

A falsa consciência iluminada e o discurso cínico da narrativa de Rubem Fonseca

KARL ERIK SCHØLLHAMMER
Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo discute o movimento na abordagem ficcional de Rubem Fonseca desde a primeira fase em que a obra se destinava a renovação do realismo urbano sempre conjugando a descrição dos submundos urbanos com o experimentalismo da forma impulsionado pela oralidade e semântica da crua realidade da marginalidade e da violência. Na segunda fase, depois da consagração, o foco principal deste argumento propõe um esvaziamento referencial que acompanhado pela depuração da forma acentua o impasse do projeto crítico realista e sua tendência cínica.

Palavras-chave: Realismo, falsa consciência iluminada, cinismo moderno e além

Abstract: This article discusses the movement in Rubem Fonseca's fictional approach from the first phase, in which his work aimed at a renewal of urban realism, always combining the description of urban underworlds with the experimentalism of form driven by the orality and semantics of the raw reality of marginality and violence. In the second phase, after the consecration of his work, the main focus of this argument proposes a referential deflation that, together with the purification of form, accentuates the impasse of the critical realist project and its cynical tendency.

Keywords: Realism, enlightened false consciousness, modern cynicism and beyond

Retomando a leitura da obra de Rubem Fonseca e seu legado crítico reparamos primeiro na consistência longa e duradoura da carreira do escritor que cedo ganha reconhecimento e durante meio século continua escrevendo ficção em todos os formatos, privilegiando o conto e o romance. Na seguinte reflexão pretendo colocar algumas questões para esta consistência e tentar esclarecer o que se transforma e o que se mantém de particular na escrita do autor. Primeiro vou retomar algumas críticas que se canonizaram e depois vou propor uma leitura da mudança que se manifesta nos livros posteriores ao reconhecimento.

A publicação das coleções de contos *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965) catapultou a obra de Rubem Fonseca na literatura nacional. Havia aqui uma nova voz que se desdobrava a partir dos cenários da emergente modernidade urbana principalmente do Rio de Janeiro. Personagens comuns circulavam pelas ruas, frequentavam o salão de manicure, a academia de ginástica, os escritórios de empreendimentos diversos nas engrenagens de uma sociedade esgarçada pelos desafios do crescimento. Eram delegados de polícia, prostitutas, matadores, advogados, mendigos, porteiros, leões de chácara e jornalistas, playboys e camelos, personagens muitas vezes anônimos das ruas. Suas falas traziam um frescor coloquial inédito à prosa da época. O desenvolvimento industrial e a migração para as grandes cidades atrás de emprego e sobrevivência deflagraram uma modernização selvagem do país que iniciou o crescimento descontrolado de favelas e periferias nas capitais brasileiras. A explosão demográfica semeou desafios urbanos nunca respondidos, com miséria informal crescente, desemprego, crime organizado e a prosperidade de uma nova classe média acuada pela violência. Numa frágil situação política, combinada ao cenário repressivo armado pelo golpe militar de 1964, o crime organizado fincou raiz com facilidade e a violência urbana ganhou, a partir desse momento, presença inédita na vida cotidiana brasileira.

Sem deixar de reconhecer nos primeiros livros a grande variedade experimental dos formatos narrativos dos contos e seu hibridismo com discursos e formatos não literários, os críticos mais importantes da época exaltaram principalmente a linguagem do autor, a força direta e a potência visceral das falas dos personagens e uma proposta autoral não só de descrever uma nova realidade urbana, mas de dá-la sua própria identidade expressiva. Para Wilson Martins, o primeiro livro, *Os prisioneiros*, representou uma inovação do conto brasileiro, pela

crueza da linguagem “cuja beleza literária parece existir em segunda potência, para além do que está escrito ou do que é contado” (Martins 165).

