

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

Andressa Marques Pinto

**José, autor de Rubem Fonseca: os processos de subjetivação através da escrita e da
memória**

Juiz de Fora
2013

Andressa Marques Pinto

José, autor de Rubem Fonseca: os processos de subjetivação através da escrita e da memória

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.

Alexandre Graça Faria - (Orientador)

Juiz de Fora
2013

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

Pinto, Andressa Marques.

José, autor de Rubem Fonseca : os processos de subjetivação através da escrita e da memória / Andressa Marques Pinto. -- 2013.

159 p.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2013.

1. Rubem Fonseca. 2. Subjetivação. 3. Memória. 4. Escrita.
I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

Andressa Marques Pinto

José, autor de Rubem Fonseca: os processos de subjetivação através da escrita e da memória

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 12/11/2013.

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

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Maria Andréia de Paula Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

À minha mãe, por ser o início.

À Raíra, por ser a razão.

Agradecimentos

Ao Professor Alexandre Faria pela orientação segura e pela amizade.

Às Professoras Vera Follain e Maria Andréia Silva e aos Professores Gilvan Procópio e Fernando Fiorese pela gentileza de aceitarem compor a Banca Examinadora.

Aos meus pais, pela doação incondicional.

Aos meus irmãos, Anderson e Raíra, por terem compreendido minha ausência.

À todos os amigos que estiveram ao meu lado durante esse processo, especialmente à Marina, Carol, Fabrício e Monique, por ouvirem as minhas inquietações e apontarem valorosas reflexões.

Aos amigos Rafael, pela valorosa ajuda nos levantamentos de fontes primárias e Camilla, pela atenciosa revisão.

Ao Gabriel, por ser porto seguro nos momentos de tormenta.

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela, não distribuirei
entorpecentes ou cartas de suicidas, não fugirei para as ilhas nem serei raptado por
[serafins.
O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.*

Carlos Drummond de Andrade

Resumo

A presente dissertação propõe uma leitura da obra do autor Rubem Fonseca a partir da análise da trajetória do personagem José, que te sua gênese narrada no conto “A matéria do sonho”, de *Lúcia McCartney* (1967). Procurou-se demonstrar que Rubem Fonseca é autor de um “projeto literário” cujo objetivo é a apreensão do dado humano. Nesta perspectiva, cada um de seus livros, principalmente de contos, compõe um subprojeto que explora os elementos compositores desse dado. O enfrentamento de cada um desses elementos levam, como procurou-se demonstrar, a sucessivos processos de subjetivação. Tais processos podem, metonimicamente, serem apreendidos através da trajetória de José que de personagem passa a signo figurativo das “pequenas criaturas” que povoam a ficção do autor e tem seu último movimento na identificação com o próprio autor através da narrativa de parte de sua vida na novela *José*. O referencial teórico dessa pesquisa, além de estudos consagrados da obra de Fonseca como o de Vera Follain (2003), envolve, sobretudo, as reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009).

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Subjetivação. Memória. Escrita.

Abstract

This dissertation proposes to present a reading of Rubem Fonseca's body of works starting from the analysis of the character José, who has his origins narrated in the short story "A material do sonho", in the book *Lúcia McCartney* (1967). We tried to demonstrate that Rubem Fonseca is the designer of a "literary project" whose objective is the apprehension of the human essence. In this perspective, each of Fonseca's books, especially his short stories anthologies, composes a subproject that explores the component elements of this human essence. As it was intended to demonstrate, the tackling of each of these elements leads to successive processes of subjectivation. Therefore, these processes can be metonymically apprehended through the trajectory of José, who primarily is configured as a sign but afterwards becomes a figurative sign of the "little creatures" that dwell in Fonseca's fiction and has their ultimate movement in the identification with the author himself throughout the book named José which narrates part of his life. The theoretical reference of this academic research involves consecrated essays about Fonseca's body of works such as those written by Vera Follain's (2003), nevertheless it is based mainly upon the conceptions of the Italian philosopher Giorgio Agamben (2009).

Key words: Rubem Fonseca. Subjectivation. Memory. Written.

Sumário

Introdução.....	11
1 A experiência urbana na literatura brasileira.....	21
1.1 Violência e solidão: a cidade em Rubem Fonseca.....	25
1.1.2 A cidade legível e a memória da cidade.....	30
1 “A matéria do sonho”.....	33
1.1 Relações ambíguas.....	34
1.2 “É agora que surge Gretchen. Ou melhor, daqui a pouco”.....	36
1.2.1 A figura do pai.....	38
1.3 As relações familiares e amorosas sob outra ótica.....	40
1.4 Solidão.....	41
1.5 A literatura e o sonho.....	43
1.6 O processo de subjetivação.....	46
2 “O livro de panegíricos”.....	49
2.1 A decadência das relações familiares.....	51
2.3 O corpo.....	52
2.4 Um novo José.....	54
2.5 A morte.....	57
3 José, o anjo da guarda.....	59
3.1 Mais uma vez, a morte.....	65
4 A figuração das “pessoas empilhadas na cidade”.....	66
4.1 O mediador.....	68
4.2 As pequenas criaturas.....	71
1 A morte do autor e o retorno do autor.....	78
2 O sujeito ficcional e o sujeito autobiográfico.....	80
3 Quem é José?.....	89

3.1 José, e agora você.....	84
3.2 José escritor	92
Considerações finais	96
Referências	98

Introdução

Na obra de Rubem Fonseca percebemos temas e motivos que são recorrentes – tais quais: a cidade, a sexualidade, a violência, a solidão, o corpo, dentre outros – assim como a mesma personagem protagonizando narrativas diversas (Mandrake, Vilela e Guedes, por exemplo), o que leva, conseqüentemente, à retomada de tramas anteriores em novas narrativas. Pode-se propor que o abismo da existência humana seria o maior fio condutor que perpassa e liga toda sua escrita. Na busca pela apreensão de tema tão complexo e nebuloso, duas imagens principais são mobilizadas pelo autor. A primeira é a da violência – ora estrutural, que leva à segregação social e ao conflito de classes; ora a violência de cunho psicológico, evidenciada por personagens dotadas de obscuras perversidades; ora uma violência de maior amplitude, ou seja, aquela que acomete, não somente, mas principalmente, o homem moderno: a violência da alienação, em outras palavras, a violência da perda da dimensão do humano. Nesta perspectiva, qualquer que seja a violência tratada pelo autor é através do corpo, a segunda imagem, que ela é evidenciada.

Na mesma medida, é através do corpo, a segunda imagem recorrente, constantemente problematizado, que personagens fonsequianas procuram dar sentido à sua existência, assim como é através dele que é evidenciada a perda da dimensão do humano. Como observa Ariovaldo Vidal (2000, p. 15), há em Rubem Fonseca “um desejo constante de descrever formas humanas [...] a obsessão engloba tanto o corpo dos halterofilistas e das modelos, quanto o corpo inacabado da representação grotesca”, o que podemos ler como a busca incessante à qual se lança o autor pela apreensão da existência humana; é pelo corpo que passa a experiência, assim como é por sua dessacralização que se perde e, paradoxalmente, se recupera a dimensão do humano, dando-se, portanto, a transgressão.

Assim, ainda na perspectiva apontada por Vidal (2000, p. 16),

na obra de Rubem Fonseca, a falta de liberdade, a exploração econômica, a competição, a violência, o erotismo, a solidão, a angústia do artista, a alienação, o tempo, a incapacidade de realização dos personagens, tudo enfim a que o homem vai de encontro ou que se volta contra ele, passa pelo corpo.

Como já apontara Silviano Santiago (1982), o corpo é o lugar básico por onde passa qualquer opção de Rubem Fonseca. Segundo ele, Fonseca

é o prosador por excelência do *corpo* na nossa literatura: peitorais, costureiros, bíceps se cruzam com pernas seios e bundas. Suas descrições do corpo dos atletas ou das mulheres são sempre antológicas, não só pela precisão de verdadeiro histologista, como ainda pelo encanto poético com que envolve nomes às vezes tão deselegantes (SANTIAGO, 1982, p. 61, grifo do autor).

A assertiva de Santiago (1982), além de nos apontar a importância do corpo no conjunto da obra de Rubem Fonseca, nos aponta também outra importante dimensão, que é a forma como esse corpo é nomeado. Dado isso, consideraremos, então, que o grande tema da obra de Rubem Fonseca é a complexidade da existência humana e que, na busca pela sua apreensão, duas imagens se fazem essenciais: o corpo e a violência, às quais poderíamos acrescentar um terceiro elemento, não menos importante, pelo contrário, fundamental, que é a escritura/escrita, o próprio nomear em si, uma vez que é através dela que, não somente o autor, mas muitas de suas personagens se lançam a tal empreendimento. A escritura/escrita, desta forma, é meio e instrumento. Ela é o meio de representação e instrumento de transgressão.

Ainda como demonstra Santiago (1982, p. 62),

[...] a palavra que designa a parte do corpo, não é jogo gratuito ou mera preocupação edonista na prosa de Rubem. O nomear das partes do corpo é tabu em nossa sociedade, e é preciso rir dessas palavras para que o corpo-a-corpo com o próprio corpo se dê de maneira sadia.

É preciso exorcizar o tabu do tratamento do corpo, a partir mesmo da sua nomeação, para que o homem recupere o contato consigo mesmo. Dessa forma, o palavrão aparece como instrumento de transgressão, não como agressão, violência pura e simples, mas o elemento através do qual é liberado o caminho “para melhor conhecimento do nosso corpo, da ‘natureza’ do homem” (SANTIAGO, 1982, p. 62).

Atento a esse fato, o Autor-entrevistado do conto “Intestino Grosso” afirma que “a metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder” (FONSECA, 1994d, p. 463). Esse tabu estaria ligado, continua a personagem,

ao tabu ancestral contra o incesto. Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana (FONSECA, 1994d, p. 464).

Por isso, segundo o Autor-entrevistado “deveria ser criado o Dia Nacional do Palavrão” (FONSECA, 1994d, p. 464), uma vez que “as alternativas para a pornografia são a doença mental, a violência, a bomba” (FONSECA, 1994d, p. 464). Por outro lado, notamos que há também um sentido político nessa nomeação do corpo, muitas vezes com nomes tidos como vulgares, como nos aponta, ainda, o Autor-entrevistado de “Intestino Grosso”:

outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura. A alegação de que algumas palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão (FONSECA, 1994d, p. 464).

É por conta da consciência desse caráter político, da transgressão através do nomear, através da palavra, que a personagem do conto “Axilas” esclarece sua preferência pelo uso deste termo:

Sei que alguém gostaria de me perguntar: você fala em cu e boceta, mas usa axila em vez de sovaco. Por quê? A resposta é muito simples. Cu e boceta têm uma obscenidade faústica, que ainda resiste ao uso e abuso desses termos nos dias atuais. Mas sovaco é uma palavra vulgar, de uma trivialidade reles e fosca (FONSECA, 2011b, p. 27).

Trata-se, nessa perspectiva, de uma poética que revela não a preferência pelo uso de vocábulos vulgares, mas do uso de palavras que, por conta de seu caráter profano (AGAMBEN, 2009), são capazes de dessacralizar o corpo promovendo não somente a liberdade de seu uso individual, como forma de autoconhecimento e encontro com o outro, mas como do seu uso político.

Assim, nos valendo das reflexões de Vera L. Follain de Figueiredo – quando ela aponta para a contextualização da violência no eixo relativizante da História promovida por Rubem Fonseca, mas que nos serve aqui para refletir acerca do uso da palavra feito pelo autor de forma mais ampla –, percebemos que “os crimes dos textos” de Rubem Fonseca estão no uso da “palavra como arma”, o que é promovido por “um nível de

questionamento mais profundo das palavras, enquanto reveladoras ou deformadoras do sentido” (FIGUEIREDO, 1984, p. 1), sendo que o uso desmistificador destas demonstra que

o autor desconfia da retórica que “encobre” a informação e dela tenta se libertar através de uma reflexão constante sobre o próprio discurso. Por isso, a discussão sobre a violência [e poderíamos acrescentar sobre o corpo, seu uso e sua nomeação] abrange também a questão da palavra como arma e como armadilha (FIGUEIREDO, 1984, p. 1).

Segundo Fonseca, “é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo [...] investiguem as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações (FONSECA, 1994d, p. 466)”, uma vez que somente eles podem se dedicar a tal empreitada, já que o artista é fundamentalmente o homem da linguagem e “esta é a ponte entre o homem e a realidade, entre o homem e seu corpo” (SANTIAGO, 1982, p. 62). A tal empreitada o autor dedica-se, conscientemente, ao longo de sua obra.

A partir das inquirições feitas acima, designaremos de “(grande) projeto” no contexto da obra de Rubem Fonseca a tentativa na qual se empenha o autor de apreender o dado humano. Dentro desse “(grande) projeto”, poderíamos dizer que cada livro do autor procura dar conta de uma parcela do emaranhado da existência e das experiências humanas, mobilizando, como apontamos, principalmente as categorias do corpo, da violência e da escrita. Assim, não somente os romances, mas principalmente seus livros de contos, gênero no qual o autor se realiza plenamente, funcionam como um “subprojeto” – dado que há sempre um fator comum entre os contos de um mesmo livro e uma espécie de continuidade e progressão entre um livro e outro.

Analisando os cinco primeiros livros de contos do autor¹, Ariovaldo José Vidal, em seu *Roteiro para um narrador* (2000), aponta que é possível traçar um roteiro de progressiva transformação do narrador de Rubem Fonseca. Segundo o crítico, nota-se uma mudança em sua visão que poderia ser resumida da seguinte forma:

do primeiro ao quinto livro, ocorre uma maior compreensão e participação em nossa realidade social; amplia-se a consciência dos problemas que marcaram a vida atribulada da grande cidade brasileira, sobretudo a partir do final da década de 60, que na obra coincide com *Lúcia McCartney* (VIDAL, 2000, p. 19).

¹ *Os Prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia MacCartney* (1967), *Feliz Ano Novo* (1973) e *O cobrador* (1979).

Se no primeiro livro, *Os prisioneiros*, encontramos personagens presas ao passado e sufocadas por imposições sociais, temos, no livro seguinte, o início da quebra dessas correntes, como aponta a epígrafe² que abre o volume. O livro *Lúcia MacCartney*, como aponta Vidal (2000), é um divisor de águas. Nele estão contidos o experimentalismo da linguagem – lembre-se do conto que dá nome ao volume, em que os diálogos entre Lúcia e José Roberto são “simulacros de comunicação, desenvolvendo várias possibilidades de perguntas e respostas que conduzem a lugar nenhum” (RIBEIRO, 2000, p. 46) – e o desconcerto dos temas, já que ao lado de contos como o já referido “Lúcia MacCartney” e “O desempenho”, caracterizados por reflexões existenciais, temos contos como “Relato de ocorrência”, em que a realidade social do país mostra sua face cruel.

Desta forma, fechando *Lúcia MacCartney* com o conto “Relato de ocorrências”, Fonseca dá a tônica de seus próximos livros, *Feliz ano novo* e *O Cobrador*, nos quais personagens se confrontam diretamente com a realidade de violência, desigualdade social e falta de liberdade. Contudo, não devemos perder de vista que o confronto com a realidade ao qual nos referimos não se trata de mera tentativa de denúncia social ou que, por outro lado, ele tenha implicado no abandono da busca pelo entendimento do dado humano. Pelo contrário, o que notamos é que a realidade social se mostra como um constituinte deste dado e, por isso, deve também ser investigada. Assim, ao lado de contos como “Feliz Ano Novo” ou “O Cobrador”, para ficarmos em exemplos capitais, figuram contos como “Corações Solitários”, por exemplo, em que a tônica da repressão e irrealização do indivíduo é retomada através do drama sofrido pelo editor de uma revista feminina destinada à “classe c”, o qual, tendo reprimida sua orientação sexual, e carecendo de relações íntimas para externar seu conflito, passa a remeter cartas expondo suas angústias à fictícia conselheira da revista.

A análise que faz Vidal (2000) encerra-se no quinto livro de contos do autor, *O cobrador*, o último publicado até a data da pesquisa. Embora não caiba na proposta de nosso trabalho continuar tal investigação, é importante ressaltarmos que há continuidade da ligação entre os livros publicados posteriormente, o que evidenciaria a nossa hipótese de que cada livro constitui um “subprojeto” de um projeto maior, que é a obra a que se dedica o autor. Assim, nos aventurando brevemente em tal empreitada, facilmente

² “Já quebrei os meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço, arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente. PÉRSIO, Sat. V, 158” (FONSECA, 1994b, p. 81).

percebemos que a obstinação do narrador de Fonseca pela apreensão do humano continua em cada livro de contos, os quais giram em torno de um denominador comum. Assim, em *Romance Negro* (1992) temos o livro, a escrita e o escritor como fio condutor, sendo que contos como “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” e a “A matéria do sonho” apontam para questionamentos que inserem a escrita e a literatura no rol de constituintes do dado humano e, portanto, suas personagens se empenham em seu enfrentamento.

Dando sequência, em 1995, Fonseca publica *O buraco na parede* o qual, poderíamos dizer, trata do sonho, como bem ilustra o belíssimo conto “O balão fantasma”. Em 1997, o autor publica *Histórias de amor*, em que o tema explorado é o amor, como já demonstra o título, o seu duplo, o ódio, e a vida, em suas mais diversas manifestações, como pode ser ilustrado por contos como “Cidade de Deus” e “Amor de Jesus no coração”.

Em *A confraria dos espadas* (1998), temos a morte e o prazer e, poderíamos dizer, o prazer da morte, como a força centrípeta do livro. Assim, contos como “Anjos das Marquises”, “Livre arbítrio” e “À maneira de Godard”, bem demonstram a tônica do livro. No ano de 2001, Fonseca publica *Excreções, secreções e desatinos*, livro em que a problematização do corpo é retomada com grande vigor. Em 2002, é publicado o livro *Pequenas criaturas* no qual, como aponta Figueiredo (2003, p. 166), o autor apresenta “as grandes indagações do homem, que a tragédia grega, com seus personagens históricos, de origem nobre, dramatizou para o universo do homem comum”, fazendo com que ele viva em seu universo particular pequenas tragédias vindas da “tensão entre o homem e as forças supra-humanas” (FIGUEIREDO, 2003, p. 166).

Em *Ela e outras mulheres* (2006), as mulheres, como aponta o título, suas obsessões e sua determinação no destino dos homens são os temas tratados. Por fim, em seu último livro de contos, *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011), a decadência do corpo, assim como suas deficiências, e a morte são as grandes temáticas de todos os contos.

Nesta perspectiva, como afirma Vidal (2000, p. 22),

O leitor de Fonseca sente-se tentado a estabelecer múltiplas ligações entre cenas, personagens, motivos, afirmações, metáforas recorrentes, pois tem a

impressão de que cada conto é ou possui um desdobramento, criando uma rede ficcional em que tudo se liga a tudo.

Sucumbidos por tal tentação, nos aventuraremos na leitura da obra de Rubem Fonseca procurando demonstrar que, principalmente o conjunto de seus livros de contos, constitui-se em um grande projeto literário e não escritos esparsos. Fonseca é um autor consciente de seu papel – “Eu gostaria de dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir” (FONSECA, 1994d, p. 468) –, por isso, em sua obra, procura obstinadamente desvendar a “natureza humana” (FONSECA, 1994d, p. 466) – o que acarreta no enfrentamento dos dispositivos que nos captura e a busca pela subjetivação (AGAMBEN, 2009) – explorando, em cada um de seus livros, um de seus aspectos, o que faz de cada um deles um “subprojeto”, como já mencionamos.

Assim sendo, nossa hipótese é que esse projeto é explicitado desde o primeiro conto do primeiro livro do autor e que há uma personagem que, metonimicamente, pode representar tal empreitada. Trata-se de José, narrador dos contos “Fevereiro ou março”, de *Os prisioneiros* (1969), “A matéria do sonho”, de *Lúcia MacCartney* (1967), “O livro de panegíricos”, de *Romance Negro* (1992) e “O anjo da guarda”, de *Histórias de amor* (1997)³.

Procuraremos comprovar a hipótese supracitada através da leitura da história da personagem que, apesar de aparecer desde o primeiro livro, embora não nomeada – somente no conto “O anjo da guarda” nos é revelado que o narrador do conto “Fevereiro ou março” é “José” – tem sua gênese narrada no conto “A matéria do sonho”.

Assim, acompanharemos o processo de subjetivação (AGAMBEN, 2009) pelo qual passa José que, num plano maior, seria o projeto de subjetivação do próprio autor, que chega ao cabo com a narração de sua própria história, em que a memória é profanada através da escrita, em seu último livro *José*. Lembre-se que o prenome do autor é José, embora assine suas obras como Rubem Fonseca.

Assim, procuraremos apontar que José, a personagem, é a figuração de muitas outras presentes na obra de Fonseca – como Vilela, de “A coleira do cão” e Augusto, de

³ Nossa seleção priorizou os contos que contribuem para a comprovação de nossa hipótese. José (personagem), também protagoniza, pelo menos, mais dois contos: “A força humana”, de *A coleira do cão*, e “O desempenho”, de *Lúcia MacCartney*.

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, por exemplo, sendo, portanto, a figuração das “pessoas empilhadas na cidade” (FONSECA, 1994, p. 461), ou das “pequenas criaturas”(FIGUEIREDO, 2003), que de alguma forma encontram-se deslocadas.

