

E um dia acendi o meu charuto: Rubem Fonseca na América Latina

GONZALO AGUILAR
Universidad de Buenos Aires

Resumo: Este ensaio apresenta a recepção da obra de Rubem Fonseca na língua espanhola: traduções, prólogos, resenhas e reescritas. A análise da história da recepção do escritor brasileiro permite observar dois momentos-chave: o que ocorre na década de 1970, em um contexto de ditaduras militares em quase todos os países da América Latina, e o que ocorre na década de 1990, quando uma nova geração de narradores coloca Fonseca como uma referência fundamental do que Horacio Castellanos Moya denominou “romance do sicário”.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, recepção crítica, literatura latinoamericana, romance policial

Abstract: This essay presents the reception of Rubem Fonseca’s work in Spanish: translations, prologues, reviews, and rewritings. An analysis of the history of reception reveals two key moments: one in the 1970s, in a context of military dictatorships in almost all Latin American countries, and another in the 1990s, when a new generation of writers established Fonseca as a fundamental reference point for what Horacio Castellanos Moya called “romance do sicário” (the hired killer’s romance).

Keywords: Rubem Fonseca, critical reception, Latin American literature, crime novel

Não me lembro da data exata, mas deve ter sido há uns dez anos, talvez mais. A editora colombiana Norma, que então tinha uma presença muito forte na Argentina

e em toda a América Latina, pediu-me um parecer de leitura de *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, romance que Rubem Fonseca escreveu em 1997. Eu não era um leitor assíduo de Fonseca, mas no início dos anos oitenta chegou às minhas mãos a edição espanhola de *O cobrador*, um livro que ao mesmo tempo me fascinou e me pareceu ilegível. Talvez porque aqueles anos fossem o do fim da ditadura militar, o retorno da democracia e das aspirações social-democratas ou habermasianas (a racionalidade comunicativa) que nos atravessavam e que não pareciam muito aptas para interpretar a violência trazida pelos contos de *O cobrador*. Com o passar do tempo, a violência não apenas mudou de sinal, como também o conto que dava título ao livro passou a oferecer uma perspectiva diferente sobre a dívida externa e interna, que se tornaria uma marca ou uma espada de Dâmocles desde então até os nossos dias: e o que era o conto “O cobrador” senão a encenação de uma sociedade em que a dívida era tão imensa e impagável que a cobrança só poderia ser cruel, cínica e delirante, fora de qualquer pretensão moral de uma literatura engajada? Se, como afirma Maurizio Lazzarato em *La fábrica del hombre endeudado*, “a dívida implica controle da subjetividade” (48), o que seria esse narrador senão o efeito de relações de poder que Fonseca expunha com crueza nas mãos de um narrador que não julgava? Mas essas são reflexões que vieram com o tempo. Devo confessar que, quando o li, o fascínio que suas histórias me provocavam ainda não encontrava chaves de leitura—algo que aconteceria muito depois, quando, como tentarei mostrar, a literatura latino-americana experimentaria novos caminhos.

Posteriormente, li outros romances e contos de Fonseca e, como ocorria, o charuto de Fonseca passava às minhas mãos para que eu recomendasse (ou não) sua leitura. Procurei em meus diferentes computadores—aqueles que ainda uso e os que foram desativados, seja por obsolescência, seja por algum defeito—procurei em meus discos e arquivos o parecer de leitura que fiz para a editora Norma, mas não o encontrei. Lembro-me, sim, de que recomendei sua publicação, e o livro acabou sendo publicado em 2001 pela editora Norma. Durante a primeira década do século XXI, a editora foi a principal difusora da obra do autor em espanhol, até que, em 2011, decidiu redirecionar seus negócios para a área infantil e educacional, encerrando seu setor literário. Essa explosão de publicações de seus livros por uma casa editorial que tinha origem na Colômbia, mas possuía sedes em todos os países do continente (em um mercado já fragmentado), seguida por sua interrupção inesperada, é bastante representativa da história de Fonseca em espanhol: marcada

