporcionarem uma discussão consistente com a minha hipótese de trabalho.

Um outro objetivo dessa primeira abordagem será o de poder situar o valor do que proponho frente ao que já foi escrito e publicado. Lido assim, nesta primeira etapa, com um referencial que não é exatamente a própria obra mas que tem a ver com ela na medida em que tenta recuperar o alcance do seu valor em meio ao processo cultural em que ela se insere. Em outros termos, trata-se da análise de sua constituição como objeto cultural, a partir das relações decorrentes da sua condição de elemento fundamental da tríade autor-obra-público.

Concluída esta primeira parte do trabalho, passarei nos capítulos seguintes à abordagem da obra, ten-

do sempre em mente as conclusões obtidas anteriormente.

No segundo e no quinto e último capítulos, analisarei os dois primeiros romances do escritor (2): O Caso Morel e A Grande Arte, respectivamente. Nos dois, tentarei elucidar em que termos se estabelece a procura da verdade e, dado que eles são manifestadamente tidos como romances policiais, procurarei mostrar como o processo da conjetura logra ultrapassar os limites tradicionais do gênero. E, para mostrar o avanço ficcional que se dá de uma obra à outra, partirei ainda do princípio da lógica que, como se verá, para o caso do romance fonsequiano, nunca se restringe a uma única, mas depende do ponto de vista responsável por sua emissão. Essa minha suposição confunde-se com a de Umberto Eco que, ao testemunhar sobre o processo de criação do seu romance, diz: "No fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para saber isso (para achar que se sabe) é preciso supor que todos os fatos têm uma lógica, a lógica que o culpado lhes impôs." (3)

No terceiro capítulo, o que pretendo é a análise dos aspectos em que a violência se expõe textualmente. Para isso, considerarei as condições interlocutivas que o escritor prevê ao escrever a sua obra, condições essas que podem ser especialmente entrevistadas em um dos seus textos. Trata-se do conto "Meu Interlocutor:", do livro Lúcia McCartney.

---

(2) O romance Bufo & Spallanzani, publicado mais recentemente, não será objeto de análise desta dissertação.

(3) ECO, Umberto - Pós-Escrito a O NOME DA ROSA (As origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984). 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 45-6. (trad. de Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini).

Finalmente, para o quarto capítulo, reservarei a discussão do alcance do processo de inversão que está na base da lógica configuradora da ficção fonsequiana. Pois, se se pode atribuir uma condição de marginalidade a alguns aspectos desenvolvidos pela obra, isso implica um processo de inversão que, análogo ao do carnaval, se constitui num fator estrutural inegável. "Fevereiro ou Março" (do livro Os Prisioneiros) é o conto em que me deterei para o esclarecimento deste aspecto.

A proximidade temporal deste trabalho com a publicação dos livros - o escritor está vivo e continua escrevendo - pode eventualmente ser aventada como um empecilho para uma avaliação consistente da obra. Se existe desvantagem, seria somente aquela que impossibilita uma idéia abrangente do todo - e o todo, felizmente, ainda está por se completar. A velha e surrada alegação de que é preciso ter uma "distância crítica" (em termos de tempo) frente ao objeto de análise não constitui, a meu ver, argumento capaz de desmerecer o valor de uma crítica contemporânea à obra. Creio, ao contrário, poder vislumbrar algumas vantagens nesta situação: se, por um lado, por ser contemporânea, estou à mercê de um possível ofuscamento crítico sujeito a julgamentos futuros, por outro lado, esta proximidade é conveniente na medida em que a representação ficcional possibilita, pela leitura, um auto-questionamento do qual é quase impossível fugir. Aceito por isso o risco e o desafio.

# PRIMEIRO CAPÍTULO

RUBEM FONSECA

E A

RESPOSTA DO LEITOR

"Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem."  
(Roland Barthes, Crítica e Verdade)

Em seu livro Literatura e Sociedade, Antonio Candido define criação como relação entre grupos criadores e grupos receptores de vários tipos (1). De acordo com este ponto de vista, torna-se indispensável considerar, em qualquer trabalho atento de análise de uma obra literária, a maneira efetiva por que se deu (ou se dá) a recepção por parte do leitor. Estudar essa relação significa avaliar em que sentido uma obra cumpre a sua função enquanto objeto cultural. Ou, em outras palavras, significa apreciar as condições em que esse processo se encaminha para a constituição do eventual valor social da obra em estudo.

As reações decorrentes da leitura podem se expressar de forma imediata: desde a recusa à continuidade no ato de ler até a demonstração mais esfuziante de prazer são previstas como possibilidades. No entanto, é impossível o exame desses casos em toda a sua amplitude, em cada

---

(1) Cf. CANDIDO, Antonio - Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. 5ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1976, pp. 73-4.

brilho novo do olhar ante as palavras ou em todos os mínimos sinais de tédio ou repulsa. Neste sentido, a avaliação mais abrangente da recepção do público se dá pela análise da vendagem da obra, cujos números, ao revelarem sucessos ou fracassos, possibilitam ao menos uma apreciação objetiva e imparcial. Embora não seja esse o ponto principal da análise aqui proposta, talvez seja interessante citar alguns dados relativos à vendagem das duas obras do autor que tiveram mais sucesso junto ao público:

"O livro de contos Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca, lançado pela Artenova em novembro de 1975, teve 30.000 exemplares vendidos antes de ser repentinamente proibido (apesar da considerável reputação literária do autor) em dezembro de 1976, (...). Agora, o livro foi reeditado." (2)

Quanto ao romance A Grande Arte, basta lembrar que ele esteve presente, durante várias semanas dos primeiros meses de 1984, nas listas dos livros mais vendidos e mais recomendados. (3)

Por outro lado, é preciso considerar o espaço em que as manifestações em resposta à obra se tornam públicas e, por isso, acessíveis: os textos da crítica especializada. É esse grupo receptor específico que caracterizaria o público leitor cujas respostas à obra são passí-

- 
- (2) HALLEWELL, Laurence — O Livro no Brasil: sua História. São Paulo, T. A. Queiroz/Edusp, 1985, p. 501 (trad. de Maria da Penha Villalobos e Lólio L. de Oliveira)
- (3) Para não mencionar o caso mais recente do romance Bufo & Spallanzani, que se manteve durante o primeiro semestre de 1986 entre os livros mais vendidos.

veis de um exame mais acurado, já que, como não se pode para isso chegar aos leitores comuns, a crítica representa uma mediação que pode servir de termômetro apreciativo para a obra. Em certo sentido ainda, não se pode desprezar o fato de que esse grupo, através da enunciação pública de suas opiniões, conta com poderes de decisão acerca do processo de reconhecimento da posição do escritor. Trata-se, ainda segundo Antonio Candido, do "fenômeno básico de um segmento do grupo que participa da vida artística como elemento receptivo, que o artista tem em mente ao criar, e que decide do destino da obra, ao interessar-se por ela e nela fixar a atenção." (4)

Como primeira abordagem deste trabalho introduzo pois a discussão com os textos (de jornais, revistas, teses e livros) que surgiram para comentar, decifrar, aceitar ou deformar a obra fonsequiana.

#### 1- A Fortuna da Crítica pelo Infortúnio da Obra

"O livro mais pornográfico é justamente aquele em que as coisas não são ditas com as palavras devidas." (Millôr Fernandes)

A primeira constatação, clara e indiscutível, diz respeito ao grande número de textos escritos sobre o autor (5). Para explicar esse fenômeno, talvez não

---

(4) CANDIDO, Antonio - op. cit., pp. 34-5.

(5) A coleta dos textos não teve a intenção de ser exaustiva. Tal não é, aliás, o propósito da dissertação. No entanto, acredito que os textos lidos e comentados representam uma amostragem significativa das manifestações críticas.

se possa deixar de considerar a polêmica que envolveu a obra fonsequiana e determinada faixa do seu público-leitor: vitimado por circunstâncias sócio-políticas, o livro Feliz Ano Novo teve, em 1976, a sua edição vetada e apreendida pela censura. O que se verifica, portanto, é que muitos desses textos surgiram em função do alarde que a própria censura promoveu em torno do livro.

Frente à diversidade de tipos de textos — artigos, resenhas, ensaios, dissertações — e à função que cada um desempenha, os critérios de avaliação não podem ser os mesmos. A uma dissertação, por exemplo, cabe um desempenho analítico-interpretativo impossível de ser cobrado a uma resenha. Diante disso, resta ainda a possibilidade de estabelecer pelo menos um critério: o de apreciar a maneira pela qual cada texto contribui, dentro dos seus limites, para a compreensão da obra enquanto literatura. (6)

A maioria é unânime em reconhecer um grande valor à contribuição proporcionada, em termos de Literatura Brasileira, pelo trabalho ficcional de Rubem Fonseca. Os poucos que se declaram avessos a esse reconhecimento sugerem uma adesão aos motivos alegados para a censura: o "atentado à moral e aos bons costumes" (pela pornografia) e a "apologia da violência" (tendo como resultado, o seu incitamento). E não conseguem visualizar nada além disso, co

---

(6) A sistematização destes textos foi estabelecida com o propósito de salientar somente aqueles em que a exposição sobre determinado aspecto da obra é realizada de modo mais abrangente, ou mesmo quando se apresenta de forma equivocada. O silêncio a respeito de um ou outro texto não significa uma desvalorização de seu eventual mérito crítico.

mo se não houvesse um projeto literário que na verdade ultrapassa essa visão limitadora.

A censura tornou-se, desse modo, um dos motivos de enfoque e, se em alguns textos este dado se justifica pelo valor de informação jornalística a que eles de claradamente se propõem, em outros serve de instrumento pa ra encobrir uma incompetência analítica que, implicitamente, não ousam assumir. Em meio a esses dois extremos, há textos que, por encararem a censura apenas como pretexto para falar da obra, chegam à caracterização das relações que lhe são peculiares. E assim ganham, por sua originalidade, a coerência que aos outros é tão insuficiente.

Os espaços jornalísticos abertos para as in formações relativas à tramitação do processo se distinguiram pela preocupação em ouvir e transmitir as razões das duas partes envolvidas: a União e o próprio escritor. O em penho — em especial o de Afrânio Coutinho (7) — em encaminhar os recursos da defesa frente às primeiras alegações — "Obra atentatória à moral e aos bons costumes" — caiu por terra em uma das audiências ocorridas (8). O juiz Costa Fontoura formulou uma nova acusação: a de que a obra promove o "culto à violência" e a "apologia do crime", acrescentando ainda que "a questão não está na violência mas na

---

(7) Este empenho na defesa da obra censurada aparece em seu "parecer como perito do Meritíssimo Juiz Federal da 1ª Vara na Ação Ordinária movida pelo escritor Rubem Fonseca contra a União Federal", e resultou na publicação do livro: COUTINHO, Afrânio — O Erotismo na Literatura: O Caso Rubem Fonseca. Rio de Janeiro, Cátedra, 1979.

(8) Esta audiência foi noticiada e comentada em:  
O TORTO e o Direito. Revista Veja nº : 84-85, 16  
abr. 1980. (artigo sem assinatura).

maneira de descrevê-la". A dita "Justiça Brasileira", atendo-se ao argumento de que "a Lei coloca a ética acima da estética", conseguiu manter Feliz Ano Novo na qualidade do único livro até há bem pouco tempo ainda censurado no Brasil.

Deonísio da Silva, em sua dissertação de mestrado (9), propõe-se a analisar as circunstâncias que levaram a obra a ser censurada. Declaradamente empenhado em procurar apreender as relações texto/contexto, resulta de seu estudo, em primeiro lugar, a análise das consequências da repressão que atingiu a cultura da década de 70 a partir da situação sócio-política brasileira na época e, em segundo, a determinação das bases circunstanciais que propiciaram a produção de uma obra voltada para os aspectos violentos e eróticos da realidade cotidiana. A circunstância histórica que o leva a compor e a analisar as condições em que o livro foi encarado pelos órgãos oficiais de censura constitui-se, assim, na sua maior preocupação. A obra é constantemente analisada e interpretada a partir desse dado histórico, cujos reflexos estão presentes, segundo ele, nas declarações do "Autor-personagem" do conto "Intestino Grosso". A meu ver, a importância deste texto se explica pela sua contribuição para o esclarecimento dos dados históricos exteriores à obra, ao situá-la no espaço cultural brasileiro referente à época da sua publicação.

Ainda no sentido de falar da obra "via" censura, há uma coletânea de pequenos textos assinados por autoridades brasileiras representativas de vários campos de

---

(9) Esta dissertação foi publicada:

SILVA, Deonísio da — O Caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em FELIZ ANO NOVO. São Paulo, Alfa-Ômega, 1983.

atuação, e reunidos sob o título ao mesmo tempo mórbido e irônico de "O Ano Negro de FELIZ ANO NOVO" (10). As posições assumidas vão desde o profundo elogio à obra (e a conseqüente condenação do ato arbitrário de poder) até a sutil defesa da censura, ao acatarem os motivos que a fundamentaram.

Dentre os que se colocam em defesa da obra (e, implícita ou explicitamente, da Arte em geral), situa-se o texto de Roberto da Matta, cuja tônica, voltada para o público virtual do livro, acentua o caráter de símbolo da intolerância de que ele se viu revestido, principalmente pela aquisição súbita de uma dupla condição: objeto de leitura e de censura. Josué Montello, por sua vez, partindo do princípio de que a instância censória deve exercer sua função em relação às obras que são verdadeiramente pornográficas, inclui o livro na categoria de verdadeira obra de arte e, portanto, injustamente considerado pelos órgãos da Justiça; o seu argumento leva em conta ainda o uso da "palavra crua" que, quando condizente com a dimensão literária do texto, deve ficar isento de censura. O fato em análise é encarado pelo general Nelson Werneck Sodré como a reatualização de "um dos mais antigos e bolorentos mitos: o da imoralidade da arte". Lembrando que todas as vezes em que esse mito veio à baila a liberdade de expressão ficou no final garantida, ele invoca a necessidade de se assumir definitivamente o aspecto de representação que caracteriza a Literatura. O escritor Bernardo Ellis constata que a manifestação da capacidade do artista, num primeiro

---

(10) VÁRIOS AUTORES - O Ano Negro de FELIZ ANO NOVO. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 jan. 1977, p. 1.

momento, quase sempre provoca escândalo, e que mais cedo ou mais tarde acaba por ser acatada como "produto da genialidade humana". Para exemplificar a ótima leitura da obra fonsequiana que ele revela na economia do seu pequeno texto, basta um trecho:

"No meu entender, o que Rubem Fonseca é, é um grande gozador, um enorme sarcástico. Está fazendo um mural barroco-expressionista à maneira mais ou menos de Breughel, Bosch ou Cervantes, ridicularizando os mitos da vida moderna, isto é, o erotismo, a violência, a pornografia mercantilizada, o doentio desejo de felicidade no sentido do gozo material dos bens de uso e consumo."

Dotado de uma ironia perspicaz em relação à censura, o texto de Guilherme Figueiredo se resume num agradecimento por ela ter-lhe proporcionado a oportunidade, através da propaganda que não pôde evitar, de ler o livro censurado. Aliomar Baleeiro (Ministro do Supremo Tribunal Federal, na época), apesar de se dizer amigo de Armando Falcão (Ministro responsável pela censura e apreensão do livro), é condescendente com Rubem Fonseca. Seu texto declara, entre outras coisas, a "feliz promoção" que o ato censório proporcionou ao livro (ele mesmo se confessa vítima dessa promoção) e a severidade inconsistente do ato. E por último, num testemunho radicalmente oposto aos anteriores, José Frejat (vereador pelo MDB na época), apesar de não concordar com esta medida censória ("e com nenhuma outra"), confessa não visualizar no livro nenhum valor literário, e declara-se possuído por uma grande aversão após

a leitura.

Em seu parecer como perito (11), Afrânio Coutinho fundamenta a defesa do livro censurado a partir da diferença entre literatura pornográfica e literatura erótica, distinção a seu ver "fundamental para a melhor e devida compreensão do assunto". Valendo-se de três pressupostos básicos - "o erotismo licencioso e libertino, pornográfico, está fora da arte"; "a obra de literatura só deve ser apreciada em termos literários"; e o de que os temas trabalhados por Rubem Fonseca são amplamente expostos pela "imprensa falada, televisionada ou escrita, com a maior riqueza de detalhes e informações as mais despuadoras" - ele conclui que o erotismo e a pornografia presentes nessa obra não são invenção do autor: "pertencem à vida que o cerca e a todos nós".

Como exemplo de originalidade e discernimento na abordagem de uma obra de ficção tão polemizada, tem-se o texto "Errata" (12) de Silviano Santiago, que faz a "defesa" do contista alegando justamente o contrário do que a censura lhe imputou: "Errata: onde se lê - um pornógrafo, leia-se - um moralista".

Para isso, ele se utiliza das relações que a própria obra explora na sua organização textual. Depois de estabelecer os termos da "defesa" e de julgar os motivos ideológicos de qualquer ato censório, o crítico e romancista carioca coloca em confronto dois mecanismos fic-

---

(11) Vide nota (7).

(12) SANTIAGO, Silviano - "Errata" (posfácio). In FONSECA, Rubem - A Coleira do Cão. 2ª ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1979, pp. 189-94.

cionais da linguagem moralista: aquele utilizado tradicionalmente pelos fabulistas (La Fontaine, Otto Maria Carpeaux e Chico Buarque, em sua Fazenda Modelo) e o específico de Rubem Fonseca, que "optou por enfrentar as feras sem a máscara das feras". Desmistificando os recursos da ficção próprios para o objetivo do "mascaramento", Rubem Fonseca, na sua "anti-ficção" impõe a sua ousadia diante do perigo que disso resulta. Este tipo de texto - que se diz "não-ficção" - apresenta semelhanças com os que aparecem em jornais, revistas e noticiários. Mas têm uma "(grande) vantagem" em relação a estes últimos:

"a ficção, mesmo se indicando a si mesma como não-ficção, acaba por falar descolada e criticamente da realidade imediata do leitor, descondicionando-o com maior radicalidade, pois propõe, como propõe, à sua reflexão, uma história ficcional (e não acontecida como no caso do jornal). Nesta liberdade de fabular, de inventar, e não na objetividade do jornalismo, nesta liberdade que é a da arte, da criação e da imaginação é que trabalha um romancista 'realista' como Rubem Fonseca." (Os grifos são do autor)

Mais adiante, ele discorre sobre o uso da palavra obscena, o que a seu ver funciona como elemento de liberação "no caminho para o maior conhecimento do nosso corpo, da natureza do homem". E a conclusão final estabelece um retorno ao início do texto: "A violência foi exercizada do seu mundo. A que preço - só a censura não o sabe."

Dentre os críticos que se manifestaram a propósito da censura ao Feliz Ano Novo, foram poucos, portanto, os que usaram do "infortúnio" da obra fonssequiana para tentar compor e apreender possíveis relações entre o que é textualmente característico ao livro e o que lhe resultou externamente como consequência: a censura propriamente dita. Os que o fizeram, contribuíram para um duplo entendimento: o da obra mesma e o do momento histórico em que ela parecia não poder caber.

## 2- De Olho nos Temas

"Não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse a trai, a atenção retém."

(B. Tomachevski, "Temática")

A maioria dos epítetos atribuídos a Rubem Fonseca surgiram em função dos temas explorados em sua obra: escritor urbano, pornográfico, violento, maldito, etc. Essa preocupação constante em caracterizá-lo a partir de sobre o que ele escreve leva à consideração de pelo menos dois motivos para esse direcionamento crítico, tão frequente em relação à análise temática: o desconcerto perante o insólito da ocupação do espaço literário para a manifestação de assuntos como o sexo e a violência e, em decorrência, a impressão de que a caracterização do escritor pode ser efetivada de modo satisfatório e globalizante a partir desse aspecto de sua obra. Este tipo de abordagem explica

a incapacidade, nítida em alguns casos, de distinguir os textos fonsequianos de um jornalismo como o do tão afamado Notícias Populares.

A constatação pura e simples da versatili-  
dade do escritor, ou do seu domínio absoluto do tema, ou  
mesmo o recurso a frases de efeito como "épico da grande  
cidade" constituem, desse modo, exemplos recorrentes dessa  
tomada de perspectiva imediata, sem qualquer apreço pelos  
aspectos formais, cujo estudo ampliaria de um modo ou de  
outro uma caracterização mais efetiva da obra. É bem ver-  
dade que isso ocorre mais freqüentemente em textos cujo  
compromisso se estabelece com o chamado "grande público"  
(resenhas de revistas e jornais de grande circulação, por  
exemplo), mas esse dado não elimina a hipótese de comentá-  
rios a respeito da organização textual das obras do escri-  
tor. O processo de análise e interpretação é, nesses ca-  
sos, "atropelado" por conclusões que se atêm unicamente ao  
contexto que propicia o surgimento dos temas que Rubem Fon-  
seca explora. Frases como "espelho da realidade circundan-  
te" (13), atribuídas como característica principal da o-  
bra, são representativas dessa visão redutora. Neste sen-  
tido, vale a pena lembrar as palavras de Zuenir Ventura  
que, num testemunho arguto e irônico, tornam clara a sutil  
insignificância desse tipo de abordagem (14):

---

(13) ATAÍDE, Vicente - "José Rubem Fonseca". In MOISÉS,  
Massaud e PAES, José Paulo (orgs.) - Pecundo Di-  
cionário de Literatura Brasileira. São Paulo, Cul-  
trix, 1980, p. 160.

(14) VENTURA, Zuenir - O inventor de palavras. Isto É nº  
363, São Paulo, 7 dez. 1983, pp. 90-2.

"Não merecerá, porém, o reino dos Céus das Letras quem, por essas e outras, acreditar que os livros de Rubem Fonseca são transposições literais da realidade ou meros registros autobiográficos. Ainda que ligada à atualidade e ao factual, a sua arte não é uma parte de 'contexto', mas de 'texto'."

Os temas arrolados pela crítica como próprios de Rubem Fonseca apontam sobretudo para o embate dos valores humanos que coexistem na grande cidade, onde a uma mitologia urbana imposta socialmente surge em contrapartida a convergência de cenas avassaladoras de sexo e violência. A perspectiva extremista — em que o desenrolar destas cenas adquire o estatuto de suporte moralista — indicia a desmistificação, o desmascaramento dos mitos sob os quais o homem urbano tenta sobreviver, e revela sobretudo que a tensão entre o real e o ideal se dá, no limite, através do pequeno liame que separa a vida da morte.

Em geral, a crítica é unânime quanto a este ponto. Mas a discussão sobre o alcance representativo desse aspecto só se efetiva de maneira significativa num ou noutro texto. A este respeito, surgem como exemplos dignos de nota os artigos de Bella Josef e de Nathanael Simone e os ensaios de Gilda Salem Szklo e de Elizabeth Lowe.

Em "Rubem Fonseca e seu Universo" (15), Bella Josef, ao efetuar o estudo das bases da contextualização social em que se assentam as transformações promovidas pelo conto brasileiro atual, salienta o melo urbano como o

---

(15) JOSEF, Bella — "Rubem Fonseca e seu Universo". In: ————. O Jogo Mágico. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, pp. 62-4.

espaço dos conflitos humanos onde a Literatura vai buscar os seus temas:

"a problemática do absurdo decorrente das contradições e angústias do homem diante da subversão dos valores, esvaziados de seu significado e do abismo cavado pelo desenvolvimento acelerado da tecnologia."

A "transformação criadora" mencionada em referência ao conto atual, diz respeito principalmente à ambientação dos conflitos e das personagens nos meios urbanos, e das conseqüências narrativas que daí decorrem: o surgimento de "uma simbologia metonímica da condição humana", a presença de "características cinematográficas", a tentativa de "ultrapassar os limites do gênero", etc.

Este estado de coisas afeta as condições de existência, coexistência e subsistência do homem da grande cidade e faz surgir sobretudo a "sensação de solidão que se abate sobre ele pela impossibilidade de comunicação". O autor contemporâneo, diante disso, e para escapar a isso, utiliza-se da ironia, "instalando o lúdico e o erótico, aliados a alguns aspectos da violência". Frente à sensação de anulação representativa do homem moderno na rotina e repetição que caracterizam o seu mundo, a contribuição de Rubem Fonseca, ainda segundo Bella Josef (16), se dá no sentido de que ele, como escritor,

"faz a alegoria do condição humana, desmascarando a massificação, a frustração e o desencanto do homem dos nossos dias, ante a sensação do irrecuperável."

---

(16) Vide nota anterior.

A caracterização da obra por meio do aproveitamento das tensões urbanas se efetiva no texto de Elizabeth Lowe (17). Com uma proposta muito interessante de leitura que faz convergir os aspectos da obra para o foco da realidade urbana, ela deixa entrever um caminho de análise sociológica que não resulta em uma interpretação meramente sociológica, mas sobretudo coerente com o que a obra tem de singular: pela desestruturação urbana constrói-se a estruturação ficcional. Este dado de metáfora urbana já vinha sendo assinalado pela quase totalidade dos textos, mas não da maneira com que a autora o encarou. A sua originalidade pode ser entrevista inclusive na frase com que conclui o texto:

"A verdade urgente da visão de Fonseca (...) é que o mundo se tornou uma cidade, e a metrópole não é mais uma escolha, mas uma realidade da qual não se pode escapar."

O processo de desmistificação por meio da implantação irônica do próprio mito, acarretando situações de farsas reveladoras, é analisado por Nathanael Simone (18) e assinalado também por Gilda S. Szklo (19), quando

---

(17) LOWE, Elizabeth - A Cidade de Rubem Fonseca. Escrita nº 36, São Paulo, maio 1983, pp. 51-9 (trad. de Sônia M. F. C. Alcalay).

(18) SIMONE, Nathanael - Metacorações Solitários. Movimento nº 21, Rio de Janeiro, 19 jan. 1976. (Nathanael Simone é o pseudônimo conjunto de Carlos Vogt e Berta Waldman).

(19) SZKLO, Gilda S. - A Violência em FELIZ ANO NOVO. Revista Tempo Brasileiro nº 58, Rio de Janeiro, ago/out. 1979, pp. 93-107.

depreende o grotesco na obra de Rubem Fonseca como "forma de tradução das tensões entre o mundo subjetivo e o objetivo". Segundo Nathanael Simone, o empenho fonssequiano se traduz como uma reação aos mitos que revestem a realidade, mascarada pela imprensa, pelo cinema, pela própria arte, pelos veículos de comunicação de massa, "sempre a serviço de interesses ideológicos".

### 3- As Formas do Conteúdo

"... uma coisa é arte e fingimento, outra coisa é vida e experimento; que estes dois é que guerreiam, assolam e trituram homem vivente, té dar com ele, feito pedaços, no buco escuro a que todos imos, cedo ou tarde, e que seja o mais tarde que possa ser."

