

Múltiplas vozes na ficção de Rubem Fonseca: A cidade, o cotidiano e a violência

VERA LÚCIA FOLLAIN DE FIGUEIREDO
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Considerando que, desde o lançamento dos primeiros livros, foi grande o impacto causado pela literatura de Rubem Fonseca, saudada entusiasticamente pela crítica e pelos pares, questiona-se o que lhe conferiria um caráter tão inovador, a ponto de o autor ser tomado por escritores da geração seguinte como o criador da literatura urbana brasileira. O artigo parte da premissa de que não são as características temáticas, como, por exemplo, a representação da violência urbana, que lhe conferem tal destaque mas o descentramento da perspectiva que desestabiliza todas as certezas. Desenvolvendo tal hipótese, o texto discute o protagonismo da cidade como cenário das tramas de Rubem Fonseca, enfatizando não o fato de ser um lugar onde crimes acontecem e estimulam a criação de histórias de temática policial, mas o fato de ser um espaço em que a proliferação incessante de narrativas torna ineficaz qualquer tentativa de atingir uma verdade última.

Palavras-chave: Literatura urbana, descentramento, realismo, intertextualidade, narrativa policial

Abstract: Considering the significant impact Rubem Fonseca's literature has had since the release of his first books, enthusiastically praised by critics and peers, the question arises as to what conferred such an innovative character upon him, to the point that the author is regarded by writers of the following generation as the creator of Brazilian urban literature. This article starts from the premise that it is not thematic characteristics, such as the representation of urban violence, that give

him such prominence, but the decentering of perspective that destabilizes all certainties. The text develops this hypothesis by discussing the protagonism of the city as the setting for Rubem Fonseca's plots, emphasizing not the fact that it is a place where crimes occur and stimulate the creation of police-themed stories, but the fact that it is a space where the incessant proliferation of narratives renders ineffective any attempt to reach an ultimate truth.

Keywords: Urban literature, decentralization, realism, intertextuality, crime fiction

Escritores e leitores, por saberem que não são eternos, evadem-se nietzschianamente da morte. Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos estreitos limites da realidade dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação.

—Rubem Fonseca, *Romance negro* (186)

Ao me referir, no título deste texto, às múltiplas vozes que povoam a ficção de Rubem Fonseca, pensei na diversidade dos personagens narradores, mas também nas vozes que ele evoca pelo jogo intertextual. Pretendo, então, refletir sobre esses dois eixos, rearticulando algumas ideias que vêm pontuando ao longo do tempo meus estudos sobre a obra do autor.

Desde o lançamento dos primeiros livros de Rubem Fonseca, o impacto causado por sua literatura, saudada entusiasticamente pela crítica e pelos pares, deu origem a uma série de indagações sobre o que lhe conferiria um caráter tão inovador, a ponto de um escritor como, por exemplo, o argentino Tomás Eloy Martínez declarar:

Assim caiu em minhas mãos *Feliz ano novo*. Apenas entrei na atmosfera trivial de “Passeio noturno, parte I”, nada mais foi igual para mim. Essas poucas páginas bastaram para que o universo de Fonseca me tatuasse a alma com a malignidade de uma flor carnívora.

Na mesma linha, fomos levados a perguntar o que, no texto de Rubem Fonseca, justificaria avaliações como a do escritor e roteirista Marçal Aquino que, em entrevista concedida em 2003, observava:

O Rubem Fonseca é um escritor que, de certa maneira, organizou a literatura brasileira, sobretudo nos primeiros livros de contos. São obras-primas. Eu releio “A coleira do cão” e falo “Não é possível, ele escreveu e publicou isso em 62!” Que literatura estava sendo feita naquela época?

As respostas mais frequentes a essas perguntas sobre a originalidade da obra destacavam características temáticas, isto é, ressaltava-se, nos contos, o choque causado pela representação realista de cenas do cotidiano violento das cidades como, por exemplo, o assalto narrado em “Feliz ano novo”. Tais explicações, no entanto, deixavam de considerar o fato de que a violência é um assunto exaustivamente abordado nos mais diferentes campos, inclusive o da arte. Lemos todos os dias notícias de assaltos e de outros casos de violência urbana e, após uma indignação momentânea, tais narrativas caem no esquecimento. Tornava-se, assim, incontornável uma outra pergunta: como Rubem Fonseca conseguia quebrar esse distanciamento, revitalizar um tema tão desgastado pela nossa própria convivência diária com a violência, naturalizado pela retórica que a banaliza e a transforma em espetáculo, em mercadoria?

