

O diário íntimo brutalista de Rubem Fonseca: Sobre *Diário de um fescenino*

JORGE H. WOLFF

Universidade Federal de Santa Catarina

Abstract: This text proposes a reading of one of Rubem Fonseca's least critically acclaimed books, *Diário de um fescenino* (2003), leading us to point out some notable exceptions, specifically a brief article by Marcelo Rubens Paiva published at the time the book appeared and an extensive essay by Flávio Pereira Camargo from 2014. Always keeping the writer's fiction in mind, our approach touches upon the notion of intimate diary as defined by essayist Nora Catelli in the 1990s, revisits Brazilian brutalist literature as typified by critic Alfredo Bosi in the 1970s, and invokes brutalism as interpreted by philosopher Achille Mbembe in 2020.

Keywords: Diary, brutalism, critical fortune, fiction, Brazilian literature

I.

O diário, esse livro na aparência inteiramente solitário, é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra.

—Maurice Blanchot

Ao contrário da epígrafe de Maurice Blanchot, não foi “por medo e angústia da solidão” que Rubem Fonseca (Juiz de Fora, 1925; Rio de Janeiro, 2020) escreveria o *Diário de um fescenino*, mas—segundo se conta—por um comentário de seu editor sobre uma coleção erótica que desejava lançar, logo no início do século. Provocação feita e aceita pelo escritor já muito experiente nas mil-e-uma páginas

de vida-e-morte inscritas em seus muitos livros, daí teria surgido esse diário ficcional, que é um texto *sui generis*, mas nem tanto, na sua longa trajetória e que, mais de duas décadas passadas desde a primeira publicação em 2003, parece seguir desafortunado em sua fortuna crítica. O que se poderia hipotética e jocosamente associar ao “anátema” contra ele lançado por Marcelo Rubens Paiva em um certo jornal paulistano no momento em que o livro aparece, em artigo a ser revisitado mais adiante. O fato é que voltei ao *Diário de um fescenino*, que havia lido quando apareceu, para o centenário do escritor e também em função de estar lidando nos últimos anos com outros diários cariocas, os de Lima Barreto—quem, aliás, conheceu como poucos “a arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”. A abordagem do *Diário íntimo* e do *Diário do hospício*, os quais evocam as duas primeiras décadas do século XX na então capital brasileira, partia de um ensaio de Nora Catelli, “O diário íntimo: Uma posição feminina”.¹

E o que teria a ver com uma “posição feminina”² o *Diário de um fescenino* de Rubem Fonseca, sendo ele um falso diário narrado por um típico machão de sua “confraria dos espadas”? A princípio, muito pouco, pensando nesse virilismo característico de personagens masculinas do autor, como o próprio Rufus, o diarista fescenino “pernóstico e cabotino” (Fonseca 71), alter ego de RF. Que, antes de qualquer coisa, é um escritor, um reconhecido artista da palavra escrita, sendo e simultaneamente não sendo RF, cuja estreia fora um sucesso—sucesso este sucedido por uma longa crise empilhando fracassos mercadológicos, abrindo ao ficcionista a possibilidade de inventar na narrativa um tipo muito real de editor, que naturalmente não quer mais do que resgatar o êxito do estreante. Primeiro, portanto, está o escritor de renome—igual e diferente do Rubem Fonseca de carne-e-osso. Depois vem o diarista—que afirma estar escrevendo um “diário chinfrim” (44), em autocrítica mordaz, quando deveria estar escrevendo um *Bildungsroman*, um romance de formação. E, em seguida, vem a atribuição de seu caráter fescenino, ou seja, o caráter de um homem que manifesta e põe em prática toda sua pulsão erótica, sua libertinagem, seu machismo e sua misoginia, recorrente na

¹ Apresentado pela autora originalmente em 1997, depois inserido no seu livro *La era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, publicado na Argentina em 2007. Recorro à versão brasileira do texto na revista *Landa* do segundo semestre de 2022 para as citações neste trabalho.