No livro *Lúcia McCartney* (1969), o primeiro sucesso de grande público, se acentuou a experimentação entre o discurso literário e o formato de roteiro cinematográfico e à medida que se refinasse a contundência oral do estilo curto e grosso, Fonseca explorava a natureza instrutiva ou performativa do roteiro, em que a transposição para a filmagem abre um leque de opções de leitura e interpretação. Assim, a característica inicial foi a combinação do experimentalismo formal dos gêneros com uma nova concretude da oralidade discursiva.

Alfredo Bosi salienta assim num estudo seminal de 1974 “a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul.... A dicção que se faz no interior desse mundo é rápido, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (21).

Em 1973, Fonseca lançou o primeiro romance, *O caso Morel*, que aprofundava sua disposição experimental numa construção narrativa elíptica e complexa que, não por acaso, foi um grande sucesso de crítica. Com o livro seguinte de contos, *Feliz ano novo*, de 1975, Fonseca alcançou o auge na exploração da violência urbana, tanto na descrição de um assalto sangrento de delinquentes a uma casa de família quanto no relato acerca de um senhor burguês que sai de carro para matar transeuntes, tudo sempre num tom de crueldade frívolo, adotando o linguajar da marginalidade.

Com a mesma vocação programática saiu, em sequência, *O cobrador* (1979), no qual o conto de mesmo nome, com virulência ainda maior, dava voz a um personagem revoltado com a injustiça social e com a dívida que ele pessoalmente irá cobrar!

Fonseca criou aqui um monólogo emblemático que foi visto como a simbiose da demanda social com a procura de um impacto da própria linguagem para além de suas fronteiras semânticas.

Não por acaso a leitura dos contos de Fonseca naquele momento se focalizava na linguagem enfática e performativa inspirada nas vozes, na oralidade do linguajar da grande cidade brasileira sem por isso imitar suas características socioletais.

O estilo de Fonseca, disse Antonio Candido:

agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos—fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida....

O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor. (255)

Tratava-se de uma apropriação de traços semânticos e sintáticos com a finalidade de dar mais potência à performance literária, mas sem entrar em contradição com o refinamento da composição e a economia poética que Fonseca apurava, assim como Dalton Trevisan, Luiz Vilela, Wander Piroli, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e outros dessa “geração 1970” de contistas.

No posfácio de *Contos reunidos* (1994), Boris Schnaiderman canoniza a mesma leitura e discute o estilo de Fonseca, identificando nele o dialogismo bakhtiniano entre vozes da barbárie e vozes da civilização, entre a violência e a humanidade em que “a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo” (774).

Este “realismo” vocal identificado inicialmente na ficção de Rubem Fonseca derivava da escuta dos raciocínios cotidianos de personagens sempre ameaçados e desafiados pelos extremos da miséria e da violência. Todos refletem sua posição diante dos enredos do dia a dia brasileiro e com frequência à procura de pequenos prazeres além dos limites pessoais. O que interessa nas trocas discursivas de Fonseca são os sentidos efêmeros criados a partir de conceitos e preconceitos, ideologias, mentiras, crenças e filosofias de bolso que determinam as ações em curso, não a imitação naturalista das falas socioletais.

Com os livros publicados a partir do *Romance negro*, de 1992, e entrando no novo século XXI, Rubem Fonseca aperfeiçoava na voz do narrador e do personagem esta característica que poderíamos chamar de um tom “essencialmente artificial” na relação da linguagem com o real e que muitas vezes é a própria característica e definição do “clichê”, em sua celebração do lugar-comum na representação verbal do mundo em que se vive. Daí decorre o elemento humorístico da interação dialógica das narrativas de Fonseca, a ironia quase

permanente que à distância acompanha os cenários da realidade flagrada até mesmo em sua crueza, violência e crueldade mais extrema.

Mas a carreira de Fonseca não se encerrou com o reconhecimento e a celebração nacional e internacional. A partir de 1994 ele ainda escreveu sete romances e deixou nada menos que um total de doze livros de contos e um volume de ensaios. Os temas continuavam os mesmos, e as idiossincrasias também. Os personagens se reproduziam, assim como a insistência na apuração de um estilo irônico e aparentemente cínico, com uma mistura bem-humorada de preocupações cotidianas das mais corriqueiras e um discurso rebuscado que frequentemente exibía um gosto pernóstico pelo conhecimento enciclopédico, acionando efeitos jocosos de exageros absurdos de informação inútil.