(Edward Lopes, Travessias)

A preocupação, recorrente em muitos críticos, em empreender um levantamento dos recursos formais que tornam singular a obra de Rubem Fonseca merece atenção e reflexão cuidadosas. O que ocorre é que esse trabalho adquire aqui e ali traços de um esforço quase que inútil, para não dizer esterilizante. Do levantamento pelo levantamento à compreensão do modo como os elementos formais se organizam em função de uma tessitura representativa, há uma grande distância e poucos textos exemplares desse empenho. Não há como fugir, nesses casos, de um juízo de valor cujo critério é o de apreciar em que sentido e com que alcance os textos críticos chegam a estabelecer, com seu dis

curso metalingüístico, as características das significações propostas pelo discurso narrativo.

Um dos recursos formais mais constantemente mencionados é o da utilização obsessiva do discurso direto na obra fonsequiana. Decorrente disso, surge toda uma série de implicações: a farta exploração de elementos da oralidade (gírias, localismos), o estatuto diferenciado das personagens, a estrutura teatral conferida ao texto, a proximidade entre a linguagem narrativa e a cinematográfica, o foco narrativo desviado para a boca da personagem, o diálogo como elemento estruturador, etc.

Quando escreve a propósito do primeiro livro de Rubem Fonseca (Os Prisioneiros, 1973), o crítico João Alexandre Barbosa (20) depreende a caracterização dos contos a partir de uma estrutura teatral, "pequenos fragmentos em forma de diálogos", o que vem a significar, segundo o seu ponto de vista,

"um esforço extremo de radicalizar o senso de objetividade, abstraindo, deste modo, a linha da crônica, da narrativa que atravessa tradicionalmente o gênero."

Ainda segundo o crítico, o domínio do gênero fica prejudicado por esse motivo, "pelo esvaziamento numa postíqua estrutura teatral, na tentativa desesperada de comunicação imediata". Dotado de um extremo rigor teórico que o leva à ânsia de encaixar a forma-conto no interior de um quadro limitado demais para um gênero de plasticida-

---

(20) BARBOSA, João Alexandre - "Onze contos insólitos". In: ———. Opus 60 (Ensaio de Crítica). São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 121-4.

de inegável, ele deixa de enxergar, em nome da tradição, o alcance representativo que essa "estrutura teatral" pode introduzir. O que ele chama pejorativamente de "postiga estrutura teatral" nada mais é do que a tentativa de promoção de uma ilusão de realidade que se expressa pelo apagamento das marcas da narração. E isso representa, em termos de modernidade na narrativa de ficção, uma tendência apontada por teóricos como Norman Friedman (21) que, na sua classificação dos modos de apresentação da matéria romanesca, menciona duas vertentes básicas: o "tell" e o "show". A primeira — o "dizer" — tende para o pólo da onisciência, da narração, e a segunda — o "mostrar" — se inclina para a objetividade, para a representação. Voltando à observação crítica de João Alexandre Barbosa, considero indiscutível a existência do esforço para atingir o senso de objetividade e nítida a tentativa de comunicação imediata por ele apontadas; penso no entanto, e ao contrário do que ele parece sugerir, que o valor literário dos textos é ampliado na medida em que aproveitam elementos formais que a tradição prevê como incaracterísticos para o gênero.

O diálogo, aos olhos de Assis Brasil (22), assume um caráter puramente técnico na narrativa fonsequiana, na medida em que é utilizado em função do espaço restrito do conto (sic). Parecendo querer formular, "via" Rubem Fonseca, instruções para se escrever um conto, o crí-

---

(21) Cf. FRIEDMAN, Norman — "Point of view in fiction: the development of a critical concept". PMLA LXX, 1965, pp. 1160-84.

(22) BRASIL, Assis — Rubem Fonseca e o conto brasileiro . Minas Gerais. Belo Horizonte, Supl. lit. nº 171 , 6 dez. 1969, p. 3.

tico consegue bloquear a interpretação desse uso, impedindo-se de chegar a conclusões mais consistentes. Tal é o caso de Fábio Lucas (23) que vê, na eficácia dos diálogos fluentes, a função de presentificar os antagonismos entre as personagens.

Neste mesmo texto em que fala sobre o diálogo, Fábio Lucas desvenda o dispositivo técnico usado pelo contista para atingir o "efeito" de seus textos: a mobilização das conquistas do jornalismo - "linguagem despojada e objetiva" - e da história policial - "montagem de eventos, articulação da trama". É óbvio que esse recurso é acionado; importa esclarecer, no entanto, a que "efeito" está se referindo e como e por quê tal "efeito" é conseguido a partir desse recurso. Uma reflexão nesse sentido seria mais produtiva pois garantiria o esclarecimento do processo (o como) e em função de que ele se atualiza (o aspecto da realidade representado).

No Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira (24), o desempenho técnico fonsequiano é mencionado, entre outras coisas, pela utilização de recursos cinematográficos. Fábio Lucas (25) julga esse uso como uma "intensa criatividade translingüística para aumentar o efeito dos signos lingüísticos." Qual é o efeito e por que ele é aumentado?

---

(23) LUCAS, Fábio - "A Coleira do Cão". In:----- . Crítica sem Dogma. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1983, pp. 149-51.

(24) Vide nota (13).

(25) LUCAS, Fábio - "O Caso Morel". In: Op. cit., p. 93.

Bella Josef (26), por sua vez, encara essa prática como um dos traços que revelam um rompimento da estrutura do conto tradicional, ultrapassando os limites do gênero, na medida em que há neles "uma simbologia metonímica da condição humana, muito próxima das características cinematográficas". Numa análise mais aprofundada, a mesma Bella Josef, em texto sobre O Cobrador (27), desvenda o processo através do qual esse recurso é acionado na organização narrativa; segundo ela, trata-se de técnicas de montagem que apresentam alternativas para o fragmentarismo:

"Combina-se assim a técnica do monólogo interior, que nos faz viver a interioridade da personagem e o desaparecimento do autor, com a da montagem no tempo e no espaço. Passa-se de uma atmosfera de tempo detido a outra, em intervalos sumamente breves."

É na tese de Célia Pedrosa (28), contudo, que a aproximação com a linguagem cinematográfica é analisada de forma mais radical. Seguindo um ponto de vista da filosofia da linguagem, ela vê na narrativa fonsequiana u-

---

(26) JOSEF, Bella - "Rubem Fonseca e seu Universo". Op. cit. à nota (15), pp. 62-4.

(27) JOSEF, Bella - O Cobrador. Revista Colóquio/Letras. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, nº61, maio 1981, pp. 89-90.

(28) PEDROSA, Célia de M. R. - Dissertação de Mestrado (orientação do prof. Silviano Santiago). PUC/RJ, texto policopiado, (exemplar sem título).

ma forma potencializadora do movimento paradoxal entre referencialidade empírica e ilusão ficcional:

"A partir da colocação da linguagem como instrumento de imitação de uma realidade pré-existente, as narrativas tentam se afirmar como simples forma de referencialidade totalmente fiel ao que é exterior à sua constituição como texto. Num movimento paradoxal, no entanto, os mesmos elementos usados para afirmar o lado referencial, vão contextar, segundo Jean Ricardou, a narrativa como tal, e desvendá-lhe seu aspecto de construção, ficção a partir do dado empírico. Da linguagem como forma de representação, chega-se à linguagem como forma de produção."

E a linguagem cinematográfica, assim como a pintura hiperrealista, são mencionadas por Célia Pedrosa como influências marcantes na narrativa de Rubem Fonseca, pois elas também "propõem uma ilusão total de realidade, na medida em que enfatizam a referencialidade de suas obras".

Júlio Cortázar, em "Alguns Aspectos do Conto" (29), ao comparar analogicamente o fotógrafo com o contista, diz que ambos

---

(29) CORTÁZAR, Júlio - "Alguns Aspectos do Conto". In: ———. Valise de Cronópios. São Paulo, Perspectiva, 1974, pp.151-2. (trad. de David Arrigucci Jr.)

"sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual contido na foto ou no conto."

Bem diferente, porém, é a razão por que alguns críticos atribuem a Rubem Fonseca o cultivo do que chamam de "arte fotográfica". Procurando adjetivar, com essa expressão, o modo de fazer literário do contista carioca, Wilson Martins (30) e Hélio Pólvora (31) chegam um tanto inapropriadamente a caracterizá-lo respectivamente como "escritor realista" e "escritor naturalista". Parecendo desprezar o trabalho de criação da narrativa fonssequiana, o que fazem é rotulá-lo por meio de critérios ultrapassados e infundados para o caso, como se o instrumento para a composição dos textos fosse a câmara fotográfica e não as palavras em sua organização textual. Se a intenção dos críticos é a de introduzir uma nova classificação, em termos de um "neo-realismo" ou de um "neo-naturalismo", os critérios para isso deveriam ser esclarecidos e diversos dos que fundamentam a classificação tradicional.

---

(30) MARTINS, Wilson - Realismo, Realismos. O Estado de S. Paulo. Supl. lit. nº 663, 7 mar. 1970, p. 4.

(31) PÓLVORA, Hélio - A Pornografia do Formigueiro. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 9 out. 1975.

#### 4- Literatura ou Anti-Literatura?

"Karl Krauss formulou certa vez o pensamento de que tudo aquilo que fala moralmente de suas obras, enquanto realidade do corpo, não-estética, lhe foi concedido exclusivamente sob a lei da linguagem, ou seja, em nome da arte-pela-arte." (T. W. Adorno - "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo")

Uma coisa é constatar em Rubem Fonseca a sua aversão às convenções acadêmicas impostas à linguagem, outra é taxar a sua obra de "anti-literatura". Não foram poucos, porém, os críticos que, através de inúmeros argumentos (vocabulário pesado e grosseiro, estilo brutalista, verdade sem adornos, comunicação direta, ausência aparente de estilo, linguagem sem afetações vernáculas, preocupação documental, linguagem denotativa, submissão ao factual, etc., etc.) enveredaram por esse caminho. Afinal, em nome de que critérios que não os das "belas letras" a crítica tenta estabelecer um limite tão pouco preciso entre o que é e o que não é verdadeiramente literário? Esta é uma questão tão essencial que envolve a recepção; mas é também em nome dela que boa parte da produção fonsequiana se justifica: "Querer produzir as belas letras é tão ruim quanto querer ser coerente." (32). Suscitar a discussão desse "entrave" teórico promovido pelo encurtamento da distância estética

---

(32) Fala da personagem-narradora do conto "Pierrô da Caverna". In: FONSECA, Rubem - O Cobrador. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 26.

parece ser, portanto, uma preocupação essencial do escritor.

Sem adiantar a discussão do problema — que fica adiado para o segundo capítulo —, o que se observa é que em meio a muitos textos que se satisfazem com a constatação desse dado, surgem algumas tentativas de elaboração de uma explicação eficaz que dê conta do problema.

Deonísio da Silva, por exemplo, quando analisa o conto "Relatório de Carlos" (33), busca na ironia e na coerência justificativas plausíveis, porém sem se deter profundamente no problema:

"Impressionante na escritura de Rubem Fonseca é o corte literário que faz nas horas mais inesperadas da narrativa, sugerindo-nos algo soante a anti-literatura. (...) O corte parece ser usado para ironizar a linguagem acadêmica, formal — e ajudar a instaurar a linguagem popular, informal. (...) Com efeito, servindo-se da linguagem popular (e até mesmo do palavrão), apropria imaginariamente a realidade que quer investigar. É um pesquisador. E ocorre, então, a exaltação da linguagem popular como instrumento de tratamento do real."

Destacando a desatenção intencional do contista ao que chama de "paramentos literários", Hélio Pólvoira (34) vê nessa atitude um meio de "deixar o tema, após

---

(33) SILVA, Deonísio da — "Relatório de Carlos: As Aflições de um Pequeno-Burguês". In:———. A Ferramenta do Escritor. Ijuí, Artanova/Fidene, 1978, pp.27-35.

(34) PÓLVORA, Hélio — "Rubem Fonseca". In:———. A Força da Ficção. Rio de Janeiro, Vozes, 1971, pp. 41-5.

sucessivas decantações, na condição de carne viva, um nervo exposto, uma consciência latejante". Vítima das palavras, o crítico revela neste trecho um tipo de exagero cuja causa é devida ao fato de não compreender que o excesso de "realismo" se inscreve na mesma medida da dose de ficção que ele parece não conseguir visualizar.

Sem se propor a elucidar esse impasse, mas encarando-o a partir de sua origem, Alfredo Bosi (35) vislumbra a ascendência dos aspectos anti-literários principiados pela prosa fonsequiana e presentes também em outros contistas posteriores nos "modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee", promotores da concepção de linguagem que fundamenta esse tipo de narrativa.

Poucos foram, portanto, os que, apesar de se verem desafiados pelo problema — Literatura ou Anti-Literatura ? —, conseguiram formular de modo coerente uma resposta para um impasse que a própria obra sugere e que parece fazer questão de não resolver mas, ao contrário, de manter deliberada e continuamente.

---

Os tópicos selecionados para esta análise foram os que propiciaram uma avaliação mais abrangente e instigadora das manifestações críticas. O modo como apresentei os resultados não constitui um obstáculo para a reconsideração de determinadas contribuições da crítica, nos momentos em que for interessante estabelecer paralelos com minha proposta de leitura.

---

(35) BOSI, Alfredo — "Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo". In:———. O Conto Brasileiro Contemporâneo. São Paulo, Cultrix, 1981, pp. 7-22.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### O TESTEMUNHO DA IMPOTÊNCIA

#### NARRATIVA

"A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando."  
(Walter Benjamin, "O Narrador")

#### 1- A estréia do romancista

Publicado em 1973, O Caso Morel veio sendo mencionado, durante uma década, como o único romance de Rubem Fonseca. Com o surgimento de A Grande Arte, a atribuição teve de ser modificada: de "único" passou a ser o "primeiro romance fonsequiano". O ser-contista, indubitavelmente revelado em seus textos, concorre com o romancista que, se em 73 se mostrava um tanto acanhado e hesitante, dez anos depois explode em força, talento e criatividade.

O acanhamento e, principalmente, a hesitação presentes em O Caso Morel adquirem um valor representativo na medida em que, ficcionalmente programados, são tematizados no próprio texto: da mera vontade de fazer romance à simples recusa a apresentá-lo de forma grandiosa, o que se depreende do seu narrador é sobretudo a tentativa de escrever, apesar do temor às palavras: "Nada temos a temer / Exceto as palavras" (1). E da crença de poder à cons

---

(1) Citação recorrente em todo o livro.

tatação de sua impotência, o romance surge sintomaticamente "enfraquecido", ao testemunhar ficcionalmente uma afirmação teórica já expressa por pensadores como Adorno (2):

"O sujeito da criação literária, que renega as convenções de representação do objeto, reconhece, ao mesmo tempo, a própria impotência, o superpoder do mundo-coisa que no meio do monólogo retorna. Prepara-se assim uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira - uma linguagem-coisa associativa e desmantelada, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira que constitui a massa."

Essa "fraqueza" se revela através da metalinguagem que, na sua condição de fator constitutivo do texto, configura na hesitação a forma orientadora da criação literária. Por outro lado, no anseio de atingir uma força que é tolhida graças ao aspecto de mediação próprio da linguagem (3), a procura da verdade, em suas várias facetas, norteia a produção e se instaura como produto. Mais ou menos malograda dependendo do caso (mas sempre malograda), essa procura é a garantia da existência do romance; e, nas circunstâncias em que a verdade parece ser desvendada, a farsa e a mentira surgem - e esses são os momentos em

---

(2) ADORNO, T. W. - "Posição do Narrador no Romance contemporâneo" (trad. de Modesto Carone). In: VÁRIOS AUTORES - Textos Escolhidos. 2ª ed., São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 273 (Coleção "Os Pensadores").

(3) Esse anseio, deliberadamente forjado no romance, levou alguns críticos a, numa atitude equivocada, enquadrarem o livro na classificação de "romance policial".

que a hesitação se ameniza — como substitutos úteis ou irônicos. Pelo jogo incessante entre o descompromisso com a realidade e o compromisso com o que acredita — "Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita" (4) —, o escritor desvenda a utilidade de sua arte: "A função real da arte, mais do que exprimir sentimento, é transmitir compreensão." (5)

Tem-se portanto que, ao tematizar ficcionalmente a atividade da narração, Rubem Fonseca incorpora no seu primeiro romance a discussão sobre todas as dúvidas que tem a respeito desta atividade, procurando transmiti-las ao leitor a partir do contributo de invenção que a obra pode oferecer.

## 2- Em pauta, a narração

No conjunto da obra fONSEQUIANA, há outros textos que elegem como tema a atividade da narração (6). N' O Cobrador (7), os dois primeiros contos — "Pierrô da Caverna" e "H. M. S. Cormorant em Paranaguá" — abrem o livro narrando a vida de escritores.

---

(4) FONSECA, Rubem — "Intestino Grosso". In: ————. Feliz Ano Novo. Rio de Janeiro, Artenova, 1975, p. 137.

(5) FONSECA, Rubem — O Caso Morel. Rio de Janeiro, Artenova, 1973, p. 69.

(6) Convém lembrar que em todos estes textos Rubem Fonseca promove a discussão da função do escritor no mundo. Sempre marginalizada, esta atividade se orienta a partir de uma lógica que não coincide com as que a circundam.

(7) FONSECA, Rubem — O Cobrador. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

O primeiro é estruturado a partir de uma narração em primeira pessoa, dirigida diretamente a um gravador:

"Carrego um gravador a tiracolo. Apenas quero falar, e o que eu disser não será passado jamais para o papel, e assim não tenho necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria. Não sabendo como as palavras se posicionam no papel perco a noção de sua velocidade e coesão, de sua compatibilidade. Mas isso não interferirá com a história." (p. 15, os grifos são meus)

O narrador se dispõe a relatar continuamente fatos e comentários acerca de sua vida cotidiana, o que leva, desde o início, a caracterizar o texto como uma transcrição de um relato oral, sem a pretensão de atingir qualquer receptor. A ausência de divisão do texto em parágrafos constitui um dado visual que marca essa disposição do narrador:

"Tenho vontade de voltar a fita atrás e ouvir esta gravação, mas sei que se o fizer não continuarei registrando estes acontecimentos. De qualquer forma quando terminar de ditar jogarei a fita no lixo."  
(p. 23, o grifo é meu)

Ele se propõe, então, como um texto cujas características são as da fala, e portanto isento de qualquer preocupação com o nível de coerência reclamado para a

escrita; além disso, esta fala monológica, comprometida apenas com a intimidade imediata da emissão solitária do narrador, é frustrada em seus intuítos já que a fuga ao "estilo requintado" da escrita é substituída por outro tipo de convenção:

"Sofia disse que eu falava demais, para que aquele palavreado todo? Só porque você é escritor não precisa falar assim. Engraçado, há uma certa correspondência entre o registro oral e o verbal, mas eu ja mais escreveria nem se excitam, nem se encrespam, nem se irritam, isso falado assim ainda passa, mas escrito seria afetado e asnático, como Sofia percebeu." (p. 26)

O que se observa neste trecho é que a intervenção de Sofia se dá no sentido de desvendar ao narrador-escritor a permanência de convenção no registro escrito que se estabelece não como negação daquele "estilo requintado" que ele queria evitar, mas a partir da recusa da própria fala.

E a vantagem do "segredo" entre ele e a má-quina não impede que ele tenha dificuldades em chegar à verdade:

"Não sei, estou muito confuso, sinto que estou escondendo coisas de mim, eu sempre faço isso quando escrevo mas nunca pensei que o fizesse falando em segredo com esta fria maquineta." (p. 29)

Decorrente desse malogro, o que se verifica é que, mesmo dispensando o registro escrito ou o contato

com o receptor, a linguagem continua presente e, com ela, os limites impostos por sua natureza.

Em "H. M. S. Cormorant em Paranaguá", a narrativa é feita por um louco. Disso resulta que as fronteiras fixadas racionalmente à linguagem não são mantidas, mas ultrapassadas e assumidas dentro do quadro de loucura de um indivíduo que acredita ser Álvares de Azevedo. O conto pode ser entendido então, enquanto texto de ficção, como a atualização de uma dupla-proposta: considerar a lógica da alucinação como válida em si mesma e ouvir a "voz" do louco sem depreciar ou desvalorizar o seu sentido.

O narrador do conto, poeta e louco, é e não é Álvares de Azevedo. Ele só o é dentro da "lógica" da sua alucinação (a mesma que compõe o conto) que é evidenciada nos detalhes que montam a sua auto-configuração como indivíduo. Retrato fiel que se tem a respeito do poeta romântico, ele tem o mesmo nome (Manoel); "compõe" poemas românticos de autoria comprovada desse poeta; inscreve na parede datas de mortes (8); tem uma irmã chamada Luísa; sofre um acidente, uma queda de cavalo, pouco antes de sua

---

(8) "Diz a lenda que mais tarde escreveria na parede de seu quarto o nome desse amigo" — João Batista da Silva Pereira Júnior, a quem dedica um poema — "(e de outro que morrera no ano anterior), deixando em aberto o ano de 1852, como que pressentindo sua morte." Referências biográficas encontradas em: Álvares de Azevedo / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Bárbara Heller, Luís Percival L. de Brito, Marisa P. Lajolo. São Paulo, Abril Cultural, 1982. (Coleção "Literatura Comentada").

morte; tem confessa admiração por Byron, a ponto de tomá-lo como modelo para a sua vida e a sua obra, etc., etc. E, ao mesmo tempo, não é Álvares de Azevedo, pois ele revela o "pano de fundo" de sua condição psicótica: existe um hospital, um médico, enfermeiras, e a época histórica à qual ele se refere não é, na verdade, a do ano de 1852, data da morte de Álvares de Azevedo: a "voz da razão", representada pelo Dr. Bustamante - o médico que faz lembrar o Simão Bacamarte, de Machado de Assis - reestabelece o seu vínculo com o tempo histórico, alienado pela loucura:

"Bustamante diz que Byron era incestuoso, fanfarrão, pederasta, sedutor de mulheres, que o Cormorant foi embora, que eu não sou Álvares de Azevedo, que o schot-tisch virou chorinho, que tudo mudou, outros navios de guerra, novos escravos, outros poetas..." (p. 49)

Para confirmar a exatidão na apreensão dos dados biográficos do poeta romântico, vou fazer uma citação que, apesar de longa, vai me ajudar a esclarecer alguns pontos do conto, ainda obscuros (9):

"Já o caso do poeta romântico Álvares de Azevedo é o oposto, por ter ele criado uma obra ao mesmo tempo cheia de orgias plagiadas de Lord Byron e de circunlóquios pudibundos bem ao estilo do romantismo brasileiro. Manuel Antonio Álvares de Azevedo, que nasceu em 1831 e morreu

---

(9) TREVISAN, João Silvério - Devassos no Paraíso. São Paulo, Max Limonad, 1986, pp. 149-51. (Coleção "Políticas do Imaginário" nº 1).

antes de completar 21 anos, viveu aquilo que Mário de Andrade chamou eufemisticamente de 'medo do amor entendido como realização sexual'. (...) Na verdade, a vida de Álvares de Azevedo revela aspectos curiosos. Manifestava um amor obsessivo pela mãe e, em menor escala, pela irmã. Em suas obras, sempre que menciona o amor às mulheres, usa expressões de amor filial - mesmo quando se refere às amantes que, como se supõe, nunca teve; genericamente trata-as com um respeito quase cômico; em suas cartas a amigos, refere-se à mulher como uma santa, a quem se adora 'mas não se ama'. No entanto, o tema da libertinagem com as mulheres é central em sua obra, que acaba sendo, segundo o mesmo Mário, 'uma falsificação de teatro', pois suas referências são claramente postiças e superficiais. Num soneto sobre sua amante, é curioso ele e não ela que desmaia de amor, treme, sua e tem os lábios secos, feito uma virgenzinha. (...) Seu amor e identificação com a irmã mais velha, Maria Luiza, ou talvez um ciúme de origem complicada, levaram-no certa vez a comparecer a um baile de carnaval, aos 19 anos, vestido com as roupas dessa irmã; mais ainda: apresentou-se ao cônsul francês a quem Maria Luiza estava prometida; conta-se que o cônsul se interessou pela 'moça' mascarada e levou-a para jantar a sós, quando então Manuel Antonio se identificou. Baseado nesse fato, o escritor brasileiro contemporâneo Rubem Fonseca escreveu um brilhante conto onde Álvares, recém-chegado da festa, está diante do espelho, tirando as roupas femininas, o colar, brincos e peruca, enquanto narra sua aventura à irmã. (...) Dois anos depois,

ele morreu, quase repentinamente; na parede do quarto de estudante, deixou escrita, premonitoriamente, a data de sua morte, cujas causas aliás nunca ficaram claras; talvez tuberculose, talvez um tumor. Muitos afirmam que se deixou morrer de tristeza - na mesma cama da mãe."

A partir destes dados mencionados por João Silvério Trevisan, pode-se constatar, além da veracidade de alguns fatos biográficos mencionados no conto, o alcance do potencial imaginário que a vida do poeta suscita e que a obra vem a concretizar. Algumas referências à obra, tais como: "cheia de orgias plagiadas de Byron" e "uma falsificação de teatro", pois suas referências são claramente postizas e artificiais", sugerem a possibilidade do investimento no imaginário, tal como Rubem Fonseca o fez na elaboração do seu conto. A dúvida a respeito das causas da morte do poeta acentua ainda mais essa possibilidade e torna coerente o fim proposto no conto. Mais do que uma morte física, a personagem experimenta a aniquilação de sua fala, por não ter, ideologicamente, chances de sobrevivência. Daí decorre que, do confronto entre a "voz" do louco (isto é, daquele que acredita ser, hoje, Álvares de Azevedo) e a da razão (do dr. Bustamante) surge uma constatação de cunho ideológico e discriminatório: a loucura e o seu discurso vêm sendo excluídos desde o tempo em que ainda encontravam um poder de atualização.

