

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Marina Lima Monteiro

Arte e fome: uma leitura a partir do conto "*Olhar*" de Rubem Fonseca

Juiz de Fora
2017

Marina Lima Monteiro

Arte e fome: uma leitura a partir do conto "*Olhar*" de Rubem Fonseca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador. Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Monteiro, Marina Lima.

Arte e fome : uma leitura a partir do conto "Olhar" de Rubem Fonseca / Marina Lima Monteiro. – 2017.

53 f.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Rubem Fonseca. 2. Literatura. 3. Modernidade. 4. Sociedade.
I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

Marina Lima Monteiro

Arte e fome: uma leitura a partir do conto "Olhar" de Rubem Fonseca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Maria Andréia de Paula Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira – suplente
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Édimo de Almeida Ferreira – suplente
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Aos direitos trabalhistas brasileiros (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Peço licença aos ritos acadêmicos, e a tantas pessoas queridas que foram fundamentais para o início e fim deste trabalho, por não poder começar os agradecimentos de outra forma senão agradecendo inicialmente e sempre a meus pais; por serem idealistas, sonhadores, transformadores, altruístas, indignados e por terem transmitido tudo isso para mim e para os meus irmãos.

A meus irmãos, Gabriel e Davi (por ordem etária), pelo companheirismo, por compreenderem, ainda que sob protestos, minha ausência, pelas ajudas e apoios de sempre. Amo muito vocês.

À Larissa, pelos ouvidos atentos.

Ao Rodrigo Baiôco, pelo companheirismo, apoio incondicional, compreensão, abraços e carinhos nas horas certas e por toda dedicação a mim, a nós.

Ao Martín e à Cecília, pela renovação da esperança, pelo acalanto de seus sorrisos banguelas.

À Sarita, Pedro, Matheus, Júlia e Laura, por estarem sempre presentes, ainda que em pensamento, alma, coração.

Aos meus avós, Edwiges, Colinha e Nilo, pelo carinho, criação e por todo e tanto amor.

Aos tios Denise e Gilmar, pelo carinho e cuidado no início dessa caminhada.

Às amigas Andressa, Monique e Neryanne e Fernanda, pela companhia nem sempre sóbria, por todo apoio nos momentos mais difíceis, pelas risadas certas, por serem as irmãs que eu escolhi.

Ao Alyson, pelos puxões de orelha, pelas risadas, pelo colo, pelo socorro, por ser mais um irmão que as Letras me deram.

À Adenilde, Stella e Élio, por compreenderem as ausências necessárias e por todo apoio profissional.

À Maitê e Aline, pelos desabafos.

À Rose, pelas agulhas e terapias mágicas.

Ao Alexandre, pela orientação, conversas, compreensão e apoio indispensáveis.

Aos membros da banca, pela disponibilidade em aceitarem o convite.

“[...]

*E o cano da pistola
Que as crianças mordem
Reflete todas as cores
Da paisagem da cidade
Que é muito mais bonita
E muito mais intensa
Do que no cartão postal...*

[...]

*Eu não espero pelo dia
Em que todos
Os homens concordem
Apenas sei de diversas
Harmonias bonitas
Possíveis sem juízo final*

[...]”

(VELOSO, Caetano. Fora de ordem)

RESUMO

Rubem Fonseca tem sua primeira publicação na década de 1960, entretanto, sua literatura passa a ganhar maior destaque a partir da década de 1970. Entre seus escritos algumas categorias são recorrentes como a cidade, a violência, a sexualidade, a solidão, o corpo. A presente dissertação compreende que o autor desenvolve em sua obra duas tendências, no que diz respeito principalmente a seus contos, uma relativa aos contos publicados em meados da década de 1970 e outra relativa aos contos publicados em meados da década de 1990. Assim, as narrativas referentes a meados da década de 1970 apresentam pontos distintos às que o autor desenvolverá em meados da década de 1990. Os contos *Intestino grosso* (1973), publicado no livro *Feliz ano novo*, e especialmente o conto *Olhar* (1992), publicado no livro *Romance Negro*, compõem o principal corpus literário desta pesquisa, por serem seus narradores entendidos como alteregos do autor, e por apontarem suas percepções sobre a arte, especificamente a literatura, a sociedade e as relações humanas em nossa modernidade. Após uma breve passagem pelos momentos históricos de cada período aqui tratado, um conto do autor foi analisado. Assim, elegeu-se o conto “Olhar” para ilustrar o período de 1990 e o conto “Relato de ocorrência” para ilustrar o período de 1970.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Literatura. Modernidade. Sociedade.

ABSTRACT

Rubem Fonseca had his first publication in the 1960's, however, his literature gained greater prominence from the 1970's. In his writings some categories are recurrent like the city, the violence, the sexuality, the solitude, the body. The present research shows that the author develops two tendencies in his work in respect to his stories. Thus, the narratives referring to the mid 1970's presents distinct points to those that the author will develop in the mid 90's. The tales *Intestino grosso* (1973) and especially the short story *Olhar* (1992) make up the main literary corpus of this research, due to their narrators being understood as the author's alter ego, pointing out their perceptions about art, specifically literature, society, human relations in our modernity. After a brief passage through the historical moments of each period here treated, a tale of the author was analyzed. Thus, the "Olhar" tale was chosen to illustrate the period of 1990 and the "Relato de ocorrência" tale to illustrate the period of 1970.

Keywords: Rubem Fonseca. Literature. Modernity. Society.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	LITERATURA E ARTE EM “ <i>OLHAR</i> ”	13
3	RUBEM FONSECA E A DÉCADA DE 1970	25
4	A FOME EM “ <i>RELATO DE OCORRÊNCIA</i> ”	32
5	RUBEM FONSECA E A DÉCADA DE 1990	36
6	O ARTISTA DA FOME, MERCADO CULTURAL.....	39
7	CANCLINI E NOSSA MODERNIDADE TARDIA.....	43
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
	REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

A discussão a que se propõe esta dissertação é a relação entre literatura, arte e cultura na obra de Rubem Fonseca. Autor de nossa literatura contemporânea, muito se pesquisa acerca da obra do escritor, com destaque para algumas categorias recorrentes em suas narrativas como a cidade, a violência, a sexualidade, a solidão e o corpo.

O presente estudo percorre alguns contos fonssequianos através da temática da fome para traçar semelhanças e diferenças entre os contos produzidos e publicados pelo autor na década de 1970 e entre os que foram produzidos e publicados na década de 1990, no que tange o seu ponto de vista sobre a literatura, a arte e a cultura.

A partir de uma leitura comparativa dos livros de contos publicados pelo autor nessas duas décadas, é possível perceber uma mudança na concepção do papel da literatura e da arte na sociedade contemporânea, sobretudo a brasileira. Tais mudanças ocorrem paralelamente a outras pelas quais nossa sociedade passou, mudanças políticas e econômicas, por exemplo, que interferem direta ou indiretamente na maneira como a arte é vista e produzida.

De acordo com Ariovaldo José Vidal (2000) em seu livro *Roteiro para um narrador* em que aborda os cinco primeiros livros de contos de Rubem Fonseca, ou seja, os produzidos entre as décadas de 1960 e 1970, “Sua produção de contos está em sintonia com momentos marcantes do período, tanto os da vida brasileira, quanto aqueles mais gerais que determinaram uma mudança mais profunda no comportamento das pessoas.” (VIDAL, 2000, p. 14).

Assim, pode-se dizer que, no que cabe ao conjunto de contos publicados, Rubem Fonseca desenvolve pelo menos duas poéticas em seus contos, uma correspondente à década de 1970 e outra à década de 1990. Embora não seja a intenção desta pesquisa definir ou discutir o que é uma poética do conto, cabe dizer que se entende, aqui, a poética como as características do texto em função do que expressam, ou seja, a poética representa o escopo do artista, o que e como ele pretende transmitir. Desse modo, dois contos ilustram essas duas fases do autor, *Intestino Grosso* – publicado no livro *Feliz Ano Novo*, em meados da década de 1970 – e o conto *Olhar* – publicado no livro *Romance Negro*, em meados da década

de 1990. Tais contos são narrados em primeira pessoa por personagens escritores, representam o *alter ego* de Fonseca, e ambos apresentam como pano de fundo uma discussão acerca da função social da arte e problematizam o papel da autoria. Funcionam exatamente como metanarrativas capazes de explicitar o que acima chamou-se poética do conto em Rubem Fonseca. Entretanto, é dado maior destaque ao conto *Olhar*, por considerá-lo pouco contemplado pela crítica e pelos estudos em Rubem Fonseca e por ser este o ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa, ao contrário de *Intestino Grosso*, bastante lembrado, mas nem por isso menos importante.

As publicações de Fonseca estão repletas de *alter egos*. Conhecido como um autor que pouco aparece na mídia ou em eventos literários nacionais e avesso a celebridade, é através de seus textos que se chega ao autor e a seus pensamentos. Deonísio da Silva (1996), na edição que contempla Rubem Fonseca da coleção *Perfis do Rio*, chegou a dizer que embora não dê entrevistas, Rubem Fonseca pode ser considerado o autor mais entrevistado da literatura brasileira, pois é entrevistado por ele mesmo em seus livros.

O universo artístico é ponto recorrente na escrita de Rubem Fonseca, servindo por muitas vezes como tema de suas narrativas, que através da metalinguagem discutem e, em certa medida, definem o ponto de vista artístico do autor. Segundo Gilvan Procópio Ribeiro (2000), em seu estudo *O olho e o discurso: uma leitura de Rubem Fonseca*, a literatura feita por Fonseca busca encontrar ou injetar algum sentido no mundo.

Na Segunda seção, é dado destaque ao conto *Olhar*, publicado em 1992 no livro *Romance Negro e Outras Histórias*, uma vez que parte de sua análise todas as demias que compreendem este estudo. Nela, autores como Candido, Figueiredo, Vidal e outros que compõem a fortuna crítica acerca da obra de Fonseca são elencados para contribuírem com a análise do conto em questão.

Já na terceira seção, “Rubem Fonseca e a década de 1970”, é apresentado um breve panorama da produção de Rubem Fonseca no contexto da década de 1970, para tanto recorreu-se aos escritos de Padilha, Candido, Faria, Figueiredo entre outros.

Já na quarta seção, “A fome em ‘Relato de ocorrência’”, é feita uma análise do conto *Relato de ocorrência*, publicado no livro *Lúcia MC Cartney* em 1969, para uma breve ilustração dos escritos do autor na década de 1970 assim

como para destacar a temática da fome, cara a este trabalho. Nesta seção, auxiliam na análise os escritos de Holanda e Faria.

A quinta seção é destinada a uma breve observação da obra de Rubem Fonseca dentro do contexto da década de 1990. Nelas são trazidos à tona trechos de alguns contos do autor para ilustrarem a análise da década.