Ainda era preciso levar em conta que sua ficção não se constituía como uma ruptura com a narrativa urbana que lhe antecede. Ao contrário, é tecida a partir da leitura da tradição: José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Lima Barreto, João do Rio, dentre outros, são seus interlocutores constantes quando se trata de narrar a cidade, como bem assinala Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana* (160–70). O traço distintivo da ficção do autor não residiria, portanto, na eleição da temática urbana e nem tampouco na concisão e objetividade da linguagem ou no corte sincrônico do enredo—características que, desde o modernismo, cada vez mais estavam presentes na literatura e que são partilhadas, por exemplo, com os textos de Dalton Trevisan. A publicação de *Feliz ano novo*, em 1975, coincide com a de *A faca no coração*, do escritor curitibano. Além disso é importante lembrar que seu primeiro livro, *Os prisioneiros*, foi publicado em

1963, ano de estreia de João Antônio com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, obra que colocava o leitor diante da São Paulo dos trabalhadores humildes, dos malandros, dos pequenos crimes. Levando em conta que, além dos mencionados, outros escritores surgidos nos anos de 1960 e 1970 também contribuíram para consolidar, entre nós, uma ficção que tem a cidade como palco dos dramas vividos pelos personagens, voltamos à pergunta: o que, na ficção de Rubem Fonseca, justificava lhe atribuir uma mudança de eixo na literatura brasileira?

Arriscamos, então, dizer que tal recepção da obra se deve ao olhar de viés que lança sobre a realidade: um olhar que se desloca o tempo todo, evitando a comodidade dos lugares fixos, buscando novos ângulos de visão e novos objetos a serem contemplados. A cidade é lida pelas tramas que ela engendra, pelas redes que tece, a partir da imbricação de diferentes segmentos sociais e da crise dos valores que atinge a todos, ricos e pobres. O descentramento da perspectiva põe em xeque as certezas, inclusive as que fundamentam os discursos engajados e nobres de quem tem direito à palavra, como os artistas e os intelectuais.

No caso do livro *Feliz ano novo*, por exemplo, a primeira pessoa que oscila do personagem assaltante, num conto, para o personagem empresário ou escritor, em outros, provoca inquietação, porque quebra as expectativas em relação aos papéis sociais, rompe com a estabilidade dos discursos direto e indireto, sinalizando a disseminação do crime por todas as classes sociais. Nesse sentido, o que torna um conto como “Feliz ano novo” tão impactante não é o tema que ele aborda—o assalto a uma mansão onde ricos passam o Réveillon—mas o recorte que opera a partir do ângulo de visão de quem narra. A novidade está em nos fazer olhar a cena do ponto de vista do Outro, do assaltante. O que choca o leitor de “Feliz ano novo” é ter de olhar a realidade pelo enquadramento que o Outro lhe imprimiu. O mesmo ocorre quando lemos “O cobrador” e somos levados a olhar a cidade pela perspectiva ressentida de um indivíduo a quem a desigualdade social negou tudo. O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos pobres, constituindo a sua obra como um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando-se suas inúmeras faces. A geografia da violência se impõe, assim, a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa. A cidade será o cenário propício para as tramas de Rubem Fonseca não apenas porque é o lugar onde muitos crimes acontecem, estimulando a criação de histórias de temática policial, mas, sobretudo, porque é o espaço onde as narrativas proliferam,

tornando ineficaz qualquer tentativa de atingir uma verdade última. Assim, a violência, na literatura do escritor, não está limitada ao relato de crimes. Estes, muitas vezes, são uma pista falsa, meros pretextos para que se questione a violência primeira, a da linguagem: lugar onde se constroem as ficções lógicas que explicam e justificam qualquer ação.