O livro Feliz Ano Novo (10) apresenta tam-

---

(10) FONSECA, Rubem - Feliz Ano Novo. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.

bém, em quatro dos seus quinze contos, o escritor como personagem principal. Em "Nau Catrineta", José tem uma dupla missão: ser poeta e cumprir um ritual canibalístico mantido tradicionalmente pela família para o culto de perpetuação de uma "verdade histórica" - aquela referente à legendaria Nau Catrineta:

"Todos os primogênitos eram e são obrigatoriamente artistas e carnívoros e, sempre que possível, caçam, matam e comem a presa. (...) José está sendo treinado desde garotinho para ser artista e carnívoro." (p. 105)

"... - e tia Regina foi jogando os livros sobre a mesa manoelina no centro da Sala Pequena - todos cheios apenas de especulações, raciocínios sem fundamento, falsas proposições, impostura e ignorância. A verdade histórica temo-la aqui neste livro, o Diário de Bordo de nosso avô antigo, Manuel de Matos, imediato do navio que em 1565 levou daqui para Lisboa Jorge de Albuquerque Coelho." (p. 106)

"E quando a Nau Santo Antonio chegou a Lisboa, Albuquerque Coelho, que se orgulhava de sua fama de cristão, herói e disciplinador, proibiu a todos os marinheiros que falassem do assunto. Do que afinal transpirou, fez-se a versão romãntica da Nau Catrineta. Mas a verdade, crua e sangrenta, está aqui no Diário de Bordo de Manuel de Matos." (p. 107)

Trata-se, então, da revivescência de um passado (através da arte) que, em nome do culto da verdade, de

sempenha a função de sacralizar e defender aquilo que da História não foi revelado.

Em "Agruras de um Jovem Escritor", a personagem, também chamada José, escritor premiado pela Academia, ávido de sucesso, dotado (segundo ele mesmo) de um "pensamento polifásico", é vítima de uma falsa acusação de assassinato: Lígia, sua amante, na verdade suicidou-se. A acusação acontece graças à descoberta da adulteração da carta de despedida de Lígia, o que ele faz para esconder dos outros a sua condição de impotência:

"Assinei, fazendo a letra redondinha de Lígia, e coloquei a carta na mesinha de cabeceira, depois peguei a carta que ela havia escrito, rasguei e botei fogo nos pedacinhos e joguei as cinzas no vaso sanitário. Impotente e mau escritor - merda! - o que foi que eu fiz para ela me tratar assim?" (p. 79)

E a verdade mais penosa é desvendada por ele mesmo, e mantida em segredo: só depois da morte da amante ele descobre que era ela quem escrevia o seu romance, e não quem simplesmente datilografava o que ele lhe ditava:

"... - com as mãos trêmulas 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 um grande romance e eu, jovem alcoólatra, nem ao menos percebera o que estava acontecendo." (pp. 82-3)

Ao constatar a sua incapacidade de escrever, José, mesmo preso, continua a sonhar com o sucesso do romance, cuja autoria não pretende esclarecer para poder continuar a cultivar a farsa que envolve a sua vida:

"Peguei o livro e descemos juntos, entrei no carro da polícia, meu pensamento polifásico - romancista famoso acusado de crime de morte - editores em fila batendo nas grades do xadrez - consagr" (p. 84)

É também pela situação de farsa que se estruturam o conto e o trabalho de escritura da personagem principal de "Corações Solitários". Ex-repórter policial, ele consegue um emprego (mediante chantagem) num pequeno jornal chamado Mulher. Responsável pela coluna "De Mulher para Mulher" (o consultório sentimental do jornal) e pela produção de fotonovelas, o ex-repórter policial, sob os nomes de Dr. Nathanael Lessa e Clarice Simone, simula cartas de remetentes-fantasmas e produz histórias (para as fotonovelas) que devem se adaptar às parcas condições do fotógrafo. Narrador sob encomenda, desde os nomes que assina até o tipo de texto que deve produzir configuram meios de satisfazer sonhos e anseios do público leitor:

"Aqui elas se sentem donas do seu nariz, confiam na gente, como se fôssemos todas comadres." (p. 20)

"Ponha alegria, esperança, tranqüilidade e segurança nas cartas, é isso que eu quero." (p. 22)

É esse mesmo público, imaginado pelo editor como formado por mulheres da "classe C", compõe-se na verdade por "homens da classe B" (p. 30). De desvendamento em desvendamento, de dissimulação em dissimulação, as situações de farsa vão se configurando como necessárias para o leitor que no seu dia-a-dia precisa preencher carências de todo tipo, ditadas pela mitologia social que o rodeia.

O que há de comum nestes contos é que em todos Rubem Fonseca apresenta uma configuração do escritor envolvido em situações de farsa que, ou garantem a sua atividade, ou fazem dela motivo de questionamento.

É, porém, em "Intestino Grosso" que a atividade do escritor, representada textualmente, conta com detalhes formais que se aproximam mais de perto dos de O Caso Morel. Conto-entrevista narrado por um repórter, o texto se funda em um estratagema técnico em que o "Autor" fala sobre a sua arte. Mas ele só fala mediante pagamento:

"Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago - 'por palavra'." (p. 135)

O fato, irônico e cáustico, de as palavras adquirirem um preço a ser pago pelo narrador, e o conseqüente poder de comércio que o autor passa a possuir sobre elas, estão também presentes no romance em questão. Só que de um modo mais sutil e elaborado: em dívida com a justi-

tiça, Paulo Morais se transforma, encarcerado numa cela, no narrador — Paul Morel — que escreve a sua autobiografia. O pagamento da pena (ou a sua anulação) é estabelecido por meio de duas espécies de recursos: o recurso à "realidade", através da investigação policial, e o recurso à ficção, por intermédio do uso da palavra. No entanto, a verdade da autoria do crime não está no relato de Morel; aliás, ele não se propõe com a função de cumprir esse desvendamento. O comércio das palavras, existente apenas entre o escritor e a sua atualização como narrador, garante apenas um tipo de liberdade: aquela que confere à palavra o poder inerente ao seu valor de uso.

E é para o testemunho dessa liberdade — a que retira da palavra qualquer poder que não seja o da representação — que o romance organiza o processo metalinguístico que vai da hesitação à fragilidade de sua produção, da enunciação que o envolve ao enunciado propriamente dito.

Esta estruturação romanesca aponta para uma tendência recente na Literatura Brasileira que, apresentando a obra voltada para si mesma, esforça-se por questionar a própria criação — e no limite a própria linguagem —, e por compor uma reflexão acerca do que caracteriza hoje a Literatura. Como exemplos dessa tendência, além de O Caso Morel, é possível mencionar também os romances A Festa (Ivan Ângelo), Armadilha para Lamartine (Carlos & Carlos Sussekind), Em Liberdade (Silviano Santiago), entre outros.

### 3- Da enunciação ao enunciado

" 'Nem sei como começar', diz Morel.  
'O Rei disse para Alice, começa do princípio, chega no fim e pára. Mas onde é o princípio?' " (p. 3)

O princípio, é claro, está no primeiro capítulo do livro. Mas este princípio sai da pena do narrador de Rubem Fonseca e não da do narrador criado por sua personagem (Paul Morel e Paulo Morais, respectivamente). Mas onde está o primeiro capítulo? Ele surge, tal como as cenas iniciais de um filme, antes da apresentação técnica do livro. E encerra um diálogo entre duas personagens, Morel e Vilela, envolvendo todos os elementos da enunciação relativos à produção do "romance" que vai sendo escrito dentro do Romance (11): as dúvidas do escritor a respeito da utilidade de sua obra ("'Eu quero ter certeza de que vou ser publicado.' / 'Esta certeza você não pode ter.'/(...)/ 'Adianta escrever, se ninguém vai ler?' / 'Adianta, sempre.'" (p. 4)); as condições em que vai escrever (preso, acusado de assassinato); suas leituras (no momento, Visão e Invenção); e o contato com o leitor eleito para o seu livro (Vilela).

Pela configuração destes elementos, resulta a confirmação de uma nova postura para o narrador que é hoje cerceado por uma percepção: a de que não é mais possível pretender mostrar que domina esta ou aquela experiência. Surgem, desse modo, para o escritor, dúvidas profun-

---

(11) As notações "romance" e Romance se propõem como uma forma de distinguir respectivamente o texto ficcional escrito por Morel e o de Rubem Fonseca, O Caso Morel.

das a respeito do seu trabalho, da sua utilidade e receptividade, apesar de saber que "adianta, sempre".

Narrado em 3ª pessoa, este primeiro capítulo prepara o enunciado em 1ª pessoa: o relato que se quer romance. É nesse "querer ser" - no processo de elaboração romanesca - que o texto adquire o seu valor de testemunho. E é por isso que não é só aí que as condições da enunciação se fazem presentes: elas atuam em todo o desenrolar do texto, acolhendo inclusive a influência que os seus poucos leitores passam a exercer em sua elaboração. A necessidade de visualizar o reconhecimento dos leitores torna-se fator imprescindível para a sua constituição enquanto objeto cultural.

Em vista dos aspectos arrolados como formadores do romance - metalinguagem, jogo entre enunciação e enunciado, influência dos leitores -, o que se depreende é que a procura da verdade, sob os diversos pontos de vista em que ela pode ser encarada, constitui um componente significativo da obra: enquanto "dado real" (que pode ser investigado e constatado), a verdade pouco tem a ver com a sua atualização como "dado literário". E é, novamente, a confirmação de um outro conceito teórico-literário que o texto acaba por testemunhar:

"Quanto mais estrito o apego ao realismo da exterioridade, ao 'foi de fato assim', tanto mais cada palavra se torna um mero faz-de-conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim." (12)

---

(12) ADORNO, T. W. - loc. cit. à nota (2), p. 271.

Neste sentido, é significativo o testemunho de Vilela (leitor "eleito" para o "romance" de Morel), cujas palavras colaboram para a confirmação deste dado:

"D. Aracy, eu não quero descobrir nada que a prejudique, eu estou interessado apenas na trama." (p. 138)

Ou mesmo, a utilização da tradicional fórmula que separa ficção e realidade e que vem estampada no começo do segundo capítulo:

"Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência." (p. 9)

Todo esse empenho em salientar que o que ocorre são apenas semelhanças visa à garantia da manutenção da distância estética; e sugere ainda que, apesar de encurtada, essa distância permanece.

Na representação dos vários meios pelos quais a verdade pode ser investigada, perscrutada e analisada, o Romance os coloca em confronto, medindo a eficácia de cada um. Esse modo representativo leva à confirmação da estrutura complexa que já podia ser vislumbrada na procura do "romance" dentro do Romance.

#### 4- Os fragmentos da peça

Para a composição desta estrutura complexa, são explorados vários elementos que, num grau menor ou maior de proximidade com a verdade, desempenham o papel de ca

racterizar uma concepção de Arte nas suas várias possibilidades de atualização: cinema, teatro, pintura, fotografia, literatura. As constantes referências às artes visuais ao longo do romance, as atividades de Morel como fotógrafo e artista plástico, as informações sobre a vanguarda nas artes plásticas trazidas por Joana ( a amante de Morel ) na sua volta de Paris, confirmam uma vez mais a influência da tendência literária que, segundo Norman Friedman (já mencionado no capítulo anterior), atém-se ao "show" muito mais do que ao "tell":

"Enquanto Joana abria as malas, conversamos sobre o meu prêmio da Bienal, Paris, Rio, a arte contemporânea, o trânsito, comida, etc.

'Em Paris a moda não é mais a hiper-figuration, a art conceptuel, a art d'attitude. É a trans-figuration, uma coisa parecida com o que você fazia há séculos. Bacana mesmo é o que os austríacos estão fazendo. A Documenta, de Cassel, vai reformular tudo.'

Fiquei calado. Sentia raiva e inveja desses sujeitos que tinham uma dose de cretinice e idealismo suficiente para continuar tentando tudo, inclusive acabar com a arte." (p. 69, o grifo é do autor)

Mas é através da literatura, e portanto da linguagem escrita, que essa concepção de arte se perfaz gradativamente; vários "modos de manifestação" dessa linguagem são acionados até o limite de suas possibilidades, sendo que às vezes o excesso adquire um sentido esclarecedor.

Como exemplo, tem-se o uso da citação que, em suas trinta e seis ocorrências, promove o acolhimento dos fatos relatados, como se fosse preciso que as palavras de outro autor endossassem o que é dito. O apelo excessivo às citações chega a um tal grau de exploração que as asserções nelas contidas começam a ser questionadas no seu conteúdo de verdade. Sobrevêm, então, a ironia ou o simples gracejo como formas de promoção desse questionamento: quando em algumas o seu uso se justifica pelo respaldo de autoridade conferido à narrativa, em outras a própria citação se apresenta para ser logo destruída pelo texto, que a contradiz. Veja-se por exemplo a citação da p. 91 que, cúmplice do texto, contribui para a percepção dos seus fundamentos teóricos:

"A trama e a seqüência tradicionais não têm mais significação... O escritor tende a uma consciência mais aguda de si mesmo no ato de criar. O exterior torna-se menor e o escritor afasta-se da realidade objetiva, afasta-se da história, da trama, do caráter definido, até que a percepção subjetiva do narrador é o único fato garantido na ficção." (p. 91)

As notas de rodapé, por sua vez, têm um papel semelhante, mas não propriamente idêntico. Na sua primeira ocorrência (p. 11), nota-se que a autoria da nota é deliberadamente ocultada; o trecho "A narrativa de Morel é freqüentemente interrompida por citações. Algumas são dele mesmo, outras de autores provavelmente lidos na prisão." tanto pode ser atribuído a Rubem Fonseca como a sua personagem Vilela, leitor do "romance" de Morel. Essa última

possibilidade é mais rica pelo fato de, por detrás dela, se refletir a função do leitor diante do livro, como seu comentador. A segunda nota de rodapé, que percorre oito páginas, contém uma carta de Morel endereçada a Vilela, estando portanto fora do "romance" propriamente dito. Nela Morel conta a trajetória de riqueza que marcou a sua infância, incluindo uma briga violenta com colegas de escola, até culminar na ruína do pai, o que vem a determinar uma vida subsequente de problemas, entremeados por muitos sonhos, ilusões e pouco dinheiro. A terceira nota vai da p. 122 à 131 e nela aparecem os pronunciamentos da perícia a respeito de Heloísa (Joana, no "romance" de Morel). Estas notas constituem, portanto, três tipos de "textos" auto-suficientes, que ladeiam o "romance" e que apresentam diferentes pontos de contato com ele: a contribuição elucidativa do leitor, os fatos da vida pregressa do narrador, e o ponto de vista policial presente nos documentos que visam ao esclarecimento do dado de realidade que é o próprio assassinato. O fato de eles surgirem à margem do "romance" de Morel atesta a sua desnecessidade, enquanto formas de procura da verdade, dentro da economia romanesca propriamente dita; tanto a presença do leitor, como a biografia do escritor e a investigação policial (representativa da preocupação com os fatos "reais"), são dados que devem ser mantidos como estão: fora do texto do romance.

Não é Vilela, porém, o único leitor do "romance" de Morel. Além de nós que o lemos mas que não somos personagens do Romance que o abriga, há dois outros cuja leitura surge em função de interesses diferentes dos de Vilela. Cumpre observar, aliás, que o livro é desde o início endereçado a um tipo determinado de leitor. Para isso,

basta observar a sua epígrafe inicial:

#### "AVERTISSEMENT

Ce livre n'est pas fait pour les enfants, ni même pour les jeunes filles. Il s'adresse exclusivement aux gens mariés, aux pères et mères de famille, aux personnes sérieuses et mûres qui se préoccupent des questions sociales et cherchent à enrayer le mouvement de décadence qui nous entraîne aux abîmes. Son but n'est pas d'amuser, mais d'instruire et de moraliser. (Dr. Surbled - 1913)"  
(p. 9, o grifo é do autor) (13)

Vilela, no desempenho de seus atos como personagem, constitui a configuração deste tipo ideal de leitor previsto por Morel, já que ele se prende antes aos propósitos da narrativa do que à elucidação do crime. Para garantir a autonomia ficcional, ele chega mesmo a convencer a justiça de que a autoria do crime pode ser atribuída a outra pessoa:

---

(13) Inventada ou não, esta citação em francês apresenta indiscutíveis semelhanças com o início de um projeto de prefácio de Baudelaire para As Flores do Mal: "Ce n'est pas pour mes femmes, mes filles ou mes soeurs que ce livre a été écrit; non plus que pour les femmes ou les soeurs de mon voisin. Je laisse cette fonction à ceux qui ont intérêt à confondre les bonnes actions avec le beau langage." BAUDELAIRE, Charles - "Projets d'une préface pour la seconde édition des Fleurs du Mal (Première version)". In:———. Oeuvres Posthumes. 5<sup>a</sup> ed., Paris, Mercure de France, 1908.

" 'A condenação de Félix é um final perfeito para nossa história. Vamos esquecer que ele é inocente, pulou da janela com medo (já havia sido preso e sabia o que o esperava). Vamos também esquecer que a mulher foi espancada e não mudou suas declarações. (Quem se agarra a uma mentira tão inútil?)' " (p. 181)

O seu papel de leitor (em função da metalinguagem da criação) se estabelece, então, em conformidade com a proposta maior de significação do Romance, aquela mesma que Adorno já havia expressado:

"A nova (ordem moral) é tomada de partido contra a mentira da representação, na verdade contra o próprio narrador, que, como comentador vigilante dos acontecimentos, tenta corrigir sua arrancada inevitável." (14)

Um outro leitor interessado é Matos, o delegado encarregado do caso. O seu propósito é descobrir a verdade factual a partir da leitura do "romance". O resultado é frustrado: essa verdade não está aí, não cabe em suas páginas.

O terceiro leitor, que configura um outro tipo possível, é o que surge da casualidade de ter que ler os manuscritos para datilografá-los: Hilda, secretária de Vilela, é uma leitora inevitável e não propriamente interessada. O resultado da sua leitura é o delineamen

---

(14) ADORNO, T. W. - loc. cit. à nota (2), p. 272.

to do perfil do autor a partir das características do seu narrador, incorrendo na mesma falha que o próprio Vilela já havia estado prestes a cometer e que provocou a reação de desconcerto em Morel:

" 'Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é a minha vida, e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor.' " (p. 19)

Neste confronto entre os tipos possíveis de leitores para o "romance", tem-se a visualização de três modalidades de concepção de Literatura, nas quais Vilela representa a "verdade" sob o ponto de vista puramente artístico, em que o temor à fatalidade de ter que confrontá-la com a justiça leva a um comportamento de indiferença perante ela ("Não vamos perder tempo com Matos.", p. 25); Matos representa a "verdade" sob o ponto de vista policial, sendo que os manuscritos, aos seus olhos, poderiam funcionar como prova de um crime (a sua confissão) e não como manifestação artística; e Hilda, o leitor ingênuo que não considera os recursos mediadores da linguagem que servem à narrativa. Esta inclusão das várias possibilidades de leitura constitui um dado relevante dentro do processo de reflexão sobre a criação; configurada como participante ativa do processo, a função do leitor passa a ser devidamente considerada, dado que ele pode decidir sobre o valor cultural de uma obra.

Estas concepções de Literatura se diferenciam em função do caráter de representação que lhes é ou

não atribuído. Matos e Hilda vêm-na como um pretexto para a obtenção de informações alheias ao próprio texto, e não como um objeto autônomo cuja significação pode se dar a partir da análise das relações entre seus elementos. É este o caso de Vilela, cujos atos como personagem levam à garantia dessa autonomia ficcional que é pelos outros questionada ou desconsiderada.

A criação das personagens no "romance" de Morel é também significativa por apontar para a "mentira da representação". Inspiradas em pessoas e comportamentos "reais", elas vão se constituindo de modo a que esse vínculo com o real vá sendo inevitavelmente desfeito pela ótica narrativa: o subjetivismo do narrador age sobre a matéria a ser narrada e desfaz qualquer indício de objetividade. E esse descompasso é assinalado posteriormente por Vilela que, ao assumir o papel de investigador, nota que o espelho reflete imagens distorcidas: pessoa e personagem, seres diferentes: um de carne, outro de papel. Heloísa não é (embora se pareça com) Joana, Lillian não é (embora se pareça com) Carmen, Aracy não é (embora se pareça com) Ismênia, e assim por diante. Mas há uma tentativa incessante em fazer corresponder as duas instâncias; tanto que, logo no início, o próprio narrador, na ânsia de se assumir definitivamente como tal, tenta aliviar a sua impotência, já pressentida, investindo a favor de si mesmo: "Gritei, Paul Morel! várias vezes, para me habituar com o nome." (p. 2). O malogro dessa atitude se dá posteriormente no renegar-se a si mesmo perante a tortura do depoimento na polícia:

" 'Meu nome é Matos.'

Não vou dizer nada, pensei.

'E o seu é Paulo Morais', ele continnuou.

Pausa.

'Também conhecido como Paul Morel.'

'Nome artístico', justifiquei, abjetamente - isso não me perdoarei nunca." (p. 116)

Essa mesma concepção que traduz a impotência do narrador em isolar a verdade em sua totalidade e em fazer dela o que bem entende é expressa também em outro trecho, só que com recursos totalmente diversos. Numa visita a seu pai no hospital, instado a sair do quarto pela enfermeira, Morel relata:

"Quando saí, o velho abriu os olhos e suspirou. Eu não vi, mas ele abriu os olhos e suspirou. Para ser exato, o velho bocejou. Ele estava tão no fim que não dava para suspirar." (p. 23)

Como narrador, Morel testemunha neste trecho um poder narrativo cuja aceitabilidade depende da aprovação do potencial imaginário que ele investe. Desmistificando a limitação do narrador em 1ª pessoa, ele pode fazer crer que sabe. Pode, inclusive, correr o risco de ser inverossímil, pelo descompasso marcante entre visão e invenção.

Por outro lado, a verossimilhança é também um recurso adotado para tornar coerente a relação entre a narrativa e a sua condição de impotência. Um dos primei-

ros comentários de Vilela e a posterior justificativa de Morel atestam esse dado:

" 'Aquele orgasmo apoteótico encerra o capítulo como se fosse o final de uma opereta.'

'Como é que você acha que um sujeito com medo de ficar impotente tem orgasmo?' " (p. 19)

O grau máximo de farsa na criação de personagens encontra-se no trecho que envolve a atuação de Khaiub, astrólogo inventado por Morel para seduzir uma de suas futuras mulheres, a rica e exuberante Elisa Gonçalves. Esta atuação, que reflete a ficção dentro da ficção que já está inserida noutra ficção, resulta aparentemente frustrada como meio de persuasão (Elisa desvenda a farsa), mas atinge o sucesso como fim: a sedução se efetiva em vista da admiração pelo empenho imaginativo investido na construção da farsa.

Para concorrer com a verdade do "romance" de Morel surge outro texto, o Diário de Heloísa, da mesma forma manejado pela polícia como recurso para o desvendamento do crime. Aliás, ele é a peça utilizada para a acusação de Morel: os momentos de sado-masiquismo vividos entre os dois podem ser, pela forma como são narrados no Diário, um indício da culpa pelo assassinato. No entanto, também ele é uma peça impotente, pois a vítima não pode testemunhar a sua própria morte. O seu ponto de vista não é dado a partir de sua condição de vítima, mas apenas como um outro narrador dos mesmos fatos. Uma outra ótica, portanto.

A impotência do narrador se revela também na tentativa de reconstituição, pela memória, das cartas de Joana vindas de Paris. Conhecedor das manifestações artísticas que ela descreve nas cartas, Morel procura reconstituí-las fielmente, mas as suas próprias impressões acabam por perturbar constantemente o seu intento:

"(Não sei se a carta de Joana tinha de fato a referência ao gesto obsceno; talvez esta impressão seja minha, ao olhar o retrato no álbum)." (p. 60)

"(Estarei misturando as minhas impressões com as de Joana?)" (p. 60)

Nesta mesma linha de questionamento em que a memória se revela incapaz de registrar fielmente os fatos, encontram-se as duas versões que o mesmo Morel apresenta para o seu último encontro com Joana, na praia onde ela foi encontrada morta. Entremeadas pela frase "Descrevo novamente o que aconteceu, com mais detalhes ( Rememorei tudo à noite )" (p. 112), as duas versões se apresentam não "com mais detalhes", mas com detalhes totalmente diversos. Quando, por exemplo, na primeira Morel apresenta um comportamento extremamente agressivo por parte de Joana, na segunda ela aparece carinhosa e cheia de atenções para com ele. Qual delas seria a verdadeira? Creio não ser esse o problema pois as duas são possíveis, ou aceitáveis, dentro do "romance". O problema está, na verdade, na dúvida sobre qual delas conta com um alcance representativo melhor configurado. A apresentação alterna-

tiva das duas versões é outra forma de representar a hesitação e a impotência inerentes à criação.

#### 5 Morel e Vilela: cúmplices da mesma verdade

O processo de identificação entre Morel e Vilela, que vai sendo aos poucos delineado no desenrolar da narrativa, culmina nas últimas frases do Romance:

"Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também sente. Lógico.

Portanto o nosso fim também é o mesmo." (p. 182)

Em Vilela, escritor frustrado, a morte da literatura já se havia dado: "Esvaziei. Isso acontece com escritores e artistas em geral ao descobrirem que é tudo besteira." (p. 176). O que ele faz é assistir à destruição de Morel, como seu leitor. A escritura torna-se o meio pelo qual se testemunha esse processo: de Morel ele volta a ser Moraes, e desiste de escrever. A morte, "impotência maior do ser humano", é decretada a ambos e se constitui na penosa verdade que, apesar do livro escrito, eles são obrigados a aceitar. Mas resta o livro escrito, e como "as palavras o vento não leva" (p. 13), o texto permanece como testemunho ao mesmo tempo de uma esperança - ainda é possível narrar - e de um desespero - o de não saber se o narrado interessará a alguém e se perdurará no tempo:

"Who is not engaged in trying to impress, to leave a mark to engrave his image on the others and the world? We wish to die leaving our imprints burned into the hearts of others. What would life be if there were no one to remember us when we are dead? And when we are dead, suddenly or gradually, our presence scattered in ten or ten thousands hearts, will fade and disappear. Ho many candles in how many hearts? Of such stuff is our hope and our despair." (p. 86)

Todos esses movimentos acionados para a composição do livro funcionam, então, como representativos de uma busca incessante no sentido de compreender o que é Literatura, num tempo em que poucos se arriscam a tal façanha. Como essa tentativa é feita não do exterior, mas no próprio objeto literário, o romance se destrói como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem: se não há mais o que contar (pois se ninguém acredita!), há contudo a possibilidade de mostrar que não há mais o que contar, experimentando ao mesmo tempo, pela farsa e pela mentira, instituir novas histórias.

A farsa e a mentira, instauradas explicitamente, sugerem a saída encontrada: é ainda possível narrar a partir da construção dessa linguagem-objeto vista sob o ângulo paradoxal da desconstrução:

"O verdadeiro escritor nada tem a dizer.  
Tem uma maneira de dizer nada." (p. 14)

Portanto, tem-se que a composição dos tex-

tos é regida por uma lógica diferente, não compromissada com a lógica de uma representação "verdadeira", ou mesmo factual. Esta lógica configura os traços do projeto literário de Rubem Fonseca — traços que vão sendo delineados nos textos em que a metalinguagem assume um caráter representativo. E, pelo confronto entre os vários contrastes possíveis (narração em 1ª e 3ª pessoa, narrador e autor, verdade e mentira, ficção e realidade, visão e invenção, verossimilhança e inverossimilhança, Romance e "romance", escritor e leitor, ser e parecer, pessoa e personagem, arte útil e arte inútil, etc.), tem-se que a verdade é exposta dentro dos limites desta lógica-base da concepção de criação literária para Rubem Fonseca: uma verdade que não existe em si, mas que é construída, desconstruída e constituída como tal.