A sexta seção, “O artista da fome, mercado cultural”, é composta por uma discussão sobre o mercado cultural através do conto *O artista da fome* de Kafka e sua relação com a afirmação “Arte é fome” presente no conto *Olhar*. Também compõem essa seção os escritos de Lipovetsky e Canclini.

A sétima seção, “Canclini e nossa modernidade”, é de alguma forma uma continuação da sexta, entretanto com maior destaque aos escritos de Canclini em “*Culturas Híbridas*”. Benjamin também é destacado nessa seção, por ser difícil falar em modernidade sem trazer à luz seus pensamentos.

Para finalizar, coube à oitava seção as considerações finais deste trabalho. Seção esta em que, após todas as discussões levantadas, foi estabelecida de forma mais clara uma comparação entre os contos *Intestino Grosso* e *Olhar*.

2 LITERATURA E ARTE EM “OLHAR”

Sobre a ficção de Rubem Fonseca, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003) em seu estudo *Os crimes do Texto: Rubem Fonseca e a Ficção Contemporânea* afirma que tal ficção

[...] encena o vazio existencial de indivíduos que, diante da impossibilidade de levar a fundo as virtudes da moral tradicional, transformam-se em figuras errantes e desconstrutoras ou em nostálgicos amargurados ou em cínicos, que se movem, sem culpa, guiados pela moral mercantilista da troca. (FIGUEIREDO, 2003, p. 21).

Assim, como exemplos de figuras errantes e desconstrutoras, temos a personagem central do conto *O Cobrador*, que por enxergar as injustiças da sociedade a que ele próprio é submetido e por não conseguir se enquadrar nesse teatro da moral da vida em sociedade, resolve fazer justiça e cobrar tudo aquilo que lhe devem, ou aquilo que ele julga lhe dever a sociedade, que de fato o deve. Como os de personalidade cínica, pode-se citar o empresário, pai de família e com boa condição financeira de *Passeio Noturno*, que com um estilo hedonista sai à noite com seu carro para desfrutar do que para ele é um prazer, matar pessoas atropeladas. O personagem do autor residente em um sobrado com claraboia em *A Arte de Andar nas ruas do Rio de Janeiro*, Augusto, que de batismo chama-se Epifânio, enquadra-se nos personagens nostálgicos e amargurados, sente uma nostalgia pela cidade do Rio de Janeiro presente em sua memória, apresenta uma fome afetiva pela antiga cidade.

A personagem principal e narradora do conto *Olhar*, um escritor solitário, quase um misantropo, como ele mesmo se classifica, inicialmente, pela atitude solitária, pelos hábitos metódicos e por considerar como arte, ou como boa arte, apenas as produções consideradas clássicas, pode ser enquadrado na categoria dos nostálgicos amargurados, ao menos até a troca de olhar que de alguma forma muda sua maneira de viver. A partir desse olhar, o personagem pode ser enquadrado na categoria dos desconstrutores por não apresentar limites em satisfazer seus desejos.

Nesta linha de raciocínio, Martínez (2004) corrobora a ideia de que não são os personagens fonsequianos amorais, mas a moral que os rege é a de saciar a si mesmos. O autor ainda afirma serem tais personagens conscientes de seus atos, embora nem sempre levem em consideração o peso de suas atitudes sobre os demais. Um dos possíveis reflexos dessa moral dos personagens fonsequianos no leitor é a sua falta de capacidade, ou de querer, julgar tais atos. Esse não saber ou não poder julgar explica-se pela forma como o autor constrói o fluxo da narrativa. Como cúmplice da construção desse fluxo narrativo há a presença predominante do narrador personagem que torna a narrativa, como bem frisou Figueiredo (2003), quase uma confissão.

O conto *Olhar*, narrado em primeira pessoa, começa com uma pergunta instigante: “Um olhar pode mudar a vida de um homem?” (FONSECA, 1992, p. 61). A pergunta torna-se ainda mais instigante quando o narrador explica a que tipo de transformação ele se refere: “transformações terríveis” (FONSECA, 1992, p. 61).

Por se tratar de um narrador personagem, que mais a frente se apresenta como um autor, pode-se suspeitar que ele já tenha a resposta para tal pergunta. Talvez o que ele queira é comprovar, para nós leitores, sua teoria. Assim, começa a narrar um evento pessoal e inusitado.

Adepto do que ele considera uma boa arte, a arte clássica, a personagem se julga acima das demais pessoas, não apenas ao se afirmar um autor clássico, mas também por nunca ter entrado em um restaurante, embora tivesse dinheiro suficiente para isso. O narrador, segundo ele mesmo, necessitava apenas de alimentos do espírito. Assim, limitava-se a comer apenas o suflê de espinafre que solicitava a sua empregada, Talita, cuja presença lhe incomodava o suficiente para determinar que ela trabalhasse apenas duas horas diárias, que deixasse pronto todos os dias; passando horas solitárias em meio a manifestações artísticas.

Esse incomodo causado pela presença de Talita, representante de uma parcela da população marginalizada e faminta, assemelha-se a à rejeição que faz com que o executivo do conto *O Outro*, publicado no livro *Feliz Ano Novo*, de 1975, dê esmolas ao personagem do menino, que ele enxerga como grande e forte, uma verdadeira ameaça. Entretanto, o menino era um representante franzino e faminto, características que o narrador só se dá conta após matá-lo com um tiro para livrar-se de sua presença.

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (FONSECA, 1994, p. 414).

Assim, a ameaça que o menino representava é a mesma ameaça que sente o autor de *Olhar*, a ameaça de se ver obrigado a enxergar o outro e tudo aquilo que ele representa; enxergar o que é mais cômodo e suportável ignorar. Pois enxergar o outro é comprometer-se com ele, e isso nenhum dos dois narradores pretendiam.

Após uma crise de inanição, que o fez suar frio, ter arrepios, visões e ouvir vozes, o Autor-escritor teve uma inspiração para um poema e o redigiu sob o título de *Os Trabalhadores da Morte*, seguem os versos:

OS TRABALHADORES DA MORTE (Para Mégnin e H. Gomes)

Joyce, James se emocionava com a marca marrom
de cocô na calcinha
(nem tão calcinha assim, naquele tempo)
Da mulher amada.
Agora a mulher morreu
(a dele, a sua e a minha)
e aquela mancha marrom de bactérias
começa a tomar conta do corpo inteiro.
Elas atacam em turnos:
muca, muscina e califora, belos nomes,
dão início ao trabalho de destruição;
lucilia, sarcófoga e onésia
fabricam os odores da putrefação;
dermestestes (afinal um nome masculino)
cria a acidez da pré-fermentação;
fiofila, antomia e necróbita fazem
a transformação caseínica dos albuminoides;
tireófiro, lonchea, ofira, necroforus e saprinus
são a quinta invasão, dedicada à fermentação;
urópode, toroglifos, glicífagos, tracinotos e serratos
consagram-se à dissecação;
anglossa, tineola, tirea, atageno, antreno
roem o ligamento e o tendão,
afinal tenébrio e ptino acabam com o que restou
de homem, gato e cão.
Não há quem resista a esse exército
Contido num cagalhão. (FONSECA, 1992, p. 63-64).

O poema escrito pelo narrador foi intitulado de *Os Trabalhadores da Morte* em uma clara referência às bactérias responsáveis pelo processo de decomposição de toda e qualquer matéria orgânica, inclusive cadáveres humanos, é dedicado a Jean-Pierre Mégnin, autor do livro *La Faune des Cadaveres: Application de L'entomologie à la Medicine Légale* e a Hélio Gomes, professor de medicina legal e autor do livro *Medicina Legal*, pelo motivo óbvio do tema a que o poema encerra.

Pode-se perceber que não se trata de uma obra clássica, ou de um autor clássico, como se autointitula a personagem, nem por sua forma – não há uma métrica regular ou um esquema fixo de rimas – nem pela temática ou linguagem que o compõe.

Criado a partir dos nomes femininos (em sua maioria) das bactérias que se alimentam dos cadáveres, o poema começa com uma menção à presença de tais organismos nas fezes das roupas íntimas da esposa de James Joyce, aproximando-a, assim, das mulheres comuns, humanizando-a, talvez mais que isso: aproximando homens e mulheres de suas características animais, em geral reprimidas e dignas de vergonha – fezes, urina, sexo etc.

Em relação à aparição de James Joyce no poema, pode-se perceber um conflito entre a tradição clássica (objeto de desejo da personagem) com o modernismo poético de língua inglesa (representado por Joyce). O nome do poeta e romancista é apresentado pelo sobrenome, conforme tradição do idioma e da cultura a que representa, logo abaixo, no verso seguinte, há o verbete *cocô* paralelo ao nome de James que se emocionava com a marca marrom (de cocô, ou cagalhão) na calcinha da esposa, assim, James se emociona com o material humano. A posição entre o nome de Joyce e o verbete *cocô* pode ter outras explicações, no conto *Intestino Grosso*. A personagem entrevistada, também um autor, afirma detestar Joyce e todos os seus contemporâneos e antecessores (FONSECA, 1994, p. 466). Logo temos a relação entre emoção e arte, arriscando-se a dizer entre amor e arte (amor pela matéria humana).

Nos dois versos a seguir o autor contrapõe a vida (representada pela mancha de fezes na calcinha da mulher de Joyce – só defeca quem está vivo) com a morte (quando a mancha da calcinha toma o corpo inteiro). Neste momento de morte o homem se iguala não apenas aos demais animais, que também têm sua

matéria carne consumida pelos processos de decomposição, mas a matéria de excremento do seu próprio corpo.

Outro fato curioso a respeito da menção à calcinha manchada de fezes da mulher de Joyce, é a clara referência à história, verídica ou não, de que este andava de fato com a calcinha suja da esposa. A realidade sobre o fato não é sabida, entretanto, como disse o autor de *Intestino Grosso*, “O que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita” (FONSECA, 1994, p. 462).

Tal aproximação dá-se também nos versos finais em que a morte e as fezes aproximam homem, gato e cão: “afinal tenébrio e ptino acabam com o que restou/ de homem, gato e cão. / Não há quem resista a esse exército / Contido num cagalhão.” (FONSECA, 1995, p. 64). Logo, questiona a superioridade de uns sobre os outros, sejam humanos ou animais.

Importante ressaltar aqui que o método de jejuar já foi aplicado antigamente por alguns santos da igreja católica com o intuito de obter visões e/ou inspirações divinas, como lembrará o médico consultado pelo autor. Embora este desejo não fique explícito no texto, é importante lembrar que a personagem se considera um autor clássico e que segundo ele “uma obra é considerada clássica por ter, através dos tempos, mantido a atenção ininterrupta dos leitores. Que mais pode um autor querer? Que me chamem, pois, de clássico, ou mesmo de acadêmico.” (FONSECA, 1992, p. 61).