² “A posição feminina na escrita do diário íntimo, independentemente do sexo do autor, poderíamos concebê-la como uma maneira peculiar de se situar diante dos demônios interiorizados que caracterizam o espaço da intimidade moderna” (Catelli 417).

galeria de personagens fonsequianos e vistos aqui enquanto fraturas expostas da sociedade patriarcal brasileira deliberada e reiteradamente trabalhadas pelo autor.

Pronunciando-se por um viés nitidamente feminista, e de uma certa vertente da “crítica feminista” de fins do século XX marcada pela psicanálise lacaniana, Nora Catelli busca escapar da dicotomia feminino/masculino e da mera oposição de gêneros. “Diários e mulheres” formam uma “dupla marginalidade significativa para a crítica feminista: o lugar da escrita mais próximo da verdade existencial do diferente”, escreve Catelli (410). Para abordar esse “lugar da escrita do *diferente*” (com grifo no original), propõe, por um lado, “ver toda a literatura como série complexa” em que somente às vezes alguém ocupa uma “posição feminina”, por não ser esta uma posição universal e por exigir “sua definição na diferença”; e propõe, por outro lado, “escapar de uma oposição de gêneros determinada apenas pela identidade dos autores” (420).³

É facilmente verificável que o *Diário de um fescenino* é um romance que se apropria do velho artifício da notação do cotidiano, íntima e privada, e que não interessaria a mais ninguém senão à pessoa que escreve, para em seguida e frequentemente torná-la pública e notória. Diário astucioso e artificioso, e não apenas “chifrim”, aliás, o *Diário de um fescenino*, na medida em que ocupa o tempo preciso de doze meses (de um ano novo a outro, indo do início de janeiro ao fim de dezembro), sem especificar o ano em que sua ação se dá no tempo mas que, pelo andar das personagens na capital carioca (com direito a menção a São Paulo como contraponto), aponta para o espaço da metrópole contemporânea caótica e violenta dos idos do ano 2000—espaço incansavelmente trilhado pelas criaturas de papel de Rubem Fonseca em mais de meio século de carreira.

Mas o fato é que o escritor, isto é, seu alter ego, se mostra genuinamente interessado pelo gênero diário, ainda que seja apenas para usá-lo como mera armação descartável—interesse que manifestaria ao discorrer sobre o gênero desde as primeiras páginas da narrativa. A propósito do “espaço autobiográfico”, para empregar a expressão de Catelli, cabe observar que o escritor somente mergulharia na memória pessoal em *José* (2011), que é uma autobiografia, ou uma espécie de

³ A segunda parte do ensaio de Catelli é dedicada ao famoso seminário *Ainda/Encore* (*Séminaire de 1972–1973*) de Jacques Lacan, em que os postulados contrários a qualquer oposição binária se plasmam polemicamente na leitura da sujeita mulher como “não toda”, a que igualmente poderia corresponder o sujeito homem.

diário sem datações, rememorando os primeiros trinta anos do “Zé do Rio”⁴ que veio de Juiz de Fora, onde nascera em 1925. Estando, portanto, ele debruçado sobre os diários de escritor, imaginemo-lo lendo, por exemplo, as confissões místico-eróticas de Santa Teresa de Ávila (1515–1582) ou, no outro extremo (que vai dar mais ou menos no mesmo), os diários homoeróticos de Tulio Carella (1912–1979), que ele não cita mas certamente terá lido (leitor onívoro que foi). Oferece, de sua parte, “quatro exemplos apenas, em uma miríade possível” (13), os diários de Daniel Defoe, Soren Kierkegaard, Santo Agostinho e Thomas de Quincey, que na reflexão do narrador não poderiam ser considerados diários, o que de imediato abre uma aresta e expõe uma aporia em relação ao próprio gênero diário no *Diário de um fescenino*.