Não é por acaso que encontramos, em *O caso Morel*, a seguinte epígrafe: “Nada temos a temer, exceto as palavras” (13). Frase que, com alterações, ressurgirá em outras obras. No conto “Romance negro”, o personagem Winner, referindo-se ao triste final das vidas de Poe e Baudelaire, afirma: “Eles sabiam que as palavras eram suas inimigas” (173).

Em cada livro de contos, a variação de pontos de vista, deixando o leitor sem o apoio de uma voz distanciada e moralizante, conduz a leitura dos fatos por perspectivas diversas, abrindo caminho para que as verdades estabelecidas sejam colocadas sob suspeita. Essa maneira de “apreender a realidade” se constrói a partir de uma enunciação narrativa que coloca em evidência o olhar que recorta a realidade. Tal procedimento permite escapar do realismo ilusionista—aquele que quer nos dar a impressão de que a história conta a si mesma, de que não há mediações entre o representado e o real. Optando pela desconstrução operada pelo descentramento dos pontos de vista, a literatura de Rubem Fonseca contrapõe-se aos relatos totalizantes que tentam imprimir um sentido único aos fatos, como as narrativas do poder e as da cultura de massa.

Diferentemente também dos discursos dos narradores exibicionistas do que se convencionou chamar de autoficção, através dos quais os escritores nada mais fazem do que girar em torno de si mesmos, a primeira pessoa da narrativa de Rubem Fonseca está a serviço da dispersão. Ou como disse o personagem Mandrake: “Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos” (*Todos os contos* 621). Não se trata, desse modo, de afirmar ou negar a relação do texto com seu referente: trata-se de arruinar a utopia dos lugares próprios, as divisões. A narrativa em primeira pessoa nos textos do autor não está a meio caminho entre a ficção e o real. Ao contrário de grande parte da literatura brasileira contemporânea, não mistura a experiência supostamente real do escritor e a história supostamente inventada da ficção: borra os limites entre enunciado e enunciação não para remeter para qualquer instância fora da ficção, como, por exemplo, o autor empiricamente considerado, e sim para fazer emergir o jogo

infinito de simulações que afasta o espectro de um realismo ingênuo. Trata-se de um mundo que se configura na e pela linguagem.

A falta de fundamento é responsável pelo registro artificioso do discurso de seus narradores, que deve ser levado em conta para que se evite o perigo de cair na armadilha da narrativa em primeira pessoa fonsequiana. Os diversos Josés na obra de Rubem Fonseca têm poucos traços distintivos, vivendo à revelia no anonimato cotidiano das grandes aglomerações urbanas: é a partir dessa adesão pedestre ao cotidiano da cidade que se constitui a enunciação peregrina, que caracteriza a ficção do autor. A mobilidade do olhar, no esforço de leitura do tecido social para captar o que as ruas escondem e revelam, traz à cena, por exemplo, no livro *Amálgama*, tanto o anônimo apaixonado do conto “Amor”, que anda pelas ruas sem querer voltar para casa, porque ninguém o espera, como o narrador de “Matador de corretores”, que declara:

As pessoas andam pela cidade e nada veem. Veem os mendigos?
Não. Veem os buracos nas calçadas? Não. As pessoas leem livros?
Não, veem novelas de televisão. Resumindo: as pessoas são todas umas cretinas.... Mas eu, quando ando pelas ruas, vejo tudo. E vejo a pior coisa de todas: a cidade sendo destruída. (80)

Contrapondo-se à indiferença que caracteriza o homem apressado que circula nas grandes metrópoles, o José do conto mencionado, que pode ter qualquer outro nome ou não ter nome, não importa, resolve fazer alguma coisa em defesa da cidade, isto é, matar corretores de imóveis. Também em *Amálgama*, o personagem de “O ciclista”, que circula pela cidade entregando mercadorias, reporta-se à violência que escapa aos nossos olhos quando nos deslocamos distraídos pelas ruas—aquela violência da qual os jornais não falam:

Andando de bicicleta pela cidade a gente tem uma boa ideia do mundo. As pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste. Mas o pior não é isso. O pior são as pessoas más, aquelas que batem em crianças, que batem em mulheres, urinam nos cantos das ruas. (60)