Ocorre que o resultado de sua inspiração não revela, segundo o próprio o personagem, seu viés para a escrita clássica. Pode-se suspeitar então que seria o autor um falso clássico, até porque trata-se de um narrador personagem que narra o fato conforme seus desejos.

A personagem demonstra sofrer de uma das angústias do sujeito moderno: a de alcançar de alguma forma o sucesso profissional. Trazendo para o debate o pensamento de Roger Bastide em que afirma continuar sendo a arte uma categoria social, qualquer autor escreve pensando em um público “se trabalha é em vista de certas sanções sociais: glória ou popularidade, desejo de alcançar uma elite ou de se tornar imortal.” (BASTIDE, 1979, p. 74).

Em oposição ao que pensa seu paciente, Dr. Goldblum, após diagnosticar o ataque de inanição sofrido pelo protagonista e este se mostrar profundamente envergonhado pelo poema que escreveu por nele conter palavras consideradas

grosseiras pelo personagem, afirma que “arte é fome” (FONSECA, 1992, p. 65) e convida o paciente para um jantar.

Neste momento da narrativa temos um embate sobre a arte: o que ela é e como atua na sociedade. Para o autor protagonista, arte é algo superior, sublime, inefável, suficiente. Já do ponto de vista do médico, que é também um admirador das artes, arte é fome, é vontade, é desejo, é falta, é corpo.

A arte como manifestação social e cultural de um povo desempenha um papel fundamental na sociedade, o de observação e apreensão do mundo a sua volta e a *posteriori* representação e crítica a este mundo. Logo, a literatura, como manifestação artística que é, também desempenha esta função de representação, resistência e transformação.

Antonio Candido (1995), em seu texto *O direito a literatura*, considera como literatura todas as criações poéticas, ficcionais, dramáticas em todos os níveis de uma sociedade, em diferentes tipos de cultura “desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 1995, p. 242). Desta forma, o crítico literário diz não existir povo ou homem que possa viver sem entrar em contato com alguma forma de literatura, ou seja, sem alguma maneira de criar histórias. A respeito disso, Candido (1995) afirma ser esta representação artística “fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente.” (CANDIDO, 1995, p. 243).

Cada sociedade ou grupo social cria suas manifestações artísticas e ficcionais de acordo com suas crenças, sentimentos, regras, fraquezas, passado e presente e tudo mais que as caracterizem. Neste caso, ainda em consonância com os escritos de Candido (1995), “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” (CANDIDO, 1995, p. 243), ou seja, desempenha um papel, de certa maneira, formador, mas não apenas dentro das convenções. Desempenha tal papel porque põe o sujeito em conflito entre ele e o mundo: “um livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco.” (CANDIDO, 1995, p. 244).

Sem conseguir se esquivar, o protagonista, até então vegetariano, vê-se em um restaurante com um grande aquário. Aparentemente sem saber como agir ou que critério utilizar para escolher um peixe, já pensando em pedir um suflê de

espinafre, se encanta pelo nadar e principalmente pelo olhar de uma das trutas: “Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante do que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente. O olhar da truta deixou-me encantado.” (FONSECA, 1992, p. 66).

Chega-se aqui ao que Massaud Moisés (2012) chamaria de principal ou única *célula dramática* do conto em análise. O olhar que a truta retribui ao protagonista do conto é a ação, a causa, que vai ter como efeito todas as outras ações da narrativa, além de ser o fato que motivou o autor personagem a escrever o texto.

Após devorar a truta, o personagem confessa ter sentido enorme prazer durante aquela refeição. Entretanto, recusou-se a jantar outras vezes com o médico e até tentou voltar a comer apenas os suflês de espinafre que Talita, sua empregada, lhe preparava.

Sob o efeito do olhar da primeira truta que devorara, o escritor não para de pensar sobre o peixe, nas palavras do narrador “pensava na truta de maneira extremamente complexa: [...] e pensava, principalmente, no olhar da truta respondendo ao meu olhar.” (FONSECA, 1992, p. 67). Começa o personagem então a pensar em outras manifestações literárias que não as suas, pensa em Cortázar e no conto *Meu tio o iauaretê* de Guimarães Rosa, em que o personagem se transforma em uma onça. Sobre isso o autor esclarece: “Mas eu não quero tornar-me uma truta: eu queria COMER uma truta de olhar inteligente.” (FONSECA, 1992, p. 67, grifo do autor).

Assim o olhar gera a primeira transformação, o homem que era vegetariano, que não reconhecia a necessidade do seu corpo em receber alimento e gerar energia, passa agora a frequentar, sem a companhia de Dr. Goldblum e com receio de que as pessoas a sua volta notassem o seu imenso prazer em devorar trutas, restaurantes com a única exigência de que nestes existissem aquários, para que ele pudesse escolher seu peixe pelo olhar.

Importante salientar que, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, de Cirlot (2005 apud ALVES, 2014), o peixe representaria simbolicamente a fecundidade e o sagrado, assim como na fé cristã, em que Cristo aparece como pescador e após ressuscitado alimenta-se de peixe, esta imagem associa-se, junto com o pão e a hóstia, a um símbolo eucarístico, de comunhão e renascimento. Dito isso, pode se dizer que o movimento de transformação que o personagem faz após

comungar do peixe é também este, de renovação, uma vez que ele muda seu gosto e seus hábitos.

A mitologia está repleta de transformações perigosas após a contemplação de um olhar, Narciso que se apaixona por si mesmo ao ver a sua imagem em um espelho d'água; as filhas e a esposa de Ló, transformadas em estátuas de sal; Perseu vencendo a Medusa após obriga-la a olhar-se; o medo dos índios em terem suas almas perdidas ao mirarem suas imagens em espelhos. Sem contar o olhar enigmático, quase um mito, de Mona Lisa, uma das mais conhecidas pinturas do artista renascentista Leonardo da Vinci (ALVES, 2014).

A este respeito, Marilena Chaui (1988) destaca a função mística, criadora, do olhar. Segundo a filósofa, o homem ao fazer uso da visão está no limite entre a materialidade e a espiritualidade, não é à toa que o dito popular afirma que os olhos são a janela para a alma.

Nessa perspectiva, pode-se inferir que após ser seduzido pelo olhar daquele peixe de movimentos elegantes destacando-se dos demais, o personagem teve sua alma, seu eu, revelado.

Em outra passagem, após ser indagado sobre o que desejaria comer por um garçom novato que acaba lhe sugerindo um coelho à caçadora, o personagem sente-se tentado a experimentar tal sabor, mas queria antes poder contemplar o olhar do animal. Postos no que se chamaria comumente em uma *saía justa*, os funcionários explicam-lhe com dificuldade que isto não seria possível uma vez que os coelhos já se encontravam *temperados*, para não dizer mortos. Após um longo debate, o autor decide saborear o coelho a caçadora, sem, contudo, fitar-lhe o olhar. Entretanto, o personagem afirma:

Comi consciente o tempo todo, da peculiaridade daquele sabor, uma doçura que não era a do mel, muito menos a do açúcar, um paladar que me dava a inesperada sensação de gozo singular. [...] que prazer gustativo me seria propiciado se eu pudesse ver os olhos dos coelhos antes de morrerem. O coelho decapitado me pareceu uma coisa feia, algo indefinido entre gato e cachorro, já que é a cabeça que distinguia esses animais um do outro, quando mortos e esfolados. A um bicho sem cabeça falta algo muito importante, os olhos. (FONSECA, 1992, p. 70-71, grifo nosso).

Na busca por saciar o desejo de saborear um coelho após ter seu olhar contemplado, o protagonista se dirige a uma loja de animais de estimação e compra um coelho, mais uma vez, o critério para a escolha do animal a ser degustado é o olhar. Já em sua residência, pôs-se a admirar o modo como o animal se alimentava de seu tapete persa e de cenouras. Nesta mesma cena, cogitou como seria o mastigar de um porco e concluiu que estes animais, embora mais vorazes, também demonstrariam fragilidade e beleza, condições que o autor considera essenciais à singular condição animal. E conclui: “Arte é fome.” (FONSECA, 1992, p. 71, grifo nosso).

Tem-se, então, a segunda e talvez mais significativa, transformação pelo olhar, o modo como autor passa a enxergar a arte; se arte é fome, é também artigo de primeira necessidade do corpo e não apenas da alma, como julgava anteriormente.

Bem salienta Silviano Santiago (1982) ao eleger Rubem Fonseca como “prosador por excelência do *corpo*” (SANTIAGO, 1982, p. 61, grifo do autor). A respeito disso, Ariovaldo José Vidal (2000) contribui ao afirmar que é pelo corpo que passa todas as sensações e experiências na obra do autor, nesta medida é por meio de sua dessacralização que se têm e se perde a dimensão do humano.

Ao som da nona sinfonia de Beethoven e inteiramente nu, o protagonista se dirige à banheira com o coelho já morto, é neste ambiente, por temer sujar a cozinha de sangue, que seguindo as recomendações de um dos cozinheiros do restaurante que frequentava, o personagem realiza a esfoladura do animal. Feito isso, separa as tripas e restos em um caldeirão e o coelho, pronto para ser temperado, em outro.

Em seguida, deixa o banheiro “imaculadamente limpo” (FONSECA, 1992, p. 73) e toma um longo e morno banho para em seguida preparar o coelho na cozinha. Com o prato pronto, ele degusta vagorosamente refeição, deixando claro o indescritível prazer que sentia em saborear um coelho cujo olhar foi visto.

O coelho é popularmente conhecido como símbolo da procriação e da fertilidade, da luxúria e da rapidez. Conhecido também como uma espécie de guardião do tempo, em *Alice no País das Maravilhas*, de John Tenniel. Algumas culturas também o entendem como o guardião da vida e dos segredos elementares. Além de sua relação também com a cultura cristã, de animal doce e inofensivo,

símbolo da sabedoria. Assim, também comunga o personagem de toda essa simbologia.

Relembrando os estudos de Taylor (2011), temos aqui mais uma contradição do homem moderno em relação à moral vigente. Segundo o autor, o sujeito moderno é dotado de uma profundidade que o permite captar a expressividade dos seus atos frente ao meio em que vive. Mas também, há nesse sujeito uma capacidade de reinterpretação e desprendimento em relação a este meio e, dependendo da intensidade desse desprendimento, o sujeito pode incorrer em um hedonismo, buscando o prazer a qualquer custo. Pode-se dizer que o personagem principal do conto em análise, incorre em hedonismo, pois fere as nossas regras morais, sociais, alimentar-se do que a princípio seria um animal de estimação. Mas o personagem não teme este juízo, está mais preocupado em saciar o seu desejo e a obter prazer.