## TERCEIRO CAPÍTULO

### VIOLÊNCIA, EROTISMO E MORTE

"Mas o que importa é a ponta: fina e fria."

(Rubem Fonseca, "Meu Interlocutor:")

"Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?"

(Carlos Drummond de Andrade, "Tarde de Maio")

#### 1- Nas malhas da interlocução

Pela análise das relações entre a violência, elemento constitutivo e caracterizador da quase totalidade de seus textos, e a linguagem que a institui e revela, atenta-se para um dado imanente ao processo de elaboração textual em Rubem Fonseca: a hostilidade no contato com o leitor. Esta hostilidade se traduz pela violência discursiva, tanto através de expedientes formais (estilo seco e entrecortado, frases curtas), como através dos recursos de conteúdo, nas situações-limite em que envolve as personagens.

O conto "Meu Interlocutor:" (1) pode ser representativo do processo configurador dos antagonismos que se constituem durante a leitura. Desde o início, o

---

(1) FONSECA, Rubem - "Meu Interlocutor:". In:-----, Lúcia McCartney. Rio de Janeiro, Codecri, 1978, pp. 105-113.

título já sugere uma referência que, restrita no conto à personagem que aparece sob a designação de "interlocutor" do próprio narrador, pode ser estendida à configuração de um leitor específico, imaginado e pressentido pelo escritor. E essa possibilidade não advém única e diretamente do título (que aparece apenas como primeira sugestão), mas se expressa na totalidade do texto: através de uma desavença surgida a propósito de uma questão moral entre a pessoa do narrador e a do seu interlocutor e, principalmente através do desenrolar do conflito, uma série de índices possibilitam, por analogia, uma referência à relação escritor-leitor.

O conceito de analogia que se supõe aqui é aquele que se refere "ao sentido de extensão provável do conhecimento mediante o uso de semelhanças genéricas que se podem aduzir entre situações diversas" (2), conceito que foi e é empregado na filosofia moderna e contemporânea. Da estrutura dialógica que compõe o conto - duas figuras que, em posição de parceria, são alternativamente protagonistas da enunciação: um eu e seu interlocutor (3) - é possível aduzir uma estrutura análoga, pelo diálogo que o escritor prevê junto ao seu leitor.

O estabelecimento dos termos que compõem a relação entre as personagens se faz então necessário para

---

(2) ABBAGNANO, Nicola - Dicionário de Filosofia. 2ª ed., São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 51. (trad. coord. e revista por Alfredo Bosi, com a colaboração de Maurice Cunio et alli). O grifo é do autor.

(3) Cf. BENVENISTE, Emile - "L'appareil formel de l'enonciation." In: ————. Problèmes de Linguistique Générale II. Paris, Gallimard, 1974, p. 85.

fundamentar a analogia e, com isso, desvendar o modo como se constrói a representação. Para evitar possíveis equívocos quanto à maneira pela qual efetua a análise, fica desde logo claro que a visão que apresento do processo de representação do conto supõe a configuração de semelhanças genéricas entre situações diversas: aquela que está na base da relação entre as personagens (suporte "literal" do texto) e a que o transcenderia e explicaria a representação - o relacionamento entre autor e público. São níveis diversos e a aproximação entre eles só é possível e aceitável através e graças a esse conceito filosófico de analogia.

O conto pode ser esquematicamente dividido em três partes: a primeira estabelece o conflito inicial, que suscita o diálogo e que advém de uma crítica de fundo "moralizante" por parte do interlocutor; a segunda, decorrente de uma necessidade que a primeira lhe impõe, apresenta a emissão de uma narrativa, bem como as reações do interlocutor diante dela; e a terceira revela a medida da participação do interlocutor na narrativa, como personagem decisiva, e a sua destruição, inevitável, pelo eu-narrador. Da iniciativa do interlocutor (1ª parte), surgida em função de um desígnio aparentemente altruísta mas que acaba por se revelar como um sórdido mexerico (e por isso revestida de uma violência dissimulada), origina-se a necessidade da 2ª parte - a narrativa propriamente dita - no seu esforço de, sejam quais forem os métodos (e é aqui que a violência se justifica), tornar claras as verdades que atingem o interlocutor e que este, por sua vez, procura encobrir.

A relação de interlocução é expressa, como já salientei, logo a partir do título e é narrada e comentada por um "eu" que assume ao mesmo tempo um dos pólos desta relação. Em outras palavras, é um "eu" em instância dupla: ele age como peça fundamental do diálogo e como comentador desta relação. A constatação deste duplo papel revelaria uma preocupação do escritor junto ao seu leitor: não basta a ele o fato de se apropriar da linguagem para produzir os seus textos; parece ser-lhe necessário também justificar-se perante o outro, revelando-lhe os motivos dessa apropriação. Seria, em outros termos, uma forma de resposta a questões do tipo: "Por que escrevo?" e "Por que desse modo?".

A analogia entre os elementos do segundo pólo da relação — interlocutor e leitor — se efetua em termos de uma delimitação do escritor ao prever um tipo especial de leitor para a sua obra: "Com esse tipo de pessoa é melhor não discutir." (p. 105) (4). A preocupação em especificar esse leitor, que questionaria "moralmente" a obra, destaca o fato de que ela tem um endereço certo e

---

(4) Esta previsão também se expressa no conto "Intestino Grosso": diante da pergunta da personagem "repórter" — "Você escreve os seus livros para um leitor imaginário?" —, a personagem "Autor" esclarece: "Entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão."

Cf. FONSECA, Rubem — "Intestino Grosso". In: ————. Feliz Ano Novo. Rio de Janeiro, Artenova, 1975, p. 143.

salienta a sua utilidade enquanto literatura (5).

A relação interlocutiva se configura desde o início como um jogo, cuja seqüência alternativa de lances é relatada sob o ponto de vista do eu-narrador. E o que se busca atingir com este jogo é o estabelecimento da verdade, diferente para cada uma das partes: ganha quem conseguir um meio mais eficaz de chegar a ela. Mas essa concepção é desconhecida do interlocutor que, no entanto, inicia a partida:

"Meu Interlocutor:

diz que o meu filho quer casar com a mu  
lher errada. Diz que ela é uma mulher  
perspicaz e persuasiva e quando pergun-  
to que mal há em ser-se: sagaz, pene-  
trante, agudo, sutil, discernente e:  
convincente, suasório, aconselhador -  
responde: 'mas não a mulher do filho da  
gente, não a mulher do filho da gente.'" (p. 105)

Essa enumeração de adjetivos atribuídos à mulher, além de seu caráter nitidamente irônico para a si tuação, parece compor - em conformidade com a proposta de

---

(5) Ainda no conto "Intestino Grosso" (vide nota anterior), esse caráter de utilidade conferido à literatu ra é evidenciado em função da supervalorização da tec nologia, a despeito das necessidades mais propriamen- te humanas: "Eu gostaria de poder dizer que a Litera tura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam ca da vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é pre ciso uma porção de poetas e artistas, do contrário es taremos fudidos antes mesmo da Bomba explodir." (p.143)

leitura do conto que venho propondo - a caracterização das funções da Literatura, aos olhos do escritor.

A este lance inicial, o parceiro responde com o desprezo diante das regras repentinamente fixadas - baseadas na morosidade, no "escender o jogo" - e com a antevisão da possibilidade de estabelecer outras, novas regras, a "partida final":

"Com esse tipo de pessoa é melhor não discutir. Finjo limpar a sujeira de uma unha e ficamos em silêncio, por momentos. Sei aonde vamos, este jogo não é novo. Esta pode ser, porém, a partida final." (p. 105, os grifos são meus)

Essa primeira seqüência de lances se repete numa segunda investida, com as mesmas características anteriores - lentidão e desprezo - , acentuadas agora por um pequeno avanço que pode ser entrevisto na intensificação da ironia com que um passa a revestir o seu desprezo, e pelo recuo nítido do outro, pela vacilação que passa a demonstrar:

"'Mas não é só isso', recomeça ele, exibindo um constrangimento inexistente.

'O que então?', pergunto, agora mais do que nunca atento à tarefa de limpar as unhas; levo mesmo minha minuciosa tarefa ao ponto de chupar estripitosamente os dentes, como se estivesse a tirar um detrito alimentar de entre dois deles. Isso deve tê-lo encorajado:

'Parece que o passado dela é um tanto obscuro.'

'Esclareça esse ponto, por favor', digo, e minha atitude quase comercial parece surpreendê-lo.

'Como?'

'Esclareça, esclareça - torne claro o obscuro.'

'Ah!', diz ele, sorrindo como se tivesse descoberto na minha frase uma piada embutida, 'bem... olha, ninguém sabe o que ela andou fazendo... ou melhor, sabem...'" (p. 106)

Neste trecho, uma nova regra aparece aos olhos do interlocutor: "torne claro o obscuro". Titubeando diante dela, ele acentua a sua fraqueza e impotência para enfrentar o novo jogo que, à sua revelia e com regras diferentes das anteriores, vai sendo aos poucos proposto. Aliás, a sua capacidade de se sair bem numa disputa condizente com as suas aptidões competitivas é expressa em dois outros parágrafos que se encarregam sobretudo da descrição do interlocutor e da narração dos seus atos passados:

"Descrevo o meu interlocutor: trata-se de um velho gordo com longos e abundantes cabelos. Parece uma velha gorda, apesar do bigode de fios brancos, que deixou crescer para ficar com cara de homem. A sua voz é forte, de som agradável, - ele sempre foi um mestre da palavra: timbre claro, sintaxe perfeita, semântica precisa. Maravilhava todos nós, seus amigos e colegas. Foi ser professor e no fim das aulas os alunos batiam palmas após o sempre presente fecho-de-ouro eloquente contra o conformismo, ou a ignorância, ou a opressão, ou a

velhice: 'O Mundo é dos Jovens!', trovejava o velho professor e a casa vinha abaixo.

É no entanto, nessa mesma época, mantinha a mulher em cárcere privado; e mantém ela até hoje, já aposentado." (p.106)

Basicamente caracterizada pela agudeza de traços, essa descrição explora o ridículo e a contradição inerentes ao interlocutor, deixando clara a sua habilidade, até então explorada a contento, em garantir o jogo de aparências com que pode ser resumida a sua vida. Desde a preocupação em camuflar a aparência física (com o "bigode de fios brancos"), passando pelo uso eloqüente e mistificador da palavra e pelo seu comportamento demagógico como professor, e culminando com a sua verdade maior, reveladora de uma explícita contradição (a mulher em cárcere privado), essa descrição (que manifesta um profundo conhecimento do interlocutor) aponta para a possibilidade de exploração do que ele tem de mais fraco e desprezível. O jogo passa então a assumir uma nova direção e um novo caráter: da intenção anterior de "bisbilhotar" na vida alheia, atitude que encobre uma violência dissimulada porque nunca diz realmente a que se presta (à mesquinhez), o que passa a compor repentinamente o objetivo do jogo é a verdade do interlocutor, tão habilmente disfarçada no passado. E esse objetivo será atingido custe o que custar; a violência não mais se dissimula pois as regras, agora, são outras.

Tem início, então, a "partida final", anunciada no princípio. A primeira investida neste sentido se

utiliza da condição de velho que ambas as personagens partilham, mas que só uma delas assume. Essa condição penosa (a da velhice) é imposta subitamente ao interlocutor que vê, de repente, ridicularizado o seu propósito de escamoteá-la:

"'Você é cinco anos mais velho do que eu, não é?', digo-lhe, pois sei que o irritado, não foi à-toa que ele deixou crescer o camuflante bigode.

'Nós somos da mesma turma', responde ele.

'No colégio, sim. Mas você perdeu cinco anos por causa da asma, ou outra doença qualquer.'

Ele pára e sei a sua alternativa: discutir a idade, ou deixar de lado a minha provocação e voltar ao tema inicial, onde quem golpeava era ele."

(pp. 106-7)

Previendo o risco a que estaria exposto se aceitasse a provocação, a atitude do interlocutor é a de desistir dessa pequena disputa, concordando com a alusão à sua idade - "'Talvez você tenha razão.'" (p. 107) - e a de tentar voltar ao jogo inicial pois sabe que com aquelas regras ele tem chances de sucesso:

"'Mas voltando a essa... essa jovem com quem o Antonio vai casar, dizem... dizem...'" (p. 107)

Mas essas chances são abruptamente destruídas pelo surgimento gradativo de três grandes revelações

que lhe destituem definitivamente o poder de domínio. A primeira delas, tão simplesmente enunciada, surge através de uma interferência do narrador:

"Ajudo o meu interlocutor: 'Que ela é uma puta?'" (p. 107, os grifos são meus)

Diante dessa manifestação imprevista da verdade, tão longamente preterida pelo interlocutor, e le observa o alcance da sua impotência e desvenda, ele mesmo, a segunda revelação:

"Vejo a surpresa, a raiva, a frustração no rosto dele. Como uma cobra ao descobrir que o veneno dos seus dentes não é letal, meu interlocutor perde todas as molas do seu bote: arqueja, bota uma das mãos sobre o coração (eu já o tinha visto fazer isso nas suas aulas) e diz: 'o homem é um animal cruel.'" (p. 107, os grifos são meus)

E é a crueldade inerente ao homem — a segunda verdade colocada em jogo —, que parece caracterizar o relacionamento mantido até então entre os dois:

"Eu e ele, o meu interlocutor, nos odiamos. Esse ódio nos acompanhou a vida inteira. Agora estamos aqui, sentados, já velhos, novamente sem coragem de nos estraçalharmos de uma vez. Anos de velhacarias e disse-me-disses e torpezas e calúnias e lóbregos cochichos injuriosos — é o balanço, até agora." (p. 107)

A terceira verdade surge de uma proposta do narrador - "Vamos nos estraçalhar de uma vez" (p. 107) - e da conseqüente avaliação da diferença entre as forças de cada um dos parceiros da disputa:

"Estou velho, viúvo, e acho que os meus golpes vão ferir mais fundo - ele tem, por exemplo, a mulher em cárcere privado. Insisto, pois, sem grandeza, neste instante final: 'Você sempre foi covarde.'" (p. 107, os grifos são meus)

Diante da reação do interlocutor perante essa terceira verdade que, mais do que as outras, o atinge intensamente: "'Eu não admito... só porque o seu filho... eu não admito...'" (p. 107), e consciente da superioridade das suas armas (o seu trunfo é exatamente o de saber do enclausuramento da mulher), o narrador passa a fazer consi-derações a respeito de como agir na disputa final:

"Tenho vontade de dar-lhe um soco, e depois cuspir-lhe na cara. Mas isso abreviaria, talvez, a prova final. A prova final não é saber se sou mais forte do que ele, isso eu já sei. Não será vantagem, portanto, esbofetear (e cuspir) nesse mísero farrapo. Pelo menos já. Além de tudo, não creio que a vio-lência física lhe fizesse mal." (p. 107)

A partir desse ponto, o conto passa a apresentar o trecho que chamo de 2ª parte: a narrativa propriamente dita. Tendo chegado, através do diálogo, a "tornar

claro o obscuro" referente à pessoa do interlocutor, a narrativa surge como o meio de esclarecimento da última verdade. Mas por que a narrativa? Justamente por ela ter o poder de representar um grande desafio para o interlocutor, da mesma forma que o texto literário pode ser desafiante para qualquer leitor. Só que, neste caso, o alcance do desafio se singulariza na medida em que supõe a violência como processo estruturante e como o meio mais eficaz de manifestar a verdade - já que esta conta com outros meios, também eficazes, de ser e se manter escamoteada.

Dado o advento da narrativa, ocorre uma mudança no papel assumido inicialmente pelas personagens no diálogo (1ª parte), o que acarreta uma alteração no tipo de relação discursiva até então mantido entre elas: da estrutura eu/interlocutor (base do diálogo), surge uma outra (narrador/ouvinte) que sustenta a narrativa em termos discursivos.

Esta narrativa violenta se explica então como uma última reação à atitude mesquinha do interlocutor:

"Ele não viera para o encontro final, viera apenas para uma escaramuça envolvendo a mulher que vai casar com o meu filho, e eu lhe digo: é aqui e agora!"

(p. 108)

E ela aparece sob a forma de uma "partida final" ou "prova final", ou mesmo de um "encontro final" por que deve passar o interlocutor, agora ouvinte. Esse

tom decisivo — "é aqui e agora!" — impõe ao contato uma função terminante, inconciliatória e claramente empenhada em persuadir. O fato de a narrativa aparecer entremeada pela enumeração das reações do ouvinte — vãs tentativas de resistência — sugere a consciência de um poder alicerçado nas palavras que, compondo o texto, adquirem o estatuto de instrumentos de desmistificação.

Caracterizadas basicamente pela recusa em ouvir, estas reações se configuram como tentativas de fuga a um papel repentinamente imposto: o de ouvinte da verdade que ele sempre procurou esconder, camuflar ou mascarar. Estas tentativas são, passo a passo, dominadas pelo narrador que acaba por aniquilar o seu ouvinte, matando-o. Um detalhamento minucioso destas etapas torna-se útil pois explicita de um lado os instrumentos de domínio utilizados, e de outro os meios empregados com a finalidade de impedir a emissão da verdade.

A primeira reação é uma tentativa de fuga explícita do local onde se dá o contato. A frustração da tentativa ocorre através do encarceramento, da reclusão do ouvinte nesse mesmo espaço:

"Ainda no alto do seu salto — que é dirigido contra mim — ele muda de idéia e, já no chão, depois de balançar suas gatas papadas, começa a correr em direção à porta. Foge, o sacripanta.

Corro atrás dele. Chegamos juntos à porta, que bloqueio com o meu corpo, tranco, colocando em seguida a chave no bolso.

'Você vai me ouvir', digo-lhe." (p. 108)

Esta atitude do narrador junto ao seu ouvinte simboliza o enclausuramento (ou o poder de enclausurar) efetuado pelo escritor em relação ao seu leitor, no espaço do texto. A sua presença (de leitor) é garantida, ainda que à sua revelia, ao se ver refletida e questionada no papel.

A segunda forma de resistência utilizada pelo ouvinte é aquela representada tanto pelo ato de colocar as mãos sobre os ouvidos como pelo de tentar, com a sua própria voz, abafar a do narrador:

"Ele coloca as mãos espalmadas sobre os ouvidos e começa a recitar em altas vozes um aranzel incompreensível, cujo objetivo é, evidentemente, impedir que minha voz seja ouvida por ele próprio com clareza." (p. 108)

A vontade de alhear-se do poder vigoroso da verdade, vontade que se expressa plasticamente em todas as suas atitudes, encontra na emissão desse "aranzel incompreensível" um êxito provisório porque consegue impedir temporariamente a produção da narrativa:

"Ele reinicia a sua arenga, também em altos brados — mas nenhum dos sons que ele emite pode ser identificado com uma palavra da nossa língua, ou da de algum outro povo civilizado.

(...)

Estamos cansados. Já não somos crianças. Mas ele consegue manter sem intermissão, ainda que com voz arfante, o ritmo de sua declamação esotérica." (p. 109)

Lembrando que, na sua descrição, o interlocutor é tido como um "mestre da palavra : timbre claro, sintaxe perfeita, semântica precisa" (p. 106), resulta que, com essa nova atitude, a da "declamação esotérica", ele passa a descrever do poder aparentemente incisivo da sua palavra, poder que era anteriormente cultivado na sua função de professor. Reconhecendo agora que esse poder ruiu, ele apela para a enunciação de sons desconexos (cujos efeitos de revelação - nulo - talvez seja o mesmo do outro, o de professor) e começa a revelar aí a sua decadência, pela incapacidade repentina de manter aquele discurso anterior, comprometido sobretudo com as aparências. Esse processo de alteração do sujeito - do seu discurso - não poderia, com efeito, deixar intacta a linguagem que é o seu meio supremo de defesa e proteção.

O narrador, diante dessa dupla atitude de resistência, apela para a violência física que resulta ineficaz, por "falta de prática":

"Dou-lhe um soco de mão aberta na nuca, como se faz com os coelhos. Por falta de prática, o golpe não o afeta como eu esperava." (p. 108)

"Depois de um soco na cabeça, também sem maiores resultados..." (p. 109)

Frente a isso, o narrador parte para um recurso mais eficiente de domínio - as mãos são amarradas e a boca amordaçada:

"Apanho uma corda. Primeiro dou um nó num dos pulsos dele; depois puxo este mesmo pulso para trás das suas costas, deslocando o seu braço até que doa; assim consigo a entrega do outro braço que segue o caminho do primeiro. Amarro ambos, fortemente." (p. 109)

Quase totalmente à mercê do narrador, o ou vinte ainda tenta uma forma de escapar à narrativa — pela indiferença e pela dissimulação:

"O meu interlocutor cessa de se debater, de gemer. Mantém os olhos fechados, finge que dorme, mas uma gota de suor frio desce de sua testa e escorrega pelas suas bochechas: dissimula, como os ratos e outros insetos." (p. 111)

Mas que narrativa é essa que tanto exaspera e tolhe o ouvinte? Quais são as verdades terríveis que ela transmite? Trata-se da história de um encontro casual, na rua, entre o narrador e a mulher, e do consequente envolvimento amoroso entre os dois. Este encontro acarreta o "abandono do lar" pela mulher que é, em seguida, submetida a um regime de "cárcere privado", pelo marido.

Aparentemente banal e corriqueira, esta história escapa de ser trivial pois incorpora os elementos relativos às condições de produção, o narrador e o ou vinte, como peças decisivas que a compõem e que, por isso, interferem no seu desenrolar. A única peça passiva neste processo — porque não se conta, porque só é contada, porque não participa, enfim, das condições de produ-

ção — é a mulher, ausente no momento da enunciação da narrativa. Mas a sua importância é, sob outro aspecto, também decisiva: configurada como a peça principal a ser disputada no jogo, ela representa, dependendo de quem com ela convive, ora a possibilidade (narrativa), ora a impossibilidade (cárcere privado) de manifestar a verdade.

A diferença entre o que chamo de 2ª e 3ª partes está, pois, na configuração dessa possibilidade e dessa impossibilidade, respectivamente. Vejamos portanto como e por que a narrativa que é enunciada na 2ª parte representa, no contato entre o narrador e a mulher, o afloramento do que o ouvinte reluta tanto em admitir:

"Um dia saí pela rua para apanhar uma mulher. Aí surgiu essa mulher alta. Eu gosto de mulher alta." (p. 108)

Estas três frases iniciais já trazem alguns elementos reveladores. O efeito de casualidade que a expressão "Um dia" traz em si mesma manifesta uma ausência inicial de propósitos que não sejam simplesmente o de apanhar uma mulher — até aqui não mais que o objeto para a satisfação desse desejo. Mas a sua primeira característica — a altura —, tantas vezes salientada pelo narrador, já insinua o começo de um processo mais amplo de empatia que vai se confirmando aos poucos:

"Era uma mulher alta, que a princípio pensei que tivesse sido, em outros tempos, ainda que não muito distantes, louça e firme. Foi na rua: eu olhei para ela, nos olhos dela, senti a resposta, me a-

proximei e vi que ela estava à "minha disposição. Foi assim que começou um caso estranho de amor e perversão que você certamente está ansioso por ouvir."

(p. 108)

A acentuação dada ao fato de que tudo começou a acontecer na rua alude às circunstâncias mundanas que, vividas e experienciadas ao acaso, sem uma premeditação maior, propiciam a narrativa. (E não é na rua que se passa a maioria das histórias fonsequianas? Não é a rua o cenário privilegiado em que se debatem as suas personagens?).

Os dois parágrafos seguintes cuidam da descrição da mulher e o fazem de modo "perspicaz", "sagaz", "penetrante", "agudo", "sutil", "discernente", "convincente" e "suasório":

"Ela não teve viço jamais, desde mocinha o seu tecido já era decomposto: a corrupção era uma marca de fábrica que a havia atingido por inteiro e por igual. A carne das pernas dela — você sabe como eu gosto de pernas, não?; aliás você — " (p. 109)

"A carne das pernas dela", (...), "a carne das pernas dela perdera a integridade, a unidade, tinha cores, e tecidos, diferentes: como se pedaços de carne de origem vária tivessem sido amontoados e montados em forma de perna, qual um quebra-cabeça; manchas escuras

espalhavam-se pelos seus membros inferiores, talvez marcas de pontapés. Contudo a perna se mantinha com forma de perna, da mesma maneira que uma língua se mantém em forma de língua, apesar da descontinuidade e da autonomia das carnes que a recheiam. O que fazia isso acontecer, isso da perna de mil carnes espúrias manter, como abelhas voando, a sua formação? Não era tripa de porco envolvendo-a, a pele era fina; nem era mocidade, que é o que gruda a carne no osso como cimento no tijolo, pois mocidade ela não tinha. O que era?, o que era?, o que era?" (p. 110)

Cada um destes trechos compõe à sua maneira um modo de caracterização da mulher. No primeiro ela é descrita em função do todo e do tempo. As expressões temporais "não teve... jamais", "desde mocinha... já era...", "...uma marca de fábrica...", apelam para a ausência de qualquer manifestação de vida desde um momento original: inexistência de viço, tecido decomposto, e corrupção original. É como se ela tivesse sido criada assim, com a morte estigmatizada em todo o seu ser, e numa conjugação inalienável com a vida.

O segundo trecho se utiliza do mecanismo da metonímia como processo de caracterização: é pela descrição das pernas que se chega à idéia do todo. E, ainda mais, é pela inquietação diante da sua surpreendente possibilidade de sobrevivência, apesar da profunda contradição entre a forma (de perna) e o seu conteúdo (a carne que a recheia). Questionando-se a respeito da causa res-

ponsável pela sobrevivência dessa formação, o narrador descrita algumas possibilidades: não se trata de um revestimento alheio a si mesmo - "tripa de porco" - pois "a pele era fina"; nem de mocidade, o que "ela não tinha".