Em lugar de uma linguagem naturalista e socioletal dos submundos da grande cidade, purifica-se na escrita de Fonseca das décadas seguintes uma elaboração literária do artifício discursivo que expressa em sua inocência banal o embrutecimento geral do cotidiano brasileiro. Os personagens todos são indivíduos resistindo à entropia social e manobrando a vida entre a pulsão erótica e rigorosas atitudes individuais de coerência idiossincrática e crença e vocação em lugar de verdades morais e princípios éticos. Observa-se uma depuração não só da linguagem refinada, mas também dos enredos narrativos num afastamento do pano de fundo realista e urbano que para a crítica era sua característica inicial.

Recua a representação verossímil, sua vocação realista, mas também a expressividade oral em favor de uma arte narrativa em que as mesmas histórias são contadas e recontadas em ritornelos de pequenas variações sobre os mesmos temas, corroendo assim a ilusão de referencialidade. A voz dos personagens se aproxima e se confunde com a voz do narrador em primeira pessoa, identificada por sua vez com a voz autoral numa espécie de autodiegese elíptica sem por isso formar uma proposta autobiográfica ou autoficcional. A primeira pessoa não entra em cena para um jogo de máscaras que na sociedade mediática só serve para representar uma individualidade em eterna interrogação. Na primeira pessoa de Fonseca se esvazia o sujeito burguês, o que Roland Barthes chamou de “a ideologia da pessoa”, a visão convencional do sujeito estável, da consistência e da continuidade do caráter e de suas ações e produtos. Nesta segunda fase da obra o foco do autor é neste “eu” elíptico—que apaga a diferença entre autor, narrador e personagem—ao assumir o peso moral das ideologias, dos preconceitos e dos prejuízos sempre em tom irônico de afirmação satírica e de escárnio. Em lugar da meia-voz

idealizada por Roland Barthes que absorve a intencionalidade autoral no apagamento dos marcadores enunciativos e exalta a autonomia intransitiva da escrita, idealizada por Gustave Flaubert no “*Madama Bovary, c’est moi*”, aparece o sátiro e glutão Gustavo Flávio mostrando sua bunda ao culto público letrado.

Frequentemente, Fonseca recebe críticas pelas opiniões assumidas por seu narrador ou por seus personagens, e muitas vezes acontece em função de uma identificação indevida entre personagens preconceituosos, racistas, misóginos e radicalmente associiais que expõem a visão mais nefasta e corrupta do mundo numa operação enunciativa de assimilação desta perspectiva do outro. É verdade que Fonseca não procura colocar nenhuma distancia com relação a estes personagens. Pelo contrário, sua afirmação implícita de sua posição discursiva ou de seu “lugar de fala”, como se diria atualmente, é parte de uma radical afirmação de posições ideológicas assim desafiadas pelo exagero.

Já na resenha de *O buraco na parede* (1995) Arthur Nestrovsky observou uma mudança das vozes dos personagens em relação àquelas no volume organizado pelo Boris Schnaiderman:

Nenhuma voz é de verdade nesse grande coro. Assim como seu tom é afetivamente neutro, mesmo quando—ou especialmente por que—o que se narra está nas bordas do inominável, também o estilo se esconde em disfarces e pastiches, em “literatura” (Nestrovsky 11).

Neste giro na narrativa dos contos do final do século, os leitores de Fonseca identificaram uma certa depuração e refinamento dos temas, dos personagens e das histórias do autor que por um lado se repetem em variações sutis e por outro ganham uma transparência que Nestrovsky denomina artificial, até artificioso, e literária e que para o crítico certifica e testemunha um esvaziamento semântico das palavras: “é como se a escrita, agora, estivesse constantemente no centro, no coração das trevas, mas nem por isso menos vazia. É uma presença esvaziada, uma espécie de contra, ou antissublime, que o leitor é forçado a reconhecer, por trás dos estilos de plástico da narrativa” (11).