Há neste e em outros pontos do conto mais uma marca da literatura contemporânea, destacando-se as narrativas de Rubem Fonseca, que Vera Figueiredo (2003) aponta em seus estudos sobre o autor:

A arte tenta, então, cada vez mais, a afastar-se dos procedimentos de ruptura, das negações radicais que supunham afirmações também radicais. Em vez de revolução, a transgressão. Isto é, violação permanente de fronteiras – misturando tempos, espaços e remodelando continuamente identidades. (FIGUEIREDO, 2003, p. 12).

Assim, em Fonseca, encontramos essa veia transgressora que de alguma forma também revoluciona, no sentido de que transforma, o olhar e o pensar do leitor; afastando-o de sua realidade, uma vez que é ficção, mas ao mesmo tempo aproximando-o a ela, na medida em que as vezes é necessário afastar-se da cena para compreendê-la. Neste sentido, convida o leitor à reflexão das morais e regras sociais vigentes tornando a literatura e as artes em geral não a ferramenta que transformará os valores vigentes, mas a tal arte perigosa relembrando as palavras de Candido já citadas.

A transgressão que pretende o autor empírico e o hedonismo a que está sujeito o autor ficcional ficam ainda mais claros na última passagem do conto, em que observando a banheira pelo reflexo do espelho, o autor personagem cogita a

possibilidade de aumentá-la para saborear não apenas um carneiro, animal que também deseja provar, mas um homem.

Comtemplei, através do espelho, pensativo, a banheira. Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos? Hum... Aquela banheira era pequena. Precisava comprar uma maior. (FONSECA, 1992, p. 73).

A proposta do desejo de transgressão proposta por Figueiredo (2003), fica muito clara quando o personagem revela seu desejo de comungar de um cabrito e de um ser humano após, enfim, contemplar o seu olhar. A transgressão nesse momento se dá através de duas possíveis interpretações.

A primeira, e mais clara delas, o desejo do ato de canibalismo, seguindo a leitura linear do texto, transgressora por fazer de alimento um semelhante, não apenas a si mesmo, como a Deus – importante lembrar que na cultura cristã o homem foi feito a imagem e semelhança de Deus e por isso não pode ter seu corpo imaculado ou jantado.

A segunda e também transgressora hipótese é do desejo sexual, carnal, de cópula com o homem – por ser o ato sexual ainda um tabu em nossa sociedade, mais pela expressão de tal desejo do que pelo ato em si – e com o cabrito, uma vez que se sente atraído pelo olhar de devassidão inerente às duas espécies, segundo o personagem – o que seria uma transgressão ainda maior, indo contra não apenas às convenções sociais como, talvez, às da natureza.

Desse modo, pode-se dizer que a literatura fonsequiana configura-se como uma literatura clássica, não a literatura clássica tradicional, embora aquela também seja legitimada pelos estudos literários, mas sobretudo, por se tratar de uma literatura que sacia e ao mesmo tempo provoca fome. Sobre essa literatura diz Padilha (2007):

Suas obras alcançam o prodígio de circular, com êxito, simultaneamente, em pólos antagônicos: possui excelente aceitação junto ao grande público não especializado e, ao mesmo tempo, tem o mérito de inspirar estudos, debates e discussões no território restrito

do universo acadêmico, confirmando a legitimidade de largo alcance obtida pelos seus livros e corroborada ainda pela crítica. [...] a condensação de elementos igualmente díspares, oriundos tanto da cultura de massa como da cultura erudita, numa reordenação não dicotômica que põe em xeque as fronteiras mesmas desses extratos. (PADILHA, 2007. p. 13).

Assim, volta-se à ideia já apresentada de que arte e cultura estão relacionadas à questão do convívio e da comunhão entre indivíduos e sociedade, como já destacado através dos escritos de Candido. Logo, a *baixa cultura* que o autor execrava, inicialmente, fica na metáfora de olhar/comer o outro e de alguma forma, ser/sentir o outro. Tal relação entre arte, cultura e sociedade será melhor desenvolvida mais a seguir.

3 RUBEM FONSECA E A DÉCADA DE 1970

Historicamente a década de 1970 é bastante significativa para a sociedade brasileira. Politicamente vivia-se em um estado de exceção imposto pela ditadura militar, também conhecida como anos de chumbo, período que mancha de maneira definitiva nossa história e no qual o governo passa a lidar de maneira ainda mais violenta e vigilante com as manifestações culturais em 1968, através de um processo sistemático de censura prévia da produção cultural da época. É também neste momento que surge a TV a cores e vive-se, no âmbito econômico, o momento que ficou conhecido como *milagre brasileiro*, devido às altas taxas de crescimento difundidas pelo governo militar e ofertas de emprego e um crescente e violento processo de urbanização pelo qual passavam principalmente as grandes cidades brasileiras.

Neste momento há um incentivo por parte do governo ditatorial, com o auxílio da linguagem televisiva em difusão, ao consumo de bens simbólicos, de produtos culturais de massa, pois segundo Ortiz (2006), associava-se a este consumo a ideia de democracia, o acesso a esses bens dava a falsa impressão de liberdade de pensamento. Tal incentivo ocorre através do I Plano Nacional de Cultura, que buscava incentivar, através inclusive de recursos financeiros, a produção artística voltada para o discurso farsante da ditadura e, assim, passar a falsa impressão de liberdade de expressão artística e cultural, aprimorava-se então a forma de censura.

Através da TV buscava-se disseminar a ideia de uma identidade nacional que corroborava os ideais das elites e do poder vigente, ou seja, escondia-se principalmente a miséria e as desigualdades sociais, aproveitando-se de uma população sem direito a voz e com acesso a fontes restritas e censuradas de cultura e informação.

Nesse cenário, cria-se um conflito de ideias e ideais; de um lado o poder governamental com apoio dos canais de televisão, sobretudo a Rede Globo, ditando o que seria consumido pela população no que diz respeito à cultura e pregando a falsa ideia de uma única e uniforme identidade nacional, de outro os produtores culturais de esquerda. A este respeito pontua Maria Rita Kehl (1979) que

O padrão Globo de qualidade que se firmou sobretudo a partir de 73 com a chegada da televisão colorida é incompatível com a estética do subdesenvolvimento criada por produtores culturais de esquerda – os teatros Arena e Oficina (considerando evidentemente as diferenças entre as suas propostas), o CPC da União Nacional dos Estudantes, os cineastas do Cinema Novo. A opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar definitivamente do imaginário brasileiro a ideia de miséria, de atraso econômico e cultural. (KEHL, 1979, p. 6).

O país experimentava sob a mira da ditadura militar um processo de urbanização que influenciou nossa produção literária, principalmente no que diz respeito à concepção e à representação da vida na cidade, comumente encontrada como cenário de reconhecidas obras nacionais, como por exemplo nas narrativas de Machado de Assis. Sobre isso esclarece Padilha (2007):

[...] que a literatura urbana presente na literatura moderna, sobretudo nas obras produzidas na década de 30, conservava ainda traços de um indissociável provincianismo, inclinado a fixar, por meio de um discurso ufanista, marcas de identidade nacional, ao mesmo tempo em que se preocupava em retratar aspectos sociológicos e subjetivos dos personagens. (PADILHA, 2007, p. 31).

Nessa perspectiva, ainda não existia até as décadas de 60, 70, principalmente até a década de 1970 – sem negar a importância da produção artística na década anterior –, uma literatura de fato urbana, que tratasse a cidade e suas questões como materialidade do próprio texto.

Segundo Candido (1989), é a partir dessas duas décadas e devido a todos esses acontecimentos sócio históricos, que se vê na literatura brasileira um outro momento narrativo, marcado pela polifonia discursiva e pela transgressão de valores culturais e sociopolíticos, em que não cabia uma única identificação nacional. Portando, indo em direção contrária ao que pregava o governo e a mídia, com destaque para a mídia televisiva em expansão.

A respeito dessa nova forma de narrar que se vê em nossa literatura, Candido (1989) diz ser esta:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica da dosagem dos efeitos; finalmente contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada. (CANDIDO, 1989, p. 211).

Pode-se dizer então que a produção artística, em particular a literária, não procura mais atingir os ideais de uma construção identitária única e deixa de lado um certo saudosismo provinciano, para dar lugar às múltiplas vozes que surgem na cidade. Como bem lembra Faria (1999),

Não dá mais para Diadorim. [...]. Abrem-se as feridas do homem e da metrópole, revelando uma ampla geografia humana pautada pela solidão, pela violência, por diversas outras formas de privação e exclusão, contra as quais, no entanto, os intelectuais e os artistas já não dispõem das armas que caracterizaram a denúncia e a resistência que marcaram os anos 60. Resta-lhes apenas descrevê-las, hiperbolizá-las, incorporá-las à própria linguagem, numa atitude muito mais de exposição que de contestação. (FARIA, 1999, p. 22, 25).

Neste contexto, Rubem Fonseca publica seu primeiro e importante livro de contos da década, *Feliz Ano Novo*, de 1975 – tendo antes publicado o romance *O caso Morel*, em 1973 e posteriormente *O Cobrador* em 1979 –. Acusado de atentar contra a moral e os bons costumes, o livro foi censurado pelo então Ministro da Justiça do governo Geisel, Armando Falcão, em 1976, após uma vendagem de aproximadamente 30 mil exemplares, e recolhido. De modo geral, os contos expõem ficcionalmente situações e diferenças sociais que o então governo, como já dito, pretendia esconder violentamente. Nas palavras do autor entrevistado em *Intestino Grosso*, conto que encerra o livro em questão, “estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade” (FONSECA, 1994, p. 173).

Os contos produzidos por Fonseca que compreendem a década de 1970 pautam-se sobretudo nas representações das feridas abertas de uma sociedade pelo processo violento de urbanização, sem nenhum preparo de cunho político e social. No que tange às pessoas dessa sociedade e que vivenciam a vida nas cidades brasileiras que passaram por esse processo, sendo o cenário principal a

capital fluminense, elas são representadas através de personagens como Pereba, de *Feliz Ano Novo*; o cobrador, de *O Cobrador*; por Elias e Lucília, de *Relato de Ocorrência*; assim como pelo pai de família assassino, de *Passeio Noturno*; entre outros.

Assim, o cenário urbano é composto principalmente pelo subúrbio, ambientes como delegacia, favelas, bordéis, repartições públicas largadas compõem o enredo fonsequiano da época através de uma linguagem direta, crua. Como no conto *A Coleira do Cão*.

Não sei como essa gente aguenta. Eu não me incomodava de não ter água corrente para tomar banho, lavar a cara. Mas não ter latrina! Isso é fogo!, disse Washington.

Para onde vai essa merda toda?, perguntou Pedro.