Partindo desta figuração, leremos o conto “Agora você (ou José e seus irmãos)”, de *Secreções, excreções e desatinos* (2001), procurando situar a figuração da personagem que reage, na obra do autor, à perda do humano. Além disso, procuraremos demonstrar como o processo de subjetivação da personagem se caminha para o processo de subjetivação do próprio autor dado, como já mencionamos, na narrativa autobiográfica *José*. Assim, além de figuração das “pessoas empilhadas na cidade” (FONSECA, 1994d, p. 641), José seria uma espécie de “alter ego” do autor que, através de um processo de olhar para o outro, como o apontado por John Updike, “One can either see or be seen”⁴, vê-se a si mesmo.

Nesta perspectiva, na primeira parte de nosso trabalho, “A cidade”, começaremos nossa aventura pelo palco da dramatização do complexo “emaranhado de existência humana” (CALVINO, 1990, p. 85 apud GOMES, 1994, p. 23), a cidade, de que trata Rubem Fonseca. Através de um movimento de revisão retomaremos o processo de incorporação da experiência urbana na literatura brasileira e, sobretudo através da célebre leitura do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, feita por Renato Cordeiro Gomes (1994), em *Todas as cidades, a cidade*, como a cidade é aborda na obra fonsequiana.

Na segunda parte, “E agora, José”, reconstituiremos a trajetória da personagem José através da leitura dos contos “A matéria do sonho”, “O livro de panegíricos”, “O anjo da guarda” e “Fevereiro ou março”. Isso feito, procuremos demonstrar que sua história é representativa do “(grande) projeto” literário de Rubem Fonseca de apreender o dado humano e encontrar o caminho para a subjetivação do indivíduo. Na mesma medida, procuraremos apontar, através da análise do conto “E agora você (ou José e seus irmãos)”, que o signo José funcionaria como uma figuração das “pequenas criaturas” (FIGUEIREDO, 2003) que povoam a ficção do autor.

Por fim, na terceira parte, “José, autor de Rubem Fonseca”, procuraremos demonstrar como o processo de subjetivação apontado na parte anterior caminha para a subjetivação do próprio autor, com sua identificação (José Rubem Fonseca) com o signo “José”, através da profanação da memória através da escrita.

⁴ Em tradução livre: “ou você vê ou é visto”.

Vale ressaltar nossa opção metodológica para a concretização de tal empreendimento. Compartilhando da concepção de Todorov (2010, p. 88), segundo a qual “o objetivo da literatura é representar a existência humana”, e cientes de que o papel da crítica é “percorrer horizontes mais amplos, retirando-a [a literatura] do gueto formalista que interessa apenas a outras críticas, proporcionando a ela a abertura para o grande debate de ideias do qual participa todo conhecimento do homem” (TODOROV, 2010, p. 89), optamos por fazer falar, através de nossa leitura, a grande representação da existência humana que é a obra de Rubem Fonseca, não obstante o pensamento de teóricos como Giorgio Agamben, principalmente, apareça como suporte para nossa interpretação.

Parte 1: A cidade

1 A experiência urbana na literatura brasileira

As décadas de 1960 e 1970 são basilares no que tange à experiência urbana em literatura brasileira. Isso não quer dizer que a cidade faça sua aparição nas letras brasileiras somente nesse período. Longe disso, como observa Candido (1989), desde meados do século XIX, a ficção brasileira já se orientava para a descrição da vida nas grandes cidades, principalmente no Rio de Janeiro – traço que buscava, de forma ufanista, apontar para uma unificação de elementos específicos da nacionalidade, procurando, assim, elencar através da literatura fatores para uma identificação nacional.

Há, ainda, autores como Lima Barreto e João do Rio que incorporam em suas obras de forma mais contundente o espaço urbano. A cidade, em tais autores, passa a ser elemento central, o que faz com que antecipem uma “visão a partir da cidade” que só se realizaria concretamente a partir da década de 1960. Inseridos em um momento de modernização da cidade do Rio de Janeiro, não deixam de apontar falhas nesse processo que, além de promover o apagamento da memória da cidade, estaria pautado pela exclusão. Essa “visão a partir da cidade” também é antecipada, em certa medida, na obra de Oswald de Andrade, na qual percebemos a incorporação da fragmentação propiciada pela experiência metropolitana. A fragmentação compositora de *Serafim Ponte Grande* (1935), por exemplo, só é possível devido à vivência urbana.

Podemos ainda afiliar a essa tradição autores como Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Os três últimos, por exemplo, dedicaram parte de suas obras ficcionais aos costumes fluminenses. Almeida, em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-1855) e Macedo em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-1863), dedicam-se ao Rio de Janeiro, seus costumes e perversões, enquanto Alencar, em romances como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), por exemplo, contempla os costumes da mesma cidade focando-se, porém, nos costumes burgueses.

Contudo, como observa Padilha (2007), mesmo no período modernista,

a experiência urbana presente na literatura[...], sobretudo nas obras produzidas na década de 30, conservava ainda traços de um indisfarçável provincianismo, inclinado a fixar, por meio de um discurso ufanista, marcas de uma identidade nacional [como já observara Candido (1989)], ao mesmo

tempo em que se preocupava em retratar aspectos sociológicos e subjetivos dos personagens (PADILHA, 2007, p. 31).

Nesta perspectiva, não percebemos ainda uma literatura urbana, feita no Brasil, que desse conta de “acolher com sensibilidade a experiência proporcionada pelo fluxo desenvolvimentista das grandes cidades” (PADILHA, 2007, p. 31). Mas, pelo contrário, como observa Faria (1999), os romances urbanos, tratando de questões sociais ou de cunho psicológicos, guardavam “fortes traços do lirismo provinciano inspirados em cidades que ainda não padeciam dos problemas da urbe moderna” (FARIA, 1999, p. 31). De fato, ainda em meados do século XX, a experiência urbana brasileira traz grandes traços de cordialidade e falta-lhe a multidão, elemento propiciador da dissolução das individualidades, fato que contribui para uma sensibilidade ainda provinciana.

A partir das décadas de 1960 e 1970, inicia-se, como aponta Candido (1989), uma nova fase em nossa literatura, marcada por uma grande polifonia discursiva, a qual pautada pela fragmentação, pela individualização e pela transgressão, tanto de valores culturais como sociopolíticos, inviabiliza qualquer perspectiva de uma identificação nacional entre as diversas vozes que discursavam a partir de então.

A impossibilidade de uma identificação nacional em meio a essa multiplicidade de vozes se dá, sobretudo, por conta de um dos principais aspectos dessa nova fase da literatura brasileira – a qual Candido (1989) chama de “nova narrativa” – que é ser “do contra”:

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 (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (CANDIDO, 1989, p. 211).

Assim, podemos vislumbrar uma mudança de paradigma. Se antes a literatura que contemplava o espaço urbano o fazia na busca por elementos constituidores da identidade nacional, em um momento de negação, mesmo que implícita, da ideologia, tal empreitada não é mais possível, uma vez que a própria definição de nação é

ideológica. Na mesma medida, uma identificação por parte dos próprios autores como pertencentes a uma tradição nacional também se mostra inviável.

Podemos apontar como sintomática a percepção que tem desse movimento o Autor-entrevistado do emblemático conto de Rubem Fonseca “Intestino Grosso” (1975), que ao ser interrogado sobre a existência de uma literatura latino-americana responde: “Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo” (FONSECA, 1994d, p. 468).

Contudo, como observa Faria (1999, p. 23), em meio a essa “polifonia literária” está presente a “incorporação do espaço urbano”, o que possibilita constatar que na diversidade da produção literária a partir de então, ao menos um aspecto comum se apresenta,

o ser literatura urbana, o que, de forma mais profunda, significa tomar a cidade não apenas como cenário ou ambiente [aqui está a particularidade da literatura produzida a partir da década de 1960], mas como condição para a própria criação literária (FARIA, 1999, p. 23).

Como observa Candido (1989), um dos traços sociais que marcam o que ele chama de “nova narrativa”, não somente brasileira, mas latino-americana, é exatamente

a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica (CANDIDO, 1989, p. 2001).

É principalmente a partir da década de 70 que se dá uma vertiginosa expansão das cidades no Brasil, com a busca por uma modernização do país, feita de maneira compulsória, sem que, contudo, se atendessem às necessidades da sociedade, coincidindo, ainda, com o endurecimento do regime autoritário, dado em 1968 com a decretação do AI-5.

No conto de Rubem Fonseca mencionado acima, a mesma personagem, o Autor-entrevistado, aponta para essa condição: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas nas cidades enquanto os tecnocratas afiam o

arame farpado” (FONSECA, 1994d, p. 468), ressaltando a impossibilidade de se “escrever igual ao Machado de Assis”, o que ele “não queria, e não sabia”⁵ ou, ainda, escrever

negrinhos do pastoreio, guaranis, os sertões da vida [uma vez que] [...] morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela [...] via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis (FONSECA, 1994d, p. 461).

Percebemos, então, que, tomando como ponto de partida o conto “Intestino Grosso” (1975), sem desprezar a origem desse movimento ainda na década de 1960, a sensibilidade provinciana é superada e inicia-se uma sensibilidade, em literatura, propriamente urbana, “que reflete a febre e o crescimento de uma grande metrópole” (LINS, 1963, p. 271 apud FARIA, 1999, p. 31) e inaugura, definitivamente, uma “visão a partir da cidade”, através da qual a própria cidade é materializada através do texto literário.

A expansão metropolitana em terras brasileiras coincide com um momento que Haroldo de Campos (1997) chama de pós-utópico. Os movimentos contraculturais da década de 1960 deixaram à mostra as feridas de um processo de modernização excludente, fato que, em grande medida, colabora para a rejeição de uma concepção ideológica de nação e, sobretudo, a perspectiva idealizada, segundo os valores da modernidade, de uma cidade racional propiciadora do progresso e da emancipação humana. Além disso, no plano político, a extensão do período de ditadura militar, e a descrença nos revolucionários discursos de esquerda, que na prática não se reverteram em ganhos sociais, fazem com que a esperança e a crença em qualquer discurso idealizante, seja ele de esquerda ou de direita, sejam solapadas.

Assim, a cidade que aparece na ficção desde então, não sendo somente cenário, mas fornecendo substância ao universo literário, já não possibilita uma forma de identificação nacional, já que isso implicaria na necessidade de uma delimitação

⁵ Aqui, escrever igual à Machado de Assis diz respeito não aos temas, mas, sobretudo, à linguagem utilizada pelo autor-entrevistado, e por Rubem Fonseca, chamada, no conto em questão, de pornográfica. Isso fica bem ilustrado no livro *José*, quando Fonseca narra sua primeira tentativa de publicação e a opinião do editor sobre seus textos: “Meu filho, escrever é uma dádiva. A literatura deve ser algo edificante, ela tem como objetivo o aperfeiçoamento das faculdades intelectuais e principalmente morais do ser humano. Como disse Horácio a literatura deve ser dulce et utile. E tem mais, você começou mal, usando esse palavreado chulo e, ainda como disse Horácio, quem começa mal acaba mal” (FONSECA, 2011a, p. 140).

ideológica do conceito de nação (não existente em tempos pós-utópicos), como também não se apresenta como encantadora, mas como local de dissipação do sujeito e de acirramento de desigualdades.

Como observa Padilha (2007), a literatura produzida a partir de então, “denuncia os processos de desenraizamento aos quais se encontra *a-sujeitado* o indivíduo no limiar do século XXI” (PADILHA, 2007, p. 27). Associado ao processo de desenraizamento está o processo de desterritorialização, ambos promovidos pela globalização, operada em escala mundial.

1.1 Violência e solidão: a cidade em Rubem Fonseca

A cidade do Rio de Janeiro, na obra de Rubem Fonseca, é mais que cenário, ela fornece matéria literária e, nesta medida, é elemento estruturador, já que é dela que é retirada a substância para o universo da ficção (XAVIER, 1987). Nesta perspectiva, a cidade não somente encontra-se geograficamente bem marcada na obra do autor, com referências a ruas e bairros, por exemplo, mas, sobretudo, através dos dramas sofridos por suas personagens, que estão intrinsecamente ligados à vivência metropolitana.

A violência, por exemplo, um dos mais significativos eixos temáticos do autor, aparece em sua obra, em grande medida, atrelada à condição do homem urbano. Como bem observou Xavier (1987), a violência não é fato recente, ela acompanha a humanidade desde os primórdios, contudo, em nossa época, ela parece ser mais constante e agressiva. Tal fenômeno estaria ligado, mesmo que indiretamente, às grandes concentrações humanas nos grandes centros. Aliando-se a isso os desníveis provocados por um sistema socioeconômico que de violências estruturais (fome, miséria, entre tantos outros) gera a violência física, somado ainda à ampla divulgação propiciada pelos meios de comunicação de massa, a violência na sociedade atual parece ser mais gritante.

No universo ficcional fonssequiano, apesar de a violência estrutural alimentar a violência física, esta não é exclusividade do submundo, o conto “Passeio Noturno”, por exemplo, cujo protagonista, um bem sucedido executivo, atropela transeuntes desprevenidos para aliviar suas tensões, bem demonstra a prática da violência e a banalização da vida nas camadas sociais mais abastadas. Dessa forma, o referido conto aponta para outro aspecto motivador da violência para além da desigualdade social: a

reificação do homem, operada por uma sociedade extremamente mecanizada, pois como aponta Xavier (1987, p. 126), ao fato de "nos grandes centros, onde o espaço é paradoxalmente pequeno para tanta gente, privilégios e privações se atritam com hostilidade e os conflitos de classe são mais contundentes", pode-se acrescentar que o "conteúdo humano das relações sociais se desgasta e os habitantes da metrópole têm dificuldade de se visualizarem como pessoas" (XAVIER, 1987, p. 126).

Vale ressaltar que não é somente o cotidiano mecanizado do mundo dos negócios que leva a referida personagem à prática de violência tão gratuita. Percebemos outro motivador, talvez o mais importante, comum aos habitantes das grandes cidades: o isolamento gerado por uma sociedade pautada pelo individualismo, em que o sujeito é deixado à deriva na selva de concreto onde cada um é o único responsável por si.

Como aponta Gilvan Ribeiro (2000, p. 47), "a urbe isola, empareda os indivíduos no cárcere limitado de sua individualidade privada", impossibilitando o diálogo com o outro – isso, justamente no momento em que, como aponta Berman (2007, p. 15), "a comunicação e o diálogo ganharam um peso e uma urgência especiais [...] porque a subjetividade e a interioridade estão mais ricas e mais intensamente desenvolvidas" – fazendo com que a manifestação da "violência, muitas vezes, [possa] aparecer como justificativa para preencher o vazio de uma existência condenada a uma repetição incessante das mesmas coisas rotineiras e sem significação" (RIBEIRO, 2000, p. 44). Dessa forma, a noção de sobrevivência é metamorfoseada, e estende-se "para além do suprimento das necessidades fisiológicas básicas do ser humano, acrescentando-lhe um elemento sádico" (NOGUEIRA, 2007, p. 46).

É exatamente este o caso do executivo protagonista do conto "Passeio noturno"; à vida estressante e mecanizada do mundo dos negócios se soma a falência dos paradigmas que regulam a vida em comunidade, o que revela a dissolução do espaço urbano enquanto lugar "lúdico de encontro com o outro"⁶ (BARTHES, 1987, p. 120). Logo no início da primeira parte do conto, o isolamento rotineiro da personagem é revelado:

⁶ Tal fato é evidenciado também no conto "O outro", de *Feliz ano novo*, em que um homem de negócios, adoentado pela vida rotineira estressante, sente-se perseguido por um pedinte que o aborda todos os dias. Tal incomodo tem como desfecho o assassinato do pedinte que, de ameaçador e perigoso, passa a apenas um frágil jovem após a morte. Notamos então, que o encontro com o outro no espaço urbano não se apresenta como algo lúdico, mas ameaçador.

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem retirar os olhos das cartas, você está com um ar de cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinado impostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. [...] Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada" (FONSECA, 1994d , p. 396).

Percebe-se, então, que até mesmo o âmbito familiar, no qual estaria a última chance de diálogo e encontro com o outro, se revela propiciador do isolamento com seus cômodos fechados, lugar de enclausuramento das subjetividades.

Nesta perspectiva, a prática da violência é comum a uma gama variada de personagens ficcionais fonsequianas. Crimes e assassinatos são cometidos tanto por criminosos do “colarinho branco” como por pobres diabos desprovidos das benesses do mundo do consumo. Como bem demonstra Figueiredo (1984, p. 2), o resultado dessa sorte de representações faz com que na obra do autor

a violência [seja] tratada dos mais diversos ângulos (o que não significa uma generalização capaz de colocar o problema fora das contingências ideológicas que o geram). Cada perspectiva diferente de assunto dialoga com a anterior, evitando-se oferecer ao leitor uma visão do tema que seja única, pronta e acabada. De tudo isso resulta que, como em Dostoiévsky , a noção de culpa é redimensionada, extrapolando os limites do gesto individual – de repente reparamos que saber quem realmente matou perde a importância – e propiciando uma reflexão mais profunda sobre os contextos geradores da violência.

É devida a esse processo a continuidade do sucesso de tal temática no decorrer da obra de Fonseca. Se no momento do lançamento de seu primeiro livro a violência, ainda de forma tímida se comparada aos livros posteriores, faz chocar o público leitor, no decorrer da segunda metade da década de 1960 em diante, ela se faz cada vez mais presente no cotidiano brasileiro, principalmente através dos meios de comunicação de massa, desde os noticiários até novelas e filmes. Como em uma sociedade de massas tudo é transformado em mercadoria, a mercantilização da violência pelos meios de comunicação, explorada sem pudor através da espetacularização em todos os níveis, desde programas informativos até os voltados para o deleite, faz com que ela seja encarada como intrínseca à ordem do sistema vigente e, portanto, inevitável. Contudo, ao relativizar a verdade através de um profundo questionamento acerca do discurso e da própria palavra,

Rubem Fonseca rompe com essa rede de significações mass-mediadas que confere ao acontecimento o estatuto de universalidade abstrata. O autor desmistifica a violência, ou seja, consegue retirá-la do âmbito dos males absolutos, universais, para situá-la no eixo concreto, relativizante da História. (FIGUEIREDO, 1984, p. 2)

Esse movimento, de situar a violência em um eixo histórico, também se dá, como observa Boris Schnaiderman (1994, p. 775), através da presença de "vozes da barbárie e da cultura", presentes na obra do autor, que se sobrepõem e se fundem não somente no interior do texto e no contexto da obra, mas também no diálogo com outros textos literários e com a História. Como ele observa, "esta se torna texto⁷ e desaparece a fronteira entre Literatura e História, [...] [e] a história da cultura⁸ se mistura com a nossa realidade" (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 776-777), o que resulta na coexistência de vozes que "nos dão uma expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie" (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 777); ou seja, a contextualização histórica da violência, para além do momento presente, ao dialogar com a própria História, aponta quão violento é o homem e como, mesmo tentando recalcar instintos agressivos através de valores culturais, a falência desses mesmos valores, a falta de acesso a eles, ou sua truculência como veremos adiante, fazem da realização de instintos mais primitivo, como o da agressividade, uma das poucas realizações possíveis ao sujeito, como já apontara Freud (2006), em "O mal-estar na civilização".

Como aponta Pierre Lévy (1996, p. 77), três processos de virtualização fazem emergir a humanidade: a virtualização do tempo real, promovida pela linguagem; a virtualização do corpo, das ações e do ambiente físico através da técnica e, com a "complexidade das relações sociais", a virtualização da violência. Dessa forma,

Os rituais, as religiões, as morais, as leis, as normas econômicas ou políticas são dispositivos para virtualizar os relacionamentos fundados sobre as relações de forças, as pulsões, os instintos ou os desejos imediatos. Uma convenção ou um contrato, para tomar um exemplo privilegiado, tornam a definição de um relacionamento independente de uma situação particular; independente, em princípio, das variações emocionais daqueles que o contrato envolve; *independente da flutuação das relações de força* (LÉVY, 1996, p. 77, grifos do autor).

⁷ Schnaiderman exemplifica esse movimento com o Conto "A recusa dos carneiros", em cujo enredo são juntados "discursos na Câmara dos Deputados do primeiro império (referente à execução das sentenças de morte no Brasil e à própria pena de morte) com os fatos que marcaram a literatura daquele tempo e outros em diferentes épocas e países" (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 777).

⁸ Cf. o conto "A Santa de Schöneberg".

Nesta perspectiva, percebemos que, para além da falência, é a truculência desses dispositivos que virtualizam a violência que nasce, então, a necessidade de atualização⁹, uma vez que a lei, além de “criar” a violência, também faz seu uso para impor-se. Nota-se, assim, um processo já evidenciado por Leon Tolstói (1986, p. 106), segundo o qual

as leis são uma forma de exigir que determinadas regras sejam cumpridas e de obrigar determinadas pessoas a cumpri-las (ou seja, fazer o que outras pessoas querem que elas façam) e isso só pode ser obtido com pancadas, com a perda da liberdade e com a morte. Se as leis existem, é necessário que haja uma força capaz de fazer com que alguns seres se submetam à vontade de outros e esta força é a violência. Não a violência simples, que alguns homens usam contra seus semelhantes em momento de paixão, mas uma violência organizada, usada por aqueles que têm o poder nas mãos para fazer com que os outros obedeçam à sua vontade.