A variação de pontos de vista abre caminho, assim, para que as verdades estabelecidas sejam colocadas sob suspeita. Em alguns contos de *Histórias curtas*, a enunciação deslegitimada ao final da narrativa deixa o leitor sem chão, tão perplexo quanto o personagem de “Eles” diante do aparato médico que desautoriza as suas palavras como puro delírio, pondo em dúvida a própria identidade do narrador. Quebra-se, nesse caso, “o princípio de realidade da ficção”, remetendo-se para a indiscernibilidade entre o discurso literário e o discurso dos loucos. A loucura e a sanidade também não têm territórios bem delimitados e se confundem, como ocorre quando o homem comum, tomado por um excessivo entusiasmo na defesa de causas justas, assume um comportamento desmedido. Assim o narrador de “A luta contra o preconceito racial”, decidindo acabar com o racismo, declara: “Mas o que eu podia fazer? Pensei em comprar uma metralhadora para matar racista, mas não sabia onde comprar uma metralhadora” (7). Depois de testar outras estratégias, opta por ter um filho com uma negra e outro com uma indígena, o que lhe permitiria passear nas ruas com os bebês portando o cartaz: “Tenho um filho de uma mulher negra e uma filha de uma mulher indígena. Abaixo o preconceito racial” (10). No final da história, deitado na cama do hospital, o narrador nos faz saber da decisão dos médicos de lhe aplicarem uma eletroconvulsoterapia.

Heróis ou anti-heróis anônimos, de ética duvidosa, estes Josés são homens quaisquer, sempre ameaçados pela dispersão cotidiana. Sem referenciais fixos de identidade e com parâmetros de valor muito particulares, os Josés podem ser ao mesmo tempo dedicados cuidadores de idosos e assassinos profissionais, podem ser também loucos, executivos, advogados, policiais ou escritores. Sujeitos às contingências, aos encontros fortuitos e passageiros que a cidade, filha e mãe do deslocamento, lhes proporciona, partilham aquela proximidade, ou melhor, aquela promiscuidade feita de distanciamentos, muito própria da vida urbana.

Talvez por reconhecer nesse tipo de experiência dos personagens o traço diferencial da obra de Rubem Fonseca, Luiz Ruffato, quando indagado, numa entrevista, sobre que escritor inspirou sua literatura, afirmou: “até o surgimento da ficção de Rubem Fonseca, a literatura urbana esteve ligada ao mundo rural, sendo que mesmo nos autores mais urbanos, não havia ainda uma mentalidade urbana” (2). Tal comentário de Ruffato nos levou a mais uma indagação: existiria, então, uma diferença ainda que sutil, entre ambientar histórias na cidade e fazer literatura

urbana? Como se pode caracterizar, na obra de Fonseca, isto que se está chamando de mentalidade urbana?

Considerando que o espaço da cidade não só é atravessado por vias de circulação, mas está por inteiro em circulação, em circuitos, em idas e voltas, pode-se dizer que, na literatura do autor este movimento é absorvido pelas remissões de um texto a outro, pelo jogo das citações e paródias que o descentramento das vozes realiza. Literatura e cidade estariam afinadas, assim, no modo de circulação do sentido. Em ambas, temos um modo de circulação infinito do sentido, que se opõe ao estabelecimento de verdades últimas. Como observou Jean-Luc Nancy:

Quando se está em um modo finito de sentido, isto é, em um modo segundo o qual o sentido finaliza em uma remissão geral a uma realidade primeira ou última anterior a todos os signos—se poderia dizer remissão final dos signos a uma assinatura ou a uma significação, na qual a remissão se acaba, se aplaca, se imobiliza—então se está em um mundo da religião. (113; tradução minha)

Para o filósofo francês, a cidade “não é, por casualidade, contemporânea do fim, se não da religião, ao menos do mundo religioso, do fim de uma ordem organizada por sua relação com os deuses” (114; tradução minha). Seria a suspensão desta relação num contexto mundano, temporal ou secular que teria feito emergir a cidade em plena configuração. As palavras de Jean-Luc Nancy nos remetem para o mundo sem Deus dos personagens de Rubem Fonseca, onde não há pecado nem culpa, o que nos faz lembrar também a resposta do narrador de *Vastas emoções, pensamentos imperfeitos* ao lhe perguntarem qual era o seu sonho de consumo:

Acreditar em Deus, eu disse.