No ensaio de Catelli coloca-se em relação a tradição cristã das confissões de monges e monjas em clausura, destacando o *Libro de la vida* de Santa Teresa de Ávila no século XVI, com os diários escritos por homens⁵ na época moderna europeia, aquela das esposas por sua vez enclausuradas no lar burguês, sobretudo a partir do início do século XIX. É sabido que este modelo social se estabelece e se enraíza na trama econômico-política do sistema capitalista no país e no mundo, com as consequências conhecidas na imposição de uma ordem imperial-patriarcal disfarçada de liberal-republicana e marcada de modo inapelável pela oposição rígida entre gêneros, etnias e classes. Como o “lar burguês”, os diários íntimos em sua acepção moderna surgem igualmente nas primeiras duas décadas do século XIX, conforme lembra Catelli:

Os homens que escreveram os primeiros diários “íntimos” [refere-se a Joubert, Maine de Biran, Benjamin Constant, Stendhal, Amiel] tinham diante de si a imagem emergente de uma domesticidade submissa, de uma maternidade que começava a ser considerada um valor supremo, de umas virtudes que exaltavam a

⁴ Lembrando que o primeiro nome de Rubem Fonseca é José. Assim, se João do Rio (ou Paulo Barreto, 1881–1921) pôde explorar com olhar exotizante a “alma encantadora das ruas”, “Zé do Rio” só poderia vê-las por um viés cruel e apocalíptico, tratando-se do Rio de Janeiro contemporâneo, ainda que sempre mantendo uma alta voltagem poética, ora melancólica, ora sinistra, na sua prosa seca e bruta.

⁵ Destacando apenas escritores franceses, à diferença daqueles invocados por Fonseca, dois ingleses, um norueguês e um argelino.

contemplação e o desapego da ação: doçura, discrição, pureza, reticência. (414)

Trata-se, no caso do lar burguês, surgido no contexto dos códigos napoleônicos pós-revolução francesa, de

uma clausura em que já não se fala com Deus, como Tereza de Ávila fazia, mas onde se obstinam em permanecer os demônios. Lembremos, se quisermos aprofundar o paralelo, que para as mulheres escrever um diário havia sido (primeiro por razões institucionais e religiosas, depois por razões laicas) encerrar-se sozinhas com aquelas forças que intimam, ou exigem, ou penetram. (415)

Não surpreende que a ensaísta conclua, portanto, que esta—a do “lar burguês”—tenha representado violência maior do que aquela sofrida pelas monjas da Idade Média, sendo

sem dúvida a mais brutal de todas as clausuras, mais brutal ainda porque, ao mesmo tempo, a sociedade burguesa mostrava às mulheres todos os sinais da caducidade do modelo que lhes tinha sido imposto e dava já sinais de que sua incorporação à esfera da produção e do consumo não tardaria a chegar. (416)

Da série de amantes de Rufus em *Diário de um fescenino*, uma das primeiras é uma atriz famosa, plenamente incorporada “à esfera da produção e do consumo” na indústria cultural nacional. O modelo burguês havia caducado mas, em torno do ano 2000 no Rio de Janeiro, as “forças que exigem, ou intimam, ou penetram” continuavam igualmente ativas, ainda que se manifestando de outro modo. Porque a “mais brutal de todas as clausuras” gera a mais brutal de todas as sociedades, sublimada no Brasil pelos mitos do “homem cordial” e da “democracia racial” século XX adentro. É nesse contexto que surge o brutalismo da literatura de Rubem Fonseca, exercitado vigorosamente dos anos 1960 em diante e que vai tomando diversas formas, entre múltiplos contos e romances, até chegar ao “diário íntimo brutalista” que nos interessa neste trabalho. Tendo aparecido no início do século

XXI, o *Diário de um fescenino* já não participa do auge da violência e crueldade nos textos do escritor, que ajudou a redefinir, ou mais propriamente, a retalhar a face da literatura brasileira desde sua estreia esgrimindo novíssimos recursos literários para a época. Ao mesmo tempo, no entanto, não abriria mão nem de uma nem de outra do início ao fim desse diário ficcional, ou seja, a violência e a crueldade seguem tão presentes quanto certo humor corrosivo bastante conhecido pelos leitores de Fonseca.