A evidenciação desse processo é feita por Fonseca quando, como apontamos, ele aborda não somente a violência urbana, mas também a violência estrutural que se torna mais contundente nas grandes cidades. Além disso, ao expandir a prática da violência para classes sociais abastadas, não a restringindo ao excluídos, o autor promove o questionamento das leis que regem as relações para além da economia, situando-a no âmbito das próprias relações humanas.

Assim, outro grande mérito do autor ao tratar da violência urbana e das contradições propiciadas pelo processo de modernização excludente das cidades brasileiras deve-se não somente ao fato de tal abordagem contemplar todas as classes sociais, mas à ausência de uma visão maniqueísta ou populista com relação à violência e à marginalidade.

O conto "Feliz ano novo" bem ilustra a ausência de quaisquer juízos de valor quanto à prática de crimes violentos por partem de classes sociais desfavorecidas, o que é propiciado pelo foco narrativo em primeira pessoa. Ao escolher narrar em primeira pessoa um assalto em uma "casa de bacanas" durante a festa de Ano Novo, o autor opera duas inversões: primeiro, dá voz aos marginalizados rotineiramente presentes nos

⁹ Lévy (1996) define a virtualização como o processo oposto à atualização. Segundo ele, atualização ocorre quando há a necessidade de solução por conta de um complexo problemático, que nada mais é que o virtual. Já a virtualização, “consiste na passagem do atual em virtual, em uma ‘elevação da potência’ da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma ‘solução’), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático” (p. 17-18).

noticiários, desvelando o discurso daqueles interessados na manutenção do medo, que por sua vez, justifica a manutenção do poder; e em segundo, ao dispensar a presença de um narrador que faça a mediação entre o evento narrado e o leitor, dispensa também qualquer possibilidade de intervenção mediadora e julgadora, ou paternalista, que a voz de um narrador em terceira pessoa pudesse acrescentar.

1.1.2 A cidade legível e a memória da cidade

Outra vertente da violência explorada por Rubem Fonseca é “a violência da destruição da memória da cidade” (GOMES, 1994, p. 151), abordagem largamente explorada no conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", do livro *Romance Negro*.

Após ser premiado pela loteria, Epifânio, o protagonista do conto, que passa a chamar-se Augusto, resolve dedicar-se à literatura e pretende escrever um livro no qual fosse contemplada uma arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. Para tanto, Augusto-Epifânio se põe a andar pelas ruas do centro da cidade na busca por uma “arte e uma filosofia peripatética que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (FONSECA, 1994f, p. 600).

Dando início a tal empreitada, Augusto elege o centro da cidade para primeiro capítulo de seu livro, sabendo que uma visão totalizante da cidade não é possível. Dessa forma, elege um lugar de não permanência, já que, “desde os anos 40, ninguém morava mais nos sobrados das principais ruas do centro, no miolo comercial da cidade, que podia ser contido numa espécie de quadrilátero” (FONSECA, 1994f, p. 598). Além disso, o centro da cidade é o lugar onde morou na infância, assim, “o lugar de origem é escolhido para lugar de um novo começo” (GOMES, 1994, p. 153): o início do preenchimento do vazio do passado – assim como vazio é o centro e sobrado com claraboia onde passa a morar – com recordações.

Renato Cordeiro Gomes (1994), em *Todas as cidades, a cidade*, a certa altura de sua análise do conto que por hora também analisamos, retoma Barthes, em “Semiologia e urbanismo”, para apontar que o “amador de cidades” é aquele que procurar apreendê-las, enquanto discurso, através de seus signos que vão além de seu caráter utilitário e funcional. Assim sendo, a busca pelo significado implicará sempre em um “percurso provisório, testemunho de um estado definido da distribuição

significante. Neste sentido, é preciso privilegiar o significado vazio que ele [Barthes] identifica ao centro (vazio) necessário à organização do resto da cidade” (GOMES, 1994, p. 153).

Nota-se que para tornar-se escritor diletante, Epifânio, que trabalhava na companhia de água e esgoto, torna-se Augusto, aquele que escreve por prazer, não como forma de subsistência. A importância dessa mutação se dá pelo fato de que, assim como é importante despir de funcionalidade a cidade para apreender-lhe o significado, é preciso ser amador dos signos, lê-los apaixonadamente, por gosto, para compreender seu discurso. Assim, sob o signo da perversão¹⁰, Augusto “rechaça todo o aspecto da funcionalidade, que caracteriza a cidade moderna. Transforma-a em seu objeto de desejo. Busca estabelecer uma melhor comunhão com ela” (GOMES, 1994, p. 154). Nesta ótica, ainda citando Gomes (1994), a arte de Augusto “é religião, socialidade: forças lúdicas que rompem com os valores de uso e os valores de troca impressos na cidade moderna capitalista e burguesa”. Sua andança por percursos provisórios (mas nunca aleatórios) no centro captura elementos necessários à organização do resto da cidade, sobretudo, aquela cidade que foi, a Cidade Maravilhosa cordial de sua infância.

A nostalgia dessa cidade que não é mais, onde o diálogo era possível e as mazelas sociais não tão bem demarcadas, já que “a cidade grande produz [...] muito excremento” (FONSECA, 1994f, p. 593), com os quais Epifânio trabalhara e que agora Augusto convive e se relaciona¹¹, povoa a ficção fonsequiana, como podemos notar na fala de Mandrake, no romance *A grande arte*:

Apesar da hora ainda havia gente nas ruas. A chuva passara e os comerciantes e suas famílias sentavam-se a conversar na porta das lojas em cujos fundos, ou sobrados, moravam. No Rio de Janeiro antigamente era assim, pensei, lamentando não ter conhecido a cidade naquele tempo (FONSECA, 2008, p. 125).

¹⁰ O signo da perversão é dado através da epígrafe do conto, retirado de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, livro presente no jogo intertextual de Fonseca. Eis a epígrafe: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos.”

¹¹ Faz-se uma analogia entre os dejetos humanos, com os quais Epifânio trabalhava na companhia de água e esgoto, e os dejetos produzidos pela cidade, os marginalizados, que para Augusto não são invisíveis, pelo contrário, fazem parte da cidade, com os quais se relaciona, como é o caso da família Gonçalves, que mora na calçada do Banco Mercantil do Brasil e sobrevive com a venda dos papéis jogados fora pelos escritórios da Rua Cândido Mendes, que Augusto visita na companhia de Kelly, uma das várias prostitutas que ele ensinava a ler.

No seu mais recente livro (2011), *José*, há também esse tom nostálgico. Através de um processo de rememoração, semelhante ao de Augusto, porém com um forte tom autobiográfico, José (que é José Rubem Fonseca) relembra um Rio de Janeiro que não é mais, que outrora o encantara, quando viera de Minas Gerais com a família, aos oito anos de idade:

No início de seus dias no Rio, José continuou lendo tudo que encontrava [...]. Mas agora a leitura encontrava uma rival, a cidade, e José parava de ler a fim de perambular pelas ruas do centro, quando conseguia escapar de sua mãe. E as imagens os sons e os cheiros daquela cidade chamada São Sebastião do Rio de Janeiro o despertaram para outra realidade e lhe fizeram descobrir um novo e atraente mundo, deram-lhe uma vida nova (FONSECA, 2011a, p. 35-36).

É essa mesma cidade que Augusto pretende resgatar através da memória. Seu esforço em encontrar uma arte e uma filosofia de andar pelas ruas da cidade significa

a recusa de Babel, a megalópole do caos e da incomunicabilidade, da fragmentação em átomos isolados. E mais: a discordância entre o ritmo da sensibilidade afetiva e o da metrópole; a recusa da cidade ilegível em que o habitante perde os referenciais de sua cartografia afetiva (GOMES, 1994, p. 151).

A empreitada a qual se lança Augusto é semelhante a que se empenha José (Rubem Fonseca) ao dedicar parte de suas memórias à reconstituição do Rio de Janeiro da sua infância, que disputa lugar com a literatura em seu deslumbramento. Essa recorrência no tratamento da cidade evidencia a nossa hipótese de que haja “subprojeto” em cada livro do autor que procura explorar os elementos constituintes do dado humano, que seria seu “projeto maior”. Assim, a cidade enquanto “o grande bloco compacto que afasta os indivíduos, mesmo quando estão muito próximos” (RIBEIRO, 2000, p. 43) é recusada e busca-se a reconstituição de uma cidade viva na memória, na qual as relações interpessoais são possíveis e, além disso, é espaço propiciador de subjetivações.

Através do livro que escreve, Augusto pretende resgatar essa memória. Se “as cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto” (CALVINO, 1990, p. 44), é o desejo de “restaurar a cidade pela letra” que move Augusto em suas andanças. “Sua escrita combaterá uma *perversão* com outra” (GOMES, 1994, p. 151).

Contudo, o ponto de vista eleito pelo personagem-andarilho acaba por colaborar com a impossibilidade de realizar tal projeto. Ao escolher o “olhar do rato”, aquele que vê de perto, que está inserido no próprio objeto de observação, e não o “olhar da andorinha” que do alto vê a cidade à distância, transfigurada e límpida e, por tanto, legível, Augusto acaba por não conseguir ler a cidade. Observar sem distância, faz com que a diferença entre observador e objeto observado se dilua, assim, “quem vê de perto, não vê – já dissera Oswald de Andrade. Quando tudo se torna absolutamente próximo, não há mais espetáculo, não há mais cena – e, portanto, promessa de significação” (GOMES, 1994, p. 158).

Nesta perspectiva, a proximidade e a falta da experiência fazem com que a comunhão com a cidade, aquilo que Augusto procura, seja impedida. Além disso, a anulação da natureza, que não é contemplada pelo personagem – quando tenta fazê-lo do alto de Santa Tereza, a poluição o impede, quando procura ser um com a natureza, o faz em uma natureza artificial, como na gruta do Campo de Santana, ou no decadente Passeio Público – também colabora para o impedimento da comunhão com a cidade. No Campo de Santana, como aponta Gomes (1994), Augusto vive “romanticamente a fantasmagoria da integração com a natureza, comunga com as árvores ‘como se fosse um morcego’; tem entre elas a sensação de liberdade e autonomia, que só existe enquanto quimera na cidade” (GOMES, 1994, p. 159), e os ponteiros de seu relógio, algo tão necessário à vida moderna, insiste em fazer ligação com o mundo exterior, a cidade real.

O velho, dono do sobrado com claraboia onde Augusto passa a morar, é emblemático da autonomia almejada por Augusto, uma vez que este personagem metaforiza a cidade cordial do passado que Augusto pretende resgatar. Lendo a cidade concreta, Augusto tenta ver a cidade do passado, procurando, assim, sua cidade invisível.

O conto termina com o personagem olhando para o mar, observando-o assim como observa também o dia de domingo que nasce cinzento e revela que será mais “um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora” (FONSECA, 1994. p. 627). Ao olhar para o mar, cujo som gerado pelo atrito com o muro do cais “parece um suspiro, um gemido”, e se lembrar dos excluídos e dos dejetos produzidos pela cidade, Augusto aponta para a impossibilidade de comunhão com a cidade, com a babel repartida e, por tanto, ilegível.

Nessa medida, ler a cidade e fazer-se um com ela talvez só seja possível através das letras, já que no papel em branco Augusto pode escrever a cidade de seu desejo, com o auxílio da memória, e assim encontrar sua cidade invisível.

Se a religação com a cidade real se mostra impossível, principalmente em tempos pós-utópicos, em que qualquer projeto voltado para o futuro não é vislumbrado, ao leitor das cidades uma assertiva lógica seria aquela que apontasse a resignação como a única alternativa. Contudo, não é a resignação que move o gênio criativo, mas pelo contrário, a contestação. Como aponta Faria (1999), o escritor contemporâneo encontrou outros caminhos escolhendo a segunda opção, o leitor da cidade-significante passa a escritor da cidade invisível.

Nessa ótica, para reconstituir a memória e escrever a cidade invisível, é necessário que se dê o enfrentamento com a cidade que se apresenta como propiciadora da incomunicabilidade e palco de reificação. Faz-se necessário, portanto, pensar a condição do homem urbano para que, através da detecção de seus dramas, uma forma de resistência a esse processo seja vislumbrada. Esse movimento se dá ao longo de toda a obra de Fonseca e pode ser metonimicamente apreendido, como procuraremos apontar na segunda parte de nosso trabalho, através da trajetória de José, o rapaz interiorano que tem sua identidade criada e recriada através dos dramas que o assolam na cidade do Rio de Janeiro e, por fim, na terceira parte, em que ao escrever suas memórias o autor reconstitui a cidade de sua infância.

Parte 2: E agora, José

1 “A matéria do sonho”

“Começando do princípio: li o anúncio no jornal e quem abriu a porta foi dona Julieta” (FONSECA, 1994c, p. 325), assim é iniciado o conto “A matéria do sonho”, do livro *Lúcia McCartney*, publicado em 1967. O conto, narrado em primeira pessoa, é composto por um só parágrafo e relata, aparentemente, os primeiros anos de um rapaz interiorano na cidade do Rio de Janeiro. Mesmo que não sejam os primeiros anos, a forma como o conto é iniciado, com apurada mestria, nos revela que os fatos nele narrados são por algum motivo o início, o marco de eventos importantes, e o são, como veremos a seguir.

O narrador, cujo nome não é mencionado, vai trabalhar na casa de um casal de velhinhos, dona Julieta e “seu” Alberto, para cuidar deste último que, debilitado por conta da idade e, provavelmente, por alguma doença não revelada pelo narrador, não andava e não falava. Durante todo o dia o rapaz cuidava do velho e à noite assistia à televisão juntamente com o casal, ou, então, lia livros da biblioteca de seu filho. É dona Julieta que introduz o rapaz no mundo dos livros, “precisas ler, apanha lá um dos livros do meu filho” (FONSECA, 1994c, p. 325) e, com o tempo, o rapaz não mais assiste à televisão, dedica-se somente à leitura. Como veremos adiante, a literatura desempenha importante papel não somente na vida do narrador, como na própria estrutura da narrativa.

Além do casal de velhos e de próprio narrador, outra personagem é de suma importância na trajetória do narrador, Dr. R., o filho do casal. Dr. R. “era um homem calvo e magro. Muito.” (FONSECA, 1994c, p. 325), admirado pelo narrador que queria ser ele, que queria ser filho dos velhos. O filho do casal é retratado como um homem introspectivo e lacônico, que visita pouco os pais e, por isso, constantemente dona Julieta tece reclamações. A admiração que o narrador desenvolve por Dr. R. está relacionada à sua filiação, mas sobretudo, à sua sabedoria e cultura, bem marcadas pela forma de tratamento a ele dispensada: doutor.

A vida do narrador se passa tranquilamente ao lado dos velhos e dos livros da biblioteca do Dr. R., dois anos se passam, até que um evento vem modificar tudo, vem quebrar a tranquilidade da rotina e aconchego familiar em que está mergulhado o narrador: Dr. R. aparece na casa dos pais em um horário atípico e surpreende o cuidador

de seus pais masturbando-se no banheiro. Tal evento deixa tão desorientado o rapaz que ele se tranca no banheiro e de lá sai somente quando dona Julieta atesta que o filho não se encontra no apartamento. O constrangimento e desconcerto do rapaz são tão grandes que ele se demite e vai embora da casa dos velhos.

1.1 Relações ambíguas

A casa do casal de velhos é um espaço extremamente significativo na narrativa. O casal e seu apartamento representam, no espaço da urbe solitária, uma possibilidade de vivência cordial, em família. Não é por acaso que o narrador queria ser filho do casal; o pouco que nos fala de sua biografia demonstra que veio do interior, o que é evidenciado, por exemplo, por seu relato de que mantinha relações sexuais com galinhas, cabras e éguas, iniciação sexual comum no ambiente rural, e que vive no Rio de Janeiro sozinho, sem alguém com qualquer laço familiar ou afetivo. O casal de velhos, então, torna-se sua família, possibilitando a ele uma vivência afetuosa e tranquila. Apesar da dificuldade do trabalho, “o trabalho não era fácil, seu Alberto fazia cocô na roupa e xixi na cama. Era magrinho, mas dar banho nele custava muito. E também carregá-lo da sala pro quarto e do quarto pra sala” (FONSECA, 1994c, p. 325), a cooperação de dona Julieta, e também o carinho de “seu” Alberto – “da cama seu Alberto sorriu para mim, um velhinho muito magro e de olhos azuis” (FONSECA, 1994c, p. 325) –, faziam do trabalho mais que uma obrigação, mas um ato de afeto: “dona Julieta ajudava, e a comida que ela fazia era a coisa mais gostosa do mundo. À noite nós víamos televisão ou então ela me mandava ler. [...] queria ser filho dos dois velhinhos” (FONSECA, 1994c, p. 325).

Na mesma medida, é o apartamento dos velhos, a casa paterna, que mantém em Dr. R. algum laço com a infância (VIDAL, 2000). É lá que estão seus livros, “a maioria muito antiga, com datas de mais de vinte ou trinta anos” (FONSECA, 1994c, p. 325), os quais lia quando jovem e dos quais, apesar de não carregá-los consigo, não se desfaz. Assim, para Dr. R., “o apartamento dos pais guarda, com os livros, um pouco da figura do filho; mas a relação com o espaço não está resolvida, pois se não pertence à casa dos pais, nem por isso surge alguma forma de intimidade fora dela; o outro espaço é o do ambiente profissional” (VIDAL, 2000, p. 100).

Dr. R. é bem representativo daquelas personagens bastante comuns na obra de Rubem Fonseca: um homem solitário, sem relações de afeto, envolto pelo mundo do

trabalho e carregado de um tom cético e irônico. Contudo, ainda apresenta algum vínculo familiar com o qual não rompe definitivamente sua ligação, apesar de pouco se dedicar a ele – “ele aparecia pouco e dona Julieta vivia reclamando, ele nunca vem ver o pai” (FONSECA, 1994c, p. 325). Além da casa dos pais, o outro espaço a que pertence Dr. R. é o do trabalho, um escritório cuja sala “era coberta por um tapete vermelho e estava sempre gelado lá dentro, no inverno ou no verão” (FONSECA, 1994c, p. 327). A frieza da sala é a mesma da relação que mantém com as pessoas a seu redor, sua secretária, “uma mulher loura que mudava de vestido todo dia” (FONSECA, 1994c, p. 327), e seu motorista, somente mencionado nas vezes em que acompanha o patrão à casa do narrador. Vale ressaltar aqui o papel sempre de superioridade que desempenha o Dr. R., além dos pais, com os quais quase não mantém relação, as pessoas de seu convívio são sempre a ele subordinadas. A mesma relação ele mantém com o narrador. Se em um primeiro momento essa superioridade se revela por conta do seu papel de filho e detentor de um conhecimento superior, e por isso é uma espécie de mestre, pedagogo do narrador, como bem demonstra a passagem a seguir: “Dr. R., qual o melhor livro, perguntei um dia, *Crime e castigo* ou *Fausta vencida*? Ele gostava mais de *Crime e castigo* mas a *Fausta vencida* era a sua infância. Mas também está certo gostar mais de *Fausta*, como você” (FONSECA, 1994c, p. 325). O trecho citado deixa clara a relação que Dr. R. estabelece com o narrador, pois ao gostar mais do romance de Dostoiévsky, insere-se no mundo do adulto (VIDAL, 2000) e nos revela que *Fausta vencida* é um livro da infância; ao *permitir, aprovar* a preferência do narrador pelo livro do francês Michel Zevaco, dá a dimensão do infantilismo a que reduz o narrador.

A relação de Dr. R. com o narrador é de extrema importância na transformação, ou para usar as palavras do próprio, na “transfiguração” pela qual passa o rapaz. Já mencionamos que é por conta do filho do casal de velhos que o narrador deixa a casa dos mesmos, embora gostasse dos velhinhos como se fossem seus pais. É esta a primeira grande perda do narrador, pois mesmo após pedir demissão do emprego, se mudou para perto da casa dos velhos e “todo dia [...] ia pra frente do apartamento deles, do outro lado da rua. Ficava sentado no paredão do parque infantil, olhando a porta do edifício” (FONSECA, 1994c, p. 326). Somente após atestar a confiança do novo cuidador de “seu” Alberto, deixou de ficar prostrado na frente do prédio:

À tarde os garotos não estavam jogando bola. Eu cheguei perto dele e disse, hoje não tem bola, os garotos não vieram. Ele disse, eu também não tenho muito tempo para jogar, arranjei um emprego com uns velhinhos e não quero que eles se chateiem comigo. É um velhinho e uma velhinha, gosto mais deles que do meu pai. Como é que pode?, eu perguntei. Sei lá, ele respondeu. Gostar de alguém mais do que dos pais, eu disse irritado, como é que pode? Ele disse, você não conhece os velhinhos, nem meu pai. O mulatinho tinha um olho cego, devia ter sido furado em criança. Vai ver o pai furou o olho dele. Ele também parecia um pouco veado. Não fui mais pra frente do apartamento, os velhos estavam bem entregues (FONSECA, 1994c, p. 326).

Após a saída do narrador da casa dos pais de Dr. R., este o passa para outro grau de submissão: ao levá-lo para trabalhar em seu escritório, Dr. R., além de seu pedagogo, passa a ser seu patrão. Neste momento, há outra transformação na relação entre ambos, o narrador passa também a ser uma espécie de “laboratório de experimentos” (RIBEIRO, 2000) para Dr. R (vale ressaltar “R” de Rubem).

