

Centenário de Rubem Fonseca (1925–2025)

KARL ERIK SCHØLLHAMMER
Universidade Católica do Rio de Janeiro

JEREMY LEHNEN
Brown University

O tema a seguir propõe ver na ficção de Rubem Fonseca a pedra angular da compreensão literária da história e da cultura contemporânea. O retrato ficcional da sociedade brasileira pintado por Fonseca adquiriu uma importância muito além da perspectiva estritamente literária e oferece, ainda hoje, uma chave para a compreensão ampla da violência em sua realidade urbana. Em contos como “Passeio noturno I”, o narrador burguês que sai de carro para matar transeuntes não é um monstro excepcional, mas um homem comum, e é precisamente essa banalidade do mal que torna o conto um documento cultural tão perturbador quanto um relatório policial.

“Toda a unanimidade é burra”, disse Nelson Rodrigues, jocosamente. Culpou a unanimidade de nos afastar da tentação de rever o lugar-comum e a causa de tanta aprovação. Diante da tarefa de entender a importância e o sucesso da obra de Rubem Fonseca a crítica patina cuidadosamente sobre o mesmo gelo quebradiço. É difícil dizer algo novo e diferente sobre uma obra que já recebeu celebração monumental da crítica e do público.

Aos 94 anos, Fonseca faleceu no dia 15 de abril de 2020, e, à luz do centenário em 2025, o tema a seguir convida o leitor a revisar as premissas canônicas de leitura, em particular a tendência de reduzir sua obra a um “realismo urbano”, quando sua contribuição mais duradoura é, paradoxalmente, a consciência de que toda representação da realidade já é uma imagem construída pela linguagem.

Pautada no universo das grandes cidades brasileiras, a narrativa de Fonseca se debruçava sobre os submundos urbanos que cresciam exponencialmente em função da fuga das regiões rurais do interior atrás de emprego e sobrevivência. O desenvolvimento industrial e a modernização do país, nas décadas de 1950 e 1960, deflagraram o crescimento descontrolado de favelas e subúrbios nas capitais brasileiras. A explosão demográfica semeou desafios urbanos nunca respondidos, com miséria informal crescente, desemprego, crime organizado e a prosperidade

de uma nova classe média acuada pela violência. Numa frágil situação política, conjugada ao cenário repressivo imposto pelo golpe militar de 1964, o crime organizado finca raízes com facilidade e a violência urbana ganha, nesse momento, presença inédita na vida cotidiana.

A publicação das primeiras coleções de contos—*Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965)—catapultou a obra de Rubem Fonseca na literatura nacional. A crítica identificava uma nova voz que se desdobrava a partir dos cenários da modernidade urbana emergente. Seus personagens circulavam pelas ruas, frequentavam o salão de manicure, a academia de ginástica, os escritórios de empreendimentos diversos ou procuravam consultas médicas e sessões de terapia. Delegados de polícia, prostitutas, advogados, mendigos, porteiros, síndicos de prédio e jornalistas, playboys e camelôs eram personagens correntes, e suas falas traziam um frescor coloquial inédito à prosa da época.

A coletânea seguinte, *Lúcia McCartney* (1967), teve o mérito de se tornar best-seller e, ao mesmo tempo, explorar, no conto homônimo, a experimentação na fronteira entre o discurso literário e o formato de roteiro cinematográfico. À medida que refinava a contundência oral do estilo curto e grosso, Fonseca explorava a natureza instrutiva ou performativa do roteiro, em que a transposição para a filmagem abre um leque de opções, em geral para o leitor, mas também para o diretor de cinema ou de televisão—de todo modo, aqui, para o leitor. Assim, desde cedo Fonseca combina o experimentalismo formal dos gêneros com uma nova concretude da oralidade discursiva, e atinge desta maneira uma alquimia rara entre o traço modernista de Oswald de Andrade e um compromisso realista com a contundência da fala popular de um Graciliano Ramos.

Não foi por acaso que o diretor David Neves, em 1971, ensaiou a transposição da história da garota de programa e seu misterioso cliente José Roberto para o cinema, ao rodar o filme *Lúcia McCartney: Garota de programa* (1971) baseado diretamente no conto. No conto, as cenas se alternam em blocos curtos “TELEFONEMA”, “ESCENA (subjativa)”, “ESCENA (verdadeira)”, “Diálogo” sem transição narrativa, funcionando como indicações de câmera mais do que como prosa descritiva. O leitor monta a sequência como um editor de imagens. É esse mecanismo concreto, e não apenas uma “afinidade” geral, que nos ajuda a entender como Neves pôde adaptar o conto para o cinema em 1971 sem precisar reescrevê-lo como roteiro. Essa afinidade entre a prosa de Fonseca e a narrativa cinematográfica logo abriu um diálogo fértil entre texto e imagem, o que motivou adaptações bem-sucedidas e referências contínuas à história do cinema.