Isto mudaria alguma coisa?

Talvez o meu estilo. Minha linguagem é assindética, cheia de elipses de conjunção. A fê tornaria meu estilo hiperbólico, polissindético. Etc. Na época pensei que estava brincando. (67)

O sentido errante une a cidade e a literatura. As figuras do passante e do leitor se sobrepõem em suas perambulações pelas ruas ou pelas páginas dos livros, por textos diversos ou ainda por cenas de filmes. Perambulações que caracterizam, por exemplo, o personagem narrador de “Exitus letalis” do livro *O romance morreu*, que não percorre só obras reconhecidas como literárias mas desliza por textos de diferentes espécies, lançando sobre eles um olhar inusitado, atento aos “sofisticados” recursos linguísticos e imagéticos que utilizariam. Leitor “onívoro ou polígrafo”, como ele próprio se apresenta, suas leituras prediletas são de poesia e de bulas de remédio. Segundo o personagem, “a bula, da mesma forma que a poesia, tem as suas metáforas, os seus eufemismos, os seus mistérios, e as partes melhores são sempre as que vêm sob os títulos ‘precauções’ e/ou ‘advertências’ e ‘reações adversas’” (39). Diz, então:

Trecho da bula de determinado remédio: “Uma proporção maior ou mesmo menor do que 10% de ...” (não cito o nome do remédio, aconselhado pelo meu advogado) “pode causar uma toxicidade que pode evoluir para *exitus letalis*” (o itálico é da bula).
Qual o poeta, mesmo entre os modernos, os herméticos ou os concretistas, capaz de eufemizar, camuflando de maneira tão rica, o risco da morte—“evoluir para *exitus letalis*”? (39)

A relação intrínseca entre a literatura de Rubem Fonseca e a cidade será também iluminada pela ficção memorialística *José/Rubem Fonseca*, publicada em livro em 2011. Para além da declaração do personagem narrador segundo a qual “a maior de todas as criações do ser humano é a cidade” (47), as memórias de José estão inseparavelmente entrelaçadas com a história do Rio de Janeiro. O narrador fala de si sem se colocar no centro do discurso: no centro do discurso de José não está a reconstituição do seu passado, está o Rio de Janeiro—cidade para a qual se muda, “vindo diretamente de Paris”, pois, embora até os oito anos morasse com os pais numa confortável casa em Juiz de Fora, não vivia de fato, segundo declara, na cidade mineira, mas na capital francesa dos livros de Michel Zévaco, Ponson du Terrail e Alexandre Dumas. Entretanto, se Paris era habitada e percorrida pelo ato de ler, o Rio será lido pelo ato de caminhar. Andar pela cidade é o sucedâneo rival da leitura—do traçado das letras e do traçado das ruas emergem as histórias que fascinam José:

Mas agora a leitura encontrara uma rival, a cidade, e José parava de ler a fim de perambular pelas ruas do Centro, quando conseguia escapar da vigilância da mãe. E as imagens, sons e cheiros daquela cidade chamada São Sebastião do Rio de Janeiro o despertaram para uma outra realidade e o fizeram descobrir um novo e atraente mundo, deram-lhe uma nova vida. (35)

Desde o título *José/Rubem Fonseca*, percebemos a opção por atenuar a base biográfica, apostando, ao contrário, nos descentramentos, isto é: o nome duplo do autor—José Rubem—usado pelo círculo de pessoas que lhe são mais próximas, remetendo para uma identidade privada, é cindido, elegendo-se o primeiro, José, nome mais comum, para designar com destaque o sujeito das memórias, e o segundo, Rubem, acompanhado do sobrenome, para designar aquele que assina a obra, como sugere a grafia em estilo de assinatura manuscrita reproduzida na capa. Antes mesmo de abrir o livro, temos de lidar com este desdobramento em três identidades que se tangenciam, mas não se sobrepõem—José, José Rubem e Rubem Fonseca—o que, de antemão, abala qualquer confiança num eu autoral único, garantia de verdade ou de ancoragem na realidade. A identidade homonímica entre autor, narrador e personagem é evocada para ser dissolvida nas fraturas do nome próprio. Assinale-se ainda que, se no conjunto da obra a narrativa em primeira pessoa é dominante, justamente o livro de memórias de José é narrado em terceira pessoa.