1.2 “É agora que surge Gretchen. Ou melhor, daqui a pouco”

Ao atestar a confiabilidade do novo acompanhante do casal de velhinhos e, enfim, romper sua ligação com eles, o narrador, sem ter mais nenhum sentido para sua vida – uma vez que perdera os velhos e os livros –, passa os dias deitado na cama, já que em pé fica tonto, pois já não se alimentava. Mais uma vez é Dr. R. que aparece para transformar a situação do solitário rapaz. Se em um primeiro momento ele desestabiliza a tranquila vida do narrador, agora ele surge para dotá-la de um novo sentido. Ao saber que o cuidador de seus pais se demitira, Dr. R. o procura e o encontra já debilitado pela falta de alimentação e demonstra sua reprovação de tais atitudes, o pedido de demissão e o descuido com a saúde. Inicia-se, então, a transformação da relação entre ambos, Dr. R. leva o jovem para trabalhar em seu escritório, tornando-se seu patrão, e inicia seus “experimentos” com o mesmo, transformando-o em outra pessoa.

Através das inquirições que faz Dr. R. ao narrador, ficamos sabendo um pouco de seu passado e da solidão de sua vida no Rio de Janeiro. Após alimentar o rapaz, Dr. R. começa a entrevista da seguinte maneira: “Agora vamos conversar, você estava se masturbando dentro do banheiro e ficou preocupado porque eu vi. Já teve relações sexuais com uma mulher?” (FONSECA, 1994c, p. 326). Note-se o tom pedagógico, quase paternal, com que se dirige Dr. R. ao narrador que responde, “quando era garotinho eu comia galinhas. As galinhas eram quentinhas, eu gozava. Depois cresci e

passei a comer bichos maiores; cabras e éguas”, e acrescenta, “ao Dr. R. dava vontade de contar tudo” (FONSECA, 1994c, p. 327). O tom familiar da conversa é quebrado pela ironia de Dr. R. que revela não ser afetuosa sua relação com o narrador:

Qual a melhor? A galinha ou a cabra?, perguntou o doutor R. da mesma maneira que eu perguntei qual era melhor *Crime e castigo* ou *Fausta vencida*. A cabra, respondi. Isso é muito comum entre os pastores na Arábia, comer cabras. O Lawrence conta isso. Você leu *Os sete pilares*? Eu não tinha lido *Os sete pilares*. *Os sete pilares da sabedoria*. Lá em casa tinha, disse o doutor. R. Aquilo aumentou minha tristeza (FONSECA, 1994c, p. 327).

Percebe-se o tom irônico, poderíamos dizer debochado, com que Dr. R. se dirige ao narrador, acompanhado de um prazer cruel de lembrá-lo da casa dos velhos e dos livros, suas grandes perdas, e de ressaltar que aquela casa é sua, assim como são seus os pais. Tal diálogo quebra com o tom intimista com que começara a conversa e demonstra a verdadeira relação que Dr. R. estabelece com o narrador, e a pergunta seguinte evidencia a inferioridade deste perante aquele: “Você frequentou o colégio? Não senhor. Aprendi a ler e a escrever, mas só sei multiplicar até o número oito” (FONSECA, 1994c, p. 327). É essa mesma superioridade que permite ao filho do casal de velhos atestar, com seu olhar “cheio de olheiras”, “você está falando a verdade. Você está falando a verdade, repetiu o Dr. R. após meditar” (FONSECA, 1994c, p. 327) quando o narrador revela nunca haver tido relação sexual com mulheres e não ter vontade de mudar tal situação.

Tal revelação é de extrema importância para pensarmos a transfiguração pela qual passa o narrador. Sabemos que o jovem vive sozinho no Rio de Janeiro, que não é sua cidade natal, uma vez que viera do interior. A carência afetiva do rapaz é suprida através da relação que mantém com o casal de velhos, uma relação familiar. Ao revelar que se relacionava com animais e que nunca estivera com mulheres e, sobretudo, que não tem vontade de mudar tal situação, notamos que diferentemente de muitas personagens fonsequianas que buscam através da relação sexual um contato quase desesperado com o outro, sendo sempre essa tentativa frustrada, o narrador de “A matéria do sonho” demonstra certo ceticismo quanto à relação com o outro que não seja no âmbito familiar, na relação entre pais e filhos.

1.2.1 A figura do pai

No primeiro livro de conto de Fonseca, *Os prisioneiros*, a figura paterna e a instituição familiar aparecem constantemente como repressivas. Esse é o caso, por exemplo, do conto “Curriculum Vitae”, de *Os prisioneiros*, no qual é narrada a história de um casal de jovens adolescentes apaixonados que têm, por conta de exigências sociais que aparecem representadas na figura do pai da moça, seu romance frustrado. A opinião do pai quanto ao rapaz tem grande peso no destino que tem, não somente o relacionamento, mas o futuro do rapaz que sonhava em ser tocador de bongô. Um dia, ao chegar à casa da namorada ela diz: “você não cortou o cabelo, ah, que bom que o papai não está em casa, ele cismou com o teu cabelo” (FONSECA, 1994a, p. 35), e ainda, no mesmo dia, pergunta ao namorado por que ele não procurava um emprego, uma vez que seu pai vivia dizendo que ele “era um vagabundo, que não estuda, que não trabalha, que não tem onde cair morto” (FONSECA, 1994a, p. 36). Para poder levar o relacionamento adiante, o rapaz se empenha em uma frustrada tentativa de encontrar um emprego formal e acaba, também, após fazer um teste em uma orquestra, tendo seu sonho de ser tocador de bongô frustrado. Assim, a realização amorosa e a realização pessoal são igualmente frustradas, sendo que ambas as frustrações são desencadeadas pela opinião do pai da moça de dezessete anos por quem era apaixonado. Dessa forma, anos depois, após contar sua história, como se fosse de um amigo, para a mulher com quem se encontra no quarto, constata que “todo homem é uma ilha” (FONSECA, 1994a, p. 327), invertendo o famoso verso do poeta inglês John Donne (“nenhum homem é uma ilha”), ao constatar a insensibilidade da mulher que, envaidecida com a imagem do próprio corpo no espelho não consegue perceber que a história a ela narrada é a história do próprio narrador, do homem que está ao seu lado, que conduz a narrativa angustiada, com o “coração longe, cortado pelo pensamento” (FONSECA, 1994a, p. 36).

Na mesma medida, o conto mencionado aponta para a impossibilidade de ser um com o outro através da relação entre homem e mulher e, principalmente, através da relação sexual. Ao constatar que todo homem é uma ilha, o narrador nos aponta que qualquer relacionamento com o outro será fatalmente frustrado, dado, principalmente, por culpa do narcisismo exacerbado característico do ser humano. A mulher com quem está no quarto é representativa desse narcisismo; como já apontamos, é por conta da

autocontemplação de seu corpo no espelho que não dá atenção devida ao narrador e não consegue perceber que a história que ele conta é da própria vida. Adiante, quando o frustrado tocador de bongô retoma a narrativa de sua história, sua interlocutora sem o menor interesse o escuta – pois “nossa brincadeira já terminou e é hora de ir embora pra casa” (FONSECA, 1994a, p. 37), afirmação que esvazia a relação sexual entre ambos de qualquer sentido que não seja o prazer imediato do corpo – vai embora sem “saber a verdade” (FONSECA, 1994a, p. 327): a menina de dezessete anos esqueceu o rapaz, e ele também esqueceu a mocinha. (Não, não, ele não esqueceu a mocinha, mas devia tê-la esquecido [...])” (FONSECA, 1994a, p. 37).

Ainda em *Os prisioneiros*, outro conto, “Henri”, apresenta a figura paterna como repressora. Henri era um homem “simples, sóbrio, tranquilo; olhos de um homem honesto; boca de um homem sensível, um intelectual talvez, educado, respeitável e pontual” (FONSECA, 1994a, p. 327). Tinha em Pascal seu grande mestre e guardava em segredo uma grande perversão: após conquistar com seu porte e sua inteligência mulheres solitárias tirava-lhes a vida através do estrangulamento. Após sentir o êxtase de retirar a vida, “a coisa mais imensa, grandiosa, a maior de todas as forças” (FONSECA, 1994a, p. 34), com as próprias mãos, ele dedicava-se a sua arte, a nigromancia. Uma noite, às vésperas do assassinato de Madame Pascal, Henri tem um sinistro sonho com o pai, que se suicidara há cerca de seis anos. Em um bosque sombrio, Henri percebe que entre as árvores há um vulto que, ao se aproximar reconhece ser seu pai. Apesar da amplitude da descrição do sonho, vale transcrevê-lo aqui não somente por sua desconcertante plasticidade, mas pela importância do que revela, a relação entre a perversão de Henri e a figura paterna por conta de um “edipianismo em preto e branco”, para usarmos uma expressão de Vidal (2000). Eis o fragmento:

[...] vai andando pelo bosque até que vê um vulto sob uma árvore: é um homem vestido todo de negro, com uma corda na mão. Ele agora está defronte o homem e vê que uma ponta da corda é laço, que o homem coloca em torno do pescoço, enquanto joga a outra ponta por cima do galho de árvore sobre sua cabeça; a ponta da corda balança como o pêndulo de um relógio. Agora os dois se olham, frente a frente, longamente. Henri reconhece seu pai: o pai junta as duas mãos como se estivesse rezando e coloca-as junto ao peito, suas mãos grossas, de dedos curtos e sujos de mecânico; motores não me atraem mais, diz ele para o pai; o pai não responde; nem vou mais à igreja; o pai não responde. Henri verifica então que na face do pai não existe a menor expressão, que no lugar dos olhos existem dois buracos negros,

fundos. Henri segura a corda e começa a puxar, é um peso enorme e ele tem que se ajoelhar no chão para conseguir fazer o corpo do pai subir. Enquanto sobe, preso pelo pescoço o corpo começa a mudar de forma, e fica longo. Agora o corpo está lá em cima; e rosto do pai continua o mesmo durante algum tempo, mas, de repente, ele mostra os dentes como se fosse uma careta ou um sorriso, ou as duas coisas ao mesmo tempo e, entre os dentes, surge uma ponta de língua vermelha, a única coisa que não é branca ou preta em todo o mundo. Ele continua segurando a ponta da corda pois sabe que se não o fizer o corpo do pai descerá novamente. O peso é insuportável; ele está ajoelhado e procura um lugar para amarrar a ponta da corda mas o tronco da árvore está muito longe; o peso é horrível, ele sua, molha o corpo todo, a corda fere suas mãos de onde sai sangue (preto); ele não vai aguentar mais, mobiliza todas as suas forças mas já sabe que não vai aguentar mais (FONSECA, 1994a, p. 31).

O sonho de Henri nos revela o quanto o pai é um fado pesado que, por mais que ele tente, não consegue dele se livrar, não é por acaso que o sonho termina quando percebe que não conseguirá dar cabo do movimento de suspensão do corpo do pai, de um peso extremado, que podemos ler como a tentativa de se desvincular da figura paterna e de tudo que ela representa após uma tentativa de acerto de contas: “motores não me atraem mais, diz ele para o pai; o pai não responde; nem vou mais à igreja; o pai não responde” (FONSECA, 1994a, p. 31). Há um forte caráter do estranho freudiano nessa passagem, uma vez que o sonho nos demonstra a ligação da perversão da personagem à figura do pai e à infância, ou seja, demonstra que tal estranhamento tem origem em alguma experiência traumática, ligada ao pai, na infância.

1.3 As relações familiares e amorosas sob outra ótica

Diferentemente das personagens dos contos mencionados acima, “Curriculum Vitae” e “Henri”, o narrador de “A matéria do sonho” não tem pai, família, ou seja, não tem uma origem. Talvez esse seja o motivo pelo qual se apega tanto à dona Julieta e “seu” Alberto, pois por conta da falta de experienciação do convívio familiar na infância acredita na relação familiar como possibilidade de relação com o outro. O casal de velhos torna-se, então, simulacro de sua família. Por outro lado, o desinteresse sexual do narrador por mulheres, que não significa a ausência do desejo sexual, uma vez que não somente manteve relações com animais como praticava o onanismo, nos dá indícios da percepção do autor dos caminhos que tomariam a revolução sexual vinda com os movimentos de contracultura da década de 1960. Se em seu primeiro livro retrata uma

juventude “prisioneira” de convenções sociais, que por conta das mesmas não consegue vivenciar o sexo como plenitude da realização amorosa, como constata o narrador do conto “Gazela”: “uma coisa horrível que existe no mundo é os jovens não terem liberdade para amar. Mas pior ainda do que isso é que eles não sabem amar; e no entanto foram feitos para o amor” (FONSECA, 1994a, p. 41), em seu terceiro livro de contos, *Lúcia MacCartney*, no qual está inserido o conto contemplado por nossa leitura, já há uma maior percepção do autor das transformações sociais, inclusive das relações pessoais e da experiência sexual, que cada vez mais encaminha-se para o esvaziamento do sentido de busca pelo outro, dando lugar a uma cultura hedonista em que o prazer imediato do corpo é buscado das mais variadas formas.

Nesta perspectiva, Dr. R. leva o rapaz para trabalhar em seu escritório e promete trazer de uma viagem a solução para sua solidão. Logo que volta da viagem, aumenta o ordenado do narrador para que ele alugue um quarto individual e compre livros e uma vitrolinha de discos, a fim de criar o clima para receber Gretchen, é nesse momento que o narrador percebe, então, “o que significava aquela palavra” (FONSECA, 1994c, p. 328). Notamos como o rapaz é levado pelos acontecimentos, ensinamentos e opiniões do Dr. R., sua posição é sempre passiva. O hábito da leitura é adquirido por conta de dona Julieta que afirma: “precisas ler, apanha lá um dos livros do meu filho” (FONSECA, 1994c, p. 325), da mesma forma, vai trabalhar no escritório do filho do casal de velhos por determinação dele, assim como deixa a prática do onanismo, a qual satisfazia suas pulsões sexuais, por determinação do Dr. R., quando este introduz na vida do narrador Gretchen, a boneca de vinil. A única decisão tomada pelo narrador quanto ao seu destino é sua demissão do emprego de cuidador, o que faz passionalmente, movido pela vergonha, e ainda tem a reprovação do Dr. R. que diz: “você não devia ter saído da casa de meus pais”.

1.4 Solidão

A cidade, em “A matéria do sonho”, aparece, como em grande parte da obra de Fonseca, como propiciadora do isolamento, solidão e da intransitividade das relações (FIGUEIREDO, 2003) entre seus habitantes. O narrador do conto, apesar de já demonstrar uma vivência solitária desde a infância, bem demarca o momento em que a relação com o outro se torna ausente em sua vida, uma vez que a prática do onanismo entra na mesma no momento em que se muda para a cidade do Rio de Janeiro. A partir

de então, todas as relações pessoais que estabelece são simulacros. O casal de velhos torna-se simulacro de sua família, sendo a presença de Dr. R. o marcador da impossibilidade de os velhos serem pais do rapaz como este deseja. Da mesma forma, a relação que o narrador estabelece com Dr. R., que poderia ser uma relação de amizade, ou até mesmo fraternal, também é um simulacro, uma vez que tal relação “se define de maneira ambígua. O vínculo que os une são os livros, que ambos leem. Nada mais têm em comum. Há certo quê de perversidade nas relações entre ambos. Para o Dr. R., o narrador é uma espécie de experiência” (RIBEIRO, 2000, p. 47). É exatamente para dar cabo da sua experimentação, que Dr. R. introduz na vida do narrador Gretchen, a boneca de vinil, o que fica bastante claro quando afirma: “o governo brasileiro devia providenciar uma Gretchen para cada homem solitário como você por motivos sociais e/ou psíquicos” (FONSECA, 1994c, p. 329). Notamos, então, um distanciamento objetivo que Dr. R. mantém com relação ao narrador. Ele também, o Dr. R., é um homem solitário, todas as suas relações são profissionais ou se dão friamente, como ocorre com os pais e o narrador. Contudo, ele diz que uma boneca de vinil deveria ser providenciada para cada homem solitário como “você”, ou seja, ele não se inclui nessa categoria.

É desta forma que outro simulacro de relação se instaura na vida do narrador. Gretchen, a boneca de vinil, torna-se sua parceira. Após uma longa conversa com Dr. R., o qual explica ao narrador tudo que ele deve saber sobre a boneca, ele retorna a seu quarto e passa a experienciar essa nova relação. Agora, ao lado dos livros, Gretchen preenche o vazio da solidão da personagem. Se antes passava suas noites indiscriminadamente lendo livros diversos, agora ele “parava toda hora para pensar em Gretchen. Eu estava doído para voltar para casa. Para Gretchen” (FONSECA, 1994c, p. 329). O narrador, então, mesmo tendo consciência de que Gretchen era uma boneca, passa a tratá-la “como um ser vivo, que preenche seus vazios” (RIBEIRO, 2000, p. 47): “quando cheguei em casa disse para Gretchen hoje vou te chamar de Mônica. Mônica. Beijei-a dizendo Mônica, Mônica” (FONSECA, 1994c, p. 329).

Assim, como bem aponta Gilvan Ribeiro (2000, p. 47), Dr. R. dá cabo de sua experimentação através de uma simulação: “Gretchen é um lenitivo pobre e, no entanto se preenche da ‘matéria do sonho’ do narrador, torna-se o receptáculo de seus desejos”. Assim, quando Dr. R. chama o narrador e diz “Gretchen é uma transfiguração, você foi virado pelo avesso e você agora é outra pessoa” (FONSECA, 1994c, p. 329), temos a

real dimensão do processo pelo qual passa o personagem: agora ele não mais necessita, ou tem a ilusão, da busca pelo outro, agora o vazio de sua vida está preenchido, mesmo que por artifícios. Agora ele não mais precisa da relação com o casal de velhos, assim como não necessita da prática do onanismo, ou até mesmo de mulheres ou animais, agora ele caminha rumo a ser “outra pessoa”, o que acontecerá quando passar por duas grandes perdas: o fim de Pardaillan e a “morte” de Gretchen.

1.5 A literatura e o sonho

“[...] qual o pior veneno para você?

JOSÉ ROBERTO

Sonhar.

LAVÍNIA

Que coisa mais sem pé nem cabeça.

JOSÉ ROBERTO

Certo sonhos são muito venenosos.

Todos os sonhos são venenosos.

Meus sonhos são venenosos.”

Rubem Fonseca (1995, p. 44)

A literatura desempenha importante papel em “A matéria do sonho” não somente na vida da personagem como também na própria estrutura narrativa. O conto é repleto de diálogos com texto literários, no jogo intertextual da narrativa encontramos *A tempestade*, de Shakespeare, de onde, inclusive, é tirado o título do conto; o conto “O homem de areia”, de Hoffmann, cuja relação pode ser estabelecida através de uma comparação entre Gretchen e Olímpia, e até mesmo, Goethe, uma vez que Gretchen é o nome de uma personagem de *Fausto*. Além do evidente jogo intertextual, dado através do diálogo com a tradição, a literatura aparece no conto como instrumento de transformação na vida do narrador.

Como já apontamos, foi na casa do casal de velhos que o narrador entrou em contato com o universo literário. Tal entrada se dá por conselho de dona Julieta que sugere ao rapaz que leia os livros da biblioteca do filho. Em pouco tempo a leitura passa a dominar a vida do rapaz. Dessa forma, “o narrador entra em contato com o universo da cultura que o engole ainda meio selvagem” (VIDAL, 2000, p. 102). Leitor voraz, o narrador lê indiscriminadamente todos os livros que caem em sua mão; assim, fazem parte de seu itinerário de leitura desde títulos tais quais *Como jogar basquete*, até *Crime e castigo*.

Sem biografia e infância, através da leitura a personagem preenche o vazio de sua história se aventurando junto a Pardaillan, e preenche o vazio de seu quarto com imagens, palavras e aventuras. Assim, a literatura, ao invés de inserir o narrador mundo, cria outro, o simbólico, ao qual se lança intensamente. Assim, como observa Ribeiro (2000, p. 47), “a boneca e Pardaillan, o imaginário que os integra, se movem no mesmo plano”, desta forma, não é à toa que no momento de maior tensão do conto, quando por conta de uma mordida mais forte Gretchen se estraga, quando ela “morre”, o narrador começa a ler *O fim de Pardaillan*:

Um dia aconteceu uma desgraça que até tirou minha vontade de ler. Não sei como pude, com apenas uma ou duas dentadas, fazer aquilo com Gretchen. Não podia nem olhar para ela, disforme sobre a cama. Cobria-a com um lençol. Tentei vários livros. Inútil. Estava tão deprimido que resolvi ler *O fim de Pardaillan*. Guardava esse livro para um momento especial. O último livro do Pardaillan! Esse livro eu li com a maior atenção. Mas depois foi pior. Nunca fiquei tão triste em toda minha vida. O fim de Pardaillan e o fim de Gretchen. Era demais. Era demais. Deitei no chão. O que ia fazer de minha vida? (FONSECA, 1994c, p. 330).

Na mesma medida, além de povoar o vazio de experiências que era o mundo do narrador, a literatura surge na estrutura da narrativa como um marcador temporal (VIDAL, 2000). É comum na ficção de Rubem Fonseca a citação e enumeração de livros diversos, por vezes até mesmo fictícios. Em “A matéria do sonho” não é diferente. A vasta enumeração de livros que faz o narrador é o próprio marcador temporal, é através do roteiro de leitura do rapaz que sabemos que o tempo passou:

Li. Visitei os velhinhos. O Ivo estava cada vez melhor. Dona Julieta disse estou tão cansada, ele me cansa tanto. Ele era o seu Alberto: o tempo tinha passado. Li: *Carpinteiros, levantem alto o pau da fileira, Mas não se mata cavalo?, Os manuscritos de Saragosa, A peste, O gato de botas, Sem olhos em Gaza, Servidão humana, [...]*. Centenas. Um dia aconteceu uma desgraça que tirou até minha vontade de ler (FONSECA, 1994c, p. 330).