Diante da realidade referente à mulher - a manifestação conjunta da vida e da morte - e de uma contradição explicitada a partir de uma parte desse todo, é possível configurar uma referência crítica ao próprio processo de criação literária. Pela análise do procedimento representativo que observa a realidade e dela retém um aspecto para representá-lo criativamente na obra, manifesta-se uma crítica à atitude corrupta que se detém na superfície, na "pele fina" e se realiza descartando o cerne mesmo que compõe a carne. A representação dessa contradição remete à maneira como as possibilidades existentes para a manifestação de tudo o que é deliberadamente ocultado em função das aparências - e uma delas é a Literatura - se furtam a isso na medida em que mantêm a defasagem entre forma e conteúdo. Da inquietação diante dessa junção entre manifestação da morte e garantia da vida surge toda a potencialidade da literatura fonsequiana:

"Está me ouvindo, velha fofoqueira? Ouça bem, que isto lhe interessa. Essa dona alta e podre não se desintegrava, como um miasma incorpóreo ao vento, porque tinha uma coisa, um poder agregador. Ao vê-la, aprendi logo isto: entre o nascimento e a morte só o amor, o amor de orgasmos e órgãos, existe. Somente ela poderia me dar essa verdade."

(p. 110, os grifos são meus)

E é por isso, por acreditar que o erotismo está na base da condição humana, que Rubem Fonseca o tematiza em sua literatura; é por isso que ele o abraça em todas as suas manifestações:

"Aproximei-me e vi que ela estava me esperando — escura, gasta, corrompida, obscena. Meu corpo tremeu num frenesi. 'Vem!' disse eu. 'Vou apanhar minhas coisas', respondeu ela. Fomos juntos. As roupas dela cabiam numa mala; o resto veio nas mãos: um gato siamês e um caleidoscópio. Fomos para minha casa. Ela colocou um robe vermelho, comprido, arrastando pelo chão. E riu, pela primeira vez. Seus dentes eram brancos, e puros, saudáveis, como sua língua cor-de-rosa, que ela estendeu para mim numa saudação. Ah! as olheiras do seu rosto, a sua maceração, seus olhos amarelos clorentos — fomos diretos para o quarto, lambi os seus pés, dedo por dedo, sola, tornozelo, ela lambeu o meu joelho gelando o tutano da minha espinha — depois me envolveu como se fosse um lodo — prensa — peste — poço negro — morte: era um amor de perdição." (p. 111)

O fascínio do narrador pela mulher advém de um conjunto de características (normalmente inconciliáveis) de vida e de morte; o movimento que vai da sua adjetivação e da sua descrição e culmina no envolvimento sexual, em que é manifestado o poder de vida, encontra um fundamento na concepção de Georges Bataille acerca do erotismo, o que pode ser resumido nesta fórmula: "Do erotis-

mo pode-se dizer que é a aprovação da vida até na própria morte." (7)

Esse encanto pela morte, revelado sobretudo na passagem da atitude normal à do desejo, é, segundo o mesmo Bataille, a manifestação culminante da nostalgia da continuidade do ser, ao colocar repentinamente em questão a vida descontínua (do trabalho e da razão). É a "aprovação da vida na própria morte" configura-se então como um desafio, por indiferença, à própria morte. Constituída como o instrumento desse desafio, a mulher, conjugando vida e morte, beleza e fealdade, representa (como objeto do desejo) a possibilidade de o ser humano esclarecer, no sexo, a sua verdade.

O itinerário do jogo não tem, porém, o seu termo neste ponto que caracterizaria um happy end perfeito. Resta ainda a 3ª parte do conto onde ocorre nova disputa que, longe de marcar o fim da narrativa, reincorpora o interlocutor como peça decisiva para o seu final. Caracterizado como o agente da proibição ao tolher a continuidade do envolvimento erótico — a transgressão da proibição —, o interlocutor é o responsável pela distância entre os pares. Ocorre aí um instante de vacilação do narrador, diante das condições indignas a que vê reduzido o seu interlocutor:

---

(7) BATAILLE, Georges — O Erotismo (O Proibido e a Transgressão). Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 13.  
(trad. de João Benard da Costa)

"Braco, esmagável por um salto de sapato; uma coisa menor e pobre, miserável. 'Eu não sabia que ela era sua mulher', digo. Logo me arrependo, surpreso comigo mesmo; ele também se surpreende e me olha com desconfiança." (p. 111)

Reativando as suas forças em função de uma nova característica do interlocutor — "Pena dele? Ele é rico, tem muito dinheiro. (Foi ser professor para limpar a origem rasteira do dinheiro que herdou do seu pai)" (p. 111) —, o narrador continua o seu relato, não mais dirigido ao ouvinte, e passando a considerar um novo dado: a mulher em cárcere privado — "E ela não voltou para ele? Hum!?! Imediatamente ele a colocara em cárcere privado. Ninguém a via, nem os amigos. Aí começou a minha própria sordidez." (p. 111)

A sordidez anunciada pelo narrador se concretiza, primeiro, pelo apelo à polícia denunciando o Professor através de um telefonema anônimo. Em vista do malogro da investigação policial — "A mulher apareceu, negou, disse que não saía da casa porque o sol fazia mal a ela. E a chuva, acrescentou o professor. O investigador foi a última pessoa que a viu." (p. 112) — ele procura em vão outros meios de solução do problema — "Rearticulei a amizade com o marido para ter sua presença vicária e nem isso consegui. Procurei uma brecha inutilmente." (p. 112)

A nostalgia dos instantes de felicidade perdidos se revela na atitude de imaginar a vida e a situação da mulher, depois de tanto tempo de separação:

"Mas ela existiu estes longos anos todos! Come e bebe, e usa cremes no corpo, e perfumes e roupas; lê livros; vê caleidoscópios. Estes longos anos tantos! (...) Ele sabia de tudo? Eu sei que ela me ama e o amor não acaba assim de repente. Por que me deixou e voltou para o seu marido impotente? Ela já estará muito, muito velha? Como será a velhice da minha querida? Uma velha he-taira na decadência de Bizâncio. Quero vê-la, o tempo e a vida fogem." (p. 112)

Neste imaginar saudoso e pontilhado de dúvidas (a única certeza é a da permanência do amor), o narrador revela uma ânsia de recuperação da convivência com alguém que, apesar de todos os impedimentos e principalmente a despeito de todo o tempo transcorrido, mantém a capacidade de suscitar a paixão erótica: "Uma velha he-taira na decadência de Bizâncio...".

O último confronto narrador-interlocutor é decisivo. Sem outras alternativas de êxito, o narrador parte para a violência física:

"Bato na sua cara com a mão aberta; chuto seus culhões inúteis; cuspo nos seus olhos; esmurro suas orelhas, jogo-o no chão e piso sua cara. Espanco-o durante um longo tempo." (p. 112)

Evocando mais uma vez as palavras de Georges Bataille, tem-se que "essencialmente a violência é consequência, não de um cálculo, mas de estados sensí-

veis: a cólera, o medo, o desejo, etc." (8). Encolerizado com o seu interlocutor (o agente da proibição), diante da sua atitude ilógica de resistência, o narrador vê no assassinato a única saída possível:

"Isto me deixa muito inquieto, sem outro caminho a não ser esse que ele mesmo exigiu. Apanho a faca da cozinha. Uma faca longa, cuja lâmina, de tanto uso, tem, no centro, uma acentuada reentrância. Verifico a agudeza do seu fio, passando sobre ele, levemente, o polegar da minha mão direita. Mas o que importa é a ponta: fina e fria.

Num golpe rápido e preciso varo o seu triunfante coração." (pp. 112-3) (9)

E o conto termina, seco, contundente, mas transmitindo a promessa de uma realização futura — a da convivência com a sua verdade:

"Tiro as chaves do seu bolso, ligeiro.

Ela terá uma surpresa quando me vir surgir no meio das fantasias simétricas do seu caleidoscópio." (p. 113)

---

(8) BATAILLE, Georges - op. cit. à nota (7), p. 57. (Os grifos são meus).

(9) A respeito do uso da faca na obra de Rubem Fonseca, leia-se o capítulo 5, em que apresento a análise do romance A Grande Arte.

A escolha deste conto, cuja análise empreendi de forma tão pormenorizada, se explica por sua posição estratégica e decisiva para o entendimento de algumas das características do restante da obra. Através da sua organização textual, baseada na estruturação sucessiva de relacionamentos "discursivos" — o diálogo, a narrativa e o embate corporal (10) que resulta na anulação de uma das partes —, reproduzir-se-iam as etapas componentes do processo de criação literária em Rubem Fonseca (supondo-se aqui as instâncias que definem socialmente qualquer expressão artística: o autor, a obra e o público). A temática desenvolvida através da aliança entre erotismo e verdade se revela como a posição do narrador que procura, no embate interlocutivo — e portanto através da linguagem — impor ao seu par. Trata-se da representação da genealogia de um discurso, levando em conta os limites — as formas de controle — que atuam na sua formação. A violência explícita, presente na relação Narrador/Ouvinte, e, por analogia, na relação Escritor/Leitor, se manifesta como o meio estruturante da narrativa para se chegar à verdade do erotismo. Como acontece com qualquer outra verdade, Rubem Fonseca parece concordar com Bakhtin, que diz que ela nasce de um processo:

---

(10) O diálogo e o embate corporal, apesar de serem mencionados didaticamente em separado, constituiriam, de acordo com este ponto de vista, um mesmo tipo de relacionamento discursivo, ou seja, aquele que tem sua base na violência, no "corpo-a-corpo".

"La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête dans seul homme, elle naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique." (11)

E se em Rubem Fonseca esse processo incorpora a violência, talvez seja justamente porque é possível haver resistência em admitir o que pode interferir na manutenção da aparência.

Supondo que, através da sua "pele fina", a linguagem em geral tem escondido o que justamente importa revelar, Rubem Fonseca propõe o inverso: da "matéria bruta" concernente à realidade para a sua representação na narrativa, uma série de desmistificações se fazem necessárias. E na base delas está, sobretudo, a desmistificação da linguagem:

"O pensamento discursivo do homem não se desenvolveu senão em função do trabalho servil, cuja possibilidade implica a limitação da violência, a existência das proibições. Também a violência permaneceu sem voz: a humanidade inteira mente por omissão e a linguagem está fundada sobre essa mentira." (12)

---

(11) "A verdade não pode brotar e se instalar na cabeça de um único homem, ela nasce entre os homens que a procuram juntos, no processo de sua comunicação dialógica." BAKHTIN, Mikhaïl - La Poétique de Dostoievski. Paris, Seuil, 1970, p. 155 (trad. de Isabelle Koliatcheff).

(12) WARIN, François - Georges Bataille e a maldição da literatura. Supl. lit. de O Estado de S. Paulo nº 692, São Paulo, ano XVIII, 01/set/1974, p. 3.

Este expediente narrativo configura a caracterização de vários textos do escritor. É ele, aliás, que fundamenta os seus contos mais conhecidos. Se nos detivermos, por exemplo, na leitura de "Feliz Ano Novo", "Passeio Noturno - Parte I", "Passeio Noturno - Parte II", "Intestino Grosso", "O Cobrador" e nos trechos mais cruéis de seus romances (para ficar só nos mais citados), veremos que a linguagem violenta tem uma função definida frente ao seu leitor: a de presentificar a violência de modo a que ele não tenha mais condições de questioná-la.

O choque advindo da leitura pode então ser assim explicado: acostumados que somos a abrandar, através de mecanismos vários (e o silêncio é um deles), o efeito do que tem que ser dito pelo modo de o dizer, ficamos surpresos diante de uma linguagem tão avessa a atenuações. Violentados, agredidos e questionados ao extremo, somos irremediavelmente impelidos a uma catarse às avessas: estupradores ou estuprados? Prevendo a nossa atividade, a re-apresentação mimética do mundo (que não se restringe ao Rio de Janeiro atual) escandaliza-nos e nos faz vítimas do próprio texto. Imagens como a do "soco", tantas vezes exploradas pelos críticos para sugerir o efeito da leitura, aparecem como indícios evidentes de êxito.

No desafio a que se propõe como escritor, Rubem Fonseca, ao instaurar o jogo, não descarta o leitor mas impõe-lhe a duras penas uma postura crítica acerca de si mesmo e do mundo em que vive. Há portanto nesse empenho crítico, uma semelhança de concepção de leitura (e de ficção) entre Rubem Fonseca e Silviano Santiago que, sob

o nome de Graciliano Ramos, nos diz:

"A verdadeira leitura é uma luta entre subjetividades que afirmam e não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência. O conflito romanesco é, sob forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura. Ficção só existe quando há conflito, quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo de sua circulação pela sociedade. Encontrar no romance o que já se espera encontrar, o que já se sabe, é o triste caminho de uma arte fascista, onde até mesmo os meandros e os labirintos da imaginação são programados para que não haja dissidência de pensamento. A arte fascista é 'realista', no mau sentido da palavra. Não percebe que o seu 'real' é apenas a forma consentida para representar a complexidade do cotidiano." (13)

E, numa atitude semelhante às de Nietzsche, Artaud e Bataille (apontadas por François Warin), Rubem Fonseca também objetiva a desmistificação, no sentido de "reabrir a arte à vida, enraizá-la no corpo, desublimar a cultura, denunciando os julgamentos demasiado virtuosos que a justificam." (14). E sem qualquer abrandamento.

---

(13) SANTIAGO, Silviano — Em Liberdade. Uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 117.

(14) WARIN, François — loc. cit. à nota (12), p. 3.

## QUARTO CAPÍTULO

### O CARNAVAL

#### E A

### ALTERNATIVA DA INVERSÃO

"Existe uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos." (Mário de Andrade, "Prefácio Interessantíssimo")

"a praça? nunca foi do povo  
nem com jeito  
nem com dor."  
(José Paulo Paes, "Recado Tardio")

"Fevereiro ou Março" é o título do primeiro conto do primeiro livro publicado por Rubem Fonseca (1). Esta posição inaugural adquire um sentido que ultrapassa o da mera condição de primeiro texto na medida em que antecipa e determina logo de início alguns aspectos da lógica relativa à marginalidade, concebida e expressa pelo escritor ao longo de toda a sua obra. A importância atribuída a este conto se reafirma no momento em que o escritor o seleciona para abrir e dar nome à antologia de contos publicada posteriormente, O Homem de Fevereiro ou Março (2).

---

(1) FONSECA, Rubem — "Fevereiro ou Março". In: ————. Os Prisioneiros. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1963, pp. 11-21.

(2) FONSECA, Rubem — O Homem de Fevereiro ou Março. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

É esse "homem carnavalesco" que Rubem Fonseca vai eleger como sua personagem típica. Através de suas atitudes, seu discurso, seus relacionamentos pessoais, atualizados nas várias circunstâncias narrativas, é que se estabelece o sistema de inversões que, próprio do carnaval, caracteriza também, e de uma maneira peculiar, a obra toda.

Em primeiro lugar, é preciso salientar o efeito singular obtido no título, onde a conjunção alternativa "ou" adquire uma carga de significação dupla: ao mesmo tempo que remete aos meses em que se convencionou comemorar as festividades carnavalescas, ela é responsável pela ausência de exatidão da data em que se dão os fatos narrados. Como resultado, tem-se a extensão das possibilidades de ocorrência desses fatos, que não se limitam aos "quatro dias de folia" previstos pelo calendário oficial. E esse fenômeno não se dá somente em relação ao tempo; o espaço é também, como se verá a seguir, ampliado da "praça pública" (local onde ocorre tradicionalmente o carnaval) para outros espaços. A personagem principal expressa, então, pelo seu discurso - a narrativa é feita em primeira pessoa -, o caráter irrestrito de uma "condição carnavalesca" que é a sua, frente à realidade, e não o da mera situação momentânea, prevista e datada. Estende-se, portanto, o mecanismo geral da inversão, do carnaval para o próprio cotidiano, criando um universo significativo em que as regras que conferem legitimidade ao mundo diário ficam definitivamente suspensas.

Vejamos, pois, quais são os índices narrativos que, organizados em função dessa perspectiva de inversão, possibilitam a afirmação de uma "visão carnavalesca

ca do mundo" (3), e em que medida esses índices acarretam o fenômeno da "carnavalização da literatura", em Rubem Fonseca.

A narrativa se fundamenta num movimento que, passando pelo plano explícito do carnaval - enquanto evento folclórico -, ultrapassa-o e invoca a presença de outro plano: aquele em que o mundo implícito das relações sociais ganha o seu lugar, de acordo com uma lógica análoga àquela das inversões que caracterizam o primeiro. Esse "outro lado oculto ou implícito" situa-se, no dizer de Roberto da Matta (4) "na região daquilo que não deve ser dito; na esfera do que deve ser escondido; na área do que não deve ser feito". Eis, pois, algumas das razões que explicam o estigma de transgressão das narrativas fonsequianas.

O conto se inicia com dois comentários do narrador acerca do seu relacionamento com uma Condessa. A ênfase com que ele expõe esse relacionamento (alterando mesmo a ordem cronológica dos fatos), sugere desde logo a importância do processo de inversão que o contato traz em si. O primeiro parágrafo do conto trata da descrição da

---

(3) Esta expressão foi tomada de empréstimo a Mikhail Bakhtin, quando da sua abordagem à obra de Dostoiévski. Guardadas as devidas proporções quanto ao enfoque teórico, creio poder utilizá-la para iniciar a análise do processo de inversão que em Rubem Fonseca apresenta características peculiares. Cf. BAKHTIN, Mikhail - La Poétique de Dostoiévski. Paris, Seuil, 1970, p. 151. (trad. de Isabelle Kolitcheff).

(4) DA MATTA, Roberto - Conjugando o Carnaval. São Paulo, Folhetim nº 372, 4/março/1984, p. 4.

Condessa e do mistério que ela representa:

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

(p. 13)

Fundado na contradição entre a verdade da velhice e a possibilidade do seu ocultamento pela aparência física, esse mistério é o resultado de um culto extremo do corpo que caracteriza também outras personagens, inclusive o próprio narrador, como se verá a seguir. Equivalente ao objetivo que fundamenta o uso de máscaras, mas sem o seu caráter transitório (quando se tira a máscara, volta-se a ser o que era), esse culto do corpo predispõe as personagens a acreditarem realmente - "na carne" - que são o que desejam ser, ou o que são levados a ser: "A vida impõe ao indivíduo uma forma fixa, tornada em máscara." (5). Para ilustrar este contraponto entre a máscara

---

(5) ROSENFELD, Anatol - "Prefácio". In:-----, Texto/Contexto. 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 12.

e o corpo, vejamos um trecho de outro conto:

"Me contaram uma história de um par mascarado que dançava no carnaval. Ele estava vestido de cachorro e tinha uma máscara de gente; ela estava vestida de gente e tinha uma máscara de gata. Tiraram as máscaras ao mesmo tempo. Debaixo da máscara de gata estava a cara de uma mulher; debaixo da máscara de gente estava a cara de um cachorro; o que tinha corpo de cachorro, era cachorro megno: as aparências não enganam." (6)

Se por meio da fantasia, no contexto do carnaval festivo, pode-se brincar de mudar de posição e de perspectiva em relação ao mundo, em Rubem Fonseca essa mudança é contínua e inalienável:

"E comecei a castigar o corpo, com dois minutos de intervalo entre uma série e outra, para o coração deixar de bater forte; e eu poder me olhar no espelho e ver o progresso. E inchei: quarenta e dois de braço, medidos na fita métrica." (p. 14)

Tal perseverança no culto do corpo encontra-se expressa em vários contos do escritor; cada um deles, porém, explora essa constante temática à sua maneira.

---

(6) FONSECA, Rubem - "Teoria do Consumo Conspícuo." In:—. Os Prisioneiros. Rio de Janeiro, Edições GRD, p.47. (Os grifos são meus)

ra, como se pode observar nos exemplos recolhidos:

- através do frio interesse médico por um cadáver (visto como um mero objeto a ser manuseado, dissecado e traduzido em unidades de medida), em "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas" (7):

"De dentro do corpo os órgãos eram tirados e atirados na balança.

'Fígado - um quilo e cem gramas. Ela não bebia, certamente; tivemos um aqui, outro dia, com dois quilos e tanto, hein?', disse o legista para o enfermeiro."

- através da garantia de poder que pode proporcionar o desenvolvimento sistemático do corpo por meio da cultura física, em "A Força Humana" (8):

"Em primeiro lugar para não andar esfarrapado como um mendigo, e tomar banho quando quiser, e comer: peru, morango, você já comeu morango?, e ter um lugar confortável para morar, e ter mulher, não uma nega fedorenta, uma loura, muitas mulheres, andando atrás de você, brigando para ter você, entendeu?"

---

(7) FONSECA, Rubem - "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas" . In:----- . Os Prisioneiros. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1963, pp. 31-2.

(8) FONSECA, Rubem - "A Força Humana". In:----- . A Coleira do Cão. Rio de Janeiro, Codecri, 1979, pp. 14-5.

- através da disputa cruel e sangrenta que se dá no ringue de luta livre, onde o que se quer é a vitória e os conseqüentes aplausos do público, em "Desempenho" (9):

"as luzes estão acesas, de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam o meu nome - levanto os braços bem no alto - dou pulos de alegria - os aplausos aumentam - dou saltos - aplausos cada vez mais fortes - olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio."

- através de um campeonato de conjugação carnal, onde o que se avalia (por meio de técnicas apuradíssimas) é a performance do homem no sexo, em "O Campeonato" (10):

"Você entende que todos os campeonatos buscam apenas preservar a nossa natureza animal. Não somos um inseto! Somos um animal! Ouviram apostadores? acordem apostadores! Nós somos animais!"

- através da antevisão mórbida do caráter utilitário que o corpo pode vir a adquirir face à crescente superpopulação humana, em "Intestino Grosso" (11):

---

(9) FONSECA, Rubem - "Desempenho". In:-----, Lúcia McCartney. Rio de Janeiro, Codecri, 1978, p. 15.

(10) FONSECA, Rubem - "O Campeonato". In:-----, Feliz Ano Novo. Rio de Janeiro, Artenova, 1975, p. 99.

(11) FONSECA, Rubem - "Intestino Grosso". In:-----, Feliz Ano Novo. Rio de Janeiro, Artenova, 1975, p. 142.

"Vai chegar um dia em que a melhor herança que os pais podem deixar para os filhos será o próprio corpo, para os filhos comerem."

Voltando ao conto "Fevereiro ou Março", tem-se que o seu segundo parágrafo esclarece a possibilidade de relacionamento entre indivíduos pertencentes a esferas sociais diversas:

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

Tido como um índice clássico de carnavalização, essa suspensão das barreiras sociais é antropologicamente analisada segundo uma perspectiva ritualística. Paulo Bezerra, em seu artigo "O Carnaval na Literatura" (12), ao comentar um rito descrito pelo antropólogo Victor Turner, diz que ele "ocorre no espaço a que ele (Turner) chama de liminaridade, onde as relações entre os homens ficam livres de barreiras hierárquicas e entre eles se estabelece o livre contato familiar, próprio da praça pública carnavalesca. Este contato é produto imediato da revogação temporária das leis, proibições, restrições, formas de medo e reverência. Aproxima os homens e permite o franco dis

---

(12) BEZERRA, Paulo — O Carnaval na Literatura. São Paulo, Folhetim nº 372, 4/março/1984, p. 6. (O grifo é do autor).

curso carnavalesco, no qual chefes e subordinados ficam em absoluta igualdade." Dissipando qualquer aspecto ritualístico do acontecimento, o conto sugere, em seu desenrolar, que mais do que um dado festivo, transitório e inconseqüente, o fato revela acima de tudo um relacionamento entre seres humanos.

A partir do estabelecimento desses aspectos iniciais (o sentido do culto do corpo e a possibilidade de suspender as barreiras sociais que impedem os relacionamentos humanos), a narrativa assume o relato dos fatos. Antes, porém, aparece a configuração do narrador que se diferencia das outras pessoas pela falta de um projeto de vida, pela ausência de planos que justifiquem premeditadamente a realização futura de seus atos no mundo:

"Era de manhã, no primeiro dia de carnaval. Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira, e outros homens organizados fazem isso. Eu - eu vaguei pela rua, olhando as mulheres. De manhã não tem muita coisa para ver. Parei numa esquina, comprei uma pera, comi e comecei a ficar inquieto. Fui para a Academia." (pp. 13-4)

Contrária à vida de rotina em que, segundo um outro narrador fonsequiano, certas pessoas "vegetam como 'abacaxis numa estufa d'ananases'" (13), essa condição

---

(13) FONSECA, Rubem - "Pierrô da Caverna". In:----- . O Cobrador. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p.15.

aleatória que tipifica a existência da personagem impõe à narrativa o mesmo caráter de ausência de causalidade mecânica ou de necessidade ideal para os fatos narrados. Trata-se de um discurso que, na sua descontinuidade, introduz o acaso e que por isso adquire uma significação peculiar. Ele representaria uma necessidade expressa pelo filósofo francês Michel Foucault (14), que diz:

"il faut accepter d'introduire l'aléa comme catégorie dans la production des événements. Là encore se fait sentir l'absence d'une théorie permettant de penser les rapports du hasard et de la pensée." (\*)

Esse aspecto aleatório, que se manifesta na vida da personagem e na narrativa, encontra na descrição de como se formam os agrupamentos festivos do carnaval, uma equivalência estrutural, porque a-sistemática:

"Os blocos da cidade se formam assim: uma bateria de alguns surdos, várias caixas e também às vezes uma cuíca, sai batendo pela rua, os sujeitos vão chegando, juntando, cantando, se avolumando e o bloco cresce." (p. 15)

---

(14) FOUCAULT, Michel - L'Ordre du Discours. Paris, Gallimard, 1971, p. 61.

(\*) "é preciso aceitar a introdução do aleatório como categoria na produção dos acontecimentos. Aí também se faz sentir a ausência de uma teoria que permita pensar as relações entre o acaso e o pensamento."

Desse modo, a narrativa flui na medida em que os fatos vão ocorrendo, sem nenhuma predisposição anterior a qualquer ordem a não ser àquela ditada pelo compromisso de expor os acontecimentos. A organização textual se apresenta (aparentemente) isenta de qualquer elaboração prévia; ela obedece ao caráter de atualidade dos fatos, representando somente a opção pela experiência de tê-los vivido.

A passagem do mundo explícito do carnaval para o seu lado implícito se dá ficcionalmente através da sucessão dos fatos. O primeiro deles se realiza por conta de uma proposta de Fausto, colega do narrador na Academia de musculação que ele frequenta:

"Então Fausto explicou: eu vou vestido de melindrosa e mais o Sílvio, e o Toão, e o Roberto, e o Gomalina. Você não fica bem de mulher, tua cara é feia, você vai na turma de choque, você, o Russo, Beбето, Paredón, Futrica e o João: o povo cerca a gente pensando que somos bichas; nós estrilamos com voz fina, quando eles quiserem tascar, a gente, e mais vocês, se for preciso, põe a maldade pra jambrar e fazemos um carnaval de porrada pra todo lado. Vamos acabar com tudo que é bloco de crioulo, no páu, mesmo, pra valer. Você topa?"  
(p. 14, os grifos são meus)

Utilizando-se do mecanismo de mistificação próprio do carnaval - e o travestismo aparece aqui como um exemplo -, a proposta de Fausto e a sua realização (narrada em seguida) incorporam de forma extremada o pro-

cesso contrário ao da transgressão temporária que caracteriza o carnaval. Através dessa atitude, a de fazer "um carnaval de porrada pra todo lado" (diferentemente do carnaval do bloco de crioulos), representa-se o poder de manutenção (pelo corpo) de um esquema cotidiano de vida que tem na violência a sua principal característica. E desmistifica o alcance da subversão da ordem que é limitada aos "festejos de Momo".