Eu não tinha pensado nisso”, disse Vilela. Devem existir fossas.

[...]

Quando chove desce tudo pelas valas, misturada com urina, restos de comida, porcaria dos animais, lama e vem parar no asfalto. Uma parte entra pelos ralos, outra vira poeira fininha que vai parar no para-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-finos das madames, que não fazem a menor ideia que estão tirando merda em pó de cima dos móveis. (FONSECA, 1994, p. 221).

Devido a suas escolhas temáticas e de uma linguagem sem o disfarce da figuração, a narrativa de Fonseca foi considerada pelo crítico e teórico literário Alfredo Bosi (1997) como uma literatura brutalista e/ou neorrealista, nos moldes das narrativas produzidas nas décadas de 1970-1980.

A sociedade brasileira é, a um só tempo sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca. (BOSI, 1997, p. 17).

Pode-se propor uma leitura, segundo a qual Rubem Fonseca responderia à afirmativa de Bosi por meio da personagem central do conto *Intestino Grosso*. Esse conto que narra a entrevista de um autor que pouco se apresenta em público a um repórter que pouco sabe de sua obra. Como dito anteriormente, o autor

entrevistado pode ser considerado como um alter ego de Rubem Fonseca, assim, através dele pode-se observar o que pensa o autor quando tomado não por brutalista, mas por pornográfico. Ao ser interrogado pela personagem do repórter se a linguagem aceita socialmente sofre influência de uma moral quase cristã, a personagem do autor responde:

É claro. A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem que dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula, faziam tudo, só não fodiam*. (FONSECA, 1994, p. 463, grifos do autor).

Ainda sobre essa crítica, quase moralizante, a personagem responde que “Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público.” (FONSECA, 1994, p. 466).

Contraopondo o rótulo de literatura brutalista proposto por Bosi (1997) à narrativa e linguagem de Rubem Fonseca, Figueiredo (2003) ainda aponta que a linguagem utilizada pelo autor, principalmente no que tange ao emprego da primeira pessoa, borra os limites entre enunciado e enunciação, mas não para remeter para qualquer instancia fora da ficção, como, por exemplo, o autor empiricamente considerado, e sim para o jogo infinito de simulações que afasta o espectro de um realismo ingênuo (FIGUEIREDO, 2003, p. 17).

Ainda a respeito do caráter de literatura brutalista, no qual alguns críticos inserem o autor, Ariovaldo Vidal (2000) afirma que

Sem dúvida, há relação entre a obra de Fonseca e essas tendências; mas seria reduzir a sua obra quase a um modismo, quando ela tem se mostrado resistente ao tempo. Seria negar também a base de leitura crítica que há, explícita ou implicitamente, no rico imaginário do seu narrador. (VIDAL, 2000, p. 53).

Logo, pode-se considerar que a narrativa fonssequiana esbarra em algumas limitações da crítica que por muitas vezes a considera como simples função de representação quase empírica da miséria humana. Tal limitação da literatura de

Rubem Fonseca a um viés meramente sociológico não concebe a relevância da complexidade das questões levantadas em suas obras ficcionais. Assim, o autor traz, através também da linguagem que emprega em suas narrativas, marcas da vida cotidiana contemporânea a fim de discutir a realidade que se impõe ao homem urbano brasileiro residente nas grandes metrópoles. Mais do que uma língua nacional, o autor apresenta línguas e linguagens de diversas classes sociais.

De acordo com Fiorin (1997) a língua expõe uma visão de mundo, e pode ser considerada a manifestação de uma cultura. De maneira análoga podemos compreender que assim também é com a linguagem, como manifestação cultural representa de alguma forma uma identidade, ou várias. É o que acontece com a polifonia trazida nos contos fonséquianos, várias vozes, várias linguagens que circulam pela cidade e expõe a problemática desses sujeitos. Como o trecho abaixo, retirado do conto *O Cobrador*:

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada. (FONSECA, 1994, p. 492).

O que todas essas personagens e as vozes que representam têm em comum e os fazem representantes dessa sociedade ferida é a fome por que cada sujeito está particularmente ou coletivamente acometido, seja pela fome do corpo por alimento – energia - seja a fome metafórica, em todos os seus significados, justiça, amor, prazer, sexo, arte. Assim, a fome que interlaça essas personagens pode ser entendida, compreendida como a ausência, a ausência de tudo ou qualquer coisa que as humanizem. A este respeito diz Faria (1999):

Vê-se, em Rubem Fonseca, a fome (mais que o medo) como mola propulsora das reações quase sempre violentas, contra a impossibilidade de se satisfazer um desejo, contra a impotência que se sente, ao se ter um bem negado. O que varia, no fundo, é a

tangibilidade desse bem. Neste sentido, há desde a fome de comida propriamente dita até outras fomes, como a de afeto, a de compreensão, a de sexo, entre outras. Fome ganha, então, *status* de símbolo. (FARIA, 1999, p. 87).

O professor fundamenta sua afirmação na leitura do conto *O Balão Fantasma*, do livro *O Buraco na Parede*, de 1995. Nesse conto, que tematiza a perseguição policial a equipes de baloeiros no Rio de Janeiro, surge a seguinte passagem, que serve para balizar a leitura metafórica e expandida do signo fome em Rubem Fonseca (1995):

Tascam o balão porque não foram eles que puseram aquilo no céu, por que não perdoam ao balão ter caído das alturas, porque o balão é um corpo estranho nas ruas. Ele é como os pássaros migratórios mortos a pauladas nas praias do Nordeste porque estão andando exaustos na areia enquanto deviam estar voando.

Eles matam os pássaros por que sentem fome.

Os tascadores também têm fome. Há muitas fomes. (FONSECA, 1995, p. 512).

4 A FOME EM “RELATO DE OCORRÊNCIA”

Publicado no livro *Lúcia McCartney* de 1969, originalmente sob o título de *Relato de uma ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência* esse conto teve seu nome primeiro título alterado a partir da sétima edição.

Narrado em terceira pessoa, um dos poucos contos fonsequianos de narrador observador, a escolha pelo foco narrativo, juntamente com o título original, endossam o tom quase jornalístico da linguagem utilizada pelo autor, que também muito se assemelha aos relatórios policiais, como visto já no primeiro período do texto, “Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.” (FONSECA, 1994, p. 360).

O pequeno conto se baseia naquilo que poderia ser mais uma cena corriqueira que viraria notícia nos telejornais brasileiros, ou mesmo na mídia impressa: um acidente de trânsito envolvendo uma vaca e um ônibus de passageiro. Entretanto, o peculiar olhar dado ao conto, quase notícia, é o que chama atenção. Como dito, o conto começa noticiando o choque entre o ônibus e a vaca, o ônibus cai da ponte no rio e alguns passageiros que nele viajavam morrem, entretanto, todos os fatos são centralizados e narrados a partir da figura do corpo do animal que fica caído, morto, em cima da ponte.

Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de blusa comprida e blusa amarela, de vinte e poucos anos presumíveis e que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de trinta e quatro anos; Manuel dos Santos Pinhal, de trinta e cinco anos, que usava uma carteira de sócio do Sindicato de Empregados em Fábrica de Bebidas; o menino Reinaldo, de um ano, filho de Manuel; Eduardo Varela, casado, quarenta e três anos. (FONSECA, 1994, p. 360).

Em uma perspectiva normal de uma notícia, seria dado maior enfoque aos passageiros e ao motorista, Plínio Sérgio. Entretanto, logo em seguida à descrição do acidente, são apresentados os outros personagens que compõem a narrativa, os “residentes das cercanias” (FONSECA, 1994, p. 361), Elias Gentil dos Santos e sua esposa Lucília, que presenciaram a queda do ônibus, e Marcílio da

Conceição e Ivonildo de Moura Júnior, todos apresentados por nome e sobrenome, como habitual em uma ocorrência policial ou em uma notícia.

Atormentado pela presença dos outros dois homens, Elias manda que sua mulher vá em casa buscar um facão enquanto olha com ódio para Marcílio e Ivonildo. O narrador dá ênfase no olhar e pensamento do primeiro para com os demais

Surge Marcílio da Conceição. Elias olha com ódio para ele. Aparece também Ivonildo de Moura Junior. E aquela besta que não traz o facão!, pensa Elias. Ele está com raiva de todo mundo, suas mãos tremem. Elias cospe no chão várias vezes, com força, até que sua boca seca. (FONSECA, 1994, p. 360).

Como se pode prever a partir da ordem de Elias para a esposa, a intenção do homem é esquartejar o corpo do animal para que este lhe sirva de alimento, o que a personagem teme é a divisão da carne do animal com as demais testemunhas, pois de acordo com a fala de Elias “A situação não tá boa não” e esta parece ser uma boa oportunidade para comer carne, além de não poderem “desperdiçar” o alimento.

Outro fato que é importante ressaltar e que já fica marcado no início do conto, é a relação entre Elias e sua esposa. Claramente é uma relação de desigualdade pautada na diferença de gênero das personagens, em que o homem se impõe à vontade da mulher, que obedece aos mandos do marido. Não que a carne da vaca não a interessasse, ou que ela não faria o que fosse preciso para saboreá-la. O fato é que a fala de Elias para com a esposa é de ordem, e demonstra a desigualdade que existe mesmo entre sujeitos de mesma classe social, característica de nossa sociedade. Tal desigualdade é intensificada ao fim do conto, quando o narrador revela a já avançada gestação de Lucília. Quando a mulher volta com o facão, o marido a segura com raiva e vai em direção a vaca seguindo as orientações da esposa “No lombo é onde fica o filé, diz Lucília. Elias corta a vaca.” (FONSECA, 1994, p. 361).

Observando a atitude de Elias, Marcílio pede a faca do homem emprestada. Elias, que claramente não queria dividir a carne com os demais, nega com raiva – revelando mais um tom de suposta superioridade dele para com a esposa, a quem chama de imbecil e para com Marcílio, a quem chama de mulato,

em tom pejorativo - obrigando Marcílio e Ivonildo a saírem rapidamente em busca de facas.

Eles vão apanhar facas, diz Elias com raiva, aquele mulato, aquele corno. Suas mãos, sua camisa e sua calça estão cheias de sangue. Você devia ter trazido uma bolsa, uma saca, duas sacas, imbecil. Vai buscar duas sacas, ordena Elias.
Lucília corre. (FONSECA, 1994, p. 361).

Quando retornam, Ivonildo e Marcílio têm a companhia de familiares com facas para também usufruírem da carne da vaca. No local também há um carro de polícia, representante do poder instituído, o motorista do carro exige que lhe emprestem uma faca caso contrário “apreendo tudo” (FONSECA, 1994, p. 361).