Porém, como observa Vidal (2000), os livros enumerados pelo narrador são romances, enquanto a nós, leitores, ele oferece um conto. Assim, se tomarmos como diferença básica entre os dois gêneros o fato de o romance, enquanto unidade temporal, tratar da vida de um herói, o conto trata de um fato heroico. Dessa forma,

à medida em que o pano de fundo do conto que lemos é composto pelo gênero romance; à medida em que ele, o narrador, pretende ser uma extensão de Pardaillan, é preciso avaliar como o tempo se estende no conto; ou por outra, como o conto procura encenar parodicamente a vida de um romance (VIDAL, 2000, p. 106).

Como havíamos apontado no início de nossa análise, a forma como o narrador começa a contar sua história nos faz crer que o que leremos é, senão o início de sua história, um marco em sua trajetória. Percebemos com a leitura do conto que o tempo que a narrativa pretende dar conta é bastante extenso. Assim, na tentativa de fazer “uma ação longa ser curta no seu modo de narrar” (FRIEDMAN apud GOTLIB, 2006, p. 64), o autor tem a seu alcance uma série de recursos narrativos, que podem ser desde a omissão, a expansão, ou a contração e pontos de vistas (GOTLIB, 2006, p. 65). Nesta perspectiva,

Um dos recursos utilizados para isso na “Matéria do sonho” é a enumeração dos romances lidos pelo personagem, que tendem ao sem-fim. A conhecida distinção entre “cena” e “sumário narrativo” serve para explicar as referências literárias do conto. Há referências que importam para o jogo da intertextualidade, e que poderíamos considerar como cena; entretanto, as longas enumerações podem ser vistas como sumários, pois nenhum daqueles livros é importante isoladamente, e sim em conjunto (VIDAL, 2000, p. 106).

O conto, então, que é narrado de um só fôlego, visto que é um único e extenso parágrafo, ganha agilidade com as enumerações de livros, assim como assimila um caráter mais leve, como se a narrativa fosse conduzida sem se preocupar com limites, embora narre uma situação-limite.

Se não é a história de uma vida que é narrada em “A matéria do sonho”, é a gênese de uma profunda e significativa transformação que nos é contada. Ao nos relatar sua relação com o casal de velhos, Dr. R., a literatura e a boneca de vinil Gretchen, assim como as grandes perdas que foram o fim de sua relação com os velhos, com a literatura e com Gretchen, o personagem nos dá as pistas de quais foram os eventos que contribuíram para a transformação de um “eu” não nomeado, de um indivíduo anônimo perdido na selva de concreto da grande cidade, em um novo sujeito, agora dotado de consciência e autonomia e, também, de um nome. Assim, citando Shakespeare e promovendo, ao mesmo tempo, uma inversão das palavras de John Lennon¹², Dr. R. nos

¹² Quando é anunciado o fim da banda The Beatles, John Lennon, integrante e líder da banda diz a frase que se torna famosa, “o sonho acabou”. O jogo intertextual, no caso do conto que analisamos, é permitido na medida em que o próprio nome do livro em que o conto está inserido, *Lúcia*

chama a atenção para a dimensão da transfiguração por que passa o narrador: “Nossos sonhos não terminaram, começaram”, e acrescenta:

Esses nossos atores, como foi dito anteriormente, eram todos espíritos e dissolveram-se no ar, no ar fino, e, tal como a infundada estrutura dessa visão, ou o tecido sem base dessa imaginação, se preferir uma opção de tradução, as torres cobertas de nuvens, os deslumbrantes palácios, os templos solenes e o próprio grande globo, tudo se dissolverá, assim como este espetáculo sem substância desbotou sem nenhum tormento deixar. Nós somos a matéria de que os sonhos são feitos, e nossa pequena vida está envolta pelo sono, acrescento, eu acrescento, continuou o Dr. R., envolta pelo sonho. O que é a mesma coisa (FONSECA, 1994c, p. 329-330).

Assim como os palácios deslumbrantes e os atores mencionados na fala de Dr. R., que é uma citação literal de uma das últimas falas de Próspero em *A tempestade*, os atores e palácios que povoaram a vida e a imaginação do personagem de “A matéria do sonho” se dissolveram no ar, juntamente com a morte de Pardaillan e de Gretchen, e agora, nosso narrador, nas palavras de Dr. R. “foi virado pelo avesso e [...] agora é outra pessoa” (FONSECA, 1994, p. 329), agora ele é José.

1.6 O processo de subjetivação

A última passagem do conto “A matéria do sonho” é sobremaneira importante para pensarmos o processo de transformação, ou para usarmos um termo do pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), o processo de *subjetivação* por que passa a personagem. Após a “morte” de Gretchen e Pardaillan, o narrador experimenta suas maiores perdas, em suas palavras, a “morte” de ambos “Era demais. [...] Fiquei sem chão. O que ia fazer da minha vida?”(FONSECA, 1994c, p. 330). Mais uma vez, quem surge para restituir de sentido a vida do rapaz é o Dr. R. que, percebendo sua ausência no trabalho imaginara o que havia acontecido e providenciou uma substituta para Gretchen: “O nome dela é Cláudia. Suas medidas são 36, 24, 36. Polegadas, evidentemente. Altura: cinco pés e quatro inches” (FONSECA, 1994c, p. 331).

Contudo, mais importante que a substituição de Gretchen por Cláudia, é o processo de “reificação” pelo qual passa a boneca. Para melhor esclarecer nossa afirmação, vamos ao conto: “Enquanto comíamos, o doutor R. disse: vinil quando

MacCartney, faz menção à banda através do uso do nome de um de seus integrantes, Paul MacCartney.

arrebenta adeus. Depois foi até a cama e disse: vou levar Gretchen comigo, vê se esquece ela. No mesmo papel em que trouxera Claudia embrulhou a pobre desinflada Gretchen” (FONSECA, 1994c, p. 331). Embora o personagem de Rubem Fonseca jamais tenha crido que Gretchen fosse uma pessoa, como acontece, por exemplo, com Natanael, personagem de Hoffman que se apaixona pela boneca Olímpia sem saber de sua verdadeira condição, podemos dizer que o comentário de Dr. R. acerca do material de que é feita a boneca e o ato de levá-la embora no mesmo embrulho em que trouxera Claudia é um processo de reificação, ou melhor, para seguir o pensamento de Agamben (2009), dá cabo de um processo de *profanação*.

O filósofo italiano, após resgatar em Foucault um conceito que considera central em seu pensamento, o conceito de *dispositivo*, e refazer o percurso do uso do termo desde suas origens na teologia cristã, passa, em suas próprias palavras, a “proceder por conta própria” (AGAMBEN, 2009, p. 40), e tece sua concepção do que vem a ser um dispositivo. Segundo ele, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos¹³”. Desta forma, nesse rol de elementos, não somente a prisão e o manicômio, por exemplo, que estão claramente ligados ao poder, são dispositivos, mas também “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

É do corpo a corpo entre a classe dos seres vivos (ou substâncias) e os dispositivos, que surge uma terceira, a dos sujeitos. Nesta perspectiva, apesar de aparentemente substâncias (ou seres vivos) e sujeitos se sobreporem, tal processo não se dá completamente. “Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Contudo, numa fase de extremo desenvolvimento capitalista, ou seja, na contemporaneidade, um número indiscriminado de dispositivos age a todo o momento sobre os seres vivos, o que acaba, por vezes, não gerando um processo de subjetivação, de criação de um novo sujeito, mas ao contrário, há uma demasiada proliferação de dessubjetivação. Exemplo disso é, como aponta o filósofo, o uso de

¹³ Agamben (2009) propõe uma divisão do “existente” em dois grandes grupos: de um lado, os “seres vivos”, as substâncias, e de outro, os dispositivos, os quais capturam incessantemente o primeiro grupo.

aparelhos celulares ou da televisão. Segundo ele, “aquele que se deixa capturar no dispositivo ‘telefone celular’, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado” (AGAMBEN, 2009, p. 48). Na mesma medida, ao assistir à televisão, o espectador “recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência” (AGAMBEN, 2009, p. 48).

Ora, se os dispositivos têm suas raízes no processo de “‘hominização’ que tornou ‘humanos’ os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*” (AGAMBEN, 2009, p. 43), e em sua origem está “um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 44), como reverter o processo de dessubjetivação que promovem os dispositivos modernos? Não se trata, como aponta o filósofo, de simplesmente recusar o uso dos dispositivos ou, por outro lado, usá-los de maneira correta, o que não é possível. O caminho, então, que se mostra viável e urgente é o da profanação.

O termo profanação, que tem sua origem no direito e na religião romanos, está ligado à prática que reconstitui ao uso comum dos homens objetos antes reservados exclusivamente aos deuses sagrados. Nesta perspectiva, “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado do divino” (AGAMBEN, 2009, p. 45). Desta forma, ainda nas palavras de Agamben (2009, p. 50-51), “o problema da profanação dos dispositivos – isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses – é [...] urgente”.

Visto isso, percebemos que sob o narrador de “A matéria do sonho” agem dispositivos diversos, sendo os principais a literatura, Gretchen e Dr. R. (vale mencionar mais uma vez, inicial de Rubem). No decorrer do conto, o rapaz é capturado passivamente pelos dispositivos mencionados. O processo de subjetivação ocasionado pelos mesmos se dá somente de forma parcial, uma vez que tanto a literatura quanto a boneca Gretchen são apenas simulacros. A literatura transporta a personagem para um mundo irreal, que é somente a simulação daquilo que ele gostaria de ser. Por isso, a leitura do fim da saga de Pardaillan, o seu herói, causa tanto sofrimento, na mesma medida em que a “morte” de Gretchen lhe tira o sentido de viver. O fim de ambos significa, conseqüentemente, o fim desse sujeito, digamos, parcial, uma vez que é

produzido por um processo parcial de subjetivação. Desta forma, Dr. R. é o único dispositivo que age sobre a personagem que é capaz de, realmente, proporcionar sua total subjetivação. É sempre ele que atua em momentos cruciais do “amadurecimento” do rapaz. É sua presença na casa dos pais que sempre chama o narrador à sua real condição, a de não ser filho dos velhos como desejava, assim como é ele que guia, em certa medida, seu roteiro de leitura e, principalmente, é ele quem introduz Gretchen na vida do rapaz e, sobretudo, que chama a atenção para a sua condição de objeto, apontando, assim, o caminho para a profanação da mesma pelo personagem, como pudemos constatar na última cena do conto.

O fim de Pardaillan e de Gretchen, dessa forma, lidos como profanação dos principais dispositivos pelo qual a personagem era capturada, promove, então, o encerramento de um ciclo de subjetivação, ou seja, agora ele é realmente um novo sujeito que, dotado de autonomia está preparado para profanar, sozinho, os diversos dispositivos que possam agir sobre ele e, por isso, Dr. R., Gretchen e os livros não são mais necessários. Agora o narrador é José, um sujeito que, ao invés de procurar preencher a ausência de laços familiares se apegando a uma família que não é sua, assim como não mais procura preencher o vazio de sua história com a vivência de personagens literárias, passa a escrever sua própria história, a partir dos eventos que o transformaram, e toma as rédeas de sua vida. Agora sim, como disse o Dr. R. os sonhos começaram.

2 “O livro de panegíricos”

“Ele não é qualquer pessoa pai, é o José.”

Rubem Fonseca (1994f, p. 661).

“O livro de panegíricos” faz parte do sexto livro do autor, *Romance Negro*, publicado em (1992). Narrado em primeira pessoa, o conto trata da história de um suposto enfermeiro que, precisando se esconder por algum motivo escuso, resolve tentar uma vaga de emprego que vê em um anúncio de jornal. Em uma rápida entrevista com o empregador, um grã-fino que precisa urgentemente se livrar do pai, o velho de quem o narrador tomará conta, ele nos revela sua identidade – chama-se José –, e parte de seu passado: “há mais de vinte anos, quando era um menino, tomei conta de um velho doente e na casa dele li dezenas de livros e tive minha iniciação sexual com uma boneca

de vinil chamada Gretchen” (FONSECA, 1994f, p. 660). José, o suposto enfermeiro, é aquele rapaz interiorano que passava seus dias lendo as aventuras de Pardaillan e se aventurando com Gretchen. Contudo, vinte anos depois, ele está mais maduro¹⁴, não acredita mais nos livros, está livre das bonecas de vinil e admitira já ter matado.

José foi contratado para tomar conta do velho Baglioni, um advogado que preparava um livro de panegíricos quando foi diagnosticado com uma grave doença que o mataria em seis meses. Porém, estando equivocadas as previsões da medicina, Baglioni não morre e, desde então, o livro torna-se para ele um fardo do qual tenta inutilmente se livrar a todo custo: “mais da metade dos livros foram parar nos sebos. Mandei um amigo comprar todos de volta, o que me custou uma ninharia, estavam todos encalhados. Destruí todos aqueles em que consegui botar a mão. Mas há outros, espalhados pelo mundo” (FONSECA, 1994f, p. 668-669). Contudo, não são os exageros e mentiras que constam no livro, que o elogia exageradamente, nem mesmo a sua má qualidade, que o incomodam, o grande problema incide no fato de ele não ter morrido:

Você já imaginou como se sente um sujeito que planeja um livro de panegíricos para ser publicado depois da sua morte e que afinal não morre? [...] enquanto agonizava um amigo apressado distribuiu os dois mil exemplares do livro, que não me mostraram porque eu estava morrendo, dizendo que grande perda foi minha morte e me enchendo de elogios. Mesmo se o livro fosse bom, o que não é o caso, eu teria que ficar constrangido. Eu não morri, entendeu? (FONSECA, 1994f, p. 668).

Em “A matéria do sonho”, José apega-se ao casal de velhos para quem trabalha, desejando até mesmo ser filho dos velhos. Agora, mostra-se distante em sua relação com o velho Baglioni, recusando-se, no início de sua convivência, a ouvi-lo. A forma com que trata o advogado, aparentemente, demonstra que o enfermeiro perdera, definitivamente, a capacidade de se permitir a uma relação afetiva, contudo, o que percebemos adiante é que ocorre uma transformação na forma de afeto. Se no início José recusa-se até mesmo a ouvir o que o velho tem a dizer, no fim do conto é ele quem o liberta.

¹⁴ Vale lembrar que o livro *Romance Negro* trata de autores e obras. Nesta perspectiva, além do “livro de panegíricos” tratado no conto, este trata, também, de um autor mais maduro, não somente em suas atitudes e decisões, mas também no modo de narrar.

2.1 A decadência das relações familiares

As relações familiares que são delineadas em “O livro de panegíricos” são bem representativas daquelas que Fonseca desenvolve ao longo de sua obra. Tendo três casamentos, todos frustrados, o velho Baglioni encontra nos vários relacionamentos extraconjugais que mantém algum sentido para sua vazia existência. As várias mulheres que passam pela vida do velho são as boas lembranças que povoam sua memória na velhice, enquanto de suas mulheres guarda apenas mágoas e culpa. Ele chega a declarar a José que suas aventuras amorosas “eram muito mais excitantes quando estava casado. Talvez por isso tenha casado cedo e tenha ficado solteiro tão pouco tempo, entre uma esposa e outra” (FONSECA, 1994f, p. 675).

Frustrado em seus três casamentos, na velhice tem apenas um filho, para quem se torna um fardo, como aponta José: “quero me ver livre dele tanto quanto ele quer se ver livre do velho” (FONSECA, 1994f, p. 661). Nota-se que há uma semelhança na frieza da relação entre Baglioni e seu filho e Dr. R. e seus pais, pois em ambos os casos, os filhos pouco frequentam os pais. Contudo, nota-se que, apesar de o filho do advogado morar ainda com o pai, diferentemente do Dr. R. que mora sozinho e pouco visita seus progenitores, e aquele tomar uma série de precauções para que o pai não desse cabo da própria vida, não é por conta de uma relação afetiva, mas por uma espécie de obrigação, uma vez que pouco se preocupa em saber quem cuidará de seu pai: “os dois, homem e mulher, olham para seus relógios. Esqueceram de pedir minhas referências, não querem perder mais tempo, vão viajar e devem estar atrasados” (FONSECA, 1994f, p. 661).

Nota-se que, à semelhança do conto “Passeio noturno”, a família, talvez a última instância em que toda a liquidez, para usarmos um termo de Bauman (2007), das relações pessoais que caracterizam nosso tempo, poderia resistir e conservar ainda, algum traço de encontro de subjetividades, se mostra incapaz de fazê-lo. O executivo de “Passeio noturno” encontra no perverso prazer de assassinar pessoas com seu possante carro o alívio para o estresse de seu trabalho e o vazio de suas relações familiares; o velho Baglioni encontra no prazer das conquistas amorosas ao longo de sua vida. Não é por acaso que “quanto mais dinheiro ganhava, quanto mais poder exercia, maior o seu desejo pelas mulheres” (FONSECA, 1994f, p. 675), ou seja, na mesma medida em que tornam-se mais artificiais suas relações, movidas por interesses econômicos e políticos

diversos, mais se coloca em intensa busca pelo outro através de efêmeras relações sexuais. Vidal (2000, p. 18) aponta para a recorrência de tal problemática desde os primeiros livros do autor:

O erotismo [...] em sua obra é sempre um modo de romper com a instituição, a rotina ou qualquer interdição ao prazer amoroso. O casamento, por exemplo, logo nos primeiros livros é ridicularizado: praticamente não há relações familiares estáveis nos contos. A sexualidade, múltipla e passageira, busca romper as interdições, a fim de se realizar plenamente [...].

Por isso, aos sessenta e nove anos, após já ter aprendido a arrepender-se de seus pecados¹⁵ e perdoar todos seus inimigos depois de se vingar deles “da maneira mais absoluta e plena possível” (FONSECA, 1994f, p. 669) e redimindo-se desse pecado arrependendo-se sinceramente – pois “professava uma boa e compassiva religião que dava a todos uma oportunidade de salvação até o último instante” (FONSECA, 1994f, p. 669) –, ou seja, após já ter descoberto a verdadeira face da vida, ele “preferiu almoçar com um advogado do escritório, desmarcando um encontro com uma bela mulher, que dera muito trabalho para ser convencida a ir para a cama com ele” (FONSECA, 1994f, 675). Assim, na debilitação acarretada pela idade, contenta-se com a lembrança das mulheres que tivera e com a pequena experiência erótica, ou melhor, “estética”, como ele mesmo define, de contemplar o corpo desnudo de Lou, a enfermeira por quem é cuidado algumas noites da semana.

2.3 O corpo

Há em todo o conto uma relação entre corpo, vida e morte. Como já apontamos, o corpo na obra de Rubem Fonseca desempenha papel bastante significativo, sendo que é através dele que se manifestam interdições, angústias, esperanças (ainda que passageiras) com as quais o homem se depara. Em seu primeiro livro de contos, a interdição sexual, a qual assola personagens como os jovens do conto “Gazela”, em que a interdição sexual e, portanto, a interdição do corpo, significa a interdição amorosa; ou as projeções, dúvidas, frustrações que assolam os jovens de “O inimigo” – lembre-se de Félix, que prendia com um pregador de roupas o nariz no intuito de afiná-lo, ou Najuba

¹⁵ “O padre lhe dissera que o arrependimento não tinha hora certa para entrar no coração dos homens” (FONSECA, 1994, p. 669).

que na tentativa de alongar o pênis levava amarrado a ele um peso –, como apontado, passam sempre pelo corpo. Na medida em que a atitude dos personagens de Fonseca perante a realidade vai se tornando mais pugilista (VIDAL, 2000), a presença do corpo vai se marcando mais intensamente na obra, como podemos perceber em contos como “A opção”, em que, através de uma cirurgia de mudança de sexo, alegoricamente, questões identitárias são tratadas; ou, fazendo um salto para seu último livro de contos, *Axilas e outras histórias indecorosas*, cujo título já nos remete ao corpo e que, através deste e de sua decadência e deformação, a morte é constantemente abordada.

Da mesma forma, em “O livro de panegíricos”, o corpo marca a passagem do tempo na vida do velho Baglioni. É através de experiências corporais que percebe que começara a envelhecer: “sabe quando descobri que estava velho? Quando começaram a cair os pentelhos e a nascer os cabelos dentro do nariz” (FONSECA, 1994f, p. 664). Por isso, para tentar ao menos disfarçar o poder arrebatador do tempo, que o velho gosta que Lou apare os pelos de suas narinas: “Você tem que cortar os cabelinhos do nariz dele, os cabelinhos crescem muito e ele não gosta dos cabelinhos no nariz” (FONSECA, 1994f, p. 666).