por um caráter entrecortado, esporádico, mas ao mesmo tempo insistente. Todos os seus livros foram publicados, alguns diversas vezes, por diferentes editoras e em países distintos, o que confere a Fonseca uma dimensão hispano-americana, mas também marcada pela dispersão: Seix Barral, Bruguera e Tusquets na Espanha; De la Flor e Cuenco de Plata na Argentina; Norma na Colômbia; Tajarar no Chile; Casa de las Américas em Cuba; Cal y Arena no México; e até a editora basca Txalaparta encarregou-se, em diferentes momentos, de traduzi-lo e publicá-lo. No entanto, a dimensão latino-americana de Fonseca é complexa: sua literatura, sem dúvida, vende, mas sua aparição em cena é descontínua. Sua chegada ocorre nos anos oitenta e, desde então, sua obra avançou não por acumulação, mas em avanços e retrocessos, com períodos de presença nas livrarias, porém sem se instalar de modo permanente como Jorge Amado ou Clarice Lispector. Essa situação é ainda mais curiosa se pensarmos que sua representante sempre foi (ou pelo menos desde os anos oitenta) Carmen Balcells, agente que representou ou representa todos os autores do *boom* (García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes) e muitíssimos outros autores importantes (entre os brasileiros, Clarice Lispector e Nérida Piñón). Já em *Bufo & Spallanzani*, o protagonista diz que “devia uma alta soma à minha agência em Barcelona” (Fonseca 55). Diferentemente do que fez com outros autores, a estratégia de Balcells (não sabemos se por decisão própria, do autor ou pelo modo como as edições foram acontecendo) parece ter estado mais voltada a buscar diferentes contratos de direitos do que a uma venda exclusiva para uma única editora.

Uma dificuldade adicional—embora eu não creia que tenha sido a causa dessa estratégia—é o desafio de transpor a gíria urbana carioca para cada idioma local, e já se tornou um lugar-comum que as resenhas façam referência ao estranhamento provocado pelas versões de seus textos. Uma nota publicada no jornal *Perfil*, com o sucinto título “Rubem Fonseca”, a propósito da reedição de alguns de seus livros pela editora argentina Cuenco de Plata, ilustra bem isso. Apesar de não estar assinada (aparece como assinada pela redação do periódico), o texto—escrito por alguém que conhece bem a obra de Fonseca—não evita ironias nem comentários pessoais.

En la Argentina, con la salvedad de la publicación del tomo de cuentos *El collar del perro* en 1986, era imposible encontrar sus libros, como no fuera en las ediciones colombianas de Norma—

traducidas con descuido—y algunos desperdigados tomos españoles (a veces Bruguera, y más cercanos en el tiempo, los tomos publicados por Seix Barral, en las *temerarias traducciones* de Basilio Losada). En México, sus libros fueron publicados con cierta continuidad por Cal y Arena—*a veces con traducciones buenas y otras francamente miserables*—, pero sin duda nada lo acercó tanto al gran público como el tomo de cuentos titulado *Los mejores relatos*, publicado por Alfaguara a finales de los 90 en la estupenda traducción de Romeo Tello. (Redacción Perfil)

Na Argentina, com a exceção da publicação do volume de contos *O colar do cão* em 1986, era impossível encontrar seus livros, a não ser nas edições colombianas da Norma—traduzidas de forma descuidada—e em alguns volumes espanhóis esparsos (às vezes da Bruguera e, mais recentemente, os volumes publicados pela Seix Barral, nas temerárias traduções de Basilio Losada). No México, seus livros foram publicados com certa continuidade pela Cal y Arena—às vezes com boas traduções e outras francamente miseráveis—, mas sem dúvida nada o aproximou tanto do grande público quanto o volume de contos intitulado *Os melhores relatos*, publicado pela Alfaguara no final dos anos 90, na excelente tradução de Romeo Tello.

Os juízos de valor continuam:

Por tal motivo, es un verdadero regocijo que El Cuenco de Plata haya decidido publicar, aunque en *versiones chirriantemente porteñas*, dos de sus tomos señeros de cuentos: *El collar del perro* y *Los prisioneros*. (Redacción Perfil)

[Por esse motivo, é uma verdadeira satisfação que El Cuenco de Plata tenha decidido publicar, ainda que em versões estridentemente portenhas, dois de seus volumes mais emblemáticos de contos: *O colar do cão* e *Os prisioneiros*.]