A narração dos fatos é neste trecho repentinamente interrompida para introduzir um comentário acerca de uma espécie de contraponto, de força contrária que questiona e diferencia ainda mais a "condição carnavalesca" da personagem. Este contraponto é representado pelo Conde que, através da premeditação, configura o poder de garantir a antevisão e o controle dos acontecimentos, poder que a personagem não possui e, por não possuir, se ressentido dele:

"A essa altura o Conde Bernstroff e o seu mordomo já deviam ter feito os planos para aquela noite. Nem eu, nem a Condessa sabíamos de nada; eu nem mesmo sabia se iria sair quebrando a cara de pessoas que não conhecia. É o lado ruim do sujeito não ser banqueiro ou amanuense do Ministério da Fazenda." (p. 15, os grifos são meus)

A seguir, há o surgimento de uma mulher que deseja se incorporar ao grupo e que se oferece como objeto de prazer para todos os seus componentes. O narrador, quando do seu contato com ela, reage no sentido de recusar repentinamente a sua oferta, bem como de opor-se

à sua (dele e dela) permanência no grupo:

"Uma mulher tinha chegado e dito, me leva com vocês, nunca vi tanto homem bonito junto; e se agarrava na gente. Fomos para o aterro e ela dizia, me fode, mas não me maltrata, com meiguice, como se estivesse falando para o namorado; e isso ela falou para o terceiro, e o quarto sujeito que andou com ela; mas para mim, estendendo a mão de unhas sujas e pintadas de vermelho, ela disse, homem bonito, meu bem - e riu, um riso limpo; eu não pude fazer nada, e vesti a mulher, joguei fora o lança-perfume que ela cheirava, e disse para todos ou virem, chega, e olhei nos olhos azuis pintados de Sílvio e disse para ele, baixo, a voz lá no fundo, ruim - chega. Russo segurou Sílvio com força, o tríceps saltando como se fosse uma bigorna; ele vai levar a mulher, disse Sílvio, puxando peito; mas ficou nisso; levei a mulher." (p. 16)

A sua atitude revela-se como uma reação moralizante que, longe de se restringir ao comportamento feminino durante os dias de carnaval (a utilização do próprio corpo para a satisfação do prazer que é mais o alheio que o próprio), estende-se ao comportamento habitual da mulher - observe para isso os grifos feitos no trecho:

"Fui andando com a mulher pela beira-mar; no princípio ela cantava, depois calou a boca; então eu disse para ela, agora você vai para casa, ouviu,

se eu te encontrar zanzando por aí eu te quebro os cornos, entendeu?, vou te seguir, se você não fizer o que eu estou mandando você vai se arrepender - e agarrei o braço dela com toda força, de maneira que ficasse doendo os três dias de carnaval e mais um semana de quebra. Ela gemeu e disse que sim, e foi andando, eu seguindo, na direção do bonde que vinha vazio de volta da cidade, olhou para mim, eu fiz cara feia, o bonde foi embora, ela arriada num banco, um buxo." (p. 16-7, os grifos são meus)

A violência para com a mulher é acompanhada de um deslocamento constante do local onde se dão os fatos - da "praça pública carnavalesca" (para onde o narrador já não tinha ido: "...não fui para a Praça 11, depois daquilo que aconteceu no aterro eu me desliguei do grupo..." (p. 16) ), eles se deslocam para o aterro, depois para beira-mar, e depois a mulher é obrigada a voltar para casa.

Estas atitudes são representativas de uma "recusa do carnaval", da inversão ilusória (porque temporária e não séria) que o caracteriza. O deslocamento de espaço se perpetua nos atos da personagem, intensificando essa recusa até ao ponto em que ele chega a um local em que não há mais lugar para os festejos:

"Voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém, só eu mesmo. E fui andando, andando, atravessei a rua, começou a cair uma chuvinha

e onde eu estava não havia carnaval,  
só edifícios grã-finos e silenciosos."

(p. 17, os grifos são meus)

O contraste entre os locais anteriores e aquele em que ele agora se encontra dá, através da imagem imponente dos edifícios, a medida da impossibilidade de inversão real da ordem social, base para a verdadeira carnava<sup>l</sup>ização da sociedade.

Mas neste espaço também existem seres humanos com os quais não fica eliminada a hipótese de contatos pessoais. Deste contato surgem os índices de uma verdadeira carnava<sup>l</sup>ização, ao se reverterem as previsões das possibilidades de relacionamentos inter-individuais, comumente limitadas pelos impedimentos hierárquicos. É desse modo que se caracteriza o contato com a Condessa, essa "verdadeira".

Tudo se inicia com um pedido de socorro ("... e eu não sabia que ela era Condessa nem nada...", p. 17), feito da janela de um luxuoso apartamento, e do pronto atendimento da personagem. A sua "intromissão" em um espaço que não é o seu é mediada pela figura do mordo<sup>u</sup>mo, o que dá a medida da transgressão:

"Um sujeito de roupa a rigor abriu a por<sup>ta</sup>, sim o que o senhor deseja? me olhan-  
do com ar superior. Tem uma mulher aí  
na janela pedindo socorro, disse eu. E-  
le me olhou como se eu tivesse dito um  
palavrão - socorro?, aqui?, Eu insisti,  
aqui sim, da sua casa; sou o mordo<sup>u</sup>mo,  
falou ele. Aquilo tirou toda a minha au<sup>tor</sup>  
toridade, eu nunca tinha visto um mordo<sup>u</sup>

mo em toda a minha vida. O senhor está enganado, disse ele e eu já me dispunha a ir embora quando surgiu a Condessa, com um vestido que na ocasião eu pensei que era um vestido de baile mas que depois eu vi que era roupa de dormir. Fui eu sim, pedi socorro, entre, por favor, entre." (p. 17, os grifos são meus)

A Condessa sente-se perseguida pelo marido, a quem ela atribui, em cumplicidade com o mordomo, a autoria de um plano para matá-la e com isso poder dispor sozinho da fortuna. Trata-se aparentemente de um caso policial típico, mas esta hipótese de perseguição não é confirmada em nenhum ponto do texto; antes, porém, tem-se dela a impressão de que se trata de um sentimento infundado, baseado sobretudo na fantasia. Mas é um sentimento verdadeiro e, assim como é verdadeira a relação entre os dois (a Condessa e o narrador), ele confia, acredita nesse sentimento:

"A Condessa queria ir para casa me mostrar um bicho que queria morder ela e que tinha invadido a sua casa e que ela tinha trancado dentro do piano de cauda. (...) Ela foi direto para o piano e não encontrou nada; eu devia ter mostrado ontem, dizia ela, agora eles já o tiraram daqui, eles são muito esper-tos, são diabólicos. Que bicho era esse, perguntava eu, (...) é uma espécie de barata grande, dizia a Condessa, com um ferrão de escorpião, dois olhos salientes e pernas de besouro; eu não conseguia imaginar um bicho assim, e disse para ela; a Condessa sentou-se numa das cinquenta mesinhas que tinha na casa e

desenhou o bicho para mim, uma coisa muito esquisita, num papel de seda azul, que eu dobrei e perdi; já perdi muita coisa em minha vida mas a coisa que eu mais lamento ter perdido foi o desenho do bicho que a Condessa fez e fico triste só em pensar nisso." (pp. 18-9, os grifos são meus)

Esse recurso de representação do que não pode ser racionalmente explicado encontra no apelo à imaginação e à fantasia - que se encarregam de elaborar alegoricamente seres fabulosos - um eco longínquo no fim da Idade Média. A pintura de um Jérôme Bosch por exemplo, que povoou a arte com bestiários fantásticos, adquirem atualidade (através do conto) na medida em que questionam os limites insuficientes demarcados pela lógica da causalidade. O fato de o narrador lamentar a perda do desenho sugere a ausência de perspectiva para o homem atual manifestar este tipo de elaboração mental.

A seguir o Conde tenta, através e por causa do dinheiro, trazer o narrador para o seu lado:

"Depois o Conde disse que tinha uma proposta muito interessante para me fazer e que se eu aceitasse eu nunca mais precisaria vender sangue, a não ser que eu já estivesse viciado nisso, o que ele compreendia, pois respeitava todos os vícios." (p. 21)

A recusa do dinheiro e de possíveis explicações para o que estava ocorrendo se configura uma vez

mais como uma atitude de oposição frente ao que o mundo propõe:

"Não quis ouvir a proposta do Conde, não deixei que ele a fizesse; afinal eu tinha dormido com a Condessa, ficava feio me passar para o outro lado. Disse para ele, nada que o senhor tenha para me dar me interessa. (...) Não vou ajudar o senhor a fazer nenhum mal à Condessa, não conte comigo para isso. Mas como?, exclamou ele, (...) mas eu só quero o bem dela, eu quero ajudá-la, e-la precisa de mim, e também do senhor, deixe-me explicar tudo, parece que uma grande confusão está ocorrendo, deixe-me explicar, por favor.

Não deixei. Fui-me embora. Não quis explicações. Afinal, elas de nada serviriam." (p. 21, os grifos são meus)

Trata-se da rejeição de uma proposta de vida que, longe de apresentar traços de carnavalização (e por ter assumido alguns desses traços no seu contato com a Condessa), incorporaria esquemas de poder que anulariam em definitivo o próprio cotidiano avesso ao carnaval.

Roberto da Matta nos diz em um dos seus textos (15) que "numa sociedade onde se conjuga o carnaval, a questão da mudança se apresenta com uma certa urgência e, também, com uma certa dose de dramaticidade." Parecendo concordar com essa visão, Rubem Fonseca temati-

---

(15) DA MATTA, Roberto - Conjugando o Carnaval. São Paulo, Folhetim nº 372, 4/março /1984, p. 5.

za neste conto — e de certa forma em toda a sua obra — uma "vontade de carnaval" que, diversamente do que se convencionou comemorar nos dias previstos e datados, se estenderia no tempo e no espaço do cotidiano de um mundo em que a questão de uma possível mudança na sua ordem é constantemente negada.

E esta recusa do carnaval tal como o conhecemos e concebemos se explica segundo palavras do mesmo Roberto da Matta (16):

"Talvez seja precisamente porque o carnaval é considerado como não sério que se possa viver uma pequena, mas intensa, existência de democracia no Brasil. É claro que essa igualdade continua, mesmo no carnaval, demarcada pelas hierarquias e pelo poder que divide os segmentos da sociedade. Não poderia deixar de ser assim, já que carnaval não é revolução. É, conforme diria Max Gluckman, um ritual de rebelião feito para precisamente manter a ordem social intacta, o que mostra como essa ordem é extremamente preocupada com sua funcionalidade, com seus limites, com suas possibilidades de mudança radical ou gradual, e com a supressão de conflitos que a sua própria dinâmica venha a provocar."

Desse modo, ao mesmo tempo que o conto parece se ater ao carnaval como evento folclórico tradicional para situar no tempo e no espaço os acontecimentos ne

---

(16) DA MATTA, Roberto — idem, p. 6.

le narrados, na verdade há uma transposição desse limite ao colocar em confronto elementos específicos de dois "mundos" alheios entre si. Quando, numa primeira instância, as relações humanas se dão em função do que é previsto socialmente — as figuras do Conde e do mordomo se encarregam da representação desse mundo já fixado em suas leis —, em outro momento, dado o contato entre o narrador e a Condessa, instaura-se a possibilidade de existência de um outro tipo de relação humana, ainda que parcialmente cerceada no fim pela intervenção do Conde. Esta relação não sobrevive mas ela acontece, mesmo que à revelia, ao lado, à margem do mundo poderoso que no final chega a destruí-la.

O que se dá, portanto, é não a garantia de existência de um "mundo carnavalizado", mas tão somente a da possibilidade de sua existência, ditada pela "vontade de carnaval" que caracteriza as personagens fonsequianas e que sugere a tensão que questiona a ordem social falsamente equilibrada. E este falso equilíbrio se coloca especificamente no momento em que o Conde, ao tentar controlar os atos do narrador oferecendo-lhe dinheiro, não consegue, diante da recusa deste, realizar o seu intento.

A análise deste conto, tal como a proponho, possibilita então a constatação de que, desde o começo de suas publicações, Rubem Fonseca estaria caracterizando o processo de inversão a partir da configuração de um "mundo carnavalesco" em que as regras que regem o cotidiano são apresentadas às avessas. A configuração deste mundo conta, também em outros contos, com o mesmo apelo explícito à simbologia do carnaval. Trata-se de "Pierrô da Ca-

verna", "Almoço na Serra no Domingo de Carnaval", de O Cobrador; e "Teoria do Consumo Conspícuo", de Os Prisioneiros. E, mesmo naqueles em que o carnaval como evento folclórico não é mencionado explicitamente, o processo de inversão pode ser encarado como a base ficcional que fundamenta esta lógica que lhe atribuo (17).

---

(17) O conceito de carnaval utilizado neste capítulo ultrapassa aquele referente ao evento folclórico, datado, e portanto previsto socialmente. Ele se aplica ao sistema de inversões que caracteriza o mundo concebido "às avessas" e que já havia, por um lado, norteado análises literárias como as de Mikhail Bakhtin e, por outro, sustentado estudos antropológicos, como os do brasileiro Roberto da Matta.

## QUINTO CAPÍTULO

### ENTRE O LÓGICO E O MITOLÓGICO

(A expressão da violência no romance A Grande Arte)

"A porta da verdade estava aberta,  
mas só deixava passar  
meia pessoa de cada vez."  
(Carlos D. de Andrade, "Verdade")

#### 1- Do particular para o geral

A certa altura do romance A Grande Arte (1), há uma frase cujo sentido é essencial para a devida compreensão do alcance representativo a que o livro se propõe em sua totalidade: "O comportamento humano não é lógico e o crime é humano. Logo." (p. 27) Em termos lógico-filosóficos, trata-se de um silogismo e suas premissas encerram uma afirmação de caráter geral em relação ao comportamento humano (premissa maior ou regra) e uma afirmação de caráter particular - o comportamento humano específico do crime (premissa menor ou caso). A conclusão, a ser completada pelo leitor: "Logo, o crime não é lógico", parece compor o empenho representativo maior ao qual todos os outros aspectos convergem. A enunciação dessa frase, estabelecendo a ilogicidade através de um recurso de argumentação advindo da lógica, funda uma aparente contradição em seu próprio cerne e ilumina vários aspectos do livro que, sem o devido esclara-

---

(1) FONSECA, Rubem - A Grande Arte. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

recimento, podem passar despercebidos.

Por outro lado, uma outra frase, presente não mais no romance, mas nas resenhas e artigos que foram aparecendo aqui e ali a propósito de sua publicação, reclama também uma reflexão atenta. Desprezando leves e irrelevantes alterações, o que freqüentemente podemos ler nestes textos é o seguinte: "Enfim, um romance policial brasileiro digno de nota." (2) . De imediato, esta frase revela uma exigência implícita de classificação em gêneros (no caso, o romance policial) que, longe de dizer algo significativo a respeito do valor da obra em particular, acaba por confiná-la em um compartimento estanque, dado o caráter limitador da análise que a precede e motiva. É inegável a afirmação de que o livro conta como desenvolvimento fabular o desvendamento de crimes; é inquestionável o fato de que ele se constrói a partir da mesma estrutura das narrativas policiais tradicionais; mas é sem dúvida também indiscutível que as coisas não param aí, que essa fábula e essa estrutura, identificáveis num plano mais superficial, são na verdade o meio através do qual se representa o desvendamento de partes essenciais do ser humano. A expectativa desses leitores, semelhante à do que lê um Dom Casmurro e se atém aos indícios que possam comprovar a traição de Capitu, é a de achar, no andamento da narrativa, a peça que falta para montar em definitivo o quebra-cabeça que explica os assassinatos narrados. A despeito da quantidade de leituras que possam ser

---

(2) A título de exemplo, entre os vários encontrados, posso citar a seguinte resenha: MAYARD, Luthero - Um romance policial primoroso. Revista Nova nº 126, São Paulo, Ed. Abril, março/1984, p. 15.

feitas, essa peça na verdade vai continuar faltando, e is so simplesmente porque ela é apenas o meio (e não o fim) que serve aos propósitos do romance. Para ilustrar esse fato com dados do romance, basta que atentemos para o desprezo conferido ao conteúdo da fita de videocassete, cujo desaparecimento constitui o aparente motivo para tantas mortes. Apesar da (às vezes surpreendente) onisciência do narrador, o conteúdo da fita não nos é revelado:

"'E o tal filme em videocassete?'

'Não tinha nada nele. Coloquei no aparelho e só apareceram aqueles risquinhos. Nada.'

'Então morreu um monte de gente por nada?'

'Assim é a vida. Mas você está misturando as coisas.'

(p. 290, os grifos são meus)

Essa atitude de "misturar as coisas", atribuída pela personagem Zakkai à personagem-narradora (Mandrake), é também a que pode ser imputada a este leitor que (só) vê no romance aquelas características que o caracterizam como romance policial.

O que realmente importa observar (pelo menos por ora) é que, através da técnica do romance policial, Rubem Fonseca, além de questionar implicitamente os quadros de referência teórico-literários que o justificam como gênero, chega à exposição do ponto de vista de cada uma das personagens a respeito de si mesmas, manifestando assim a verdade que lhes cabe particularmente. O que entra em jogo é a extensão do conhecimento que o homem, sub

jugado pelo trabalho e pela técnica, pode ter de si mesmo ao se submeter aos "movimentos da paixão", especificamente àqueles do erotismo e da violência.

Neste sentido, o que resulta é um alcance muito mais amplo de representação — do particular do crime para o geral do comportamento humano — e um desempenho narrativo muito próximo do que foi descrito por Aristóteles há mais de dois mil anos:

"a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia,..." (3)

## 2- A consciência da narrativa

Tal como ocorre em O Caso Morel, a escritura de A Grande Arte é, segundo seu narrador, manifestadamente dependente de dados e fatos que constituem a sua "matéria-prima", de elementos que compõem o ponto de partida em que se baseia. Como garantia da verossimilhança, este velho artifício da narrativa de ancorar-se em documentos aparece logo na primeira página, com o narrador se

---

(3) ARISTÓTELES — "História e Poesia" (Capítulo IX). In: ———. Arte Retórica e Poética. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, p. 306. (Coleção "Universidade"). (trad. de Antonio Pinto de Carvalho).

posicionando em relação ao que observou:

"Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os Cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Miriam, que me ajudaram a entender melhor as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. Para reconstituir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e introduções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse), o vendedor de armamento bélico.

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos — não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica." (p. 8)

Este trecho procura salientar a defasagem entre a ordem de apreensão dos fatos e o ordenamento proposto e realizado pela narrativa, o que contribui para a avaliação dos trabalhos de transgressão e posterior criação efetuados pelo narrador. Além disso, a perspectiva adotada por ele é configurada, em relação ao que "de fato aconteceu", como sendo sempre de 2º, 3º ou 4º grau (isto é, sempre mediada pela interpretação, tanto a alheia como a sua própria). E por último, ele intensifica esse ato de transgressão ao expressar a medida da sua intervenção como intérprete dos dados que tem em mãos, atribuindo-lhes

o sentido próprio a cada um (como, aliás, convém ao exercício da hermenêutica).

A necessidade desse esclarecimento introduz a relativização entre o que é contado e o fato puro e simples, marcando assim o caráter de representação da criação literária. Mas se, sob esta perspectiva, a atitude de narrar é sem dúvida suspeita, ela deixa de sê-lo se se considera que o alcance da verdade pode ser muito maior no texto literário:

"Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir - não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade." (p. 29)

Com isso, o romance se pensa a si mesmo em seu valor próprio, em sua função cultural: desvinculando-se do compromisso pragmático com a verdade factual, ele sugere mais uma vez que "o que acontece na história do poeta é 'provável' em termos desse mundo; e desde que este é, por si mesmo, construção formal baseada em elementos do mundo real, é a iluminação de um aspecto do universo que realmente existe." (4).

Não é à toa que, também como em O Caso Morel, o fim da narrativa apresenta um balanço de si mesma em um trecho que, ao introduzir a suspeição e com ela uma outra possibilidade de interpretação dos mesmos fatos, se presta ao desvio definitivo em relação à mera veracidade

---

(4) DAICHES, David - Posições da Crítica em Face da Literatura. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1967, pp.44-5). (trad. de Thomaz Newlands Neto).

destes fatos. O trecho apresenta um diálogo entre Mandrake e Raul, com sua "cara suspicaz de tira provocador" (p. 295), em que o primeiro relata novamente o suicídio de Lima Prado:

"'Então vou falar pela última vez', eu disse. 'Lima Prado se matou. Enfiou a faca na axila, como no suicídio de Ajax, que ele descreve nos Cadernos. Partiu para juntar-se a Hermes, no campo de asfódelos.'" (p. 295)

A reação de Raul se dá com base na descrença:

"'E já viu alguém suicidar-se assim?'  
'O Ajax.'  
'Isso é mitologia. Isso é absurdo, é ilógico.'  
'Lima Prado era um absurdo ilógico.'  
(Não tive coragem de dizer que ele era mitológico).'" (p. 295)

Essa descrença surge em função do método que Raul, como policial, comumente utiliza na elucidação de crimes, para a consecutiva identificação de sua autoria. Este método supõe sempre um raciocínio lógico, o que, aos olhos de Mandrake, é falseador das tendências humanas:

"Para Raul a lógica era uma ciência cuja finalidade seria determinar os princípios de que dependem todos os raciocínios e que podem ser aplicados para tes

tar a validade de toda conclusão extraí  
da de premissas. Uma armadilha." (p. 27)

É através desse tipo de raciocínio que Raul apresenta uma outra interpretação, perfeitamente coerente, dos mesmos fatos, conseguindo "desarmar" Mandrake e pôr em dúvida toda a narrativa precedente. São discursos que se auto-anulam: questionando o suicídio de Lima Prado e usando para isso o critério da veracidade; contestando a seguir a validade da leitura dos Cadernos do mesmo Lima Prado; sugerindo enfim que qualquer um — até mesmo Mandrake — podia ter praticado os crimes, a função de Raul neste trecho é a de amenizar o poder atribuível à narrativa de esclarecer todo o processo:

"Esta tão preciosa lucidez do conhecimento metódico, que permite ao homem ser senhor das coisas, esta lucidez que suprime a perturbação sexual, pode acabar por se descobrir limitada, sempre que tenha, para fins práticos, rejeitado uma parte da verdade. Acaso teria esta lucidez pleno sentido, se, esclarecendo-nos, o pudesse fazer sem ocultar uma parte daquilo que é?" (5)

De "delator" que era até então, Mandrake passa a ser, a partir daí, um possível suspeito. E, desde que a paixão é inerente ao ser humano, todos os homens passam a ser, também, potencialmente suspeitos.

---

(5) BATAILLE, Georges — O Erotismo (O Proibido e a Transgressão). Lisboa, Moraes, 1980, p. 146. (trad. de João Benard da Costa).

### 3- O homem mitológico

Se a lógica é, como diz Mandrake, uma armadilha, é porque nem todos os raciocínios podem ser abarcados coerentemente sob a luz dos mesmos princípios. Um exemplo de comportamento humano que escapa dos domínios da lógica é o caso da vida e morte da personagem Thales de Lima Prado que, inventado ou não por Mandrake, representa o lado passional humano. A sua existência revela exemplar e excessivamente as facetas do homem que, a despeito de todo o racionalismo que passou a caracterizar a história humana, não se desvencilharam completamente do pensamento mitológico que regeu principalmente a cultura clássica. Sob o modelo dessa cultura, Lima Prado transfere para a sua vida, ao menos em seus aspectos mais recônditos, toda a carga simbólica que caracterizou a Antiguidade.

A influência da mitologia se dá em vários aspectos do mundo "criado" por Lima Prado, de maneira a compor para si e sua vida uma verdadeira mitomania. Na escolha dos nomes próprios, esta tendência é evidente:

Aquiles: "O Sistema Financeiro Aquiles era integrado pelas seguintes empresas: Banco Aquiles S. A., Banco Aquiles de Investimentos S. A., Aquiles - Crédito, Financiamento e Investimentos, Aquiles Crédito Imobiliário S. A.,...." (p. 179)

Ajax: "'Qual é o seu nome?'  
'Ajax.' Que idiotice, mas já era tarde.  
Por quê? Palas Atenas de Olhos Glaucos.

Pártenos. (Demorei a identificar a palavra, apesar de já saber que a Grécia Antiga era um dos interesses de Lima Prado).

'Ajax? Parece nome de detergente. O meu é Mônica.'" (p. 202)

Cila/Messina: "Enquanto conversava com a moça, tinha a sensação de que havia alguma coisa importante que não conseguia identificar, deixando escapar da minha mente, algo despertado pela relação mitológica Cila-Messina."  
(p. 40)

Hermes: "'Sabe por que eu escolhi você para o NUSE, entre todos os sargentos que postulavam o lugar?'  
'Não.'  
'Por causa do nome. Você conhece a mitologia em torno do seu nome?'" (pp. 232-3)

Do aviltamento da mitologia promovido pela incorporação de elementos do mundo épico àqueles do contexto de uma narrativa tida como um romance policial, tem-se a medida da transgressão e do investimento no imaginário que a personagem representa. A vida, para Lima Prado, parece assim assemelhar-se à legendária Guerra de Tróia, em que heróis como Aquiles e Ajax se distinguiram. Sob a evocação desses combates mitológicos, o poder vai se garantindo até que os pontos de vulnerabilidade (no caso desses heróis, o calcanhar e a axila) são descobertos e atingidos. Da mesma forma, o imenso Sistema Financeiro e a pessoa de Lima Prado só sobrevivem enquanto a sua invulnerabilidade se mantém irredutível. Para a sustentação desse mundo mitológico, contribui a ação decisiva de Hermes, que no romance é o professor que ensina a arte do "Per-

cor" (conjunto de técnicas e táticas para o uso das facas, no mais alto grau de perfeição), e na mitologia grega, entre outras incumbências, era o deus a quem cabia romper definitivamente os laços que unem a alma ao corpo. Se a verdade de Lima Prado — aquilo em que acredita — é feita de símbolos ("O IMPORTANTE NÃO É A VERDADE MAS O SÍMBOLO", p. 265) e acaba por se chocar inexoravelmente com a realidade, ele ainda a faz sobreviver em sua morte, com a "lâmina cravada na axila esquerda" (p. 293), tal como aconteceu com o Ajax legendário.