Abrindo um parêntese para uma breve incursão pelo livro antes mencionado de Nora Catelli, *En la era de la intimidación*, em que foi inserido o ensaio sobre o diário íntimo, o “lugar da escrita da diferença” a que ela se refere é a de sujeitos e sujeitas avessas ao chefe de família burguês estabelecido na colonial-modernidade e que vêm a ser: “o selvagem, o louco, a mulher e a criança”, série extraída por ela do clássico *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau, e que associei (em trabalho apresentado em 2022) a uma pequena crônica de 1921 assinada por Afonso Henriques de Lima Barreto e intitulada “A lógica do maluco”. Nesta crônica do final da vida de Lima Barreto, surpreendentemente a mesma série aparecia em termos quase idênticos: “o interdito, o louco, o menor, a mulher”.⁶ Duas séries incluindo as mesmas figuras, uma oriunda de um livro influente de história da vida privada publicado na França em 1980, *A invenção do cotidiano*; a outra, carioca da gema e estampada na revista *Careta* no dia 8 de outubro de 1921. Digamos apenas que esse quarteto seguiu e segue excluído hoje sob novos avatares, o que a própria obra de Rubem Fonseca apresentaria a seu modo ao mesmo tempo sutil e brutal.

Seria o caso, então, de prosseguir afirmando que a obra inteira do célebre escritor é um “diário íntimo brutalista”, caindo nós também na armadilha da “síndrome de Zuckerman”—aquela oriunda de personagem de Philip Roth, em que autor e personagem são confundidos pelo leitor, e matreiramente utilizada no falso diário que estamos lendo, como ocorre nas palavras do diarista fescenino no dia 7 de agosto:

Zuckerman é um personagem de Philip Roth que decide escrever um livro. Quando o livro é publicado, o inferno de Zuckerman começa. Os leitores, ao se encontrarem com ele, fazem-lhe as

⁶ O texto em que aponto para essa conexão, “O devir negro do mundo nos diários de escritorA”, seria posteriormente publicado em 2023, no livro *Reagrupar, reocupar*.

piores acusações.... Os leitores acreditavam que o personagem do livro era o alter ego do autor e que tudo o que ele dizia no seu livro se aplicava a ele e aos seus amigos e parentes, era o seu universo. (Roth descreveu a doença mas, na verdade, sempre demonstrou que estava cagando para os que acreditavam ser ele o alter ego de seus personagens. Porém são raros os escritores que pensam assim). (148–49)

No entanto, pensamos nisso—isto é, na ideia de que a obra inteira de Rubem Fonseca seria um vasto “diário íntimo brutalista”—de outra maneira e a partir de uma sugestão de Sandra Contreras, que vê na obra extensa de César Aira uma espécie de longo diário de escritor, na medida em que o argentino inclui dia, mês e ano ao final de cada uma de suas *novelitas*.⁷ Não é o caso da obra do escritor carioca-mineiro que, no entanto, sempre misturou o íntimo e o bruto em seus textos.

2.

Uma vantagem de escrever um diário é que você, ao desenvolvê-lo, não precisa reler o que escreveu antes.

—Rubem Fonseca

Como sugerido mais acima, o *Diário de um fescenino* é um livro *sui generis* *ma non troppo* na longa trajetória do escritor, além de bastante relido e lapidado pelo autor, ao contrário do que se lê na epígrafe acima, extraída da anotação datada em 20 de abril (81). Mais de vinte anos passados de sua primeira publicação, o livro seguiria pouco visitado pela crítica, com pelo menos uma chamativa exceção: em 2014 Flávio Pereira Camargo divulga o extenso ensaio “A ficção como artifício em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca” na revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* (UFRJ).⁸ Dizíamos, contudo, que o livro é *sui generis* pelo formato eleito—o de um suposto diário íntimo—e o apelo cerrado à teoria

⁷ Cf. Contreras, “Prólogo” a *Ema la cautiva* de César Aira.