Em todas as resenhas não apenas se encontram referências à qualidade da tradução (o que é habitual), mas também um destaque para as diferenças regionais. Outro crítico observa, a propósito da edição de *Histórias curtas*:

Una advertencia final al lector es que la traducción de esta edición es mexicana y que nadie la revisó para reeditarla por aquí. Como para orientar, una *banqueta* es una vereda, una colonia es un barrio, una *carriola* es un cochecito de bebé. Nada de esto impide apreciar el refinamiento y la síntesis a la que llegó Fonseca. (Kiernan)

[Um aviso final ao leitor é que a tradução desta edição é mexicana e que ninguém a revisou para a reedição por aqui. Para orientar: uma *banqueta* é uma calçada, uma *colonia* é um bairro, uma *carriola* é um carrinho de bebê. Nada disso impede apreciar o refinamento e a síntese alcançados por Fonseca.]

A primeira publicação de Fonseca em espanhol foi *Feliz ano novo*, traduzida por Pablo del Barco e publicada pela Alfaguara em 1977. Tanto o tradutor quanto a editora garantiam uma entrada massiva e prestigiosa (Pablo del Barco é um reconhecido poeta espanhol). O livro havia sido proibido pela ditadura militar brasileira, o que sem dúvida era um bom argumento de venda. Pouco depois, chegou *O cobrador* em setembro de 1980, na tradução de Basilio Losada e publicado pela Editorial Bruguera na coleção “Narradores de hoy”, que incluía autores como Italo Calvino, Boris Vian, Anaïs Nin e Osvaldo Soriano (autor argentino com o qual já foi comparado). Tratava-se de uma editora muito popular, com preços mais acessíveis que os da Alfaguara. Num período atravessado pela Guerra das Malvinas e, depois, pelo retorno da democracia, *O cobrador*—como já disse—era ilegível, pelo menos na Argentina. No entanto, em 1986 a prestigiosa editora De la Flor publicou *O colar do cão*. A consagração viria com *A grande arte* (quase em paralelo com *O colar do cão*), pois foi publicada pela editora do *boom* (Seix Barral); pouco depois viria o filme e, então, o nome de Fonseca se incorporaria como um ruído de fundo na literatura latino-americana. Por “ruído de fundo” entendo aqueles escritores que não estão necessariamente visíveis nem têm uma presença dominante, mas que, ao serem mencionados, ninguém se surpreende e todos os leitores sabem de quem se trata.

As edições sucederam-se ao longo dos anos e, mais recentemente, a editora Tusquets—com presença na Espanha e em toda a América Latina (num mercado que se encontra muito fragmentado)—publicou vários de seus livros, entre os quais se destacam seus contos completos em três volumes, lançados em 2018.

Sabemos que há escritores leitores de Fonseca, como Ricardo Piglia, Leonardo Padura, Carlos Monsiváis, Mario Vargas Llosa, José María Brindisi, Federico Campbell, Castellanos Moya, Tomás Eloy Martínez, Roberto Bolaño e Gabriel García Márquez, mas isso nem sempre se traduz em textos escritos sobre ele.

Em 1986, por ocasião da publicação de *A grande arte* em 1984 pela Seix Barral, Mario Vargas Llosa publicou “El gran arte de la paródia” na *Revista de la Universidad de México*. Relacionando-a com Manuel Puig e Guillermo Cabrera Infante e, no plano internacional, com a guinada que Jean-Marie Le Clézio acabara de dar com seu romance *O caçador de ouro (À procura do ouro)*, de 1984, Vargas Llosa utiliza a narrativa de Fonseca para participar do debate que Huyssen sintetizou com a fórmula *after the great divide*. Diferentemente dos escritores que acreditavam que “a única aventura lícita no campo da criação literária era a da linguagem” e se trancavam “a sete chaves”, a narrativa de Fonseca vem disputar a hegemonia narrativa com os meios de comunicação de massa, sobretudo em seus efeitos sobre o público:

El brasileño Rubem Fonseca, autor de *A grande arte* (Rio de Janeiro, 1983), es uno de esos escritores contemporáneos que han salido de su biblioteca a hacer literatura de calidad con materiales y recetas hurtados a los géneros de gran consumo popular. En esta novela ha conseguido, brillantemente, justificar aquel viejo refrán español que dice: Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón. (Vargas Llosa 3)

[O brasileiro Rubem Fonseca, autor de *A grande arte* (Rio de Janeiro, 1983), é um desses escritores contemporâneos que saíram de sua biblioteca para fazer literatura de qualidade com materiais e receitas furtados dos gêneros de grande consumo popular. Neste romance, conseguiu, brilhantemente, justificar aquele velho ditado espanhol que diz: “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão.”]