O desenraizamento que caracteriza sua literatura atinge, assim—nunca é demais assinalar—a pretensa unidade de uma voz autoral: esta é minada pela pluralidade de eus e suas idas e vindas no mundo textual—que acaba abarcando tudo. A sobreposição dos papéis de autor, personagem narrador e leitor pontua os contos e seus romances de vocação ensaística. Já em *O caso Morel* a autoria se desdobrava nas figuras do criminoso e do escritor—e ambas remetiam para a figura do “autor empírico”, que não precede o texto, não lhe é exterior, mas é fabricado por ele. Em *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca também recorre a um personagem-escritor, mas para tematizar a tensão entre os paradigmas da alta literatura, tais como definidos pela modernidade, e os apelos do sentimentalismo romântico tão ao gosto da cultura de massa—tensão que, com diferenças, perduraria até hoje.

Gustavo Flávio, autor contemporâneo, revive em outra chave o drama de Gustave Flaubert diante da expansão da cultura de entretenimento, da constituição de um mercado literário no século XIX. O nome que Rubem Fonseca escolhe para a leitora romântica, personagem que morrerá pelas mãos do personagem escritor Gustavo Flávio, será praticamente o mesmo da jovem que teria inspirado a história de *Madame Bovary*: Delfina Delamare. Sabe-se que o núcleo episódico do romance de Flaubert foi inspirado nos mexericos que corriam em Ry, localidade próxima a Rouen, em torno da vida de Delphine Couturier, uma jovem de dezessete anos que se casara, por volta de 1838, com o médico viúvo Eugène Delamare, com o qual teve uma filha. Delphine, que morreu em 1848, teria tido muitas aventuras amorosas e o povo garantia que ela se suicidou. Segundo depoimentos da época, tinha ares de grandeza, amava o luxo e era uma voraz consumidora de romances que pegava emprestado nas bibliotecas de Rouen.

Ao resolver transformar num romance a triste história vivida, no Rio de Janeiro, pela sua leitora, amante e vítima Delfina Delamare, Gustavo Flávio estaria, de modo indireto, propondo-se a reescrever *Madame Bovary*, livro em que o autor, Flaubert, também acaba por matar a leitora romântica. Entretanto, a reação de Flaubert à sedução da cultura de massa que o levou a tal gesto, ao autocontrole, à opção pelo racionalismo e pela frieza do olhar, não coincide em nada com o hedonismo de Gustavo Flávio. Se para o escritor francês a arte não tinha preço, Gustavo Flávio declara: “a necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes” (8). As diferenças entre seus valores e o do escritor tomado como modelo determinarão o fracasso do projeto.

A literatura de Rubem Fonseca dialoga, assim, com textos fundadores do romance moderno, para colocar em evidência, como acontece em *Bufo & Spallanzani*, não apenas o drama da personagem leitora Delfina/Bovary, que “adoece” de um mal causado pelos livros, mas também o drama do autor de romances—gênero que se nutre da negação de si mesmo, condenando à morte os “espíritos fracos”, os românticos, ou seja, os leitores que fizeram a glória desse tipo de narrativa, ou como diz Jacques Rancière, referindo-se a Balzac: “O romancista escreve para mostrar o mal que os romances fazem: velha fábula quixotesca, fábula fundadora do romance” (88). Ao relativizar essa fábula teológica fundadora do romance, Rubem Fonseca, seguindo em certa medida a lição do próprio mestre Flaubert, vai tentar conciliar o inconciliável, fazendo o romance

dos impasses do romance na contemporaneidade. Opta, então, por uma estética ambígua e inclusiva, aberta através de seu jogo de máscaras a todos os leitores.