A maneira como o aspecto mitológico se manifesta textualmente leva à percepção de um cerceamento que o envolve, que o abriga, e que faz com que ele não tenha condições de interferir em outras instâncias que não sejam aquela que perfaz os seus limites. O texto que lhe dá origem — os "Cadernos de anotações de Lima Prado" — parece ser fadado a continuar indefinidamente à margem de. Frente à infinidade de outros aspectos que têm o poder de garantir a si mesmos um mínimo de "estatuto de verdade", ou que propõem formas outras de percepção do mundo mais válidas porque mais "racionais", o lugar para a mitologia é, como o do livro Retrato de Família, predestinado ao ocultamento e ao descrédito. Apesar de todo o esforço de Mandrake ao tentar decifrar os "Cadernos" (e com isso, reintroduzir a função da mitologia no mundo), o crédito a eles atribuível é sempre negado.

#### 4- O animus necandi: o erotismo levado ao seu extremo

O animus necandi, expressão latina que pode ser traduzida por 'vontade de matar', é o instinto a que se submetem, por motivos alegadamente diferentes, algumas das principais personagens do romance: Lima Prado, Fuentes, Mandrake, Rafael, Mateus, Zakkai. Todas elas, sem exceção, se equivalem na subjugação a esse mesmo instinto. A única, entretanto, que o assume consciente e impunemente e que, por isso, cultivava-o até ao extremo da sofisticação, é o assassino que nos é apresentado no momento exato do seu ato, logo nas duas primeiras páginas do livro:

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

(p. 7, os grifos são meus)

Este parágrafo introdutório de toda a narrativa apresenta, por si só, vários elementos a serem discutidos. Em primeiro lugar, as expressões que se referem à faca - "ferramenta", "utensílio", "seu ofício", "técnicas" - remetem ao campo semântico do trabalho humano, o

que é referendado por Mandrake, em um trecho posterior: "um extraordinário instrumento, uma das principais ferramentas do homem, a primeira arma produzida cientificamente - a faca." (p. 88). Além disso, salienta-se aí a distinção que lhe é atribuída - "qualidade superior", "aprendizado muito mais longo e difícil" -, a extrema habilidade e o amplo conhecimento da sua razão pragmática como um instrumento para servir à garantia da sobrevivência, o seu portador despreza tudo isso, ao fazer dele um uso restrito - ele lhe serve apenas para a escritura de uma letra no rosto de suas vítimas.

Em outro parágrafo, respondendo à previsão de interpretações falseadoras, o assassino as elimina definitivamente e garante, assim, a preservação do significado do seu ato, que é o da simples obtenção de prazer:

"Não adiantava imaginar porque fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular porque determinadas coisas dão prazer. O P não tinha ressonâncias literárias, nem ele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina." (p. 7)

Estabelecem-se, portanto, três elementos que interferem decisivamente no processo: o trabalho, a consciência e o prazer. Segundo Bataille, "o trabalho é também o caminho da consciência, pela qual o homem saiu da animalidade. É pelo trabalho que a consciência clara e distinta dos objetos nos foi dada e a ciência permaneceu sempre aliada ao desenvolvimento. A exuberância sexual, pelo contrário, afasta-nos da consciência, na medida em

que atenua em nós a faculdade de discernimento." (6) No crime em questão, contudo, o que observo é a manutenção consciente dessa faculdade de discernimento, com o uso de um instrumento que é produto do trabalho humano, para o alcance de um prazer que vai além do prazer sexual normal. São três elementos que, integralmente conjugados, proporcionam um conhecimento em essência do ser humano: "Na medida em que o homem se decidiu pelo trabalho e pela consciência, teve não só que moderar, mas também que desconhecer e por vezes até amaldiçoar o excesso sexual. Pode-se dizer que esse desconhecimento desviou o homem, se não da consciência dos objetos, pelo menos da consciência de si próprio. Levou-o ao mesmo tempo ao conhecimento do mundo e à ignorância de si próprio. Mas se não se tivesse tornado consciente trabalhando, nada teria acontecido: estaríamos ainda na noite animal." (7)

Anula-se assim a oposição entre a consciência clara das coisas (do mundo concreto que rodeia o homem) e a consciência do erotismo e, pela inversão do que caracteriza todo o processo histórico de que o trabalho é a base, revela-se o aspecto maldito do processo integral do conhecimento humano.

No entanto, se o instrumento usado constitui o resultado de um trabalho elaboradíssimo; se o seu portador é amplamente capacitado para o seu uso, o mesmo não acontece com a qualidade do objeto erótico (as vítimas do sacrifício), cuja escolha, imposta pelo risco, a-

---

(6) BATAILLE, Georges - op. cit., p. 144 (o grifo é do autor).

(7) idem, ibidem - p. 144.

carreta uma atenuação indesejável do prazer:

"O fato de as mulheres serem prostitutas não tinha qualquer influência em sua resolução. Apenas não queria correr riscos, por isso escolhia indivíduos que a sociedade considerava descartáveis. Mas, ao olhar o rosto da mulher curvada sobre o seu corpo nu, admitiu que talvez estivesse mentindo para si mesmo. Era mesmo uma mulher inexpressiva, não faria realmente falta. O prazer que podia propiciar era mínimo, fácil de achar, de imaginar." (p. 7)

Esta diminuição do prazer se dá num ponto em que a inteira supressão dos limites e a transgressão irrestrita de toda e qualquer proibição entram em questão. Aí interfere o estatuto das vítimas (prostitutas), cujos desaparecimentos não comprometem de maneira decisiva o andamento corriqueiro da ordem social e por isso não provocam tão intensamente o sentimento de transgressão: elas são como os objetos descartáveis que na sociedade atual servem apenas ao consumo imediato e que são de fácil acesso. O ritual do sacrifício fica então comprometido apenas em um ponto: ao da escolha prevista (e não proscri-ta) pela sociedade, o que ao invés de intensificar, limita o prazer: "Nunca, humanamente, a proibição surge sem a revelação do prazer e nunca o prazer surge sem o sentimento da proibição." (8)

---

(8) BATAILLE, Georges - op. cit., p. 96.

A seguir, a narrativa expõe o desempenho funcional da mulher que, consciente do seu "trabalho sexual", trata de executá-lo de maneira eficaz. A resposta do homem é dada pelo início do ritual violento da morte, configurado como uma resolução premeditada e plenamente organizada:

"A mulher passou a língua no seu peito, detendo-se no mamilo. Sentindo o engurgitamento do baixo ventre, afastou-a e levantou-se, postando-se de pé ao lado da cama. A mulher ajoelhou-se à sua frente, dúctil, funcional.

Ele agarrou-a pelo pescoço e jogou-a de costas ao chão, acrescentando à força das mãos o peso do seu corpo. A mulher abriu a boca, tentando respirar, emitiu um grunhido roufenho, os olhos arregalados fixados no rosto dele, os braços levantados, os dedos trêmulos, procurando um apoio que a salvasse de afundar e sucumbir na escuridão que rapidamente a engolfava.

Tudo durou poucos segundos." (pp. 7-8)

Respondendo ao movimento erótico da mulher, a crueldade do homem representa também o resultado de uma forma organizada de resposta às proibições. A diferença reside no grau de intensidade da transgressão, que no caso feminino, é menos flagrante por ser prevista socialmente e, no masculino, encontra no excesso a sua característica mais determinante. Neste ponto, cabe evocar novamente Bataille, que nos esclarece sobre o fundamento filosófico que explica o ato cruel: "A violência, que em

si mesma não é cruel, torna-se na transgressão produto de um ser que a organiza. A crueldade é uma forma de violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é organizado."(9)

Mas o prazer da crueldade não se restringe ao ato de matar; ao contrário, ele se estende como ritual de violência ao uso da faca:

"Dentro da bainha de couro estava o objeto brilhante, que ele segurou, colocando-se em garde, os músculos do corpo tensos - uma recreação que se permitiu, naquele momento de euforia e volúpia. Mas logo mudou a empunhadura do instrumento e sentou-se ao lado da mulher no chão. Cuidadosamente traçou no rosto dela a letra P, que no alfabeto dos antigos semitas significava boca."

(p. 8, os grifos são meus)

Se a morte é executada com as mãos vazias, e a faca só é introduzida como um instrumento de escrita, é possível constatar uma defasagem entre o primeiro ato - que aproxima o homem do animal - e o segundo - que o distingue ao revelar o manuseio de um objeto que, além de ser o fruto de um trabalho organizado, serve-lhe para marcar simbolicamente o exercício de uma atividade sistemática que também o diferencia: a linguagem. A letra P, podendo indiferentemente ser a inicial de "prazer", "Per-

---

(9) BATAILLE, Georges - op. cit., p. 71 (os grifos são do autor).

cor", "Prado", ou mesmo o signo lingüístico cujo significado é 'boca', é no mínimo um índice do recurso à linguagem como expressão da violência inerente ao homem (10). Se o uso da faca para matar já representaria uma transgressão, escrever com a faca sugere uma outra transgressão: aquela que se dá no nível da linguagem. Aliás, quando procura garantir o regresso à estabilidade social, o retorno aos esquemas conformes às regras, ele destrói todos os vestígios (assegurando, assim, o seu anonimato), menos aquele que o define como ser humano:

"Não haveria impressões digitais, tes  
temunhas, quaisquer indícios que o iden  
tificassem. Apenas sua caligrafia."

(p. 8, o grifo é meu)

Este vestígio confere ao ato o seu estatuto de humanidade: se a linguagem caracteriza o homem, é através dela que se pode representar tudo o que a ele se refere, até mesmo aqueles aspectos mais acirradamente proibidos e ocultados: "A crueldade e o erotismo ordenam-se no espírito que possui a resolução de passar para lá dos limites do proibido. Essa resolução não é geral, mas é sempre possível passar dum campo a outro campo. Trata-

---

(10) Apesar dessa indiscutível indeterminação do significado da letra "P" no romance, a crítica chegou a propor-lhe o seguinte: "A marca do 'P', afinal descobrimos, pertence a um Prado, Thales de Lima Prado, financista e mafioso da coca, filho de uma louca, um 'Jack the ripper' helenista que morre como um fanático de Mishima." SÉRGIO Augusto - Uma escatologia deste tempo. Folha de S. Paulo, 7<sup>a</sup> cad., 4/dez./1983, p. 67.

-se de campos próximos, ambos baseados na embriaguez de escapar decididamente ao poder da proibição. A resolução é tanto mais eficaz quanto de antemão se reserva o regresso à instabilidade, sem o qual esse mecanismo seria impossível, o que supõe simultaneamente o transbordamento e a previsão da retirada das águas. A passagem de um domínio a outro só é aceitável na medida em que não põe em jogo os quadros fundamentais." (11)

#### 5- A violência dissimulada

Mas não é somente através da manifestação clara do excesso, característico do assassino, que a violência humana é representada no romance. Mediante um processo diverso, em que a consciência do "animus necandi" não é tão nítida e nem tão cultuada, outras personagens também são reveladas na sua violência. O que intervém nessa minimização é um conjunto de esquemas que procuram negar a existência de impulsos que ligam a sexualidade à necessidade de fazer mal e matar. Mas, a despeito dessa tentativa de negação, eles se traem continuamente na imaginação e na atribuição de outros motivos (como a vingança) para o mesmo ato. E, o que é decisivo, no sentimento de prazer que esses movimentos revelam.

Camilo Fuentes é, neste sentido, uma das personagens que merecem a nossa atenção. Ele é um índio boliviano cujo pai foi assassinado por um brasileiro em sua infância e cujo país vem sofrendo ao longo da História a dominação no Brasil sobre o seu território. Diante

---

(11) BATAILLE, Georges — op. cit., p. 71.

dessas circunstâncias, ele impõe a si mesmo um projeto de vingança que intenta realizar pouco a pouco através do ex término de indivíduos brasileiros. Esses assassinatos se dispõem em torno de seu trabalho na organização que se ocupa do tráfico de entorpecentes, e que é chefiada por Lima Prado — o Escritório Central. No seu caso, também, a escolha das vítimas é imposta (por ordens superiores), mas com uma diferença: a fruição do crime tem outra origem e a sua execução é menos elaborada.

Para além desse dado mais flagrante, o que se verifica é o aspecto primitivo que sempre caracteriza os assassinatos por ele praticados. Neles interferem a ingenuidade que envolve o seu projeto de vingança — "Eu faço as minhas guerras sozinho." (p. 227) — e a exploração constante do caráter lúdico — "Ao notar que fora ferido, Fuentes deixou de lado a pequena brincadeira que pretendia manter com a mulher antes de matá-la." (p. 122). Desde o uso de um ioiô como arma mortal até a utilização de baratas como instrumento de tortura, o que permanece constante é o primitivismo, a escassa elaboração do ato criminoso. Mas isso não compromete a eficácia de seus desempenhos: ele sempre se sai bem matando, até mesmo quando enfrenta Hermes, o instrutor das técnicas e táticas que compõem o "Percor". E representa, em comparação com os outros que se utilizam dessas técnicas, o extremo oposto da sofisticação. No embate com Hermes, essa oposição é ilustrada pelo descompasso entre as armas:

"Faca versus machete! A situação era desagradável, não pelo seu aspecto mortífero, mas pelo absurdo, pela heresia que continha." (p. 286)

O sucesso de Fuentes advém sobretudo do ódio que cultivava pelos brasileiros em geral; é a partir desse sentimento que ele se transforma no agente-modelo, aquele que serve eficazmente aos propósitos do Escritório Central. (E é esse ódio que o orienta na escolha do instrumento a ser usado em cada assassinato). Longe de obedecer estritamente aos seus impulsos, a 'vontade de matar' é, nele, controlada e prescrita pela organização, e isso o transforma, a ele como às facas, num instrumento que aos outros é necessário. Quando ocorre a exposição dos critérios usados por Mateus para a seleção dos "operadores" da organização, a competência de Fuentes se esclarece:

"A pessoa que ele procurava tinha que ter o instinto certo para matar, porque o impulso errado todos os homens tinham. Era preciso ter também a capacidade de desprezar e odiar. Desprezar ricos e pobres, fortes e fracos, feios e bonitos. Camilo Fuentes, sua grande descoberta, era assim." (p. 235)

Apesar de "colega de profissão" de Fuentes, Rafael dele se distingue por desempenhar o seu ofício seguindo rigorosamente as técnicas aprendidas com Hermes, no "Percor". Demonstrando destreza e habilidade

em sua função, o motivo que o faz fruir do prazer de matar está em ver na prática do uso de facas a comprovação da teoria aprendida; como se constantemente desejasse se submeter a testes de aprendizado para provar a si mesmo e aos que o assistem, que consegue consegue sempre sair aprovado:

"Rafael, que queria mostrar a Fuentes a sua habilidade com a faca, 'o Professor me ensinou tudo', havia pedido que deixasse o homem para ele, 'o outro não valeu, foi pelas costas.'

(...)

'Modéstia à parte, acho que ninguém faria melhor, nem o Professor', disse Rafael, 'direto no coração.'" (p. 134)

Para Zakkai, o anão que não sabe a altura que tem, mas que, por ter vivido sempre enfrentando adversidades, garante a si mesmo um poder que a aparência não revela, a fonte de prazer não coincide com o assassinato. Ela é, antes, desviada para outra instância: como hábil manejador da linguagem, é nela que ele encontra o instrumento de combate e fruição. Dizendo mentiras, criando histórias fantásticas, estabelecendo jogos com a linguagem, falando, falando e falando, sendo, enfim, o "palrador empolado", ele consegue controlar o seu interlocutor. O poder persuasivo que ele sabe possuir é, pois, acionado sempre que precisa e sempre a partir do amplo conhecimento que tem do homem em geral.

Quanto às paixões, ele sabe que deve adiá-las para conseguir o que pretende, pois reconhece que há

"entre a consciência, estreitamente ligada ao trabalho, e a vida sexual, uma incompatibilidade cujo rigor não pode ser negado"; (12). Ele se domina, para poder dominar os outros:

"Sentiu vontade de ter uma mulher ali com ele, na cama, uma mulher loura, de cabelos muito finos que esvoaçassem à mais leve brisa, de olhos azuis transparentes, de rosto muito branco e mãos pequenas. Mas como os cães que guardam melhor com a fome, ele sabia que a privação também o deixaria mais vigilante."

(p. 241)

#### 6- Mandrake e a linguagem da violência

O prazer da violência, no caso de Mandrake, é fruído a partir da imaginação, nunca se realizando através do ato concreto. É nas leituras, sonhos e devaneios que a necessidade do contato com a violência é satisfeita. Apesar de ter motivos suficientes para matar Fuentes, basta-lhe apenas saber que a perseguição a ele, como garantia de uma proximidade maior, pode proporcionar de forma mais intensa os seus devaneios violentos:

"Eu me via cravando a Randall na subclávia de Fuentes e o sangue esguichando como um repuxo da Praça Paris, que gostava de olhar quando criança." (p. 94)

---

(12) BATAILLE, Georges - op. cit., p. 144.

Além de ser a personagem responsável pela existência da narrativa, Mandrake é um ser que vive das palavras. Lendo, escrevendo, ou falando, é sempre através da linguagem que ele representa o mundo e que ele o vê representado diante de si mesmo. Neste sentido, as inúmeras histórias que compõem e dão origem à narrativa maior que é o romance (O Retrato de Família; os Cadernos de Lima Prado; as histórias individuais de cada personagem; a história do seu Alberto — o português do amor com final feliz; a história da vagina dentata — contada por Zakkai; as do engolidor de fogo — que alia o seu espetáculo às narrativas orais; o relato das injustiças sociais presenciadas; etc.) levam à lembrança de que o homem é essencialmente um ser que se quer representar e se ver representado, sejam quais forem os aspectos (lógicos ou mitológicos, reais ou imaginários, passionais ou calculados) que interferem no que o define em sua humanidade.

Sendo a faca o instrumento a que se atribui, no romance, a representação da violência, é através dos modos de manuseio utilizados pelas várias personagens que se verificam as várias modalidades de expressão. Se Fuentes foge a ela e recusa a linguagem, no outro extremo o assassino só a utiliza como instrumento para manifestar a violência. Em meio a eles, Zakkai (manipulando a linguagem como veículo para alcançar os seus objetivos) e Mandrake (concebendo a linguagem — e a faca — como meros recursos simbólicos) revelam, cada um a seu modo, a função da violência na vida humana. Se no final apenas Zakkai e Mandrake sobrevivem é porque somente os dois têm condições de garantir a sobrevivência da linguagem, para o poder (com Zakkai) e para a ficção (com Mandrake).

## CONCLUSÕES GERAIS

"As verdades são ilusões das  
quais se esqueceu que o são."  
(Nietzsche)

Se, pelo ato da censura, as "autoridades competentes" do governo militar brasileiro visaram à condenação, há quase exatamente dez anos atrás, de um escritor que vinha despontando nos meios literários, o que pode observar, pela análise da crítica, é que o feitiço virou contra o feiticeiro. Funcionando como propaganda da obra, a censura, a partir de 1976, tornou decisivamente conhecido o nome de Rubem Fonseca que, na época, não tinha publicado senão um romance (O Caso Morel, 1973) e quatro livros de contos (Os Prisioneiros, 1963; A Coleira do Cão, 1965; Lúcia McCartney, 1969; e Feliz Ano Novo, 1975). E estes livros ainda não concorriam, como acontece hoje, às listas dos mais vendidos e aos espaços dedicados às resenhas dos mais cotados órgãos de informação literária.

A circunstância datada da censura, ao contrário portanto do que pode parecer, teve um papel importante mas não decisivo na consolidação da obra: não foi esse o único argumento de que se valeram os críticos para o questionamento do valor da obra de Rubem Fonseca dentro da Literatura Brasileira atual. A leitura dos textos comprova que, tanto antes como depois do veto judicial, uma parte da crítica vem se preocupando em salientar as peculiaridades textuais da narrativa fonssequiana.

Atualmente, basta que lance um livro para

o escritor conseguir, poucas semanas depois, os primeiros lugares nas pesquisas de vendagem mais renomadas do país. As razões desse sucesso sem dúvida se devem, também, ao recurso à técnica do romance policial, gênero tão popular quanto agradável à leitura. Mas, se contribuí para justificar o sucesso, o apelo a esta forma genérica não garante uma explicação mais exaustiva do valor dos romances.

Fundada no processo da conjectura — que neste trabalho aparece como "procura da verdade" —, a forma romanesca em Rubem Fonseca se assemelha à técnica do romance policial mas ultrapassa-a e perfaz um movimento evolutivo. D'O Caso Morel para A Grande Arte a consciência da escritura se acentua e amadurece, marcando um desenvolvimento na elaboração ficcional responsável pela consagração definitiva do romancista. Se em 1973 explora com ironia cáustica as dúvidas do "como escrever" o seu romance, dez anos depois, Rubem Fonseca atinge uma sofisticação inegável na sua representação da linguagem artística. Quando, no primeiro romance, a invectiva da "procura da verdade" é, pelo testemunho do narrador, testada nos seus limites, no segundo ela se realiza através da consciência desses mesmos limites, impostos pela própria linguagem e pelo uso que dela pode fazer o homem.

A condição marginal do narrador dos romances (o crédito a eles atribuído é nulo) está em consonância com a lógica instituída nos contos do escritor. O processo de inversão característico desta lógica ocasiona manifestações de recusa e tentativas de exclusão que se dão seja em termos de uma inaceitação dos atos da personagem no mundo, seja a partir das respostas incrédulas aos sen-

tidos propostos aos fatos pelos narradores, seja frente às concepções e funções atribuídas à Literatura e à Arte em geral. Como decorrência, surge a linguagem violenta como estratégia narrativa para a implantação dessa lógica.

Uma das maneiras pelas quais as personagens manifestam a convivência entre a marginalidade e a ordem é pela incorporação da farsa e/ou pela utilização da máscara. A farsa representa a opção por um modo de sobrevivência que, não sendo capaz de negar o poder da ordem, admite conviver com ela sem se submeter a ela.

A outra forma de convivência se dá mais radicalmente pela violência, que muitas vezes se manifesta através da morbidez acentuada e pela crueza dos detalhes. Ela representa a forma possível, mas sempre ineficaz, de subversão da ordem. Neste sentido, pela constatação da incapacidade de subversão, torna-se muito mais significativo o desejo de violência que a violência em si; pois a existência desse desejo já revela a perduração da ordem, tal como ela é imposta socialmente.

Desse modo, tanto a violência como o erotismo tematizados pelo escritor obedecem ao princípio de inversão. Tradicionalmente característico dos eventos carnavalescos, este princípio é estendido no tempo e no espaço, alcançando outros limites e obedecendo a outras motivações, não previstas mas não por isso inconcebíveis.

Ao focalizar o carnaval como pano de fundo para a primeira narrativa do seu primeiro livro — o conto "Fevereiro ou Março", de Os Prisioneiros — Rubem Fonseca sugere de início que a sua obra pode ser lida sob a ótica da inversão, já que este é tradicionalmente um acontecimento

to festivo em que as regras sociais são explicitamente subvertidas e passam a vigorar pelo avesso. Mas Rubem Fonseca não se restringe aos quatro dias de folia e nem ao espaço da praça pública carnavalesca. Ele vai além, ultrapassa os limites de tempo e espaço, e as coisas passam a acontecer sem o caráter festivo, marginalmente, e de acordo com uma lógica que é invertida em relação aos valores comumente admitidos como regras sociais. A análise do conto me proporcionou a possibilidade de chegar a essa conclusão, já que a promessa do carnaval festivo é nele negligenciada, rompida e ultrapassada.

A leitura do conto "Meu Interlocutor:", por outro lado, propiciou a discussão da origem da violência discursiva e da concepção de erotismo que se desenvolve na narrativa fonssequiana. Se, graças à analogia, pude fazer corresponder o "interlocutor" do conto ao interlocutor do autor - o seu leitor -, é porque acredito na possibilidade de Rubem Fonseca imaginar um leitor virtual da sua obra que se assemelharia à configuração dessa personagem. A violência discursiva se explicaria então por essa via, pelo "jogo mortal" que o texto fonssequiano propõe a um leitor imaginado por ele. Recusando a falsa moralidade de que este se reveste, o texto desafia-o até a morte, impondo-lhe uma "nova moralidade" em que o erotismo é levado aos seus extremos.

Chego portanto à constatação da hipótese inicial de que seria possível apreender a configuração de uma lógica do mundo marginal estabelecida em todos os textos do escritor. Seja a partir do estudo dos romances, em que esta lógica se constitui através da condição dos narra

dores, seja a partir dos contos, nos quais ela se fixa de forma menos flagrante, o que tenho finalmente a dizer é que o compromisso do escritor com a marginalidade parece ser tanto mais intenso quanto mais representativa for a elaboração de cada um de seus textos.

## B I B L I O G R A F I A :

### 1- Bibliografia do autor:

- FONSECA, Rubem - Os Prisioneiros (contos). 1 ed., Rio de Janeiro, Edições GRD, 1963.
- FONSECA, Rubem - Lúcia McCartney (contos). 4 ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1978.
- FONSECA, Rubem - A Coleira do Cão (contos). 2 ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- FONSECA, Rubem - O Homem de Fevereiro ou Março (antologia de contos). 1 ed., Rio de Janeiro, Artenova, 1973.
- FONSECA, Rubem - "Estigma de Família". In: Contos (antologia de vários escritores brasileiros). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1974.
- FONSECA, Rubem - O Caso Morel (romance). 1 ed., Rio de Janeiro, Artenova, 1973.
- FONSECA, Rubem - Feliz Ano Novo (contos). 1 ed., Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
- FONSECA, Rubem - O Cobrador (contos). 1 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- FONSECA, Rubem - A Grande Arte (romance). 1 ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- FONSECA, Rubem - Bufo & Spallanzani (romance). 1 ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.

### 2- Bibliografia consultada sobre o autor:

- ARAÚJO, Laís Corrêa de - Da Teoria e prática do conto. Minas Gerais. Belo Horizonte, 7/março/1970, Supl. lit. nº 184, ano V, p. 6.
- ATAÍDE, Vicente - "José Rubem Fonseca". In: MOISÉS, Massaud e PAES, José Paulo- Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1980, p. 160.
- BARBOSA, João Alexandre - "Onze Contos Insólitos". In: ————. Opus 60 (Ensaios de Crítica). São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 121-124.