Na mesma medida, por conta da decadência de seu corpo, há algum tempo preferia comer e beber a ir para a cama como uma mulher. A todo custo tentou retardar tal decadência, “tentou, inutilmente, impedir o aumento do diâmetro da sua cintura com chás e pílulas homeopáticas e massagens diárias pela manhã, antes de sair para o escritório” (FONSECA, 1994f, p. 675). Isso acarretou em uma encenação e, por isso, artificialização, cada vez maior em seus encontros amorosos, já que cada vez mais “foder demandava uma rigorosa encenação, uma extenuante marcação teatral” (FONSECA, 1994f, p. 676). Assim,

a protuberância flácida da sua barriga, a bunda larga e quadrada, os peitos caídos que se não fossem cobertos de pêlos podiam lembrar os de uma mulher velha, o pênis que ficou fino, comprido e mole, cada vez mais parecido com uma tripa congelada e vazia, tudo isso já vinha há algum tempo exigindo dele algumas cautelas nos encontros amorosos (FONSECA, 1994f, p. 675).

Assim, mais do que a verdade religiosa, ironizada pelo velho ao longo do conto nas elucidações que faz acerca do pecado, é aquela que faz um dos amantes de sua segunda mulher, ironicamente chamado José de Arimateia, e que se dizia

metopomancista, ou seja, praticante da “ciência que estuda o caráter das pessoas pelas linhas da fronte e fazia projeções” (FONSECA, 1994f, p. 672). É este homem que chama a atenção do velho para a importância de se “ler” o corpo quando diz a ele que “as mulheres são mais misteriosas do que os homens apenas porque escondem as rugas do seu rosto” (FONSECA, 1994f, p. 672). Por isso, sua terceira mulher foi a única que viu sem maquiagem antes de se casar – ao pedir que ela lavasse o rosto, descobriu nela “traços de melancolia, tristeza e morte, que haviam feito com que ele gostasse mais dessa do que de todas as outras” (FONSECA, 1994f, p. 675) – , e cuja morte carrega a culpa, embora não tenha sido dela mentor, como fora da segunda esposa, a quem mandara assassinar.

Além disso, é através do corpo, também, que se dá o processo mais significativo da relação de José com Baglioni, uma vez que é a partir do discurso do velho acerca da efemeridade e decadência do próprio corpo que o enfermeiro passa a se ver a partir do outro, processo que já nos é apontado na epígrafe do conto através de uma citação de John Updike: “*One can either see or be seen*”¹⁶. Nesta perspectiva, o outro, na medida em que vai se tornando íntimo de José, passa a ser um espelho onde este se reflete: “imagino que sou ele, enquanto espero o velho dormir. Enfio o dedo no nariz e não sinto os cabelos na narina. Não vejo cabelos saindo pelo nariz dele, a Lou deve ter cortado todos. Preciso dar uma olhada na minha porra” (FONSECA, 1994f, p. 676); e logo em seguida afirma “O tempo está passando, tenho que agir, fazer alguma coisa (FONSECA, 1994f, p. 676).

2.4 Um novo José

Se em “A matéria do sonho” o narrador é ingênuo, facilmente captado pelos dispositivos diversos que agem sobre ele, com uma subjetividade ainda em formação e talvez por isso ainda não nomeado, em “O livro de panegírico” nos deparamos com um narrador maduro, que desconfia de tudo e de todos, que não mais quer aceitar propostas e que, sobretudo, é nomeado, agora ele é José. É o próprio personagem que nos chama a atenção, ao longo de todo o conto, para as mudanças pela qual passou. Em sua primeira volta pela casa do velho Baglioni percebe que há uma sala com as quatro paredes ocupadas por estantes repletas de livros. Se na juventude isso o felicitaria, agora, não mais: “a do velho do Flamengo também estava abarrotada de livros que me deixaram

¹⁶ Em tradução livre: “ou você vê ou é visto”.

deslumbrado, mas isso foi naquele tempo, eu era um menino (FONSECA, 1994f, p. 661), assim, em sua primeira noite na casa, acometido pela insônia, afirma: “entro na biblioteca, mas não leio nenhum livro”.

Em outros momentos ele nos aponta a mudança da sua relação com o universo da leitura. Se em “A matéria do sonho” a literatura representa um mundo paralelo, no qual a personagem se embrenha no intuito de preencher sua ausência de história, vivendo, assim, a aventura de seus heróis, a recusa do livro no conto que agora analisamos representa a recusa da fantasia, afinal, agora ele é José, um sujeito que tem experiências, cuja gênese já foi narrada. Assim, interessa a ele a vida, a realidade, como fica claro na conversa que tem com o velho do livro de panegíricos:

É a história de um general e dos habitantes de uma cidade que o general libertou dos inimigos. Todos os dias eles se reuniram para ver de que maneira podiam premiar o general, mas nunca encontravam uma recompensa digna do grande favor que ele lhes fizera. Finalmente um deles teve uma ideia. Matar o general e então adorá-lo como santo padroeiro da cidade. Foi o que fizeram.

“Entendeu?”

Grandes merdas. Há muito tempo deixei de dar importância para o que se lê nos livros.

“Acho a sua vida mais interessante.”

“É mesmo?” Ele joga o livro no chão e retoma, alegremente, sua história (FONSECA, 1994f, p. 674).

Na mesma medida, assim, por não se importa mais com o que lê nos livros e estar interessado na realidade, renuncia também ao mundo do sonho e descobrimento em que Gretchen estava inserida. No diálogo em que relata sua experiência como enfermeiro para Lou, José aponta claramente a sua saída desse mundo ainda infantilizado e solitário:

“[...] há muito tempo eu tomei conta de um velho na praia do Flamengo. Enquanto o velho morria eu passava os dias lendo os livros da biblioteca dele e as noites fazendo amor com uma boneca de vinil.”

“Uma boneca de vinil? Que coisa mais triste.”

“Eu era um garoto”.

“E você gostava? Da boneca?”

“Eu era um garoto solitário. Com a Gretchen eu conversava.”

“O que aconteceu com ela?”

“Furou. Me arranjaram outra, chamada Claudia.”

“Outra boneca de vinil?”

“Sim.”

“O que aconteceu com ela?”

“Deixei de ser criança, cansei de brincar de boneca.” (FONSECA, 1994f, p. 681).

Uma vez ancorado na realidade, é com esta que José sonha: “Deito no sofá, para vigiar o velho mas também para sentir o perfume de Lou. Durmo e sonho com ela. Enfio a mão por entre os botões de sua imaculada blusa branca de enfermeira e afago o pequeno seio” (FONSECA, 1994f, p. 640), mas ressalta: “O sonho é só isso” (FONSECA, 1994f, p. 679). Neste contexto, o sonho que o remete aos tempos de Gretchen se transfigura em pesadelo, o que ressalta a recusa daquele universo: “Durmo sentado na cadeira do quarto do hotel e sonho novamente com Lou, mas é um pesadelo, estamos na cama e ela se transforma na Gretchen e escapa do meu braço como uma dessas bolas de encher quando é furada. Chega a fazer aquele barulhinho do ar escapando pelo furo” (FONSECA, 1994f, p. 680).

Assim, diferentemente do José que era em “A matéria do sonho”, que não se interessava por mulheres, em “O livro de panegíricos” ele já se relaciona com elas, porém, sem que isso signifique qualquer laço afetivo duradouro (o que reforça o espelhamento com o velho Baglioni, que embora tenha se casado três vezes não se ligou afetivamente a nenhuma de suas mulheres, nem mesmo a suas amantes), até porque, se no primeiro conto o narrador era desprovido de passado, agora este é a única coisa que tem, uma vez que seu presente e seu futuro são incertos: ele dorme a cada noite em um hotel diferente, mantém conversas desencontradas com alguém pelo telefone, sem que em nenhuma das ligações haja uma efetiva conversa, enfim, todas essas situações são indícios que deixam patente sua existência errante.

Desta forma, na mesma medida em que convive com o velho e a este se afeiçoa, José também se deixa afetar por Lou, porém, como já apontamos, isso não significa que a possibilidade de uma relação duradoura se estabeleça, o que, por outro lado, não deixa de acarretar em um cuidado com o outro. No dia seguinte ao sonho que tem com Lou, José tem o ímpeto de a ela relatá-lo, porém, ao perceber a tristeza da moça e saber o motivo da mesma – que fora abandonada pelo namorado – José não o faz, pois como ele mesmo aponta, “dizer isso para uma mulher abandonada é sujeira” (FONSECA, 1994f, p. 680).

No dia em que finalmente mantém relação com Lou, por um momento, José aponta para a possibilidade de cumplicidade e completude entre ambos, “Lou me olha

como se soubesse quem eu sou, como se não houvesse mais barreiras entre nós e ela agora pudesse confiar em mim” (FONSECA, 1994f, p. 683). Porém, é a moça que lhe chama à realidade ao se contrapor à Gretchen e, assim, contrapondo o mundo da fantasia ao da realidade, se situando nesta: “[Lou] acorda, por um breve momento, e me pergunta “sou melhor que a boneca de plástico”, eu respondo que sim” (FONSECA, 1994f, p. 683). Desta forma, a contraposição também se dá no momento em que Lou afirma “Você caiu do céu pra mim” e, José, chamando a ela e a si à realidade diz, secamente, “O velho morreu” (FONSECA, 1994f, p. 683).

2.5 A morte

Em *A noção de despesa*, Bataille (1975) aponta que o homem, inserido na lógica do capital, do utilitarismo, perde a sua vocação para o prazer, tornando-se uma espécie de engrenagem do sistema de produção:

No conjunto, qualquer julgamento moral sobre a atividade social subentende o princípio de que todo esforço particular deve ser redutível, para ser válido, às necessidades fundamentais da produção e conservação. O prazer, quer se trate de arte, de desregramento admitido, ou de jogo, é definitivamente reduzido, nas representações intelectuais que estão em curso, a uma concessão, ou seja, a um descanso cujo papel seria subsidiário (BATAILLE, 1975, p. 28).

A citação supracitada nos dá a dimensão da angústia que assola o velho Baglioni por não morrer após os médicos afirmarem que morreria em seis meses – o que lhe deu certo alívio, pois seu maior medo sempre foi “morrer subitamente sem poder rasgar os papéis que deviam ser destruídos, sem premiar quem devia ser premiado ou punir quem devia ser punido; sem poder dispor dos seus bens da maneira justa” (FONSECA, 1994f, p. 669) e dar cabo de todas as providências que deveriam ser tomadas, inclusive a preparação de um livro de panegíricos. Continuar vivo, nesse contexto, consiste em ser uma engrenagem fora do sistema, uma vez que sua invalidez o impede de se fazer “útil”, tornando-se um fado para o filho que, por outro lado, é uma engrenagem em perfeito funcionamento. O que apontamos fica patente na fala de José à Lou, quando esta se choca com sua frieza ao tratar da morte do velho: “ninguém vai se incomodar com a morte dele” (FONSECA, 1994f, p. 685).

Ainda se nos detivermos nas reflexões de Bataille (1980), tecidas em *O Erotismo*, podemos refletir acerca das implicações que o mecanicismo das relações pessoais esboçadas no conto – e ao longo da obra de Rubem Fonseca, como apontou Faria (1999) – acarretam ao sujeito. Segundo Bataille (1980), somos seres descontínuos e sentimos nostalgia e necessidade da continuidade perdida, sendo que é desta nostalgia que derivam as três dimensões do erotismo por ele elencadas: dos corpos, do coração e do sagrado. Ele aponta que a atividade erótica, assim como o domínio da morte, são as categorias nas quais o homem mais se aproxima da condição de continuidade.

Nesta perspectiva, podemos ler as inúmeras aventuras amorosas mantidas por Baglioni como uma busca desesperada por essa continuidade. Por isso, quando a efemeridade e enfermidade do corpo lhe nega a momentânea continuidade recuperada no ato da cópula, são exatamente estes os momentos que povoam sua fragmentada memória, assim como é o fato de Lou dar-lhe o breve prazer da contemplação de seu corpo nu que o deixa “animado” e com “bom aspecto”.

Notamos, então, que reverter sua descontinuidade através do erotismo do corpo, ao velho, não é mais possível, assim como não é através do afeto, uma vez que suas relações com o outro são sempre intransitivas (FIGUEIREDO, 2003). A ele, então, só resta uma forma de resgatar a continuidade humana, através da morte.

Quando o velho faz a proposta a José, que este deixasse ao seu alcance caixas de Lexotan, o que pede ao enfermeiro é mais que a retirada do fardo que se transformara seu livro de panegíricos, ou qualquer espécie de compaixão com o filho que também o carrega como uma fardo, mas o pedido desesperado de libertação, o pedido que a ele seja devolvido o direito sobre seu corpo e a recuperação de sua continuidade.

A importância do corpo, não só no conto, mas na obra de Fonseca como um todo, já foi por nós brevemente explorada, vale ressaltar aqui que, dizendo-se cristão católico, Baglioni encontra a verdade sobre a vida não com o padre ou com a teologia cristã, mas com um dos amantes de sua segunda mulher que o ensinara a importância reveladora das marcas carregadas no corpo. O personagem nomeado Cobrador, do conto de mesmo nome, já chamara a atenção para tal questão, ao se comparar com o muambeiro com que adquire uma Magnum diz: “a mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até o meu pau está cheio de cicatrizes” (FONSECA, 1994e, p. 493), sendo as cicatrizes marcas de uma vida

dura, assim como são marcas de melancolia e morte as rugas da terceira mulher com quem o velho se casou.

Nesta perspectiva, somente através da morte é possível ao velho retornar a sua situação de continuidade, uma vez que as dimensões do erotismo, do coração e do sagrado se mostram inviáveis. É José, então, que dá a ele meios para que o faça, uma vez que, sendo um “sujeito muito inteligente para um enfermeiro”¹⁷ (FONSECA, 1994f, p. 669), através de um reconhecimento de si através do outro, compreende a renúncia ao céu a que se refere o velho quando ele, com uma “voz fina e suplicante, como a de uma criança”, pede, “por favor, me ajude, eu não quero ir para o céu” (FONSECA, 1994f, p. 683). Assim, ao dar ao velho o acesso aos comprimidos de Lexotan, José propicia a ele o restabelecimento da continuidade perdida que, como nos demonstra a epígrafe do conto, “*One can either see or be seen*”, ou seja, “uma pessoa pode tanto ver quanto ser vista”, significa o restabelecimento da sua própria continuidade, a libertação de si mesmo através do outro.

Após a morte do velho, já na rua, José, como última homenagem, rasga um dos livros de panegíricos de Baglioni e joga suas folhas pela rua. Notamos aqui, uma superação do livro pela vida, o que aponta para o caminho que será percorrido na obra do autor culminando em *José*, o relato de sua própria vida.

3 José, o anjo da guarda

O conto “Anjo da guarda” compõe o livro *Histórias de amor*, no qual o amor e o seu duplo, o ódio, são abordados. Assim como em “A matéria do sonho”, a narrativa de “O anjo da guarda” é ágil, tendo seu ponto de partida já no desenrolar dos fatos narrados. O conto, narrado em primeira pessoa, trata da história de um homem contratado por uma mulher que pensa estar sendo perseguida, “tive que desligar o telefone por causa dos trotes no meio da noite, me ameaçando. E tem gente me seguindo pelas ruas” (FONSECA, 1997, p. 25). Diante de tal quadro, e com a sensação de estar enlouquecendo, a mulher se retira para um sítio onde “as janelas estão todas gradeadas e as portas são de ferro” (FONSECA, 1997, p. 25).

¹⁷ Vale apontar a intertextualidade com o conto “O enfermeiro”, de Machado de Assis, cujo protagonista, também “muito inteligente para um enfermeiro”, acaba, por motivos diversos ao de José, matando seu paciente.

Contudo, nem todo esse aparato de segurança, janelas gradeadas, portas de ferro e um segurança, bastam para que ela se tranquilize. Ainda amedrontada, ela pede a seu acompanhante que se transfira para um quarto ao lado do seu. Feita a transferência, em pouco tempo ela volta a procurar o homem que faz a guarda alegando ter ouvido um barulho no jardim.

Quando ele vai averiguar se há alguma pessoa no quintal da casa, nos é revelado para qual tipo de serviço, de fato, fora contratado:

Sônia surgiu silenciosamente de dentro do escuro, sentou-se ao meu lado no banco de pedra.

Você deixou o seu revólver num lugar onde ela visse?

Deixei na mão dela. Estou seguindo os planos de vocês.

Ouve esse barulho, disse Sônia ligando o gravador que tirou da bolsa. Parecia um gemido, de alguém morrendo. Não parece um fantasma?

A sorte de vocês é que aqui não tem cachorro.

Tinha. Nós envenenamos. O Jorge envenenou. Quando é que ela vai usar o revólver?

Ela está morrendo de medo, vamos esperar mais um pouco. Quem é esse Jorge?

Se você não sabe eu não vou dizer.

Por que vocês querem que a mulher morra?

Isso não é da sua conta.

Vou voltar para a casa. Desliga esses gemidos, por hoje chega.

Não se esqueça do nosso acordo, disse Sônia. Dentro de mais três dias isso tem que ser resolvido. Se ela continuar indecisa, você dá um tiro na cabeça dela (FONSECA, 1997, p. 25-26).

Na realidade, tal homem foi contratado não para proteger a mulher, mas para dar cabo da sua vida. Contudo, em seu diálogo com Sônia, notamos que o narrador a questiona acerca dos motivos pelos quais ela e Jorge, que nós, nem o narrador, sabemos quem é, almejam a morte da mulher. Ao regressar para casa, a mulher o questiona sobre como pretendia protegê-la com um revólver sem balas e revela que tentara atirar em si mesma, “dei seis tiros na cabeça e não aconteceu nada” (FONSECA, 1997, p. 26). O narrador se justifica afirmando que é muito cuidadoso e que não tem ideia de como isso possa ter acontecido. Mas, exatamente por ser cuidadoso, percebemos que o revólver foi intencionalmente deixado descarregado, o que revela que o narrador ainda não está decidido a provocar a morte da mulher e afirma: “Estou aqui para proteger você” (FONSECA, 1997, p. 26).

Amedrontada e nervosa, a mulher pede ao narrador que fique no mesmo quarto que ela e que segure a sua mão. Neste momento ela inicia com ele uma conversa que nos é reveladora:

Você sempre foi acompanhante de pessoas doentes?

Quando era jovem passei uns dois anos empurrando a cadeira de rodas de um velho. Foi a melhor época da minha vida, eu gostava de ler, ele tinha milhares de livros e eu passava o dia lendo.

Nunca vi você lendo aqui.

Ainda não tive tempo e os seus livros não me atraem.

Sinto muito. E depois de trabalhar na casa cheia de livros que te atraíam?

Depois tomei conta de outro velho.

Ele era doente mental?

Não. Uma doença de velhice. (o sujeito se matou, com a minha ajuda, mas isso eu não diria a ela) (FONSECA, 1997, p. 27).

Mais uma vez a personagem que a nós se apresenta é José. Seu primeiro emprego como enfermeiro foi cuidando de “seu” Alberto, narrado em “A matéria do sonho” e o segundo como enfermeiro do Dr. Baglioni, de “O livro de Panegíricos”, o qual ajudou a se matar dando a ele acesso a um coquetel de Lexotan. Assim, novamente José aparece como cuidador, porém, dessa vez, com uma composição psicológica semelhante a que tem em “O livro de Panegíricos”, com o diferenciador de agora ser, de fato, um matador de aluguel.

A recorrência dessa personagem, que a cada conto vai construindo a sua história, nos evidencia outra faceta do projeto literário de Fonseca que é construir uma memória. Nesta perspectiva, a recorrência de personagens e a reconstituição da cidade através da memória podem ser lidas como um “subprojeto” que integra esse projeto maior, que terá, em última instância, a memória da vida do autor como matéria.

Assim, retomando a constituição da memória de José, se em “O livro de Panegíricos” ele ajuda o velho Baglioni a dar cabo da própria vida como um gesto de compaixão com o próximo, agora ele tem, como objetivo primeiro, a morte. Vale lembrar que no conto anteriormente mencionado, José está constantemente tentado falar com alguém ao telefone cuja identidade não nos é revelada, além de viver se escondendo e com receio de ter a linha telefônica grampeada, o que já nos dá indícios de seu novo ofício.

José agora é um frio matador de aluguel, “não faço perguntas, quando me pedem um serviço”. Contudo, no caso em que estava envolvido agora, algo o incomoda, e por isso gostaria de saber a quem interessava a morte da mulher. Tal incômodo não era infundado, uma vez que o remetia a uma experiência que tivera há tempos:

Mas neste caso gostaria de saber quem queria que ela desse um tiro na cabeça. Um marido escroto aterrorizando a mulher histérica para fazer ela se matar e o putro ficar com a grana? Já passei por uma situação mais ou menos assim, numa semana de carnaval (FONSECA, 1997, p. 28).

Ora, essa situação a que se refere José é bastante semelhante àquela narrada por um solitário homem, como é José, no conto “Fevereiro ou março”, de *Os prisioneiros*. Na primeira tarde de carnaval, um grupo composto por homens que se exercitam na mesma academia decidiu ir para as ruas fantasiados de mulher e agredir fisicamente pessoas que compunham pequenos blocos carnavalescos. O narrador, não nomeado, mas que agora supomos ser o solitário José – não somente pela coincidência da solidão, mas da semelhança com a história que ele diz ter vivido e que vem à memória na reflexão sobre o caso em que está envolvido – vai com o grupo de agressores para a rua. Porém, após a primeira sessão de agressão que o grupo comete, dele o homem se desliga e faz emergir sua condição solitária: “voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém, só eu mesmo” (FONSECA, 1994a, p. 15).