Nessa leitura, Fonseca é interpretado no contexto do debate que se desenvolveu na América Latina nos anos do retorno da democracia, em um esforço empreendido tanto pela esquerda cultural quanto pela sociologia e pelo campo literário, de considerar os meios de comunicação de massa como alienantes e produto de uma

manipulação empresarial ou imperial, caminhando em direção a uma interpretação em chave mais aberta e mais próxima das possíveis táticas de uso, para usar a terminologia de Michel de Certeau. Na literatura latino-americana, produzia-se então uma virada em direção a um realismo não ingênuo (Fonseca constrói, segundo Vargas Llosa, “uma história crível e natural”) em consonância tanto com o retorno da democracia quanto com o surgimento do pós-modernismo. Ángel Rama, na mesma revista em que Vargas Llosa publicou seu texto sobre Fonseca, havia publicado, em 1982, uma resenha sobre *Água queimada* de Carlos Fuentes com o sugestivo—ou sintomático—título “O retorno a casa”, além de uma resenha que recorria ao mesmo argumento de *A guerra do fim do mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa.

Fonseca, então, lhe serve para vislumbrar esse possível lugar entre os meios de comunicação de massa e a narrativa ficcional:

la televisión y la subliteratura monopolizaran las grandes pasiones, los destinos extraordinarios, la acción [...] El placer de contar historias quedó confinado a las pantallas y a la literatura de los supermercados. (Vargas Llosa 3)

[a televisão e a subliteratura monopolizaram as grandes paixões, os destinos extraordinários, a ação [...] O prazer de contar histórias ficou confinado às telas e à literatura de supermercado.]

Ele destaca um duplo nível de leitura: uma história que está “ao alcance do leitor mais primário”, mas também do “leitor zahorí” [vidente], capaz de captar as referências filosóficas e eruditas. Isso o leva a pensar em Fonseca, como diz o título de seu ensaio, como um escritor paródico:

La novela es también eso, desde luego: una parodia del género, una risueña caricatura de sus excesos e irrealidades, un carnaval en el que desfilan todos sus tópicos. (4)

[O romance é também isso, sem dúvida: uma paródia do gênero, uma bem-humorada caricatura de seus excessos e irrealidades, um carnaval no qual desfilam todos os seus tópicos.]

O conceito de paródia leva Vargas Llosa a focalizar a relação entre os relatos de Fonseca e os gêneros que ele reelabora. No entanto, creio que privilegiar essa relação o impede de perceber outra, não menos importante: a entrada da violência do real em sua escrita (e entendo por violência do real tanto a social e política quanto aquele núcleo impossível de simbolizar). É certo que, como diz César Aira em seu *Diccionario de autores latinoamericanos*, “sua elaboração do gênero policial costuma aparecer engenhosamente justificada no próprio texto” (67), mas esse procedimento justamente o retira da paródia para levá-lo, para usar as palavras de Cristovão Tezza, a uma “paródia da paródia”. Como na famosa observação de Raymond Chandler em seu texto *The Simple Art of Murder*, segundo a qual o que Dashiell Hammett fez com o romance policial inglês foi “tirar o assassinato do vaso veneziano e jogá-lo no beco” do romance noir, poderíamos dizer que Fonseca não levou o romance policial negro às ruas do Rio de Janeiro, mas levou as ruas do Rio de Janeiro ao romance policial negro e o fez explodir de dentro para fora. É a paródia da paródia, como se o Dom Quixote, depois de zombar dos romances de cavalaria, saísse ao campo e se deparasse com gigantes ou com Dulcineia; ou como se Madame Bovary pudesse viver, de uma vez por todas, os romances cor-de-rosa que costumava ler. A paródia da paródia é mais do que a autoconsciência do gênero; é uma radicalização que expõe a impotência do artifício e os limites da cultura.