Em 1973, Fonseca lançou o primeiro romance, *O caso Morel*, que aprofundava sua disposição experimental em uma construção narrativa elíptica e complexa que, não por acaso, foi um grande sucesso na crítica. Com o livro seguinte de contos, *Feliz ano novo*, de 1975, Fonseca aprofundou a exploração da violência urbana, tanto na descrição do conto homônimo de um assalto sangrento de delinquentes a uma casa de família quanto o relato em “Passeio noturno I” se narra num tom de crueldade e cinismo, adotando o linguajar da marginalidade. O livro foi um grande sucesso de vendas, mas acendeu uma polêmica acirrada. *Feliz ano novo* foi censurado no ano seguinte ao lançamento pelo ministro da Justiça Armando Falcão, sob alegação de obscenidade e uso de linguagem “pornográfica”, o que, paradoxalmente, consolidou sua reputação como o escritor mais incômodo e necessário de sua geração.

No final da coletânea, um conto intitulado “Intestino grosso” trazia a entrevista fictícia de um autor considerado “pornográfico”, e na época foi lido como reflexão metaliterária, quase um manifesto à procura de uma literatura nova: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado ... Não dá mais para Diadorim.”

Com a mesma vocação programática saiu, em sequência, *O cobrador* (1979), no qual o conto de mesmo nome, com virulência ainda maior, dava voz a um personagem revoltado com a injustiça social e com a dívida que ele pessoalmente iria cobrar! “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes. Estão me devendo.” Fonseca criou aqui um monólogo emblemático, visto como a simbiose entre a demanda social e a busca de um impacto da própria linguagem para além de suas fronteiras semânticas. A crítica identificou em seu projeto o ímpeto das palavras do personagem cobrador: “um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete”.

Não por acaso a leitura dos contos de Fonseca naquele momento se focalizava na linguagem enfática e performativa que se inspirava nas vozes, na oralidade do linguajar da grande cidade brasileira. Expressões da marginalidade, palavras chulas e frases impactantes foram um traço marcante do estilo de Fonseca, embora sem recriação dialetal naturalista. Tratava-se de uma apropriação de traços semânticos e sintáticos com a finalidade de conferir mais potência à performance literária, sem entrar em contradição com o refinamento da composição e a economia poética que Fonseca apurava, assim como Dalton Trevisan, Luiz Vilela, Wander Pirolí, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e outros da Geração 70 de contistas.

O “realismo” identificado inicialmente na ficção de Rubem Fonseca derivava da escuta dos raciocínios cotidianos dos personagens, que pertenciam à vida diária de uma classe média urbana sempre ameaçada pela miséria e pela violência. Diante dos desafios do dia a dia, são todos personagens comuns à procura de pequenos prazeres e de transgressões de seus limites pessoais. Entretanto, no discurso do autor nunca houve imitação naturalista das falas socioletais.

Com os livros publicados a partir do *Romance negro e outras histórias*, de 1992, e dentro do novo século—por exemplo, na coletânea *Amálgama* de 2013—Rubem Fonseca aperfeiçoava na voz do narrador e personagem a característica que poderíamos chamar de “essencialmente artificial” na relação da linguagem com o real e que muitas vezes é a própria definição do “clichê”, em sua celebração do lugar-comum na representação verbal do mundo em que se vive. Daí decorre o elemento humorístico da narrativa de Fonseca: a ironia quase permanente que acompanha a distância em relação aos cenários da realidade, até mesmo em sua crueza, violência e crueldade mais extremas. Reconhece-se facilmente um tom frívolo que consegue unir registros discursivos de baixo calão a um certo fascínio pelo exercício pernóstico do conhecimento científico de manual popular em textos como *Secreções, excreções e desatinos* (2001) ou com personagens como Mandrake, e mais tarde, das consultas infinitas de assuntos aleatórios nos recursos fornecidos pela internet em contos como “A festa” na coletânea *Amálgama*.

Na década de 1980, Fonseca lançou uma série de romances que tiveram grande impacto nas discussões sobre os rumos da literatura brasileira. Contribuiu para a inserção da literatura na cultura midiática e experimentou uma aproximação aos gêneros e estilos audiovisuais definidores daquele momento. Era reconhecida pela crítica uma grande proximidade entre a linguagem do cinema e o estilo de Fonseca, e isso se tornou um dos primeiros lugares-comuns que motivou a identificação do autor como um emblemático escritor pós-moderno, a partir dos romances *A grande arte* (1983), adaptado com sucesso para o cinema (Walter Salles Júnior 1986), *Bufo & Spallanzani* (1986), uma apropriação do gênero policial, e *Vastas emoções e grandes pensamentos* (1988), que criava um enredo a partir do prisma associativo de um cinéfilo sobre a realidade.