O que antes era interpretado como uma exposição enfática da miséria social e humana na sociedade moderna, numa espécie de radicalização do realismo urbano, começa por via desta depuração de forma e conteúdo ficcional a flagrar satiricamente o cinismo generalizado diante desta realidade. E o que antes era reconhecida como procura expressiva da natureza inumana e trágica—numa linguagem que misturava o coloquial e o letrado—visando ao efeito chocante e

iluminador, ao afeto sensível, agora investe no caminho do humor negro e do sarcasmo visceral.

A partir de *O buraco da parede*, Fonseca lança uma série de títulos de romances e contos entre os quais podemos destacar *Histórias de amor* (1997), *A confraria dos espadas* (1998), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Ela e outras mulheres* (2006), *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011), *Amálgama* (2013), *Histórias curtas* (2015), *Calibre 22* (2017) e o último, *Carne crua* (2018).

Entre os críticos esta mudança por muitos foi interpretada como repetição previsível, porém elegante, do mesmo repertório; por exemplo, na avaliação aliás positiva de Miguel Sanches Neto: “Ao ler estes textos recentes, estávamos relendo a obra de um autor que delimitara um mapa narrativo inconfundível. Esta sensação de déjà-vu marcará suas últimas coletâneas, sem enfraquecer em nada a percepção de seu poder de revelar um outro e mesmo país, neste processo de permanente atualização de nossas misérias” (5).

Encerro meu argumento sugerindo outra chave de compreensão deste abandono tardio do que a obra de Fonseca ainda tinha de projeto realista inicial, seja em forma do compromisso representativo, seja enquanto verossimilhança referencial. No argumento principal da *Crítica da razão cínica*, escrito e editado em 1983 por Peter Sloterdijk, em polêmica direta com o iluminismo kantiano, o filósofo alemão faz um diagnóstico ácido da modernidade tardia caracterizada pelo domínio do que chamou de “uma falsa consciência iluminada” e em que identifica a característica principal do cinismo contemporâneo. Hoje, o cinismo é, segundo o autor, uma consciência modernizada e infeliz sobre a qual a revelação iluminada (*Das Aufklärung*) atua sem sucesso e no qual encontra seu fim. Sendo parte integral do iluminismo moderno, o projeto realista na literatura e na arte se baseia - na longa tradição ocidental desde a renascença até a teoria crítica da Escola de Frankfurt —na convicção que a arma crítica seria a revelação da falsidade e das mentiras, das ideologias e das ilusões do consumo reificado. Com o cinismo moderno, diferente do que vai chamar de *kinismo* dos antigos (*kynikoi*) representado por Diógenes, expressa-se uma consciência que não se sente mais afetada por nenhuma crítica da ideologia; sua falsidade já é protegida por reflexo. Assim, o cinismo moderno tornou-se a antítese dos senhores em relação ao seu próprio idealismo hipócrita entendido como ideologia e como máscara. O cinismo contemporâneo retira a máscara, confirma a falsa consciência iluminada enquanto

falsa e como uma nova arma dos Senhores permite a opressão de seu frágil adversário.

Fonseca, ao meu ver, se posiciona contra e flagra este cinismo moderno pela ironia e pelo exagero e recupera o aspeto visceral e corpóreo da verdadeira tradição satírica, sua origem excrementícia, erótica e transgressiva. Fonseca se integra nesta perspectiva numa genealogia que une entre muitos outros Rabelais, Shakespeare e o jovem Goethe e que se inicia com a refutação de Diógenes da linguagem empostada dos filósofos com um materialismo pantomímico, o corpo animal do homem e seus gestos como argumentos.