É curioso que Vargas Llosa mal se refira à violência em Fonseca, sobretudo levando em conta que tanto *A guerra do fim do mundo* quanto *História de Mayta* (1984), que acabara de publicar, são relatos sobre a violência política. Isso se explicaria porque, para Vargas Llosa, o debate não era apenas político, mas também moral (eram os anos dos atentados do Sendero Luminoso no Peru) e parecia difícil incorporar a violência fonsequiana em sua poética. Já mencionei minha leitura de *O cobrador* e creio que isso é sintoma de algo mais geral: nos anos oitenta, a violência de Fonseca era ilegível a partir do processo que se vivia nos países latino-americanos. Seria preciso esperar pelos anos noventa para que essa violência narrativa se transformasse em uma chave do que se chamou de “neopolicial iberoamericano” (Padura 11) ou em narrativas que já não leem a violência sob uma perspectiva moral.

É interessante, nesse sentido, o texto publicado por Tomás Eloy Martínez, pois foi escrito em 2012 mas recupera uma experiência dos anos do exílio, quando a ditadura militar estava instalada na Argentina (Martínez exilou-se na Venezuela):

Nunca olvidaré la primera vez que lo leí. Sé el día preciso, la hora, la temperatura, la inclinación de la luz en un café de Sabana Grande, durante las últimas semanas de mi exilio en Caracas [circa 1983]. Yo estaba sentado a una mesa junto a la acera, esperando a un amigo. Como la espera se hacía larga, crucé a la librería de enfrente en busca de algún texto que me entretuviera. Uno de los vendedores me recomendó un volumen de cuentos que, según él, había leído con el alma en vilo, sin poder dormir.

Así cayó en mis manos *Feliz año nuevo*, en la traducción española de Pablo del Barco. Apenas entré en la atmósfera trivial de “Paseo nocturno, parte 1”, oí batir los parches del infierno, y ya nada fue igual para mí. Esas pocas páginas bastaron para que el universo de Fonseca me tatuara el alma con la malignidad de una flor carnívora.

[Nunca esquecerei a primeira vez que o li. Sei o dia preciso, a hora, a temperatura, a inclinação da luz em um café de Sabana Grande, durante as últimas semanas do meu exílio em Caracas [cerca de 1983]. Eu estava sentado a uma mesa junto à calçada, esperando um amigo. Como a espera se alongava, atravessei até a livraria em frente em busca de algum texto que me entretivesse. Um dos vendedores me recomendou um volume de contos que, segundo ele, havia lido com a alma em suspense, sem conseguir dormir. Assim caiu em minhas mãos *Feliz ano novo*, na tradução espanhola de Pablo del Barco. Mal entrei na atmosfera trivial de “Paseo nocturno, parte 1”, ouvi soar os tambores do inferno, e nada mais foi igual para mim. Bastaram essas poucas páginas para que o universo de Fonseca tatuasse minha alma com a malignidade de uma flor carnívora.]

Tomás Eloy Martínez refiere-se aos sociólogos e à sua concepção de violência, mas parece que havia ali uma concepção de violência associada ao poder—e, ao mesmo tempo, o poder concebido como algo monolítico e instalado no Estado—que a literatura de Fonseca vem abalar, primeiro sem encontrar uma lógica discursiva (uma tatuagem), mas que, com o tempo, revela uma dimensão que já estava presente:

Los sociólogos discutían sobre la construcción social del miedo y asociaban la violencia al poder. Fonseca exploraba esos vínculos e iba más allá, moviéndose en un limbo donde no había conciencia política ni desolación moral, sino la pura y simple condición humana librada a sus incredulidades y a su desolación sin esperanza.

[Os sociólogos discutiam sobre a construção social do medo e associavam a violência ao poder. Fonseca explorava esses vínculos e ia além, movendo-se em um limbo onde não havia consciência política nem desolação moral, mas sim a pura e simples condição humana entregue às suas incredulidades e à sua desolação sem esperança.]

Pode-se dizer que Fonseca não foi um profeta, não foi alguém capaz de narrar trinta anos antes o que na América Latina só começaria a ser escrito muito depois, mas, sem dúvida, a importação de seus relatos estimulou, na geração de escritores que surgiu nos anos noventa e depois, a construção de uma perspectiva narrativa que certas concepções políticas bloqueavam desde o início. E isso se manifesta plenamente em um corpus que poderíamos denominar, como faz Padura em seu prólogo a *Variaciones en negro (Relatos policiales iberoamericanos)*, de “neopolicia iberoamericano” (11) ou, na denominação que prefiro de Castellanos Moya, “romance do sicário” (57).