Aqui está retratada mais uma fome, a fome do Estado, do poder público que se revela primeiro pela precária qualidade de vida daquelas pessoas, falta de saúde, moradia, saneamento, subnutrição, vide a personagem Lucília que “Está grávida de oito meses, sofre de verminose e sua casa fica no morro, a ponte no alto de outro morro. Lucília trouxe uma segunda faca com ela. Lucília corta a vaca.” (FONSECA, 1994, p. 361), e segundo pela atitude de um de seus representantes, que sem pudor tenta tirar proveito da situação, se ele não tiver carne, ninguém mais terá.

Tal personagem apresenta uma moral individual e egoísta que Sérgio Buarque de Holanda vai discutir em seu livro *Raízes do Brasil* publicado pela primeira vez em 1936. Neste livro Holanda busca refletir sobre a formação da identidade da sociedade brasileira, quando então desenvolve o conceito do *homem cordial* que um pouco se aproxima do que se conhece como *jeitinho brasileiro*. Diz Holanda (1995):

[...] toda a nossa conduta ordinária denuncia, com frequência, um apego singular aos valores da personalidade configurada pelo recinto doméstico. Cada indivíduo, nesse caso, afirma-se ante aos seus semelhantes indiferente à lei geral, onde esta lei contrarie suas afinidades emotivas, e atento apenas ao que o distingue dos demais, do resto do mundo. (HOLANDA, 1995, p.155).

Além disso, ainda há o personagem do açougueiro, João Leitão, nome sugestivo para um açougueiro – vale lembrar também que os sobrenomes brasileiros relacionados a bichos tem origem portuguesa, logo referem-se à gênese de nossa sociedade *cordial* –, que proibido de se jogar sobre o corpo da vaca, espera todos saírem para pegar o que sobrou do animal para provavelmente comercializá-lo, deixando na ponte apenas uma poça de sangue, em uma atitude quase de comensalismo, em que o lema do capitalismo se faz gritante, tudo é mercadoria.

As verdadeiras vítimas do acidente relatado no conto são as pessoas que desossam a vaca em uma atitude quase primitiva. Nas palavras de Faria (1999) “Esses indivíduos, cuja descrição do comportamento beira o patético, já nesse curtíssimo conto, tornam-se vítimas evidentes do poder oficial instituído.” (FARIA, 1999, p. 910). Assim, as fomes aqui tratadas são de primeira ordem, de sobrevivência.

As personagens desse conto são as pessoas “empilhadas na cidade” sobre as quais o Autor entrevistado de *Intestino Grosso* diz escrever. Seguindo sua linha de pensamento, *Relato de Ocorrências* está repleto de pornografia, pois segundo o Autor entrevistado, a miséria é a real pornografia, desconstruindo o que comumente entende-se por pornográfico.

Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?
Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.
Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos.
Sapatos eles têm, às vezes. O que falta sempre é dentes.
(FONSECA, 1994, p. 461).

Assim, pode-se dizer que a poética fonsequiana desenvolvida principalmente durante a década de 1970, pauta-se nesses sujeitos e nessa fome. A fome por comida, por igualdade social; e ambienta-se principalmente nas periferias da cidade, que por sua vez, também é representação dessa fome.

5 RUBEM FONSECA E A DÉCADA DE 1990

A obra de Rubem Fonseca no que compreende a década de 1990 é composta por quatro livros de contos *Romance Negro e Outras Histórias*, de 1992; *O Buraco na Parede*, de 1995; *Histórias de Amor*, de 1997 e *A Confraria dos Espadas*, de 1998. Além de três romances: *Agosto*, de 1990; *O selvagem da Ópera*, de 1994; *E do Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto*, de 1997.

No que tange os acontecimentos históricos da década de 1990, esta é resultado, obviamente, de importantes acontecimentos das décadas anteriores, sobretudo da década de 1980, com a queda do muro de Berlim e o desmantelamento da União Soviética, no âmbito mundial, e a recente democracia reconquistada após os anos da ditadura civil-militar, em âmbito nacional. No âmbito econômico, destaca-se o plano Real e a dependência/obediência ao Fundo Monetário Internacional (FMI) e ao Banco Mundial.

Se na década de 1970 a literatura fonsequiana trazia marcas de um processo de urbanização desordenado, na década de 1990 as pessoas continuam *empilhadas na cidade* e a literatura e as artes, no contexto da América-Latina, também passam por algumas transformações, como a crise da modernidade como destaca Canclini (1998) – fato que será abordado mais adiante.

A cidade continua sendo espaço privilegiado nos contos de Rubem Fonseca, entretanto outros centros urbanos aparecem, como a cidade francesa Grenoble, um dos espaços do conto *Romance Negro*.

Ao chegarem a Grenoble uma limusine os espera. Alguns poucos escritores merecem esse tratamento especial; quase todos os demais, junto com jornalistas, recepcionistas, agentes, editores, publicitários, relações públicas, entram no ônibus que os levarão para seus hotéis. (FONSECA, 1994.p. 700).

A figura do policial, do detetive, do cobrador é substituída pela do escritor, ou, quando aparecem, estão de alguma forma ligados a personagens que também circulam pelo campo das letras, como as amantes que cursam Letras de *Idiotas que Falam Outra Língua*, do livro *O Buraco na Parede*, de 1995, veja:

Silvia

Não quero brigar, podia chamar você de feixe de ossos, comida de cachorro. Mas não quero brigar. Você é a poesia, eu sou a música, tudo bem. Mas eu estudei letras na faculdade.

Regina (gritando)

Eu também estudei letras! (FONSECA, 2005. p. 545-546).

Já as delegacias, os botecos, as favelas dividem a atenção do autor, com as livrarias, restaurantes, casas de classe média, como o apartamento do velho advogado de *O Livro de Panegíricos*, também do livro *Romance Negro e Outras Histórias*, de 1992.

Uma mulher abre a porta do apartamento na avenida Delfim Moreira e eu digo que vim pelo anúncio. Ela me manda entrar. Um salão enorme. As janelas estão abertas e pode-se ver o mar lá fora, muito azul. Grandes merdas. Um homem está na janela e se vira quando entro. Vem em minha direção. (FONSECA, 1994. p. 660).

A partir da década de 1990, fica ainda mais nítida a preocupação de Rubem Fonseca com a função social exercida pela literatura e o papel do autor nisso tudo, como já apontava na década de 1970 o conto *Intestino Grosso*. Assim, o autor começa a representar tais angústias através de seus personagens autores, como Jonh Landers, que para ter fama e reconhecimento mata e toma o lugar do famoso escritor Peter Winner (as personagens foram separadas ao nascimento e adotadas por famílias distintas).

Consegui que Einner viesse ao telefone, alegando ser um auxiliar de Clotilde Farouche. Você era editora da Grasset, naquela ocasião, a editora de Winner e – mais uma coincidência – se recusara a publicar um livro meu. Lembra-se? *O quarto fechado*, de John Landers? Não responda agora. (FONSECA, 1995. p. 156).

[...]

Esses dois meninos foram entregues para adoção. Um foi adotado por um casal de nome Landers, de Boston, e o outro por um casal de nome Winner, de Harrodsburg. Você entendeu a tragédia? (FONSECA, 1995. p. 186).

Outro autor-personagem importante e que ilustra essa década é Augusto/Epifânio, que se dedica a alfabetizar prostitutas e a andar pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, pois pretende escrever um livro um livro chamado *A arte de Andar nas ruas do Rio de Janeiro*: “[...] Anota o que vê ao caminhar pela cidade e escreve seu livro *A Arte de Andar nas ruas do Rio de Janeiro*.” (FONSECA, 1995. p. 15-16).

Entretanto, a personagem que melhor representa todas essas as questões com as quais preocupa-se Fonseca é de fato o autor-personagem de *Olhar*, devido a isso o destaque dado ao conto neste trabalho.

6 O ARTISTA DA FOME, MERCADO CULTURAL

A afirmação do autor-personagem de *Olhar de que Arte é fome* (FONSECA, 1995, p. 71) retoma o conto *Um Artista da Fome*, publicado em 1924, no qual Franz Kafka também relacionou arte e poesia à fome.

A referida narrativa apresenta como personagem principal um representante da antiga arte de jejuar, que vê sua arte perdendo espaço e o interesse do povo, ainda assim, continua a se apresentar expondo-se em uma gaiola sem comer durante dias e se sujeitando aos caprichos do pequeno público, que suspeitava de falcatruas do artista e, por isso, o mantinham sobre constante vigilância, os vigilantes eram escolhidos entre o próprio público a troco ironicamente de comida, tratava-se de uma “Mera formalidade, instituída para tranquilizar o povo, pois os iniciantes sabiam perfeitamente bem que, fossem quais fossem as circunstâncias, nem mesmo a força o artista resolveria quebrar o jejum durante a prova. A honra da profissão o impedia”. (KAFKA, c2000/2003, p. 4).

Pode-se, por analogia, comparar a arte de jejuar apresentada no conto às demais artes, incluindo a literatura, foco de maior interesse deste estudo, uma vez que como a literatura, a produção artística da personagem kafkaniana está sujeita aos rumores do mercado e do interesse do público, que se mostram manipuláveis. Por isso o empresário do artista da fome só lhe permitia o espetáculo por quarenta dias, o que nada tinha a ver com sua saúde, fato que indignava o artista por se julgava capaz de uma arte bem maior, podendo ficar muito mais dias sem se alimentar do que o prazo estipulado pelo empresário.

O prazo máximo fora fixado em quarenta dias pelo empresário, que não lhe permitia ir além, nem mesmo nas grandes cidades. Havia boas razões para isso. A experiência demonstrara que, durante 40 dias, a curiosidade do público podia ser mantida pela pressão de anúncios, mas depois disso o povo começava a se desinteressar, diminuindo o número de simpatizantes. (KAFKA, c2000/2003, p. 5).

Em determinado momento da narrativa, a personagem principal vê-se abandonada pelo público e resolve empregar-se em um grande circo que passava pela cidade, circo este que trocava constantemente de apresentações, aceitando

qualquer artista que não exigisse muito – uma referência ao mercado artístico e aos moldes do trabalho em um sistema capitalista.

No circo, durante um curto período, o jejuador conseguiu algum êxito, mas logo encontrou-se jogado em sua jaula junto à jaula dos animais, numa tentativa de atrair o público que teria que passar por ele para admirarem as atrações principais, excetuando-se as crianças: “as crianças, sem nada entender, pois nem na escola e nem em casa haviam sido preparadas para isto (que lhes importava o jejum?) indicavam, pelo brilho dos olhos, que dias mais auspiciosos estavam por vir.” (KAFKA, c2000/2003, p. 8).

Ainda sobre a indiferença das pessoas à arte, o narrador acredita que aqueles que não a apreciam espontaneamente, não serão capazes de compreendê-la, logo, a arte acaba por não encontrar a recompensa merecida.