Oferece Fonseca a essa posição um toque nietzschiano ao focar não a reificação sob a forma de mercadoria, mas a reificação de si e do outro, do convívio e da relação interpessoal, em práticas de discurso presumivelmente iluminadas. A comunicação presumida entre os personagens de Fonseca não só ressalta o artifício dos tipos de personagens—sempre repetidos *ad absurdum* e depurados idiossincraticamente; na sua retomada ficcional do cinismo contemporâneo Fonseca cria uma espécie de redundância entre a situação narrativa e sua expressão discursiva em que a própria língua se coisifica e ganha realidade. É só na singularidade de algumas poucas situações transgressivas que se vislumbra a possibilidade satírica de romper com a redundância cínica por via da evocação de corporalidades extremas e escatológicas, como por exemplo na coleção de contos *Secreções, excreções e desatinos*, em que o tema principal é o corpo que fala no silêncio das palavras e como seus complexos sinais e impulsos intervenham nas ações e na situação dos personagens muito além de uma questão simples de desejo.

Neste sentido percebemos na obra de Rubem Fonseca a herança do Diógenes que para Sloterdijk era o “Último sofista arcaico e primeiro na tradição da resistência satírica”, que cria um esclarecimento rudimentar e inaugura o diálogo não platônico. Em Diógenes,

Apolo, Deus das luzes, mostra sua outra face, aquela que Nietzsche não percebeu: sua face de sátiro pensante, de carrasco, de comediante. As fechas mortais da verdade alcançam os recônditos onde as mentiras, por trás das autoridades, se julgam imunes. A baixa teoria firma aqui pela primeira vez sua aliança com a pobreza e com a sátira. (Sloterdijk 154)

Numa sociedade em que os idealismos fazem da mentira a forma de vida, o processo da verdade depende de pessoas suficientemente agressivas e descaradas para dizer a verdade.

São os anti-burgueses de origem burguesa—alega Sloterdijk—que renovam o ataque dos neo-kynismos contra a separação e a difamação do sensível. Da mesma maneira a ficção de Fonseca procura encarnar os direitos vitais do que é baixo e excluído—mas para além da aparência e para devolvê-la pela ficção à realidade.

Obras citadas

- Bosi, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo.” *O conto brasileiro contemporâneo*, Cultrix, 1974, pp. 7-22
- Candido, Antonio. “A nova narrativa.” *A educação pela noite e outros ensaios*, 1977, Ática, 1987, pp. 199-215.
- Fonseca, Rubem. *Agosto*. 1990. Nova Fronteira, 2020.
- . *Amálgama*. 2013. Nova Fronteira, 2021.
- . *Carne crua*. Nova Fronteira, 2018.
- . *O caso Morel*. 1973. Agir/Nova Fronteira, 2013.
- . *O cobrador*. 1979. Agir, 2011.
- . *A coleira do cão*. 1965. Nova Fronteira, 2014.
- . *Contos reunidos*. Companhia das Letras, 1994.
- . *Feliz ano novo*. 1975. Companhia das Letras, 1990.
- . *Lúcia McCartney*. 1969. Nova Fronteira, 2015.
- . *Os prisioneiros*. 1963. Agir, 2011.
- . *Romance negro e outras histórias*. 1992. Nova Fronteira, 2011.
- . *Secreções, excreções e desatinos*. 2001. Nova Fronteira, 2013.
- . *Todos os contos + dois inéditos*. 3 vols. Nova Fronteira, 2025.
- Martins, Wilson. “Tendências.” *Estado de São Paulo*. 1 de fev. de 1964. in Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, 2011, pp. 165-170.
- Nestrovsky, Arthur. “A sedução do desagradável.” *Folha de São Paulo*; Caderno Mais, 10 de set. de 1995.
- Neto, Miguel Sanches. “Variações Fonseca.” *Todos os contos + dois inéditos*, de Rubem Fonseca, Nova Fronteira, 2025, vol. 3, pp. 7-12
- Schnaiderman, Boris. “Vozes de barbárie, vozes de cultura: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca.” *Contos reunidos*, de Rubem Fonseca, Companhia das Letras, 1994, pp. 773-777.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica da razão cínica*. 1983. Tradução de Marco Casanova e outros, Estação Liberdade, 2012.