Os jogos intertextuais funcionam como provocações constitutivas da ficção do autor, realizando-se por meio de dobras sobre escritos alheios, no diálogo subjacente com a tradição literária ou, explicitamente, nas inúmeras citações feitas pelos personagens narradores, que não resistem à tentação de legitimar seus discursos lançando mão de textos de variadas procedências, desde os mais eruditos até os mais corriqueiros, colhidos, por exemplo, em plataformas como o Google. O personagem de “Nada de novo”, do livro *Carne crua*, nos diz: “Ainda sobre Inês de Castro, vejamos o que diz a Internet: o Infante Pedro casou-se por procuração com Constança Emanuel, uma nobre castelhana. Entre as damas de companhia de Constança estava Inês de Castro, uma mulher lindíssima, filha de um poderoso fidalgo português” (76). E mais adiante completa: “Chega de Inês de Castro. Não sei se já disse que sou prolixo. E um prolixo escrevendo no computador torna-se profuso.... Agora basta, como sempre, meus pensamentos são copiosos, cansativos, computadorizados” (78).

A partir de *Pequenas criaturas*, publicado em 2002, torna-se cada vez mais frequente o movimento de remissões a personagens e temas surgidos em seus textos anteriores. Para além do advogado Mandrake ou o policial Guedes, que se fazem presentes ao longo do tempo em narrativas diversas, vários personagens são retomados. O conto, ao qual já nos referimos, cujo título bem significativo é “Nada de novo”, constitui, de modo sintético, uma paródia de *O seminarista*, evocando a figura do protagonista do romance: “Chega, não quero falar sobre o passado, por isso nem faço como costumava, citações em latim, como o crápula do D.S, que também tinha sido seminarista como eu” (79).

Na ficção de Rubem Fonseca das duas últimas décadas, o leitor encontra a mesma maestria na construção do ponto de vista, a mesma aguda ironia, a mesma limpidez de estilo das primeiras publicações, a serviço da narrativa de histórias igualmente inusitadas—algumas aparentemente amenas, outras de uma violência estilizada, mas que, no seu conjunto, continuam a compor um retrato profundamente crítico da humanidade. Rubem Fonseca poderia, assim, fazer suas as palavras do narrador do conto “Papai Noel”, de *Carne crua*: “Posso ser muitos, mas sou sempre o mesmo” (125). Nesse jogo de reflexividade infinita, com frequência, refere-se galhofeiramente à própria obra como se vê em *Diário de um fescenino*, livro no qual o diário, gênero típico da escrita de si, da identificação

entre aquele que vive e aquele que escreve, é visitado para que se ironize exatamente essa identificação:

Esse meu novo livro não terá, como os outros que escrevi, personagens infelizes enredados em vicissitudes cotidianas. Será inflado com detalhes de um episódio importante da história universal, terá muitas páginas—os leitores gostam de romances grossos, nem que seja para colocar na estante—como o José e seus irmãos, do Thomas Mann. O oposto do que estou escrevendo aqui neste diário chinfrim. (44)

A fábula da “letra sem pai”, do texto que circulando no mundo separado da voz que o enuncia pode ser atribuído a qualquer pessoa ou a um personagem-autor, será, como observamos em obra anterior, desenvolvida em várias narrativas. O tema do plágio é revisitado, por exemplo, em “Oropa”, de *Carne crua*, no qual o narrador declara: “Fazer um romance é fácil. Mas você precisa ter uma biblioteca, com livros antigos. É o meu caso. Peguei um livro do Fielding, ninguém sabe quem foi Fielding, o nome inteiro dele é Henry Fielding” (112). E mais adiante acrescenta: “Plagiar um livro é fácil, principalmente um que ninguém conhece. São muitos, muitos, muitos os livros de sucesso que foram plagiados a socapa” (112).

No conto “Best-seller”, do livro *Amálgama*, é o propósito do mercado editorial de dar um corpo à letra dos romances com o objetivo de aumentar as vendas, que gera a desgraça do personagem. “Best-seller” começa com a frase do editor: “*Rua do pecado* não vendeu nada”. Em seguida, o autor retruca: “Eu li no jornal que era um dos mais vendidos”. Ao que o editor responde: “Demos uma grana para sair aquela nota. Mesmo assim não adiantou” (93). E acrescenta:

Você tem de escrever um romance autobiográfico, que conte a história de alguém da sua família com doença grave, uma doença que faça a pessoa sofrer muito, algo maligno que não seja mortal. Entendeu? É isso que os leitores querem hoje em dia, uma história que tenha veracidade. Ninguém quer mais ler ficção, a ficção acabou. É isso que vende. Você tem alguém assim na sua família? (94)

Com medo de decepcionar o editor, perdendo a oportunidade de publicação de um novo livro, o personagem escritor mente, dizendo que tinha uma história verídica para contar. De volta para casa, pensa em inventar o nascimento de um filho sem pernas e sem braços, fato que teria gerado o suicídio de sua mulher, ateando fogo às vestes, mas dessa ideia deriva a do escritor que está enlouquecendo, odeia todo mundo e resolve se matar ateando fogo às vestes. Resolve, então, em nome da autenticidade do que irá descrever, ensaiar a cena do suicídio, e, sem querer, acaba tocando fogo nas próprias roupas, sofrendo queimaduras gravíssimas. No hospital, todo envolvido em ataduras, recebe a visita do editor que faz referência à grande divulgação do acidente no país e até no exterior: “Está no YouTube, no Facebook, em toda parte” (98), diz ele, ao que o escritor responde num enorme esforço para articular as palavras por entre as ataduras: “Foda-se” (98). Antes de se retirar, entretanto, o editor lhe dá a melhor notícia de todas: “*Rua do pecado* virou um best-seller. Já imprimimos duas vezes” (98).

Neste conto, Rubem Fonseca transforma em matéria de ficção o processo de criação do escritor, a realidade da escrita e das condições de publicação, remetendo para a questão da exposição da vida privada do autor como estratégia de marketing, tão em voga nos dias de hoje: momento em que a narrativa de ficção parece estar em baixa, buscando legitimar-se com auxílio de procedimentos da esfera documental, renunciando à mediação do trabalho com a linguagem, considerado como mero artifício. Ao ironizar o drama do escritor-celebridade, aprisionado na condição de personagem de si mesmo, reafirma sua opção pelo regime de visibilidade instaurado pela literatura moderna, isto é, pela ficção que recorta as cenas urbanas, que desliza entre as ocupações cotidianas e os prazeres ordinários dos anônimos, deixando aflorar as vozes das pequenas criaturas atormentadas. Partilhando essa mesma opção, o personagem narrador de *Diário de um fescenino*, declara: “não sou um verdadeiro autor, escrevendo esse diário. Literatura é imaginação” (158).

Obras citadas

Antônio, João. *Malaguetas, Perus e Bacanaço*. Cosac Naify, 2004.

Aquino, Marçal. “Entrevista a Claudinei Vieira.” *Igler*, 3 jun. 2003, <http://www.igler.com.br>.

Fonseca, Rubem. *Amálgama*. Nova Fronteira, 2013.

- . *Bufo & Spallanzani*. Francisco Alves, 1985.
- . *Carne crua*. Nova Fronteira, 2018.
- . *O caso Morel*. Artenova, 1973.
- . *O cobrador*. Nova Fronteira, 1979.
- . *Diário de um fescenino*. Companhia das Letras, 2003.
- . *Feliz ano novo*. Artenova, 1975.
- . *Histórias curtas*. Nova Fronteira, 2015.
- . *José/Rubem Fonseca*. Nova Fronteira, 2011.
- . *O romance morreu*. Nova Fronteira, 2014.
- . *Romance negro e outras histórias*. Nova Fronteira, 1992.
- . *O seminarista*. Agir, 2009.
- . *Todos os contos + 2 inéditos*. Nova Fronteira, 2025.
- . *Vastas emoções, pensamentos imperfeitos*. Companhia das Letras, 1988.
- Gomes, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rocco, 2008.
- Martínez, Tomás Eloy. “Rubem Fonseca, o narrador do mal.” *Terra Magazine*, 1 abr. 2009, www.terramagazine.terra.com.br.
- Nancy, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos*. Manantial, 2013.
- Ranciére, Jacques. *Políticas da escrita*. Editora 34, 1995.
- Ruffato, Luiz. “Entrevista a Andréa Chauffaille Drummond”, jun. 2003. Inédita.
- Trevisan, Dalton. *A faca no coração*. Record, 1979.