No romance *Agosto* (1990), o enredo era construído como uma interpretação policial do suicídio do presidente Getúlio Vargas, a partir do malsucedido atentado contra seu opositor e desafeto, Carlos Lacerda. A combinação de um hábil mistério de detetive e da reescrita da história contribuiu para uma historiografia ficcional em diálogo com outros sucessos metahistóricos da época, como, por exemplo, *Viva o povo brasileiro* (João Ubaldo Ribeiro, 1984). Uma das discípulas de Rubem

Fonseca, Ana Miranda, lançou *Boca do Inferno* em 1990, grande sucesso nacional e internacional, que ela elaborou, reconhecidamente, inspirada no mestre Fonseca. Também a atriz Bruna Lombardi bebeu da mesma fonte na elaboração do romance *Filmes proibidos* (1990), embora sem o mesmo êxito.

Em 1992, o livro de contos *Romance negro* ampliou o repertório narrativo de Fonseca com o magistral conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, que, nos passos de Joaquim Manuel de Macedo—que nas crônicas dos livros *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de 1862, e *Memórias da rua do Ouvidor*, de 1888—refinava a visão sobre o destino das cidades brasileiras no estilo peripatético que influenciou fortemente as pesquisas acerca do fenômeno urbano nas humanidades. Dois anos mais tarde, em 1994, saiu pela Companhia das Letras a coletânea de todos os contos, e, com esse reconhecimento canônico, se encerra o primeiro ciclo do contista Rubem Fonseca, que abarca seis livros e um total de 71 histórias. Naquele momento, a unanimidade crítica celebrou no autor a voz de uma geração da literatura urbana que expressava a irreverência corrosiva de um novo Brasil, que a censura de *Feliz ano novo* em vão tentou abafar, e que agora era identificada como a tendência principal da nova ficção pós-modernista.

Nesse momento de culminação, foi Patrícia Melo quem se aproximou do cânone criado por Rubem Fonseca ao colher seus frutos com a publicação do romance *O matador*, de 1995, que propositalmente dá continuidade à história do conto “O cobrador”. No início do novo século e numa homenagem explícita à autodeclarada Geração 90, um grupo de autores de contos e romances experimentais das grandes cidades brasileiras, enfatizou a herança de Fonseca de uma ficção que combinava um forte compromisso com a realidade social brasileira e a procura de uma nova expressão literária em formatos experimentais inspirados no modernismo.

A obra de Fonseca dava naquele momento o exemplo mais claro de uma literatura—chamada de “pós-moderna”—distanciada da poética moderna, cuja esperança se depositava na transgressão estética da representação. Na ficção de Fonseca abraçava-se o paradigma simulacral na consciência de que aquilo que se identifica com a realidade já é uma imagem construída pela linguagem.

Mas a carreira de Fonseca não se encerrou com o reconhecimento e a celebração nacional e internacional. No Brasil, Rubem Fonseca ganhou seis prêmios Jabuti e, em 2015, o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra. O reconhecimento internacional veio em 2003 com o Prêmio Camões, o Prêmio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo e, em 2012, o Prêmio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas, no Chile, e o Prêmio Literário Casino

da Póvoa, em Portugal, atribuído no âmbito do Encontro de Escritores de Expressão Ibérica Correntes d'Escritas.

A partir de 1994, ele ainda escreveu sete romances e deixou nada menos do que doze livros de contos e um volume de ensaios. Os temas continuavam os mesmos, e as idiossincrasias também. Os personagens se reproduziam, assim como a insistência na apuração de um estilo irônico em seu cinismo, com uma mistura bem-humorada de preocupações cotidianas das mais corriqueiras e um discurso rebuscado que frequentemente exibía um gosto pernóstico pelo conhecimento enciclopédico, acionando efeitos jocosos de exageros absurdos. Em lugar de uma linguagem naturalista e socioletal dos submundos da grande cidade, purifica-se, nessa última fase da escrita de Fonseca, uma elaboração literária do artifício que, em sua inocência banal, expressa o embrutecimento geral do cotidiano brasileiro, em que os princípios éticos são preservados apenas em atitudes individuais de coerência e crença. O que permanece, ao fim de uma obra tão extensa, é a consciência de que a violência urbana brasileira encontrou em Fonseca não um cronista, mas um estilista, alguém para quem a brutalidade do real era sempre também uma questão de linguagem.

Os ensaios deste tema foram apresentados na ocasião do XVIII Seminário Internacional de Estudos de Literatura, dedicado à comemoração do centenário de Rubem Fonseca. Discutem seu legado nacional e internacional e resumem os estudos sistemáticos de uma obra cuja influência ainda é enorme sobre a produção literária atual. O seminário se realizou na ambição de definir um patamar acadêmico atualizado e apresentar leituras e análises comprometidas com a excelência na discussão descomprometida em relação ao consenso estabelecido em torno da obra de Fonseca em múltiplas comemorações celebrativas.