É neste momento que, passando por uma rua de grã-finos, ele conhece a condessa, “ela chegou gritando na janela e eu não sabia que ela era condessa nem nada. Gritava uma palavra que era socorro, mas soava esquisita” (FONSECA, 1994a, p. 16). Com a ausência de alguém na portaria ele decide subir para apurar o que ocorria. Quem atendeu a porta foi o mordomo, o que deixa desconcertado o narrador, uma vez que ele “nunca tinha visto um mordomo na vida” (FONSECA, 1994a, p. 16). O mordomo afirma que ninguém na casa havia pedido socorro quando a condessa aparece, “com um vestido que na ocasião eu pensei que era um vestido de baile mas que depois eu vi que era roupa de dormir” (FONSECA, 1994a, p. 16), afirmando ter sim pedido por ajuda.

À semelhança da mulher do conto “O anjo da guarda”, a condessa Bernstroff sente-se ameaçada e pede ao narrador que reviste sua casa. Durante a vistoria, o narrador conhece o conde Bernstroff, que portando monóculo e casaco de veludo ouvia

Bach em uma vitrola. Note-se o aspecto insólito que perpassa o conto. Os fatos narrados acontecem durante o carnaval, em que as pessoas se fantasiam e vivem, temporariamente, essas fantasias. Contudo, a condessa, o conde e o mordomo parecem personagens estereotipadas, sempre fantasiadas, saídas da ficção. O que causa estranhamento não é, por exemplo, os excessos de violência gratuita praticados no início do conto, mas toda a atmosfera que envolve a condessa e sua casa.

Depois de passar a noite em uma suíte do Copacabana Palace com a condessa e uma amiga dela, a condessa decide levar o narrador para a sua casa para mostrar a ele um bicho que queria mordê-la e estava trancado dentro do piano de cauda. Não encontrado o bicho, a condessa se arrepende de não tê-lo mostrado ao narrador no dia anterior, afirmando que “eles” já haviam dado cabo dele. Segundo ela, o bicho “era uma espécie de barata [...] com um ferrão de escorpião, dois olhos salientes e pernas de besouro” (FONSECA, 1994a, p. 17), o insólito permanece.

Notamos que tanto a condessa quanto a mulher do conto “O anjo da guarda” encontram-se atormentadas, no limite da razão, tendo delírios provocados, no caso de “O anjo da guarda”, por Sônia e Jorge, e no caso da condessa, pelo próprio marido, como sugere o trecho a seguir:

Ele quer comprá-lo [disse a condessa], ele compra todo mundo, o dinheiro dele está acabando, mas ele ainda tem algum, muito pouco, e isso o deixa ainda mais desesperado, pois o tempo está passando e eu ainda não morri e se eu não morrer ele fica sem nada, pois eu não lhe dou mais dinheiro (FONSECA, 1994a, p. 17).

E acrescenta:

[...] o tempo, depois de mim, é o maior inimigo que ele tem; já viu como ele me olha? um olho frio de peixe caçador, esperando um momento para liquidar sem misericórdia a sua presa; você entende? Um dia eles me jogam pela janela, ou me dão uma injeção quando eu estiver dormindo e depois ninguém mais se lembrará de mim e ele pega o meu dinheiro todo e volta para a terra dele para ver a primavera e as flores no campo que ele tanto me pediu, com lágrimas nos olhos, para rever; lágrimas fingidas, eu sei [...] (FONSECA, 1994a, p. 17-18)

Da mesma forma, a mulher do conto “O anjo da guarda” é perseguida por razões financeiras. Ao exigir um encontro com Jorge, o principal interessado na morte da mulher, o narrador descobre o motivo pelo qual ele encomendara sua morte: “Uma pergunta, apenas. A mulher é sua esposa? Essa velha? Ela é minha sócia, pirou e está fodendo os negócios” (FONSECA, 1997, p. 30-31).

Ao encontrar Jorge, José tem outra revelação, ele era filho do velho Baglioni, o qual ele havia ajudado a se matar: “eu o reconheci logo. Se você quer ficar vivo neste mundo de merda não pode esquecer nem a cara nem a voz de ninguém. Era o filho do velho Baglioni que eu ajudara a ir para outro mundo. Fingi que não o reconhecera” (FONSECA, 1997, p. 30).

Diante dos fatos, José decide pôr em prática o seu atual ofício, matar. Depois de exigir a ajuda de Sônia e Jorge para abrir a cova em que enterraria a mulher e obtendo a ajuda de Jorge para tal empreitada ele mata ambos:

Jorge largou a pá. Chega, já é suficiente, ele disse.

Continuei com a picareta na mão.

Ainda falta uma coisa, eu disse.

Golpeei com força a cabeça de Jorge, usando a picareta. Ele caiu. Sônia começou a correr, mas deu apenas alguns passos e um grito de medo, não foi bem um grito, foi uma espécie de uivo.

Verifiquei se estavam mesmo mortos, não queria enterrá-los vivos. Trabalhei aprofundando a cavação mais um pouco. Joguei os dois dentro do buraco e cobri com terra (FONSECA, 1997, p. 32).

José continuou no sítio com a mulher durante mais uma semana. Um casal de velhos foi trabalhar no sítio como caseiros e ao descrevê-los, por um momento José deixa falar aquele rapaz ingênuo, o qual queria ter uma família, que era quando trabalhou para os pais de Dr. R,

o velho era um homem rijo que trabalhava o dia inteiro no jardim, ele e a minha mãe. Estou brincado, mas gostaria que ela fosse a minha mãe. Eu gostava dela. Se tivesse mãe assim eu seria um homem diferente, meu destino ia ser outro eu tomaria conta dela, ia ter alguém para amar (FONSECA, 1997, p. 32).

Sem os causadores de seu tormento, a mulher se recupera e não mais necessita dos trabalhos de José, que vai embora recusando o pagamento que ela oferece, uma vez que já havia recebido.

Já o destino da condessa Bernstroff não nos é revelado. O conde deseja fazer uma proposta a José, da qual ele se recusa saber, afirmando que não faria mal algum à condessa, “não quis ouvir a proposta do conde, não deixei que ele fizesse; afinal eu tinha dormido com a condessa, ficava feio me passar para o outro lado” (FONSECA, 1994a, p. 18). O conde diz que havia algum engano, uma vez que segundo ele não queria fazer mal algum à esposa, pelo contrário, ela precisava de sua ajuda. José não o escuta e vai embora sem ouvir as explicações do conde pois, “afinal, elas de nada serviriam”.

3.1 Mais uma vez, a morte

O conto “O anjo da guarda” figura com grande importância em nossa investigação. É através dele que passamos a conhecer o novo ofício de José e, assim, levantarmos hipóteses do motivo pelo qual ele estava se escondendo quando trabalhou na casa do velho Baglioni. Contudo, percebemos que José não se tornara um frio assassino, que promove a morte por dinheiro. Da mesma forma que a morte do velho Baglioni é uma aliada da vida, é a morte de seu filho Jorge e da secretária Sônia. A morte desses últimos é o que possibilita a continuidade da vida da mulher por eles perseguida. Mais uma vez, então, a morte, pelas mãos de José, tem o sentido de continuidade, não de finitude.

Além disso, é através do referido conto que somos remetidos ao conto “Fevereiro ou março”. Tal referência é de suma importância para reforçar a nossa hipótese de que a personagem contemplada por nossa pesquisa constitui-se em uma espécie de “metonímia” da obra do autor, que é um projeto literário, cada um de seus livros, principalmente seus livros de conto, um “subprojeto”, mantendo uma relação temática interna e uma continuidade de um para outro.

Assim, quando notamos a presença da personagem José desde o primeiro conto do primeiro livro do autor, percebemos que a busca pelo dado humano, presente desde o início de sua obra, é a sua maior ambição e, por isso, sua maior motivação para escrever, pois como é apontado em *José* “a maior motivação de cada escritor está

essencialmente ligada à sua vida, sua experiência, desejos, ambições, sonhos, pesadelos” (FONSECA, 2011a, p. 136).

Desta forma, todos os grandes temas que perpassam a obra de Fonseca, a violência, o corpo, a linguagem, a cidade, são constituintes essenciais do fator humano e, portanto, somente através de um processo de exploração exaustiva de todos esses elementos é possível ao sujeito escritor reagir aos diversos dispositivos que lhe acometem na sociedade de consumo e, assim, promover sua subjetivação. A literatura, então, mostra-se, como aponta o autor-entrevistado do conto “Intestino Grosso” a saída para a bomba, pois é através dela que, em um mundo no qual “pululam cada vez mais técnicos” (FONSECA, 1994d, p. 468), é possível que se “esmiúce o funcionamento do animal [humano] em todas as suas interações” (FONSECA, 1994d, p. 466) e assim, entender de fato a “a força humana¹⁸”.

4 A figuração das “pessoas empilhadas na cidade”

O conto “Agora você (ou José e seus irmãos)”, publicado em *Secreções, excreções e desatinos* (2001), ambienta-se em uma reunião de terapia grupal, na qual, através de um mediador, os participantes expõem seus dramas mais íntimos, os quais por algum motivo ultrapassam a tênue linha entre o rotineiro e o obsessivo, entre o dito normal e o patológico.

A narrativa inicia-se com a voz do mediador motivando os depoentes a exporem seus dramas. Ao questionar quem quer falar primeiro, um dos personagens, nomeado *José*, logo se prontifica. Ele narra um evento que ocorrera consigo no dia anterior quando, ao testar a funcionalidade dos dispositivos de seleção de andar de um moderno elevador, o qual não possuía botões, mas apenas números que se iluminavam ao toque mais sutil, sente-se afrontado por um dos passageiros que zomba de sua surpresa com a real eficácia:

Ontem entrei no elevador, um desses modernos que não têm botão para apertar, os números dos andares ficam em quadrinhos que se iluminam com o toque, eu estiquei a mão, encostando bem de leve o dedo no número do andar para onde eu ia, de leve mesmo, quase um sopro, e tirei o dedo com a maior

¹⁸ “A força humana” é o título do próximo conto em que José, aparece. Através da identificação do narrador de “Fevereiro ou março” como sendo José, ao menos outros dois contos, que a delimitação de nosso trabalho não nos permitirá analisar, aparecem como protagonizados por José: o já referido “A força humana” e “Desempenho”.

rapidez possível, só para testar. O número se iluminou, esses troços funcionam mesmo, Ah, que gracinha, alguém disse. Era um elevador grande, cheio de gente, mas não foi difícil identificar o babaca que havia falado. Está falando comigo? Perguntei como um ator durão do cinema, para ver se o pilantra sacava o bicho que ia dar. Mas o sujeito, que não era muito esperto, apenas escroto, disse, estou sim queridinho (FONSECA, 2001, p. 29).

Irritado, José logo agride fisicamente seu provocador. Porém, ele esclarece:

Enfiei logo a mão na cara dele, não por achar que eu [José] era veado, desculpem, você é o que acredita que é, meti a mão nos cornos dele porque não gosto que sujeitos como aquele me dirijam a palavra sem minha licença. O filho da puta, desculpem, ia entrar na porrada mesmo se me desse um bom dia (FONSECA, 2001, p. 29).

Após relatar tal episódio – e afirmar que apenas um velho presente no elevador reprovou sua atitude e que deixara passar tal fato, mas que “botaria para quebrar” caso outra pessoa se manifestasse – José reconhece ser um “recalcado indo à forra”, já que por ser magro e delicado enquanto jovem sofrera muitos assédios: “eu era magrinho e delicado, todo mundo me sacaneava, até enfiaram uma vez o dedo no meu cu, desculpem, porque eu era bonito e as pessoas não gostam de homem bonito” (FONSECA, 2001, p. 30). Sua resposta a tantos assédios foi entrar em uma academia e trabalhar seu corpo, além de praticar artes marciais, a fim de “virar um touro”, e fazer até mesmo uma tatuagem, nos bíceps, de um demônio com “chifres e tudo”, os quais crescem quando os músculos incham.

Contudo, essa modificação no corpo não foi suficiente para mudar sua personalidade, uma vez que mesmo tão grande e forte, continuava sendo uma pessoa de gestos delicados, “incapaz de agredir velhos, mulheres, crianças e aleijados, não provooco ninguém, a gente ganha músculos mas a alma continua a mesma” (FONSECA, 2001, p. 30). Por outro lado, mesmo mantendo inalterada sua alma, a transformação corporal por que passa serviu para que ninguém mais, apenas alguns idiotas, o sacaneassem.

Como já apontamos em outros momentos de nosso trabalho, o corpo tem demasiada importância na obra de Fonseca, sendo que por ele passam todas as experiências, transformações e dramas de suas personagens. Vale, aqui, retomar uma citação de Vidal (2000, p. 16), que aponta para a importância do corpo na obra fonsequiana:

na obra de Rubem Fonseca, a falta de liberdade, a exploração econômica, a competição, a violência, o erotismo, a solidão, a angústia do artista, a alienação, o tempo, a incapacidade de realização dos personagens, tudo enfim a que o homem vai de encontro ou que se volta contra ele, passa pelo corpo.

Tendo em vista o conto que analisamos, podemos acrescentar aos aspectos elencados por Vidal (2000) a tentativa de os personagens reagirem à exploração e à falta de realização passando também pelo corpo. Nesta perspectiva, percebemos que a forma encontrada por José para liquidar os abusos por ele sofridos inicia-se pelo seu corpo, trabalhado para que tenha um aspecto mais forte. Além disso, o corpo é marcado, estigmatizado, a fim de demarcar essa força como poderosa e má, uma vez que sobre o músculo do bíceps tatua um ameaçador demônio.

Embora não tenha sido suficiente para promover uma mudança interior, uma vez que sua “alma permanece a mesma”, as transformações corporais servem para que José, além de afugentar possíveis provocadores apenas com sua imponente aparência, seja capaz de, não só se defender, mas punir aqueles poucos “idiotas” que ousam afrontá-lo.

4.1 O mediador

Após José relatar sua experiência, o mediador abre espaço para que os demais participantes da reunião exponham suas experiências. No decorrer dos depoimentos, um personagem diz: “Eu queria contar uma história como a de José” (FONSECA, 2001, p. 31). Em seguida, outro personagem acrescenta: “Eu não queria contar uma história como a de José, mas eu, eu queria ser o José e reagir a todas as provocações que me fazem porque sou gago. Mas não tenho coragem. Sou o maior engolidor de sapos da cidade” (FONSECA, 2001, p. 31).

É perceptível que após seu relato, José se transforma no paradigma de reação para os demais participantes da reunião. Uns querem ser como ele, outro gostaria até mesmo de ter uma história como a dele. Além disso, o mediador da reunião, que deveria não somente conduzi-la, mas também promover discussões e aconselhar seus consulentes, limita-se a passar a fala de um personagem a outro e reprimir as falas e atitudes de José: “José, você está querendo que eu termine a reunião? Se você interferir mais uma vez, eu termino. Se escarrar mais uma vez pela janela, também termino” (FONSECA, 2001, p. 35).

Além de se tornar paradigma a ser seguido, é José quem aponta para seus companheiros de terapia como proceder para que reajam e sanem os males que os assolam. Assim, quando Renato diz que gostaria de ser como José e reagir às provocações que sofre por ser gago, José lhe diz: “Talvez seja preciso que alguém enfie o dedo no seu cu” (FONSECA, 2001, p. 31); da mesma forma, quando Clebson reclama da atitude de sua mulher, que não acredita em sua insônia, e acrescenta que tal atitude vinda de sua mulher é pior – embora não tenha dormido com outra mulher acredita que não se chatearia se ela fizesse o mesmo –, José aconselha: “Dorme com outra mulher para ver” (FONSECA, 2001, p. 32).

O personagem que ocupa o papel social de mediador da terapia grupal, e que deveria ser *a priori* alguém que se preocupa com os dramas das subjetividades presentes naquele ritual, mostra-se sempre impaciente, como podemos notar nas palavras que dirige a José, e facilmente capturado por dispositivos que não produzem de forma alguma a subjetivação.

Agamben (2009), ao contrapor os dispositivos tradicionais e modernos, aponta que aqueles eram capazes de promover a profanação e, com isso, a subjetivação de quem por ele fosse capturado. Já os dispositivos modernos tornam tal tarefa algo menos provável. Para ilustrar tal assertiva, adota como exemplo um dispositivo exaustivamente usado atualmente, o telefone celular. O filósofo aponta que “aquele que se deixa capturar no dispositivo ‘telefone celular’, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado (AGAMBEN, 2009, p. 48)”. Isso se dá pelo fato de os dispositivos modernos promoverem a dessubjetivação – que é implícita em qualquer processo de subjetivação –, mas não possibilitar a reconstituição de um novo sujeito, ou seja, a subjetivação. Nesta perspectiva, como afirma o filósofo italiano, “o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral” (AGAMBEN, 2009, p. 47).

Dado isso, notamos que o mediador da terapia grupal seria um dispositivo com grande potencialidade para promover a subjetivação dos consulentes. O ritual da terapia grupal funciona de forma análoga ao ritual da confissão – um exemplo de dispositivo tradicional dado por Agamben (2009). Assim como na confissão, na terapia grupal a subjetivação se dá através de um duplo movimento, a princípio contraditório, de

negação e ascensão do sujeito que se era para que, assim, um novo Eu seja constituído. Na confissão, ao confessar seus pecados e negar a si mesmo, o sujeito é penitenciado e, assim, encontra “a própria verdade na não-verdade do Eu pecador repudiado” (AGAMBEN, 2009, p. 47). Contudo, no ritual da confissão, há um elemento sacramentado, ou seja, conectado ao paradigma cristão da *oikonomia*, o padre, que é designado pelo governo divino do mundo para aplicar o dispositivo da punição. Deferentemente, o terapeuta não é possuidor desse sacramento, o que impede a aplicação da punição e, portanto, a subjetivação do eu-confessante.

Assim, na sessão de terapia retratada no conto que analisamos, notamos que o terapeuta, que a princípio seria o dispositivo capaz de capturar e promover a subjetivação daqueles que o procuram, é ele próprio capturado pelo dispositivo telefone celular – é momentaneamente por ele controlado – e tem seu papel de dispositivo interrompido, além de não ter o seu próprio processo de subjetivação concluído.

Nesta perspectiva, o único dispositivo capaz de capturar os demais consultantes é José que, através de seu depoimento, suscita nos demais o desejo de serem outros, ou seja, de terem a sua subjetivação. A sua própria subjetivação é dada no momento em que encontra uma maneira de reagir, afugentar e punir aqueles que promovem seu drama. A maneira encontrada, como apontamos, passa pelo corpo. É através da profanação do corpo, que é trabalhado e tatuado, que José tem sua subjetivação. Se antes era magro e delicado, por isso assediado, ao tornar-se forte e assustador, ele é capaz de afugentar e punir qualquer pessoa que tente importuná-lo. Além disso, ao tornar-se outro, José passa a ser dispositivo capaz de ao menos suscitar o desejo de subjetivação nos outros.

Contudo, notamos que este tornar-se outro de José, embora o tenha levado à subjetivação, não é suficiente para resolver seus dramas, uma vez que encontra-se em uma sessão de terapia grupal. Percebemos, então, através da experiência de José, que a subjetivação sempre será um processo constante, na medida em quem a captura por dispositivos diversos é constante. Além disso, José evidencia também o duplo papel que podemos desempenhar no “jogo” da subjetivação, uma vez que ora é capturado por dispositivos, ora ele é o próprio dispositivo. Assim, mesmo que sua experiência e seu comportamento paradigmático não suscitem na prática a subjetivação de seus companheiros de terapia, são capazes, ao menos, de despertar-lhes para o desejo da mudança.

4.2 As pequenas criaturas

No conto “Começo”, o último de *Pequenas criaturas* (2002), como observou Figueiredo (2003, p. 172), Rubem Fonseca joga com a questão da autoria, recurso muito explorado em sua obra, “embaralhando as figuras do personagem-escritor e do autor empiricamente considerado”. Desta forma, o conto serve como uma chave de leitura para os demais reunidos no livro. Assim, como aponta Figueiredo (2003, p. 171):

Se o leitor iniciar sua leitura pelo “Começo”, *Pequenas criaturas* confunde-se com o livro criado pelo personagem-escritor, que, ao falar de seus impasses no processo de criação, vai tocar em uma série de questões que perpassam o livro de Rubem Fonseca e, de certa forma, fornece algumas pistas de leitura para o conjunto de contos.

Se tomarmos o referido conto não somente como chave de leitura para o livro em que está inserido, mas como uma espécie de lugar teórico que extrapola seu *locus*, podemos fazer proveitoso uso de suas “pistas de leitura” para explorar o conto “Agora você (ou José e seus irmãos)”.

A primeira pista dada pelo autor-personagem do conto, que muito nos interessa, diz respeito ao título: “E a gente começa um livro dando-lhe um título, sem ele o livro não adquire o sopro inicial de vida necessário ao seu desenvolvimento, um livro é como uma pessoa, tem que ter logo um nome de batismo” (FONSECA, 2002, p. 275-276). A observação do personagem tem demasiada importância para a leitura do conto que analisamos, uma vez que seu título dialoga com importantes referentes.

“Agora você”, a primeira parte do título é uma referência explícita ao verso de Drummond no poema “José”:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

[...] (DRUMMOND, 2009, p. 129, grifo nosso).

A referência é reforçada pela segunda parte do título, “ou José e seus irmãos”, que além de trazer o signo José, evidenciando a menção ao verso de Drummond, também nos remete à história de José do Egito, narrada no livro bíblico do “Gênesis” e recontada pelo escritor alemão Thomas Mann numa trilogia justamente nomeada *José e seus irmãos*¹⁹. Tais referências têm demasiada importância não somente para a leitura do conto que lhes traz em seu título, mas para a evidência de nossa hipótese de que a personagem José²⁰, na obra de Fonseca, é uma figuração das “pessoas empilhadas nas cidades” (FONSECA, 1994f, p. 468) ou das “pequenas criaturas” (FIGUEIREDO, 2003).