Ao fim do conto, quando o artista foi encontrado abandonado e quase morto em sua jaula, que parecia estar vazia, a personagem principal confessa ao vigia que o encontra que o público não deveria de fato admirá-lo, pois na verdade ele jejuava por necessidade: “– Porque não consegui encontrar comida a meu gosto”. (KAFKA, c2000/2003, p. 10).

Neste ponto, ecoa, ainda que anacronicamente, a conclusão da personagem fonsequiana, “Arte é fome” (FONSECA, 1995, p. 71). O jejuador de *O Artista da Fome* precisava da arte porque não concordava com a vida, ou esta não lhe bastava.

O conto de Kafka revela um verdadeiro circo de horrores a que se sujeita o protagonista. Pode ser lido, portanto, como uma metáfora da relação da arte e dos artistas com o mercado a que estão sujeitos.

De acordo com Lipovetsky (2007) a expressão *sociedade de consumo* surge ao final do século XIX, período em que as indústrias começam a se dedicar à produção em larga escala de produtos de bens de consumo, em que se obtém lucro através das altas vendas e em que a ampliação do mercado consumidor era importante. Assim, o acesso da classe trabalhadora ao mercado de consumo era necessário para esta fase do capitalismo que se estende até a década de 50 do século XX. De acordo com Lipovetsky (2007):

A economia de consumo é inseparável desta invenção de marketing: a busca do lucro pelo volume e pela prática dos preços baixos. Pôr os produtos ao alcance das massas: a era moderna do consumo é condutora de um projeto de democratização do acesso aos bens mercantis. (LIPOVETSKY, 2007, p. 28).

Essa lógica do consumo e da efemeridade dos produtos, a fim de gerar ainda mais mercado, consolidou-se ainda mais no século XX, em que ainda, de acordo com o autor, vivemos sobre as regras mercadológicas e de acumulação de capital que trouxe consigo a possibilidade de mercantilizar tudo, necessária para o objetivo de acúmulo de capital. Sobre este período, corrobora Wallerstein (2001):

Um ou mais elementos faltavam, porque nos sistemas sociais históricos anteriores tais elementos não haviam sido transformados em mercadoria, ou então essa transformação ainda era incipiente. [...] Por isso, o capitalismo histórico incluiu a ampla mercantilização de processos – não só os de troca, mas também os de produção e de investimento – antes conduzidos por vias não mercantis. No anseio de acumular cada vez mais capital, os capitalistas buscaram mercantilizar cada vez mais esses processos sociais presentes em todas as esferas da vida econômica. Como o capitalismo é centrado em si mesmo, nenhuma relação social permaneceu isenta de uma possível inclusão. O desenvolvimento histórico do capitalismo envolveu o impulso de mercantilizar tudo. (WALLERSTEIN, 2001, p. 15).

A configuração capitalista de que tudo pode ser transformado em mercadoria influencia em todos os campos da vida em sociedade, não é diferente no campo artístico e cultural.

Horkheimer e Adorno (2002) definem a indústria cultural como a capacidade de parte da sociedade atual em atribuir novas qualidades a elementos já existentes para assim criar produtos comercializáveis às massas e, de alguma forma, determinar o que será consumido por ela.

A indústria cultural se mantém através da manutenção e da concentração econômica e administrativa em apenas uma parcela da sociedade; assim o estilo de vida torna-se o principal produto produzido e vendido por ela a fim de manter os interesses dessa parcela da população. Portanto os consumidores exercem um papel de passividade diante das influências dessa indústria que no máximo procura

adaptar-se ao gosto daqueles, gosto que ela também tem o poder de moldar. Assim, a arte e a literatura também estão sujeitas a esse mercado, pois de uma forma ou de outra também são frutos dessa sociedade.

A manutenção do poder político e econômico nas classes dominantes é importante para a manutenção desse ciclo criado a partir da indústria cultural, de modo que esta não pode promover obras ou artistas que contestem essa ordem em detrimento de sua existência, ficando assim, o artista limitado em sua produção, ou ignorado, como o artista da fome de Kafka. Assim, a indústria cultural se abstém às críticas sociais, políticas e econômicas e quando as fazem é visando melhor algum setor que ainda não funciona bem e sempre de forma isolada, nunca permitindo um pensamento coletivo e amplo a respeito de nossa condição social.

O que interessa a essa indústria é a manutenção do *status quo*, para tanto uniformiza as produções intelectuais e artísticas e limita a difusão de qualquer pensamento que seja contrário a seus interesses, logo, que não seja meramente uma mercadoria.

Canclini (1998) em *Culturas Híbridas* discute tal relação apontando para o fato de a escolha do público não ser uma escolha genuína, mas sim norteada por uma relação de poder estabelecida principalmente pelo sistema capitalista a fim de manter a posição social das classes dominantes.

Também a literatura está sujeita a isso através da tentativa de padronizar os escritores literários seja através da linguagem ou das temáticas, vendendo sempre histórias novas essencialmente e esteticamente iguais. A respeito disso diz Benjamim (1986): “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”. (BENJAMIN, 1986, p. 171).

7 CANCLINI E NOSSA MODERNIDADE TARDIA

A fundo, o que os dois contos – *Intestino Grosso* e *Olhar* – representam é a discussão acerca do culto e do popular, questões que permeiam nosso modernismo e nossa modernidade e que, segundo autores como Canclini, se deram tardiamente e de modo distinto em relação à Europa. Logo, faz-se necessária uma compreensão sobre o que propõe Néstor Garcia Canclini a partir de seu livro *Culturas Híbridas*, de 1997. Assim, segundo o autor,

[...] seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semi-transformadores. (CANCLINI, 1998, p. 83).

Em seus estudos, Canclini analisa a relação/diferença entre a modernidade sociocultural e a modernidade econômica nos países da América Latina, considera sobretudo os países Argentina, Brasil e México (país de origem do autor). Segundo Canclini (1998), para entendermos nossa modernidade é importante compreendermos como ela se deu historicamente.

O autor foca nos agentes sociais envolvidos com a produção artística, aborda o que é tradicional e o que é moderno para defender a ideia de que aqui – América Latina –, no que tange o campo das artes e das relações sociais, há “culturas híbridas” (CANCLINI, 1998) em que a modernidade está na mistura entre o culto e o popular. Isso se deve ao fato de que

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericanas e andinas), do hispanismo colonial católico e das ações político educativas e comunicacionais modernas. (CANCLINI, 1998. p. 73).

Ainda de acordo com o autor, por termos sido colonizados pelas nações europeias mais atrasadas e submetidas a movimentos antimodernos, “tivemos um

modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 1998. p. 67). Canclini destaca que até a década de 1970 não vivemos de fato uma modernidade, mas tivemos ondas modernistas/modernas, nossa sociedade vai encontrar sinais firmes de modernização, principalmente no que compreende o aspecto econômico, entre os anos de 1950 e 1970, quando ocorrem de fato algumas mudanças estruturais em nossa sociedade, como o início de um desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado; consolidação e expansão do espaço urbano; expansão do mercado de bens culturais e das universidades; novas tecnologias comunicacionais (televisão); avanço de movimentos políticos mais radicais.

É neste contexto, como dito anteriormente, que se encaixa o primeiro alterego fonsequiano que interessa a este trabalho. É aqui que o autor personagem de “Intestino Grosso” se coloca quando de certa maneira teoriza sobre a produção literária e artística que defende, aquela em que não há mais espaço apenas para Diadorim.

Entretanto, essa modernização socioeconômica, dita por Canclini, acontece em descompasso com o modernismo artístico literário, uma vez que aquela não emancipa a figura do autor/ artista que agora se vê sob as regras do mercado cultural, é preciso produzir para atender a este mercado. O Estado mal ocupou-se das artes clássicas, tradicionais, colocando-as em museus, catalogando-as. Coube a iniciativa privada, principalmente através da TV, a promoção da cultura moderna tanto para as elites quanto para as massas.

No que tange ao aspecto dos receptores quanto a modernidade, Néstor Garcia Canclini diz que o pouco conhecimento sobre a história da América-Latina dificulta inclusive uma busca nos museus sobre a modernidade e como ela é vista. De acordo com seus escritos, “não chegamos a uma modernidade, mas a vários processos desiguais e combinados de modernidade” (CANCLINI, 1998, p. 154).

Após toda uma retrospectiva histórica essencial para a compreensão do nosso processo de modernização, o antropólogo aborda a crise da modernidade, por volta dos anos 1990, e das tradições quando o moderno se mistura à novas práticas sociais. De acordo com o autor, não existe saída para a cultura enquanto uma prática for considerada superior a outra. O que de fato existe é uma reconfiguração dos capitais artísticos/simbólicos resultado da hibridação de nossa cultura. Tal fato é representado na obra de Rubem Fonseca na figura do autor-personagem de *Olhar*,

que demora, nega, mas aceita essa hibridização artística a partir do momento em que descobre que “Arte é fome” (FONSECA, 1995, p. 71).

Canclini (1998) afirma que a crise da modernidade está justamente na utilização de pares antagônicos como tradicional *versus* moderno, logo, defende a utilização de outros instrumentos conceituais que compreendam essa nossa hibridação. Para tentar finalizar esta breve passagem pela obra do antropólogo mexicano, cabe ressaltar que seu estudo

[...] não permite estabelecer relações mecânicas entre modernização econômica e cultural. Nem tampouco ler esse processo como simples atraso [...]. [O que está proposto é que] Essa modernização insatisfatória deve ser interpretada em interação com as tradições que persistem. (CANCLINI, 1998. p. 353).

Ou seja, compreender a modernidade significa entender os meios de entrada e saída que nela ocorrem e captar como os agentes sociais se reestruturam no popular, no massivo e no tradicional. Nas palavras do autor,

Cabe afirmar então que a análise cultural da modernidade requer pôr lado a lado os modos de nela entrar e dela sair. Mas dito assim é equívoco, porque sugere que a modernidade seria um período histórico ou um tipo de prática com a qual é possível vincular-se escolhendo estar nela ou não. (CANCLINI, 1998, p. 355).

Em um artigo denominado *Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte)* publicado no livro *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*, Silvano Santiago (1998) faz uma interessante abordagem sobre como se deu esse processo de quase rompimento com as *belles lettres*. Quase rompimento por que não se trata de um rompimento em si, mas de uma convivência simultânea entre as *belles lettres* e as outras manifestações artísticas de cunho mais popular, convivência que, pacífica ou não, compõem a nossa modernidade, como também sugere Canclini (1998). Diz Silvano (1998): “Esse debate amplo e aberto se passaria no campo da arte, considerando-se esta não mais como manifestação exclusiva das *belles lettres*, mas como um fenômeno multicultural que estava servindo para criar novas e plurais identidades sociais” (SANTIAGO, 1998. p. 13).