⁸ À época da publicação do texto o autor era professor da Universidade Federal do Tocantins, tendo sido redistribuído para a Universidade Federal de Goiás em 2015. O ensaio faz uma importante revisão bibliográfica da teoria do diário enquanto gênero, ainda que a exponha mediante tipologias rígidas do que seria um “autêntico” e um “falso” diário.

literária, na qual o narrador cafajeste se debruça para discutir o próprio gênero diário e exibir erudição. Este último aspecto não é novidade para o autor de *O caso Morel*, mas aqui ele é estrutural e funciona como disparador da narrativa. A discussão teórica aparece com força desde o início do livro e o atravessa e justifica por meio da “síndrome de Zuckerman”.

No desenvolvimento da trama do romance-diário, ficcionalizam-se uns amores passageiros e o próprio gênero diário ao jogar ou negociar com moças e senhoras de fino trato, em tensão crescente que transforma o diário em uma espécie de narrativa policial, figurando-as sob as garras daquela famosa “confraria dos espadas”, com o virilismo que é próprio à sua literatura na pele de diversos narradores machões. Nele, a primeira pessoa do relato anuncia de imediato interessar-se pelos diários dos outros, mas “nunca pensei em escrever um” (11). Simulando, assim, a escritura de um diário íntimo, com aquelas datas que parecem (pre)determinadas a colocar um ponto final prévio no romance que dele resulta (1º de janeiro a 31 de dezembro, sem indicação de ano, vale repetir), o *Diário de um fescenino*, por outro lado, também encara o “enigma da loucura” e o fascínio do crime, retomando *leitmotifs* permanentes da obra de Rubem Fonseca.

Foi Alfredo Bosi quem batizou de “brutalista” a prosa do escritor mineiro-carioca nos anos 70, assim como foi Bosi quem fez menção ao “enigma da loucura” em relação ao *Diário do hospício* de Lima Barreto.⁹ Vale observar que a “loucura” igualmente, e literalmente, dividirá o *Diário de um fescenino*, já que a narrativa tem um ponto de virada, quando se encontra na metade, com o ingresso voluntário de Rufus em uma “clínica psiquiátrica” para investigar a vida de uma interna, envolvida com a atual amante que obviamente também se tornará sua presa, levando ao desenlace da história, isto é, o predador à prisão (ao menos por um tempo). É no momento em que Rufus adentra subrepticamente a “Clínica Belvedere” que o diário-romance assume a faceta policial. Retenhamos também que, nesta segunda e última parte do “diário”, a investigação se dá em torno da mulher internada que faz Rufus se passar por enfermo: ele logo descobre que ela supostamente entra em surto, entre outras coisas, por manter a máscara de ser irmã da nova amante do protagonista, quando na verdade é sua mãe biológica. Que, como dito acima, vai igualmente se tornar sua “nova amante”.

⁹ Cf. prefácio à edição de *Diário do hospício/Cemitério dos vivos* (2010) da extinta editora CosacNaify.

Quanto ao “anátema” de Marcelo Rubens Paiva antes mencionado, ele consiste em uma brevíssima e contundente resenha para a *Folha de S. Paulo* sob o título de “Novo livro de Rubem Fonseca decepciona” (12 de abril de 2003). O *Diário de um fescenino* aparece no início daquele ano e provoca o desdém, público e imediato, do autor dos best-sellers *Feliz ano velho* e *Ainda estou aqui*. Coincidentemente, Fonseca seria contemplado com o Prêmio Camões nesse mesmo ano. A principal conclusão de Paiva sobre o livro é a de que o protagonista Rufus é “bobo”. O personagem, de sua parte, havia concluído o “diário” dizendo que a ideia do *Bildungsroman* para as massas que estaria começando a escrever era “boba”: “Bildungsroman: que coisa mais boba” (253), lemos no último suspiro do narrador fescenino. Paiva informa também que o livro se insere em uma coleção de “obras provocativas e irreverentes” da Editora Companhia das Letras, em que figura a trilogia fescenina de Henry Miller, *The Rosy Crucifixion*, ou melhor, *Sexus* (1949), *Nexus* (1953) e *Plexus* (1959). Chama a atenção que ele destaque na resenha as referências ao universo do chulo e excrementício, ao citar algumas frases do livro de contos anterior de Fonseca, *Secreções, excreções e desatinos* (2001), que por conta de seus “excessos” teria dividido os críticos.