Ao contrário do grupo do *boom*, que articulou uma estratégia cultural, literária e editorial, o romance policial negro urbano latino-americano surgiu de forma dispersa e sem que seus autores estivessem cientes do que se produzia em outros países. Por isso, trata-se de autores mais jovens que Fonseca, que se encontram com seus pares somente depois de terem publicado seus primeiros livros. O hondurenho Horacio Castellanos Moya escreve sobre o encontro com esse corpus:

Yo no era, por supuesto, una golondrina haciendo verano. Mi libro formaba parte de una corriente literaria que en esa misma época florecía en Colombia, México y Brasil: la novela del sicario, del expolicia convertido en asesino a sueldo, del excombatiente reciclado en mercenario, del pistolero narcotraficante. Algunas novelas de Fernando Vallejo y de Jorge Franco en Colombia, las

ficções de Élmer Mendoza em México, y la obra de Rubem Fonseca en Brasil son excelentes muestras de esta expresión extrema de la cultura de la violencia en las ciudades latinoamericanas. (57)

[Eu não era, obviamente, uma andorinha fazendo verão. Meu livro fazia parte de uma corrente literária que, na mesma época, florescia na Colômbia, no México e no Brasil: o romance do sicário, do ex-policia transformado em assassino de aluguel, do ex-combatente reciclado em mercenário, do pistoleiro do narcotráfico. Alguns romances de Fernando Vallejo e de Jorge Franco na Colômbia, as ficções de Élmer Mendoza no México e a obra de Rubem Fonseca no Brasil são excelentes exemplos dessa expressão extrema da cultura da violência nas cidades latino-americanas.]

A descrição de Castellanos Moya é diferente da de Padura: enquanto este faz uma definição em termos de gênero literário, o hondurenho propõe seu corpus no que eu chamaria de “realismo alucinatório”, que detecta e, ao mesmo tempo, promove um “reciclagem da violência”, colocando em cena “a conversão da violência política em violência criminal” (56). Talvez por isso o texto de Fonseca que mais interessa a Castellanos Moya seja *Agosto*, pois nele não há apenas um vínculo com a história, mas também Fonseca mostra como “a partir do policial é possível mergulhar com maior profundidade nas cloacas do poder político” (83). A hipótese ressignifica, de certo modo, a obra de Fonseca e, em chave bem latino-americana, faz uma leitura política—mais que social ou filosófica—da violência.

Não é uma hipótese lançada apenas por Castellanos Moya; aqui também não se trata de uma única andorinha. Em 1996, Roberto Bolaño leva Rubem Fonseca para o mundo da ficção e do realismo alucinatório em seu livro *A literatura nazista na América*, que consiste em uma série de biografias que reconstroem uma imaginária literatura pró-nazista ao longo do continente. Apesar de fictícia, Bolaño não imagina a literatura nazista latino-americana como um mundo autônomo ou totalmente alheio à literatura existente, mas a aproxima do campo literário histórico, criando um efeito sinistro. No capítulo dedicado ao escritor Amado Couto, incluído na seção “Magos, mercenários, miseráveis”, Bolaño especula sobre a criação de um novo romance policial brasileiro. Autor de um livro de

contos que as editoras rejeitam e se recusam a publicar, Amado Couto decide ingressar nos Esquadrões da Morte, onde persegue, tortura e eventualmente mata opositores ao regime. Como outros personagens de Bolaño—sendo o mais célebre Carlos Ramírez Hoffman de *Estrella distante*—as mãos que escrevem e que apostam em um humanismo letrado são as mesmas que torturam até “esmagar”—para dizê-lo nas palavras de Rodolfo Walsh—“a substância humana até quebrá-la e fazê-la perder a dignidade que o algoz já perdeu” (2).

Apesar de conviver com repressores, Couto quer ser escritor e pretende ser “um continuador de Rubem Fonseca” porque “este escrevia bem, embora dissessem que era um filho da puta” (Bolaño 112). Quer fazer literatura experimental de vanguarda, mas não como os irmãos Campos nem como Osman Lins, e sim como Rubem Fonseca, com quem se sente mais próximo porque ambos compartilham um mundo de violência. Esse é um dos efeitos de Bolaño: a partir de seus duplos sinistros, revela alguma verdade sobre os escritores reais. Mas de que verdade se trata aqui? Em princípio, da frustração da pretensão moral da literatura ou, pior ainda, dos efeitos colaterais catastróficos de toda literatura que pretenda erguer-se como guia moral (efeitos catastróficos tanto estéticos quanto políticos).