De acordo com Santiago (1998), até o fim da ditadura civil-militar a arte brasileira apresentava um aspecto de cunho mais social, sobretudo durante os anos de chumbo. A literatura, assim como a música e outras manifestações artísticas da época, era então ferramenta de resistência e denúncia contra o então regime antidemocrático.

Ainda de acordo com o autor, com final do estado de exceção, a arte passa a ser pensada como dominante cultural e adquire um caráter mais antropológico, “A arte abandonava o palco para se dar no cotidiano da Vida.” (SANTIAGO, 1998. p. 13), o que acaba gerando um mal-estar entre os intelectuais da época, como propôs Heloísa Buarque de Holanda em artigo citado por Santiago (1998).

Importante salientar que tal incomodo é o mesmo sofrido pela personagem fonsequiana em *Olhar*, o incômodo com os novos setores da produção cultural de métodos menos ortodoxos.

Assim, o personagem de Rubem Fonseca que narra o conto *Olhar* é a representação mimética dessa crise da modernidade e ao mesmo tempo desses processos de nela entrar e dela sair, como proposto por Canclini (1998). O personagem autor vive em sua pele essa contradição entre o culto e o popular para então, ao final do conto, se fundir nesses dois, ou seja, sofre um processo de hibridação, pois tem sua origem na arte clássica, tradicional, mas se *contamina* com o popular quando tem sua vida transformada não apenas por um olhar, mas por olhares e formas de olhar.

O que o conto não diz é como essa experiência muda a vida do autor. Mas pode-se inferir essa mudança através do poema *Trabalhadores da Morte* que deixa uma pista de como o processo de comer carne/ comer o outro é o caminho de aceitação daquela arte tosca, vil, não clássica do poema que a personagem não aceitava, mas que agora passa a consumir e produzir.

Difícil falar em modernidade e não trazer à tona os escritos de Benjamin sobre a obra de Baudelaire. Sobretudo importa a este trabalho e às questões aqui levantadas a análise do filósofo a cerca de uma passagem de *O Splenn de París* em que o poeta perde sua auréola ao pular uma poça de lama. De acordo com Benjamin (1989), a auréola representava o sentido sagrado da arte, aproximando-a ao culto aos deuses e possibilitando experiências transcendentais.

Ainda de acordo com o filósofo, o poder da arte em provocar certa experiência transcendental, quer seja por sua ligação com o divino, quer seja por sua beleza, modifica-se com a possibilidade de uma reprodução infinita das obras originais, possibilitada através das novas tecnologias. Assim, a arte e o artista ficam reduzidos à condição de mercadorias dentro da sociedade moderna capitalista.

Benjamin (1989) também relaciona à questão da perda da aureola a discussão sobre as transformações sofridas pela *experiência*. Segundo ele, essas experiências representam o enfraquecimento de uma tradição passada de geração a geração entre membros de uma mesma comunidade. Desse modo, a importância dos valores e das grandes narrativas que compunham essa comunidade encontram-se em perigo.

O enfraquecimento dessa tradição antes existente, tem como consequência uma mistura de saudosismo do passado e da busca incessante pelo novo, de acordo com Benjamin, tal contradição pode ser vista na obra de Baudelaire. Assim, o artista moderno procurará representar o mundo, mas buscará nele inspiração para o novo.

Em contraponto ao caráter efêmero da modernidade, o artista vive uma luta contra o esquecimento, buscando produzir algo que não se perca no tempo. Assim, pretende o artista “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitórios”. (BAUDELAIRE, 1988, p. 173).

De certa forma é também essa a luta travada pelo narrador de *Olhar*, no início o autor só enxerga a eternidade artística em sua representação clássica, sofre desse saudosismo por temer ser sua arte perecível. Entretanto, aprende a olhar o mundo e a apreender dele o que há de poético, como diria Baudelaire, ou seja, transforma-se.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação entende que a obra de contos de Rubem Fonseca compõe duas tendências, uma relativa a seus contos publicados em meados da década de 1960 e 1970 e outra relacionada a seus contos publicados em meados da década de 1990. Cada um a dessas tendências está relacionada a diferentes momentos de nossa modernidade.

Os contos publicados em meados de 1960 e 1970 compõem o momento dos primeiros sinais firmes de nossa modernidade. Nesta década, os contos denunciam uma realidade que o poder vigente, juntamente com as mídias (TV) pretendiam esconder, mascarar através das altas taxas de desenvolvimento divulgadas pelo governo e pela censura imposta pelo regime militar.

É também nesta década que passamos a ter uma Literatura de fato urbana, tendo a cidade e suas questões como materialidades do próprio texto, ao contrário do ar provinciano de outras narrativas ambientadas na cidade. Os contos nessa década pautam-se nas representações das feridas abertas de uma sociedade pelo violento processo de urbanização e industrialização.

Assim, personagens como Pereba, de *Feliz Ano Novo*; o cobrador, de *O Cobrador*; Elias e Lucília, de *Relato de Ocorrência* fazem-se constantes, tanto quanto os ambientes suburbanos. Nesse momento das narrativas fonsequianas é a fome de tudo que os aproxima, a fome de tudo que tornem estes personagens humanos.

Elegeu-se para ilustrar este momento o conto *Relato de ocorrência*, pois o seu teor de denúncia está presente já em seu título primeiro, *Relato de uma ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência*. Aqui, a denúncia é a da fome, fome compreendida como a ausência de tudo: do Estado, da igualdade de gênero, do senso de coletividade etc. Neste momento o mal é causado pelo outro, a presença do outro incomoda porque ele é visto como inimigo e não como igual.

Todas essas afirmações levaram Bosi a considerar a literatura fonsequiana de brutalista a Figueiredo e Vidal a contraporem tal afirmativa ao dizerem que tal constatação reduz a importância da obra de Rubem Fonseca.

O conto, *Relato de Ocorrência*, também demonstra o que é caro ao autor, escrever sobre as pessoas empilhadas na cidade. Logo, os contos deste período apresentam as questões deste momento de nossa modernidade, refletem as mudanças estruturais sofridas então como a consolidação do espaço urbano, a expansão do mercado de bens culturais, as novas tecnologias comunicacionais, entre outras. Por tudo isso Fonseca afirma em *Intestino Grosso* não dar mais para Diadorim.

Já em meados da década de 1990, os contos fonsequianos representam a crise de nossa modernidade.

Neste momento, mesmo após o processo de democratização e o fortalecimento econômico com o Plano Real, as pessoas continuam empilhadas na cidade. Obviamente, este ainda é o ambiente das narrativas de Rubem Fonseca. Entretanto, as personagens passam a circular por ambientes um pouco mais sofisticados.

As repartições públicas (sujeitas e deterioradas como as delegacias) passam a dividir a atenção do autor com livrarias, bibliotecas, restaurantes, moradias de classe média. Já as figuras do policial, do cobrador, do suburbano dividem a mesma atenção com a figura do autor ou de pessoas relacionadas ao campo das letras. Como é o caso de Silvia e Regina, as amantes de *Idiotas que falam outra língua*.

É também a partir da década de 1990 que Rubem Fonseca demonstra, principalmente através de seus personagens autores, as questões postas em nossa crise da modernidade. Como as personagens John Landres e Augusto/Epifânio.

Landres sofre com o mercado cultural e para ser aceito por uma editora assassina o irmão, consagrado escritor, para assumir sua identidade, condenando-se assim a viver como Peter Winner. Augusto, na verdade Epifânio, busca resgatar e eternizar suas lembranças da cidade do Rio de Janeiro através do seu livro *A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro*.

Entretanto, é o autor-personagem de *Olhar* que mimetiza todo esse momento de nossa modernidade. Entendeu-se no que diz respeito à América Latina, nossa modernidade está a mistura entre o culto e o popular, devido principalmente ao modo como fomos colonizados e por quem fomos colonizados.

Contraditoriamente, a crise de nossa modernidade está justamente na polarização do tradicional *versus* o moderno. É esta a problemática vivida pelo autor-personagem de *Olhar*, para ele arte restringe-se à arte clássica, está inicialmente

preso à uma tradição. Logo, a arte está no compo do sublime, do inefável, é alimento para alma, é uma prática solitária. Porém, ao ser capaz de enxergar o outro, o mundo e suas transformações, após uma crise de inanição (do corpo) que o leva a trocar um olhar com uma truta, a personagem entende que arte é fome.

A partir dessa afirmação, ele sofre um processo de hibridação e passa a compreender que arte também é alimento para o corpo e também está na presença do outro, ou seja, é um produto social.

Assim, se estabeleceu uma relação entre o autor-personagem do conto *Olhar* e a figura do poeta em *O Splenn de Paris*, de Baudelaire, devido a passagem em que o poeta perde a auréola ao pular uma poça de lama.

Considerando que a auréola representava o sagrado da arte, aproximando-a aos deuses (ou seja, representava em certa medida o culto, o tradicional, o clássico), a perda da auréola está relacionada às transformações pela experiência, que representa o enfraquecimento de uma certa tradição. Logo, pode-se dizer que a perda da auréola em Baudelaire está para a troca de olhar em *Olhar*. São essas experiências que possibilitam ambos artistas a representação do mundo, buscando nele a inspiração para o novo, tirara da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.

Arte é fome.

REFERÊNCIAS

ALVES, Adriano Rodrigues. Conto “Olhar” de Rubem Fonseca: um olhar pode mudar a vida de um homem? **Temática**, João Pessoa, ano 10, n. 9, p. 154-172, set. 2014.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1998. p. 159-212.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **OBRAS** escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 165-196. (v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito a literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo Companhia das Letras, 1998. p. 32-63.

FARIA, Alexandre. **Literatura de subtração**. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1997

FONSECA, Rubem. Olhar. In: _____. **Romance negro e outras histórias**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras: 1992. p. 61-73.

FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. (Organização de Boris Schnaiderman).

FONSECA, Rubem. **Romance Negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. **64 contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169-214.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome**. Pará de Minas: Virtual Books Online M&M Editores, c2000/2003. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Franz%20Kafka-2.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70 – Televisão**. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 5-29.

LIPOVETSKY, Gilles. A **felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do mal. In: FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-14.

MOISÉS, Massaud. O conto In. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 259-333.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PADILHA, Fabóla. **A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca**. Vitória: Flor&cultura, 2007.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. **O olho e o discurso**: uma leitura de Rubem Fonseca. 2000. 70 f. Dissertação (Mestrado em Letras)– Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981. (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul (Org.). **Declínio da arte** - ascensão da cultura. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998. p. 11-23.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Rio Arte, 1996. (Coleção Perfis do Rio).

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiros para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Capitalismo histórico e civilização capitalista**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.