A propósito, há um capítulo do autobiográfico *José* (de 2011) que conta justamente o espanto daquele que teria sido o seu primeiro editor. Ele teria ficado chocado ao ler alguns de seus primeiros contos da adolescência e se recusaria a publicá-lo pela linguagem já cravejada de palavrões. Conforme a narrativa de José, que não tinha dinheiro para fazer uma cópia em papel carbono do manuscrito, ele se despedia ali, ainda sem o saber, de sua primeira leva de relatos breves, uma vez que o empoeirado editor perde a única cópia dos manuscritos. Conforme a narrativa de *José*, o escritor só voltaria a aparecer vinte anos depois, como de fato Rubem Fonseca apareceu para o público com o primeiro livro, *Os prisioneiros*, aos 38 anos, em 1963. Conclui-se então que Paiva e parte da crítica (segundo ele próprio) tenham ficado chocados com os palavrões, com o chulo e o grotesco que igualmente chocaram, só que na década de 1940, o velho editor. Na sequência da resenha, Paiva definiria o *Diário de um fescenino* como o produto decepcionante de uma máquina de escrever cansada de si mesma que, segundo ele, “nem de longe lembra o autor precursor e referência na literatura contemporânea brasileira, imitado por muitos” (3). Assim, o que chamamos de “o anátema de Marcelo Rubens Paiva”, lançado logo que o livro aparece, é concluído com uma pergunta capciosa e com uma comparação, a nosso ver, impropriedade: “Seu diário seria

publicado por uma grande editora se não fosse a assinatura dele? Suas obscenidades, perto das de personagens recentes (falo de João Ubaldo Ribeiro e Juan Gutiérrez), são anacrônicas” (3).

Se as obscenidades de Rubem Fonseca se tornaram anacrônicas, e pelo visto ainda moralmente incômodas para Paiva em plena aurora do século XXI, as de Dalton Trevisan também o são, conforme observara Berta Waldman em sua velha e boa tese de doutorado dedicada ao “Vampiro de Curitiba”, intitulada *Do vampiro ao cafajeste* em sua primeira publicação (1982) e em textos que são desdobramentos dela, como “A medida do cafajeste”, citado logo abaixo. Ambos os escritores, José Rubem e Dalton Jêrson, nascem em 1925, sendo que o jovem curitibano tem mais sorte inicialmente com as lides editoriais, tendo se autopublicado desde a adolescência até chegar ao primeiro livro oficial em 1959, *Novelas nada exemplares*, quatro anos antes de Fonseca (cujo pai empresário vai à falência na infância do futuro escritor em Juiz de Fora, como se pode ler em *José*, ao contrário do pai de Dalton, um bem-sucedido empresário do ramo de louças e vidros em Curitiba). Explorando o mesmo contexto de violência e crueldade urbanas e suburbanas, Dalton Trevisan utilizaria a seu modo o “bagaço de linguagens desgastadas”, sintetizando a “medida do cafajeste”, nos termos de Waldman (203), para quem esses detritos de linguagem são pastiches das formas de enunciação dos mais populares meios de comunicação de massa de meados do século XX, como a radionovela e a fotonovela, no momento de sua emergência e da emergência dos dois escritores. Rufus, por seu lado, já deixou a velha Underwood (se é que escrevia na mesma máquina com teclado inglês das memórias de *José*) e no *Diário de um fescenino* utiliza o computador para digitar, bem como o celular para se comunicar, ambos ainda obviamente toscos e pesados no momento inicial de sua popularização. Rapidamente, diga-se de passagem, a tecnologia digital vai nos dominar por completo ao se tornar portátil e vibrátil, ao mesmo tempo em que a reflexão sobre essa literatura tipicamente século XX fica estancada, o que também caberia problematizar neste momento histórico de fortes câmbios de paradigmas culturais, sociais e políticos.