- BOSI, Alfredo - "Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo". In: ———. O Conto Brasileiro Contemporâneo. São Paulo, Cultrix, 1981, pp. 7-22.
- BRASIL, Assis - Rubem Fonseca e o Conto Brasileiro. Minas Gerais. Belo Horizonte, 6/dezembro/1969, Supl. lit. nº171, p.3.
- BRASIL, Assis - O novo conto brasileiro. Revista Cultura nº 21, Brasília, Minas Gráfica/MEC, abril/junho/1976, ano 5, pp.66-70.
- CHAVES, Lena - Arma cortante. Veja nº 798. São Paulo, Abril Cultural, 21/dezembro/1983, p. 129.
- COSTA, Flávio Moreira da - A Boa Ficção Brasileira de 1975. Escrita (Revista Mensal de Literatura) nº 4, São Paulo, Ver-tente, 1976, ano I, pp. 8-9.
- COUTINHO, Afrânio - O Erotismo na Literatura: O Caso Rubem Fonseca. Rio de Janeiro, Cátedra, 1979.
- COUTINHO, Wilson Nunes - Um Romance Inteligente. Opinião, 23 a 30/julho/1973.
- ESCRITOR tenta reparar os danos da obra apreendida. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 27/março/1980, p. 32 (sem assinatura)
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de - A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca. Folhetim nº 393. São Paulo, 29/julho/1984, pp. 6-7.
- GARCIA, José Martins - O Caso Morel. Revista Colóquio-Letras nº 17. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, Janeiro/1974 , pp. 93-94.
- GOMES, Celuta Moreira - "Rubem Fonseca". In: ———. O Conto Brasileiro e sua Crítica (Bibliografia: 1841 a 1974). Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1977, vol.1, pp. 195-198 (Coleção Rodolfo Garcia).
- HALLEWELL, Laurence - O Livro no Brasil: sua História. 1 ed., São Paulo, T. A. Queiroz/Edusp, 1965, p. 501. (trad. de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira).
- HECKER Filho, Paulo - Saindo da Fase Rosa, ou os gêneros contemporâneos continuam passando bem. O Estado de S. Paulo. São Paulo, Supl. lit. nº 812, 18/fevereiro/1973, p. 5.
- JOSEF, Bella - "Rubem Fonseca e seu Universo". In: ———. O Jogo Mágico. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, pp. 62-64.
- JOSEF, Bella - O Cobrador. Revista Colóquio-Letras nº 61. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, maio/1981, pp. 89-90.
- LINHARES, Temístocles - 22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. 22.

- LOWE, Elizabeth - A Cidade de Rubem Fonseca. Escrita (Revista de Literatura) nº 36. São Paulo, Ed. Escrita, maio/1983, ano VIII pp. 51-59 (trad. de Sônia Maria F. C. Alcalay).
- LUCAS, Fábio - "Os Anti-Heróis de Rubem Fonseca". In: ———. Fronteiras Imaginárias. Rio de Janeiro, Cátedra/INL, 1971, pp. 115-125.
- LUCAS, Fábio - "Situação do Conto". In: ———. O Caráter Social da Literatura Brasileira. São Paulo, Quíron, 1976, pp.125-126.
- LUCAS, Fábio - "A Coleira do Cão". In: ———. Crítica sem Dogma. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1983, pp. 149-151.
- LUCAS, Fábio - "O Caso Morel". In: ———. Crítica sem Dogma. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1983, pp. 92-97.
- MARTINS, Wilson - Realismo, Realismos. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 7/março/1970, Supl. lit. nº 663, p. 4.
- MARTINS, Wilson - O Conto Moderno. O Estado de S. Paulo. São Paulo, Supl. lit. nº 845, 7/outubro/1973, p. 5.
- MAYARD, Luthero - Um romance policial primoroso. Revista Nova nº 126, São Paulo, Abril Cultural, março/1984, p. 15.
- MEDINA, Cremilda - A criação nos anos 80. Revista do Livro nº 57. São Paulo, Círculo do Livro, abril/maio/junho/1985, pp. 66-67.
- MEDINA, Cremilda - Rubem Fonseca na regência da grande arte. O Estado de S. Paulo. São Paulo, Série "Escritor Brasileiro Hoje/A Posse da Terra", 9/setembro/1984, p. 29.
- O AUTOR e sua Obra - In: FONSECA, Rubem - A Coleira do Cão. São Paulo, Círculo do Livro, (s. d.), pp. 241-242 (sem assinatura).
- O AUTOR e sua Obra - In: FONSECA, Rubem - Lúcia McCartney/Os Prisioneiros. São Paulo, Círculo do Livro, (s. d.), pp. 271-272 (sem assinatura).
- O TORTO e o Direito - Revista Veja. São Paulo, Abril Cultural, 16/abril/1980, pp. 84-85.
- PACHECO, Álvaro - (contra-capas). In: FONSECA, Rubem - O Caso Morel. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.
- PAPI, Luiz - "1) O Risco do Bordado; 2) Lúcia McCartney". In: ———. Cartilha Anticrítica. Rio de Janeiro/Cátedra, Brasília/INL, 1979, pp. 91-93.
- PEDROSA, Célia de M. Rego - Dissertação de Mestrado (sob orientação do prof. Silviano Santiago), PUC/RJ, Texto policopiado, (exemplar sem título).
- PÓLVORA, Hélio - "Rubem Fonseca". In: ———. A Força da Ficção. Rio de Janeiro, Vozes, 1971, pp. 41-45.
- PÓLVORA, Hélio - A Pornografia do Formigueiro. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 8/outubro/1975.

- REIMÃO, Sandra Lúcia - Sobre uma das linhas da trajetória de Rubem Fonseca. Folhetim nº 379. São Paulo, 22/abril/1984, pp. 10-11.
- SANT'ANNA, Sérgio - A Propósito de Lúcia McCartney. Minas Gerais. Belo Horizonte, Supl. lit. nº 177, 17/janeiro/1970, p. 12.
- SANTARRITA, Marcos - O Fenômeno Rubem Fonseca. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 28/dezembro/1969.
- SANTIAGO, Silviano - "Errata" (posfácio). In: FONSECA, Rubem - A Coleira do Cão. Rio de Janeiro, Codecri, 1979, pp.189-194.
- SCALZO, Nílo - Os Caminhos da Narrativa na Obra de Fonseca e Trevisan. O Estado de S. Paulo (indicação bibliográfica incompleta).
- SÉRGIO Augusto - Uma escatologia deste tempo. Folha de S. Paulo. 7º cad., 4/dezembro/1983, p. 67.
- SILVA, Deonísio da - O Palimpsesto de Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em FELIZ ANO NOVO. Dissertação de Mestrado (sob orientação do prof. Guilhermino César), UFRGS, novembro/1980, (texto policopiado).
- SILVA, Deonísio da - O Caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em FELIZ ANO NOVO. São Paulo, Alfa-Ômega, 1983.
- SILVA, Deonísio da - "A Violência nos contos de Rubem Fonseca". In: ———. Um Novo Modo de Narrar. São Paulo, Cultura, 1979, pp. 49-61.
- SILVA, Deonísio da - "Relatório de Carlos: As Aflições de um Pequeno-Burguês". In: ———. A Ferramenta do Escritor. Ijuí, Artenova/Fidene, 1978, pp. 27-35.
- SILVA, Deonísio da - "A Ferramenta do Escritor: Um Estudo da Violência nos contos de Rubem Fonseca". In: ———. A Ferramenta do Escritor. Ijuí, Artenova/Fidene, 1978, pp. 47-71.
- SIMONE, Nathanael (pseud.)- Metacorações Solitários. Movimento. Rio de Janeiro, 19/janeiro/1976, p. 21.
- SZKLO, Gilda Salem - A Violência em FELIZ ANO NOVO. Revista Tempo Brasileiro nº 58 (A Violência na Literatura). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Agosto/outubro/1979, pp. 93-107.
- TREVISAN, João Silvério - Devassos no Paraíso. São Paulo, Max Limonad, 1986, pp. 149-151 ("Políticas do Imaginário" nº 1)
- VÁRIOS Autores - O Ano Negro de FELIZ ANO NOVO. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19/janeiro/1977, p.1.
- VENTURA, Adão - Lúcia McCartney. Minas Gerais. Belo Horizonte, Supl. lit. nº 184, 7/março/1970, p. 7.
- VENTURA, Zuenir - O Inventor de Palavras. Isto É nº 363, São Paulo, Abril Cultural, 7/dezembro/1983, pp. 90-92.

### 3- Bibliografia Geral (\*):

- ABBAGNANO, Nicola - Dicionário de Filosofia. São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 51. (trad. coord. e rev. por Alfredo Bosi, com a colaboração de Maurice Cunio et alli).
- AGUIAR e Silva, Vítor Manuel - Teoria da Literatura. 2 ed., Coimbra, Almedina, 1969.
- ALTHUSSEUR, Louis - Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado. Lisboa, Presença, 1980. (trad. de Joaquim José de M. Ramos).
- AMBROGI, Marlise V. B. - A Tensão na Escolha do Método Crítico. Separata da Revista Língua e Literatura. São Paulo, USP, FFLCH, 1977.
- ARISTÓTELES - Arte Retórica e Poética. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, (s. d.). (trad. de Antônio Pinto de Carvalho) (Coleção "Universidade").
- ARRIGUCCI Jr., David et alli - Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente). Revista Remate de Males nº 1 (Ficção em Debate e outros temas). São Paulo/Duas Cidades, Campinas/Unicamp, 1979, pp. 11-50.
- AUERBACH, Erich - Mimeses (A representação da realidade na literatura ocidental). São Paulo, Perspectiva, 1976. (Trad. de Suzi Frankl Sperber).
- AZEVEDO, Álvares de - Álvares de Azevedo/seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Bárbara Heller, Luís P. L. de Brito, Marisa P. Lajolo. São Paulo, Abril Cultural, 1982 (Coleção "literatura Comentada").
- BAKHTIN, Mikhail - La poétique de Dostoievski. Paris, Seuil, 1970 (trad. de Isabelle Kolitcheff).
- BAKHTIN, Mikhail - Marxismo e Filosofia da Linguagem. 2 ed., São Paulo, Hucitec, 1981. (trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira).
- BARTHES, Roland - Aula. São Paulo, Cultrix, 1980. (trad. de Leyla Perrone-Moisés).
- BARTHES, Roland - Crítica e Verdade. São Paulo, Perspectiva, 1970. (trad. de Leyla Perrone-Moisés) (Coleção "Debates" nº 24).
- BARTHES, Roland et alli - L'analyse structurale du récit. Paris, Seuil, 1969.

---

(\*) Os títulos citados nesta bibliografia se referem aos textos lidos para a elaboração da dissertação; muitos deles, no entanto, não são mencionados no decorrer do texto.

- BARTHES, Roland - Linguistique et Littérature. Langages 12. Paris, décembre/1968. (École Pratique des Hautes Études).
- BARTHES, Roland - Mitologias. 4 ed., São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1980. (trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza).
- BARTHES, Roland - O prazer do texto. São Paulo, Perspectiva, 1977. (trad. de J. Guinsburg) (Coleção "Elos" nº 2).
- BATAILLE, Georges - O Erotismo (O Proibido e a Transgressão). Lisboa, Moraes, 1980. (trad. de João Bernard da Costa) (Coleção "Manuais Universitários" nº 15).
- BENJAMIN, Walter - Magia e Técnica, Arte e Política (Ensaio sobre Literatura e História da Cultura). São Paulo, Brasiliense, 1985. (trad. de Sérgio Paulo Rouanet) (Coleção "Obras Escolhidas" vol. 1).
- BENJAMIN, Walter - "Para la critica de la violencia". In: ———. Ensayos Escogidos. Buenos Aires, Sur, 1967. (trad. de H. A. Murena).
- BENJAMIN, Walter - "Sobre la facultad mimética". In: ———. Ensayos Escogidos. Buenos Aires, Sur, 1967. (trad. de H. A. Murena).
- BENJAMIN, Walter et alli - Textos Escolhidos. 2 ed., São Paulo, Abril Cultural, 1983. (trad. de José Lino Grunnewald et alli) (Coleção "Os Pensadores").
- BENVENISTE, Emile - "L'appareil formel de l'énonciation". In: ———. Problèmes de Linguistique Générale II. Paris, Gallimard, 1974.
- BEZERRA, Paulo - O Carnaval na Literatura. Folhetim nº 372, São Paulo, 4/março/1984, p. 6.
- BRANCO, Lúcia Castello - O que é Erotismo. 1 ed., São Paulo, Brasiliense, 1984. (Coleção "Primeiros Passos" nº 136).
- CANDIDO, Antonio et alli - A Personagem de Ficção. São Paulo, Perspectiva, 1976. (Coleção "Debates" nº 1º).
- CANDIDO, Antonio - Dialética da Malandragem (Caracterização das MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS). Revista nº 8 do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 1970, pp. 67-89.
- CANDIDO, Antonio - Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. 5 ed. revista, São Paulo, Ed. Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio - Os brasileiros e a literatura latino-americana. Novos Estudos Cebrap nº 1. São Paulo, v. 1, dezembro/1981, pp. 58-88.
- CHAUFÍ, Marilena - O que é Ideologia. 12 ed., São Paulo, Brasiliense, 1983 (Coleção "Primeiros Passos" nº 13).

- COELHO, Jacinto do Prado (dir.) - Dicionário de Literatura. 3 ed. 5 vol., Porto, Figueirinhas, 1983.
- CORTÁZAR, Julio - "Alguns Aspectos do Conto". In: ———. Valise de Cronópios. São Paulo, Perspectiva, 1974. (trad. de David Arrigucci Jr.) (Coleção "Debates" nº 104).
- DAICHES, David - Posições da Crítica em Face da Literatura. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1967. (trad. de Thomaz Newlands Neto).
- DAL FARRA, Maria Lúcia - "Primeira Parte: Percorso Teórico". In: ———. O Narrador Ensimismado (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo, Ática, 1978. (Coleção "Ensaio" nº 47).
- DELEUZE, Gilles - Lógica do Sentido. São Paulo, Perspectiva, 1982. (trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes). (Coleção "Estudos" nº 35).
- DOURADO, Autran - Poética de Romance/Matéria de Carpintaria : São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1976.
- DURIGAN, Jesus Antonio - A ficção fragmentária da década de 70. Correio Popular. Campinas, 5/outubro/1983, p. 20.
- DURIGAN, Jesus Antonio - Afinal, o que é Erotismo?. Cultura nº 4, Supl. do Correio Popular. Campinas, 29/agosto/1982, p. 3.
- DURIGAN, Jesus Antonio - A repressão de Eros: Freud continua certo. Cultura nº 24, Supl. do Correio Popular. Campinas, 16/janeiro/1983, p. 3.
- DURIGAN, Jesus Antonio - A revolução pelo orgasmo (Ou a Ilusão Descolorida). Cultura nº 8, Supl. do Correio Popular. Campinas, 26/setembro/1982, p. 3.
- DURIGAN, Jesus Antonio - Erotismo e Literatura. São Paulo, Ática, 1985 (Série "Princípios" nº 7).
- DURIGAN, Jesus Antonio - Pecados Capitais da Ciência do Discurso Narrativo. Revista Remate de Males nº 3. Campinas, IEL, Unicamp, junho/1984, pp. 7-56.
- ECO, Umberto - As formas do conteúdo. São Paulo, Perspectiva, 1974. (trad. de Pérola de Carvalho) (Coleção "Estudos" nº 25).
- ECO, Umberto - Como se faz uma Tese em Ciências Humanas. 1 ed. Lisboa, Presença, 1977. (Biblioteca de Textos Universitários). (trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão).
- ECO, Umberto - Pós-Escrito a O NOME DA ROSA (As origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984). 2 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. (trad. de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini).
- ELIADE, Mircea - Mito e Realidade. 1 ed., São Paulo, Perspectiva, 1972. (trad. de Pola Civelli). (Coleção "Debates" nº 52).

- FERRAZ, Geraldo G. - Escritores de briga. Isto É nº 281, 12/março/1982, pp. 58-64.
- FISCHER, Ernst - A necessidade da arte. São Paulo, Círculo do Livro, (s. d.). (trad. de Leandro Konder).
- FORMALISTAS Russos - Teoria da Literatura. Porto Alegre, Globo, 1978. (trad. de Ana Maria Ribeiro Filipouski et alli).
- FORSTER, E. M. - Aspectos do Romance. 2 ed., Porto Alegre, Globo, 1974. (trad. de Maria Helena Martins).
- FOUCAULT, Michel - As palavras e as coisas. São Paulo, Martins Fontes, 1981. (trad. de Selma Tannus Muchail).
- FOUCAULT, Michel - História da Sexualidade I: A vontade de saber. 4 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1980 (trad. de Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque).
- FOUCAULT, Michel - História da Sexualidade II: O uso dos prazeres. 1 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1984. (trad. de Maria Thereza da C. Albuquerque).
- FOUCAULT, Michel - L'Ordre du Discours. Paris, Gallimard, 1977.
- FRIEDMAN, Norman - "Point of View in Fiction: the development of a critical concept". PMLA LXX, 1965, pp. 1160-1184.
- FRYE, Northop - Anatomia da Crítica (Quatro ensaios). São Paulo, Cultrix, (s.d.). (trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos).
- GOLDMANN, Lucien - "O Todo e as Partes". In: ————. Dialética e Cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967. (trad. de Gischa Vianna Konder).
- GOYANNES, Mariano B. - Qué es el cuento. Buenos Aires, Columbia, 1967.
- HAUSER, Arnold - História Social da Literatura e da Arte. (2 v.), 3 ed., São Paulo, Mestre Jou, 1982. (trad. de Walter H. Geenen).
- HOUAISS, Antonio - Estudos vários sobre Palavras, Livros, Autores. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- JAKOBSON, Roman - "Linguística e Poética". In: ————. Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1975, pp. 118-162. (trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes).
- JAMESON, Fredric - Marxismo e Forma (Teorias Dialéticas da Literatura no século XX). 1 ed., São Paulo, Hucitec, 1985. (trad. de Iumna Maria Simon et alli).
- JAUSS, Hans Robert et alli - A Literatura e o Leitor (Textos da Estética da Recepção). 1 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. (trad. de Luiz Costa Lima). (Coleção "Literatura e Teoria Literária" nº 36).

- JOLLES, André - Formas Simples. São Paulo, Cultrix, 1976. (trad. de Álvaro Cabral).
- JOSEF, Bella - O Jogo Mágico. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.
- LACAN, Jacques - Escritos. São Paulo, Perspectiva, 1978. (trad. de Inês Oseki-Depré). (Coleção "Debates" nº 132).
- LAJOLO, Marisa - O que é Literatura. São Paulo, Brasiliense, 1982. (Coleção "Primeiros Passos" nº 53).
- LE GUERN, Michel - Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie. Paris, Larousse, 1973.
- LEITE, Ligia Chiappini M. - O Foco Narrativo (Ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo, Ática, 1985. (Série "Princípios" nº 4).
- LYRA, Pedro et alli - A violência na Literatura. Revista Tempo Brasileiro nº 58. Rio de Janeiro, Folha Carioca, 1979.
- LUCAS, Fábio - O Caráter Social da Literatura Brasileira. São Paulo, Quíron, 1976.
- LUKÁCS, George - "Narrar ou Descrever". In: ———, Ensaio sobre Literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 (trad. de Carlos Nelson Coutinho).
- MACHADO, Janete Gaspar - Constantes Ficcionais em Romances dos anos 70. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1981.
- MANTEGA, Guido et alli - Sexo e Poder. São Paulo, Círculo do Livro, (s. d.).
- MARCUSE, Herbert - Eros e Civilização. 8 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1981. (trad. de Álvaro Cabral).
- MARQUES, Oswaldino - Ensaio Escolhidos (Teoria e Crítica Literárias). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. (Coleção "Vera Cruz" nº 134).
- MATTA, Roberto da - Carnavais, Malandros e Heróis (Para uma Sociologia do dilema brasileiro). 4 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- MATTA, Roberto da - Conjugando o Carnaval. Folhetim nº 372, 04/março/1984, p. 4.
- McKEON, Richard - "A Crítica Literária e o conceito de imitação na Antigüidade". Cadernos de Teoria e Crítica Literária 1. Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1972. (trad. de Zina Maria Bellodi).
- MEYERHOFF, Hans - O Tempo na Literatura. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976. (trad. de Myriam Campello).
- MORAES, E. R. e LAPEIZ, S. M. - O que é Pornografia. 1 ed., São Paulo, Brasiliense, 1984. (Coleção "Primeiros Passos" nº 128)

- MORAIS, Régis de - O que é Violência Urbana. 1 ed., São Paulo, Brasiliense, 1983. (Coleção "Primeiros Passos" nº 42).
- MORENO, César Fernández (coord.) - América Latina em sua Literatura. (UNESCO). São Paulo, Perspectiva, 1979. (trad. de Luiz João Gaio).
- ODALIA, Nilo - O que é a Violência. 1 ed., São Paulo, Brasiliense, 1983. (Coleção "Primeiros Passos" nº 85).
- OLSEN, Stein Haugom - A Estrutura do Entendimento Literário. Rio de Janeiro, Zahar, 1979. (trad. de Waltensir Dutra).
- ORLANDI, Eni P. et alli - Sobre a Estruturação do Discurso. Campinas, Unicamp, IEL, 1981.
- OSAKABE, Haquira - Sobre a Noção de Discurso. Sobre o Discurso. Uberaba, Instituto de Letras das Fac. Int. São Tomás de Aquino, 1979.
- PAOLI, Maria Célia et alli. A Violência Brasileira. 1 ed., São Paulo, Brasiliense, 1982.
- PAULUS, Jean - A Função Simbólica e a Linguagem. São Paulo, Edusp, 1975. (trad. de Glória Maria F. Pondé).
- PAZ, Octavio - "A Dialética da Solidão". In: ———. O Labirinto da Solidão. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, pp. 175-180. (trad. de Eliane Zagury).
- PAZ, Octavio - "El más allá erótico". In: ———. Los Signos en Rotacion y otros ensayos. Madrid, Alianza, 1971.
- PAZ, Octavio - Signos em Rotação. São Paulo, Perspectiva, 1976. (trad. de Sebastião Uchoa Leite). (Coleção "Debates" nº 48).
- PELLEGRINO, Hélio - Pacto edípico e pacto social (Da gramática do desejo à sem-vergonhice brasílica). Folhetim nº 347. São Paulo, 11/setembro/1983, pp. 9-11.
- POUILLON, Jean - O Tempo no Romance. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974. (trad. de Heloysa de Lima Dantas).
- REICH, Wilhelm - A Função do Orgasmo. 7 ed., São Paulo, Brasiliense, 1982. (trad. de Maria da Glória Novak).
- REICH, Wilhelm - A Revolução Sexual. 7 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1981. (trad. de Ary Blaustein).
- REIMÃO, Sandra Lúcia - O que é Romance Policial. São Paulo, Brasiliense, 1983. (Coleção "Primeiros Passos" nº 109).
- RICHARDS, I. A. - Princípios de Crítica Literária. Porto Alegre, Globo, 1971. (trad. de Rosaura Eichenberg et alli).
- RICOEUR, Paul - "Métaphore et référence". In: ———. La Métaphore vive. Paris, Seuil, 1975, pp. 273-321.
- ROSENFELD, Anatol - Texto / Contexto. 3 ed., São Paulo, Perspectiva, 1976. (Coleção "Debates" nº 7).

- SANT'ANNA, Affonso R. de et alli - O Livro do Seminário (ensaios). São Paulo, L R Editores, 1983.
- SCHWARZ, Roberto (org.) - Os Pobres na Literatura Brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SILVA, Domingos C. da - O Conto: teoria e experiência. O Estado de São Paulo. São Paulo, Supl. lit. nº 901, ano/XIX, 3/novembro/74, p. 3.
- SPINA, Segismundo - Normas Gerais para os Trabalhos de Grau (Um breviário para o estudante de pós-graduação). São Paulo, Livr. Ed. Fernando Pessoa, 1974.
- SUSSEKIND, Flora - Literatura e Vida Literária (polêmicas, diários e relatos). Rio de Janeiro, Zahar, 1985. (Coleção "Brasil: os anos de autoritarismo").
- TODOROV, Tzvetan - As Estruturas Narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1969. (trad. de Leyla Ferrone-Moisés). (Coleção "Debates" nº 14).
- VELHO, Gilberto - "Literatura e Desvio: questões para a Antropologia." In: VÁRIOS Autores - Caminhos Cruzados. 1 ed., São Paulo, Brasiliense, 1982.
- WARIN, François - Georges Bataille e a maldição da literatura. O Estado de S. Paulo. São Paulo, Supl. lit. nº 892, ano XVIII, 01/setembro/1974, p. 3.
- WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da Literatura. 4 ed. MiraSintra, Europa-América, (s.d.). (Col. "Biblioteca Universitária" vol. 2)
- WIMSATT Jr., William K. e BROOKS, Cleanth - Crítica Literária: Breve História. Lisboa, Colouste-Gulbenkian, 1980. (trad. de Ivette Centeno e Armando de Moraes).

## ÍNDICE GERAL

I- Agradecimentos .....	1
II- Resumo .....	2
III- Introdução .....	4
IV- Primeiro Capítulo: Rubem Fonseca e a Resposta do Leitor .....	10
1- A Fortuna da Crítica pelo Infortúnio da Obra.	12
2- De Olho nos Temas .....	20
3- As Formas do Conteúdo .....	25
4- Literatura ou Anti-Literatura?.....	32
V- Segundo Capítulo: O Testemunho da Impotência Nar rativa .....	35
1- A Estréia do Romancista .....	35
2- Em pauta, a Narração .....	37
3- Da Enunciação ao Enunciado .....	49
4- Os Fragmentos da Peça .....	51
5- Morel e Vilela: Cúmplices da mesma Verdade ..	62
VI- Terceiro Capítulo: Violência, Erotismo e Morte .	65
1- Nas Malhas da Interlocução .....	65
VII- Quarto Capítulo: O Carnaval e a Alternativa da Inversão .....	94
VIII- Quinto Capítulo: Entre o Lógico e o Mitológico .	115
1- Do Particular para o Geral .....	115
2- A Consciência da Narrativa .....	118
3- O Homem Mitológico .....	123
4- O Animus Necandi: o Erotismo levado ao seu ex tremo .....	126
5- A Violência Dissimulada .....	133
6- Mandrake e a Linguagem da Violência .....	137

IX- Conclusões Gerais .....	139
X- Bibliografia .....	144
1- Bibliografia do Autor .....	144
2- Bibliografia Consultada sobre o Autor .....	144
3- Bibliografia Geral .....	148
XI- Índice .....	155