Couto se obsessiona por Fonseca, vai ao seu encontro e eles se encaram, mas não lhe dirige a palavra; depois, escreve-lhe uma carta e não obtém resposta. Embora Couto seja um duplo sinistro de Fonseca, ele próprio reconhece uma diferença crucial: “Eu vivo entre piranhas, escreveu, mas don Rubem Fonseca vive num aquário de tubarões metafísicos” (114). Não apenas Couto faz parte de um cardume (sabe-se que as piranhas atacam em grupo), como Fonseca se encontra em um estágio estético (está em um aquário, para ser contemplado, inclusive por crianças) e em um plano radicalmente diferente: sua violência não é a de um sicário (Couto é um romancista sicário), mas sim “metafísica”, dimensão que atravessa o “romance do sicário”, como o chama Castellanos Moya. A diferença está no que cada um faz com aquilo que Vera Follain de Figueiredo chamou de “vazio existencial”: “o vazio existencial de indivíduos que, diante da impossibilidade de levar a fundo as virtudes que a moral tradicional apregoa, transformam-se em figuras errantes e desconstrutoras ou em nostálgicos amargurados ou ainda em cínicos, que se movem, sem culpa, guiados pela moral mercantilista da troca” (17). Couto, por fim, suicida-se em um hotel em Paris depois de escrever em seu diário que teve Fonseca “entre suas mãos”, como se a criação literária não conseguisse

salvá-lo ou protegê-lo. Há outra diferença entre ele e Fonseca: Fonseca é a ferida—diz ele—enquanto Couto é a arma. A violência é um absurdo, não pode ser simbolizada, é uma “desolação sem esperança” (Martínez), mas as posições são, sim, diferentes: o que a falsa biografia de Bolaño parece nos dizer é que a diferença de Fonseca consiste em uma paradoxal compreensão da violência que, como mostram seus próprios relatos, é incompreensível.

Obras citadas

- Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Emecé, 2001.
- Bolaño, Roberto. *Literatura nazi en América*. Seix Barral, 1996.
- . *A literatura nazista na América*. Companhia das Letras, 1999.
- Castellanos Moya, Horacio. “El cadáver es el mensaje: Apuntes sobre literatura y violencia.” *Breves palabras impúdicas: Un ensayo y cuatro conferencias*, Colección Revuelta, 2010, pp. 51–67.
- Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Editora UFMG, 2003.
- Fonseca, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Francisco Alves, 1985.
- . *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. Companhia das Letras, 1997.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide*. Indiana UP, 1986.
- Kiernan, Sergio. “Sin piedad.” *Página/12*, 5 mar. 2018, <https://www.pagina12.com.ar/99014-sin-piedad>. Acesso em 20 abr. 2025.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado: Ensayo sobre la condición neoliberal*. Amorrortu, 2013.
- Martínez, Tomás Eloy. “Fonseca, el narrador del mal.” *La Nación*, 11 maio 2012.
- Padura, Leonardo. “A manera de prólogo.” *Variaciones en negro (Relatos policiales iberoamericanos)*, antología de Lucía López Coll y Leonardo Padura, Arte y literatura, 2001, pp. 5–70.
- Redacción Perfil. “Rubem Fonseca.” *Diario Perfil*, Buenos Aires, 7 jul. 2013, <https://www.perfil.com/noticias/cultura/rubem-fonseca-20130706-0076.phtml>. Acesso em 20 abr. 2025.
- Tezza, Cristovão. “Rubem Fonseca e sua prosa irresistível em dose dupla.” *O Estado de S. Paulo*, 30 ago. 1997.

Vargas Llosa, Mario. “El gran arte de la parodia.” *Revista de la Universidad de México*, no. 431, dez. 1986.

Walsh, Rodolfo. “Carta abierta a la Junta Militar (24 de marzo de 1977).” <https://www.cels.org.ar/common/documentos/CARTAABIERTARODOLFOWALSH.pdf>. Acesso em 20 abr. 2025.