Na edição especial dedicada aos dois escritores pelo jornal *Cândido* da Biblioteca Pública do Paraná em 2015, o texto de Luiz Rebinski leva o título de “Os brutalistas” e apresenta a seguinte chamada: “Renovadores do conto brasileiro, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan chegam aos 90 anos como referências máximas do gênero no país”. O autor do artigo cita o crítico Alcir Pécora, que colocara os

dois escritores lado a lado, mas calibrando o brutalismo em cada caso: “Na mecânica afetiva baixa de Dalton, a violência é sempre impotente, fantasiada: uma imaginação desvairada pelos ciúmes, o ódio resultante da incapacidade de vingança. No caso de Fonseca, as próprias ações das personagens são brutais” (Pécora apud Rebinski 11).

Relembremos, então, os termos dedicados por Alfredo Bosi à “literatura brutalista”, em que Dalton Trevisan e Rubem Fonseca são invocados, relativizando o brutalismo do primeiro: “A força dessa prosa”, escreve ele em “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, na introdução à antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, “está em recortar tão cruamente situações exemplares que o leitor acaba sem saber ao certo se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos expressionistas” (15). Refere-se aqui à “pungência cruel” dos contos de Dalton Trevisan, para logo tocar na obra de Rubem Fonseca, que este sim seria digno do adjetivo em questão (e vale a pena citá-lo extensamente):

Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que o seu estilo, vigiado até os sinais de pontuação, seja “brutalista”. O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o

gestual; dissonante, quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola (Vilela, Sant’Anna, Piroli, Scliar etc.).

Esta literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee*. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. (18)

À diferença de um Guimarães Rosa, segundo Bosi, Fonseca abre-se às “contradições com a sociedade englobante” (12), na medida em que é ele mesmo parte da sociedade burguesa culta da “Zona Sul” do Rio de Janeiro, além de mestre na arte de (con)fundir fato e ficção. É outro—e o mesmo—o brutalismo a que se refere o filósofo Achille Mbembe: a “burguesia culta internacional” se transformou em “tecnocracia digital inculta” através das mentes de meia dúzia de proprietários de plataformas digitais globais, que informatizaram e formataram integralmente o mundo contemporâneo. Vivemos a explosão do pós-capitalismo selvagem nos anos 2000, como se referia Bosi aos “anos de 60”, “tempo de renovadas opressões” (18). O brutalismo e a combustão do mundo como era pós-histórica, ou suas lógicas de combustão, nos termos de Mbembe em referência ao continente africano, evidentemente se repetem enquanto marca registrada da nação continental chamada Brasil, entre seus intermitentes surtos conservadores e suas frágeis experiências democráticas até os dias de hoje.

3.

O brutalismo não se resume apenas aos horrores da guerra e outras atrocidades. Ele é, em certa medida, a forma pela qual a intoxicação que comporta o poder traduz o horror e as situações extremas nos interstícios do cotidiano e, mais especificamente, nos corpos e nos nervos daqueles e daquelas que ele brutaliza.

—Achille Mbembe

Miremos ainda por um instante a brutalidade que percorre as veias deste vasto território, desde que foi ocupado e explorado pelo homem branco europeu, desembocando nos modos de revelá-lo e escancará-lo, por exemplo, nos textos de Rubem Fonseca, e no brutalismo contemporâneo, em reflexão que não se refere ao filme hollywoodiano *The Brutalist* (2024), dirigido por Brady Corbet, mas que parte da mesma fonte do “pensamento arquitetônico” em ensaio também recente de Achille Mbembe. Ele que há algumas décadas vem fornecendo diversas chaves para ler o tempo presente, desde o conceito de necropolítica (forjado no início do século e muito disseminado desde então), à noção de razão negra, às políticas da inimizade e, mais recentemente, ao brutalismo do mundo contemporâneo. Intitulado simplesmente *Brutalismo* (2020), nele busca definir os vários modos de “combustão do mundo” sob a forma da “dominação universal”, da “fraturação”, do “animismo”, do “virilismo”, dos “corpos-fronteiras”, das “circulações”, da “comunidade dos cativos” (através da neo-escravatura de imigrantes e refugiados), até chegar a um vislumbre de uma “humanidade potencial e política do vivente”, no horizonte pós-utópico de seu ensaio.¹⁰

Sempre tendo em mente os vários séculos de colonização da África (processo que segue ocorrendo contemporaneamente, apesar do que se chamou de “descolonização”), o ensaio de Mbembe estimula, no entanto, a pensar em outras geografias políticas e estéticas e sobre outros modos da margem, a exemplo do que ele exalta na plasticidade das manifestações artísticas e rituais originárias da diáspora africana e disseminadas pelas Américas, com ênfase no Rio de Janeiro. No “diário íntimo brutalista” de Rubem Fonseca lemos, ou relemos, a manifestação desse universo sem saídas que sua escrita transgressora projetava desde o início no contexto patriarcal e eugenista que se tornou dominante no Brasil, e que tem sido agudamente ressignificado em termos crítico-político-filosóficos pelo pensador camaronês. Termos que igualmente apontam para as catástrofes obsessivamente trabalhadas pelo escritor brasileiro em seus textos enquanto “secreção e contraveneno” do capitalismo avançado, para lembrar, finalmente, a não menos aguda e precoce reflexão de Alfredo Bosi.

¹⁰ Os termos mencionados entre aspas constituem os títulos dos capítulos de *Brutalismo*, publicado em 2020 na França e no ano seguinte no Brasil.

Obras citadas

- Barreto, Lima. “A lógica do maluco.”. *Careta*, Rio de Janeiro, 8 out. 1921.
- Bosi, Alfredo. Prefácio. *Diário do hospício/Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto, CosacNaify, 2010, pp. 11–39.
- . “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”. *O conto brasileiro contemporâneo*, Cultrix, 1975, pp. 5–24.
- Catelli, Nora. “O diário íntimo: Uma posição feminina.” Tradução de Joca Wolff, *Landa* (UFSC), 2022, pp. 410–20.
- . *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Camargo, Flávio Pereira. “A ficção como artifício em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca.” *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* (UFRJ), 2014, pp. 113–46.
- Contreras, Sandra. Prólogo. *Ema la cautiva*, de César Aira, Eudeba, 2010, pp. 7–22.
- Fonseca, Rubem. *Diário de um fescenino*. Companhia das Letras, 2003.
- . *José*. Nova Fronteira, 2011.
- Mbembe, Achille. *Brutalismo*. Tradução de Sebastião Nascimento, N-1 Edições, 2021.
- Paiva, Marcelo Rubens. “Novo livro de Rubem Fonseca decepciona.” *Suplemento Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 12 abr. 2003.
- Rebinski, Luiz. “Os brutalistas.” *Especial Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, Cândido*, Biblioteca Pública do Paraná, jun. 2015, pp. 5–11.
- Waldman, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. Hucitec; Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.
- . “A medida do cafajeste.” *Os pobres na literatura brasileira*, organizado por Roberto Schwarz, Brasiliense, 1983, pp. 201–05.
- Wolff, Joca. “O devir negro do mundo nos diários de escritorA”. *Reagrupar, reocupar*, de vários autores, Editora Nave, 2023, pp. 385–402.