José do Egito é o protagonista de um clássico drama familiar. Embora não fosse o primogênito (era o décimo filho), José era o mais querido filho de Jacó, pois fora gerado por Raquel, a mulher que mais amava. O favoritismo de José, associado ao seu poder de interpretar sonhos, despertou a inveja de seus irmãos que o venderam como escravo a mercadores ismaelitas que o levaram para o Egito. Lá, após ter sido preso injustamente sob a alegação de ter abusado da mulher de seu amo, José, ainda na prisão, interpreta o sonho do faraó, o qual satisfeito com sua inteligência o nomeia governador do Egito. Algum tempo depois, ele reencontra seus irmãos, que são perdoados, e seu pai, e todos se instalam, então, no Egito.

Dado o breve resumo da história de José do Egito, podemos considerá-lo, diferentemente dos “Josés” fonsequiano e drummondiano, como um herói clássico, uma vez que ele não somente é vítima de um dos principais vícios humanos, a inveja, vastamente explorado pela literatura, assolando diversos heróis clássicos, como passa por diversas peripécias – é vendido por seus irmãos, é acusado injustamente de tentar abusar da mulher de seu amo no Egito, a qual era apaixonada por ele, e, por isso, é preso. Apesar de todas as injustiças sofridas, José mantém sua nobreza de espírito sendo capaz de perdoar a todos aqueles que fizeram-lhe mal.

¹⁹ A intertextualidade com a obra de Thomas Mann é uma possibilidade de leitura que a delimitação do trabalho que ora se apresenta não foi possível de ser feita, o que não impede que futuramente tal questão seja explorada.

²⁰ Não há evidências que nos possibilite apontar o José de “Agora você (ou José e seus irmãos)” como sendo a mesma personagem de “A matéria do sonho”, “O livro de panegíricos”, “Histórias de Amor” e “Fevereiro ou março”, por isso, tomamos aqui o signo José, que faz o diálogo entre a personagem fonsequiana e a tradição, para situá-lo como uma figuração das “pequenas criaturas” cujos dramas fazem fortuna na obra de Fonseca.

Diferentemente, o José drummondiano é representante não de um herói clássico, mas do homem moderno inserido em um contexto em que a literatura depara-se com a dificuldade de criar heróis, uma vez que se trata de “tempos pós-heroicos” (FIGUEIREDO, 2003, p. 173). Solapado pela falta de paradigmas aos quais se fixar (a família, o discurso, a utopia, a ciência e a teogonia), uma vez que vive em “uma sociedade em que ao eclipse da ordem do transcendente, seguiu-se o eclipse da crença no fio condutor da razão” (FIGUEIREDO, 2003, p. 165), ele sente-se perdido e marcha sem saber para onde, uma vez que não há alternativas, nem mesmo a morte: “[...] se você morresse... / Mas você não morre / você é duro, José!” (DRUMMOND, 2009, p. 130):

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio – e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Ao associar esses Josés temporariamente tão distantes em um mesmo título, Fonseca promove a atualização do drama do primeiro, apontando a sua permanência em tempos atuais, mostrando, contudo, a impossibilidade de um desfecho heroico aos moldes clássicos, uma vez que mesmo com a chave na mão, José não pode abrir a porta, pois ela não mais existe.

Nesta perspectiva, ao narrar as tragédias particulares de tantos Josés, Fonseca opera o que Figueiredo (2003) chama de “antitragédia”, na qual “questões fundamentais para o espírito humano serão postas em cena, não por nobres, acima da condição do homem comum, como a tragédia grega, mas pelas pequenas criaturas” (FIGUEIREDO, 2003, p. 164). Prosseguindo, a autora define, então, quem são essas “pequenas criaturas”. Elas não são somente

os pobres, os excluídos, ou a classe média mergulhada no anonimato. São todos que, tendo ou não riquezas e fama, vivem num mundo onde a figura do herói, tal como tecida pelos poetas gregos, não é mais possível, embora o cotidiano das grandes cidades, a crise contemporânea de valores, os coloquem diante de impasses, em certa medida semelhantes e tão dolorosos quanto os sofridos pelos antigos heróis – só que reduzidos à escala da banalidade, enfrentados num contexto que não extrapola a esfera doméstica (FIGUEIREDO, 2003, p. 164).

Nesta perspectiva, tanto os dramas vividos por José quanto pelas demais personagens do conto – Xuxinha e seus dramas amorosos, Mário e seu anonimato, Renato e a zombaria que sofre por ser gago, Clebson e sua insônia e Marcinha e sua obseção por chocolate, todos dramas aparentemente simplórios, mas que perturbam e fazem sofrer seus protagonistas – são comuns a todas aquelas “pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”, como já apontara o autor-entrevistado de “Intestino Grosso”. E como aponta Figueiredo (2003, p. 165), “suas ‘tragédias’ particulares não contaminam nem ameaçam a cidade, que as ignora: o conflito não é público, não rompe o isolamento imposto pelo anonimato massificador”, mas nem por isso deixa de ser conflito, deixa de ser sofrimento, deixa de ser um drama humano.

Assim, ainda citando Figueiredo (2003), ao escolher narrar as tragédias das “pequenas criaturas” da sociedade contemporânea, Fonseca empenha-se no que

designamos como busca pela apreensão da dimensão do humano, uma vez que os dramas da humanidade não encontram-se resolvidos na sociedade contemporânea, mas atualizados. Desta forma,

Se a dimensão propriamente trágica advém da tensão entre o homem e as forças supra-humanas, na ausência destas últimas, enquanto potências religiosas, o homem contemporâneo se debate com um sistema anônimo e onipotente, diante do qual continua tentando definir o espaço que lhe é reservado, a responsabilidade que lhe cabe por seus atos (FIGUEIREDO, 2003, p. 166).

Assim, em um momento em que “não dá mais para Diadorim”, Fonseca, ao povoar sua ficção com os dramas do homem comum

Redimensiona a concepção de heroísmo no espaço do cotidiano urbano, apontando para o fato de que as questões cruciais, que constituem o caráter trans-histórico da tragédia, permanecem sem resposta e são revividas pelo indivíduo contemporâneo, que tem de criar seus próprios deuses mergulhados na solidão a que a ausência de valores compartilhados coletivamente o condena (FIGUEIREDO, 2003, p. 166).

Por conseguinte, José pode ser considerado como a figuração de todas as personagens fonsequianas, seja o José que tem sua gênese narrada em “A matéria do sonho”, sejam os personagens comuns que protagonizam os dramas de “Agora você (ou José e seus irmãos) e, extensivamente o livro em que está inserido, *Secreções, excreções e desatinos*, sejam as personagens de *Pequenas criaturas*, ou aquelas de “O inimigo”, do livro *Os prisioneiros*, de Vilela e Mandrake, do “cobrador” ou do executivo de *Passeio noturno*, de Augusto de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, enfim, das mais diversas personagens que povoam a sua ficção. Ele sintetiza não somente seus dramas, mas também as saídas encontradas para que elas continuem na tentativa de viver nesses tempos pós-utópicos (CAMPOS, 1997), marcado pelo isolamento das subjetividades em si mesmas, da intransitividade das relações (FIGUEIREDO, 2003) e pela falta de paradigmas. Como observou Ribeiro (2000, p. 5-6),

os contos de Rubem Fonseca podem ser lidos como um reflexão sobre a condição humana num momento específico da história da humanidade, num universo globalizado, multiculturalizado, em que as referências de valor parecem ter perdido sentido e em que identidades, pessoais e nacionais, tendem a se diluir num imenso *melting pot* que, em larga medida, parece ser também *um calejón sin salida*.

Dito isto, nossa análise segue para outro campo de figuração amplamente problematizado na obra de Rubem Fonseca, a ficcionalização de suas próprias experiências, ou melhor, a divisão entre ficção e realidade, entre personagem e autor, ilustrado pelo personagem-escritor de “Começo”:

Teve um desses caras cheio de livros publicados que, numa entrevista, os autores adoram dar entrevistas, pontificou: ao escrever, livre-se da sua vidinha. Até que isso está bem bolado. Livre-se da sua vidinha. Então meu personagem vai deixar de ser gordo porque sou gordo, vou livrar-me da minha vidinha. Mas tenho que saber o que eu escrevo, porra, não é fácil a gente se livrar da nossa vidinha (FONSECA, 2002, p. 277-278).

Diante da impossibilidade de se livrar de sua “vidinha”, e completado o ciclo de subjetivação de suas personagens, representadas em nosso estudo por José, e exploradas várias possibilidades de elementos que constituem o dado humano, o autor se lança em um novo empreendimento, que pode fechar o ciclo de investigação e, por isso, completar mais um ciclo de subjetivação. Esse novo empreendimento é o enfrentamento de suas próprias memórias e a reconstituição das circunstâncias que o levaram a ser escritor, o que é feito no livro *José*.

Parte 3: José, autor de Rubem Fonseca

1 A morte do autor e o retorno do autor

A morte do autor, cunhada por Roland Barthes, assim como o grau zero da escrita, emblemas do estruturalismo literário, na literatura contemporânea começa a ser superada e percebemos, como aponta Schøllhammer, um retorno do autor:

Na crítica contemporânea, fala-se muito de “um retorno do autor”, e há claramente, na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 106-107).

Nessa perspectiva, as experiências vividas pelo autor não somente servem de mote para a construção de sua ficção como também passam a objetos de sua narração. Assim, a autobiografia – caracterizada por ser uma narrativa que tem o sujeito de sua criação como centro, sendo ele, como aponta Alberti (1991), “simultaneamente ponto de partida e objeto do texto” – é revalorizada.

Em seu “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Notamos, então, que a autobiografia implica em um eu (sujeito) disposto a narrar retrospectivamente a história da sua vida, e, para isso, conta com o auxílio de sua memória.

Contudo, o elemento essencial, segundo a concepção do teórico francês, para que um relato possa ser definido como autobiográfico, é o pacto de leitura. Assim sendo, é através do estabelecimento do “pacto autobiográfico” com o leitor que este irá passar a ler a narrativa a ele apresentada como sendo a história real de quem a escreveu. Desta forma,

Lejeune sustenta que todas as formas ficcionais de enunciação que implicam uma escritura do eu se diferenciam do discurso autobiográfico não pelo grau de “sinceridade”, mas pelo “pacto” de leitura estabelecido pelo autor. O pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se refere à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer que o que se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável

(“pacto de referencialidade”). Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, “princípio de identidade” que consagra ou estabelece que o autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa (KLINGER, 2002, p. 36).

Nesta perspectiva, Lejeune (2008) elege o nome próprio como o fator que fará a articulação entre pessoa e discurso, o que também vale para os pseudônimos, que o autor considera como um desdobramento do “nome que nada muda a identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 24). Levando em conta narrativas que têm a memória como ponto de partida e, portanto não têm, a princípio, a possibilidade de verificação, o teórico da escrita de si conclui que “o texto autobiográfico tira sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto, mas da relação que ele instaura com seu receptor” (KLINGER, 2002, p. 37).

Já para Luiz Costa Lima (1986), a reflexão acerca da autobiografia deve pautar-se na relação entre conceitos modernos de sujeito e de literatura, sendo que tanto a autobiografia quanto as memórias inserem-se nos momentos de passagem originários destes dois conceitos. Para ele, a autobiografia só pode existir após a “concepção moderna de indivíduo que, forjada num mundo secularizado, supõe o livre arbítrio” (KLINGER, 2002, p. 37) e elege as *Confissões* de J. J. Rousseau como o marco de aparição do gênero. Da mesma forma, a autobiografia é um gênero literário tal qual a literatura é concebida desde o romantismo, “uma manifestação eloquente (...) de um eu que aí, de modo direto e transposto, se confessa” (COSTA LIMA, 1986, p. 249).

Assim, para o teórico brasileiro, na Antiguidade Clássica não há autobiografia, pois este tipo de escrita está, no Ocidente, ligado ao individualismo moderno burguês, já que a arte clássica pressupunha o anonimato do indivíduo, não supondo, portanto, o reconhecimento de um eu individual, o que somente acontece com a ascensão burguesa na época da Ilustração. Por isso, “tampouco existia a literatura *no sentido moderno*, como *discurso ficcional*” (KLINGER, 2002, p. 38). Assim, como aponta Klinger (2002, p. 38), “tanto a ficção quanto a autobiografia se configuram nas coordenadas históricas em que o *eu* é visto como ‘indivíduo individualizado’, quando o *eu* adquire destaque, quando ele se faz uma figura de contraste quanto a seu meio”.

No entanto, para Costa Lima (1986), ficção e autobiografia são “espécies discursivas” distintas, sendo o papel que concedem ao *eu* seu diferenciador: “suporte da

invenção para a ficção e fonte de experiência a transmitir, para a autobiografia” (KLINGER, 2002, p. 38).

Podemos, nesta perspectiva, pensar a obra de Rubem Fonseca, uma vez que sua ficção é carregada de suas experiências, mas não como forma de transmiti-la, o que inseriria, na concepção de Costa Lima (1986) como um vasto relato autobiográfico, mas como suporte de criação e, sobretudo, investigação, como tentamos demonstrar ao longo de nosso trabalho.

Contudo, partindo ainda da concepção de Costa Lima (1986), não poderíamos considerar a narrativa *José* como autobiografia, uma vez que o relato biográfico ao qual se empenha o autor não tem, *a priori*, o intuito de transmitir experiências, uma vez que isso implicaria, em maior ou menor grau, em uma intenção pedagógica. Na mesma medida, a definição de autobiografia que faz Lejeune (2008) não abarcaria a obra a qual nos referimos, uma vez que não há a firmação do “pacto autobiográfico”, assim como não há identificação entre autor, personagem e narrador. Por isso, diante deste impasse teórico, optamos, mais uma vez, pela leitura da obra, sem procurar defini-la teoricamente, o que poderia nos desviar de nosso objetivo primeiro, inserindo-a, contudo, na “constelação autobiográfica” (KLINGER, 2002).

2 O sujeito ficcional e o sujeito autobiográfico

Em “O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow”, Walter Benjamin aponta que o romance surge com a consolidação do poder da burguesia quando a narração começava a perder espaço como consequência da fundamentação do papel da imprensa. Esta passa a ser o veículo da informação, retirando da narrativa a função informativa e, do narrador, a função de propagar experiências a serem seguidas. Assim, como aponta Benjamin (1980), tal transformação “cria”, para o romancista que segregou-se, uma nova circunstância, uma vez que, como ressalta Alberti (1991) “o local de nascimento do romance é o indivíduo em sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente [...] pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar (ALBERTI, 1991, p. 67)”.

O romance, assim como a noção de indivíduo único e particular, diferente do todo social, e a noção de autoria, são criações, como aponta Costa Lima (1986), da modernidade, na qual

nossa representação do “literário” se consubstancia, coincidindo com aquilo, segundo Benjamin, que caracteriza o romance: o indivíduo-sujeito da criação, o livro e o leitor em sua solidão (em oposição à narração, que se atualiza no “ouvinte”, prescindindo do livro e da solidão da leitura), e além disso e particularmente, uma “nova” modalidade de criação, cuja especificidade é dada pela atualização de uma linguagem singular, a literária, fazendo de seu autor um “escritor” (ALBERTI, 1991, p. 69).

Nesta perspectiva, a ficção, que tem seu fundamento no imaginário do autor – e que aqui não é tratada como o simples oposto de realidade, mas, como aponta Costa Lima (1984), “o plano da realidade penetra no jogo ficcional” e “o que nele está se mescla com o que poderia ter havido” (LIMA, 1984, p. 195) – é o lugar propício para a refração das experiências do autor. Dessa forma, no espaço ficcional, o eu dissipa-se e pode assumir diversos núcleos, porém,

A dissipação do eu não o torna inexistente, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos. A imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito, para que se realize em uma proposta de sentido [...] pela ficção, o poeta se inventa possibilidades, sabendo-se não confundido com nenhuma delas; possibilidades contudo que não inventariam sem uma motivação biográfica” (LIMA, 1984, p. 228).

Percebemos, então, que o espaço ficcional, que tem um substrato biográfico, proporciona ao sujeito uma multiplicidade de reinvenções de si mesmo assim como a possibilidade de ser outro de si mesmo²¹. Ao contrário, na autobiografia, a princípio, não há a possibilidade do sujeito imaginar-se outro que não ele mesmo; “nesse sentido, a autobiografia, ao invés de suscitar a dissipação do eu em múltiplos ‘outros’, parece, ao contrário, reafirmar sua unidade” (ALBERTI, 1991, p. 75).

Segundo Lejeune (2008), como apontamos, para que uma autobiografia seja considerada como tal “é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15), que é expressa, em geral, pelo uso da primeira pessoa, e através do *pacto autobiográfico*, que se dá quando as identidades mencionadas são assumidas explicitamente pelo autor.

²¹ Não trataremos aqui das discussões acerca das concepções de autoficção, uma vez que isso implicaria em um desvio de nosso problema. Sobre isso, ver Klinger (2002), especialmente o primeiro capítulo “A escrita de si – o retorno do autor” (p. 14-59).

Contudo, a confirmação da identidade entre autor, narrador e personagem através do pacto autobiográfico não significa que, no plano do discurso, não exista diferença entre as três figuras. Isso se dá porque a relação entre autor e narrador é clara já que ela “é manifestada no presente da enunciação: é o autor que escreve aquelas linhas; é ele que narra, no momento presente, a história” (ALBERTI, 1991, p. 76). Entretanto, o que teríamos entre autor e personagem é uma relação de semelhança, e não de identidade, já que, nas palavras de Alberti (1991),

o sujeito do enunciado (personagem), apesar de inseparável da pessoa que produz a narração (o autor-narrador está falando dele mesmo), dele está afastado, o que se compreende principalmente ao verificar a distância temporal entre o presente da enunciação e o relato de acontecimentos passados: o personagem com a idade de três anos *assemelha-se* ao autor com idade de três anos (ALBERTI, 1991, p. 76).

Partindo desse pressupostos, que consideramos bastar como subsídio para o raciocínio que pretendemos desenvolver, veremos como esse processo de semelhança entre personagem e autor se dá no livro *José*, o último publicado por Rubem Fonseca, assim como em que medida o livro pode ser tomado como um relato autobiográfico, ou melhor, para usar a definição de Klinger (2002), se inserir no “espaço biográfico” ou “constelação autobiográfica”, uma vez que nossa pretensão não é discutir em qual concepção de “autobiografia”, ou mesmo “autoficção” se enquadra o livro *José*, de Rubem Fonseca, mas pensar em que medida esse relato, que é o enfrentamento direto do autor com suas memórias através da escrita, se insere, em um plano maior, como o fechamento de um ciclo de subjetivação dado na obra do autor.

3 Quem é José?

“As memórias preservadas desde a infância e que carregamos durante nossa vida são talvez a nossa melhor educação” (FONSECA, 2011a, p. 5). É com essa reflexão de Alyosha Karamázov que é iniciado o livro *José*. Escrito em terceira pessoa, *José* é o relato memorialista de parte da vida de José, um mineiro da cidade de Juiz de Fora que logo na infância teve despertada sua paixão pela leitura. Aos oito anos, quando muda-se com a família para a cidade do Rio de Janeiro, os livros encontram uma concorrente: a cidade, que desperta o fascínio do menino interiorano.

Como apontado, logo no início do relato o narrador tece reflexões acerca da memória. À concepção de memória do personagem de Dostoiévski, é acrescentada a de Joseph Brodsky que, ao contrário de Alyosha Karamázov, pensa na memória como uma “aliada do esquecimento”, uma vez que “traí a todos” e, por isso, “é uma aliada da morte” (FONSECA, 2011a, p. 5). Ciente das armadilhas da memória, o narrador afirma que José procurará, ao reconstituir as memórias de sua infância, se esforçar para nada inventar. Para ele, “a memória pode ser uma aliada da vida” (FONSECA, 2011a, p. 6), embora saiba que “todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras” (FONSECA, 2011a, p. 6), pois, como aponta Proust, “a lembrança das coisas passadas não é necessariamente a lembrança das coisas como elas foram” (FONSECA, 2011a, p. 6). Assim, é sob o signo da traição da memória que José reconstituirá sua infância, porém, procurando nada inventar.

As memórias de José começaram a ser contadas na crônica “José: uma história em cinco capítulos” (2004), publicada originalmente na página de Rubem Fonseca no *site* Portal Literal e, posteriormente, no livro *O romance morreu* (2007). Em 2011, Fonseca publica *José*, no qual estende a narração das memórias da personagem homônima feita na crônica. A recorrência da mesma personagem em diferentes obras de Fonseca não é novidade, assim como também não são a presença de experiências e gostos do autor registrados em suas histórias através de suas personagens. Contudo, há em “José: uma história em cinco capítulos” e *José* elementos que nos levam a estabelecer mais que relação de semelhança entre personagem e autor, ficção e experiências pessoais, eles nos levam a especular a possibilidade de identificação entre autor e personagem. Um primeiro índice que nos leva a tal identificação é a correspondência entre o nome da personagem, José, e o nome do próprio autor que, embora assine Rubem Fonseca, tem José como prenome.

Assim, quando o narrador nos diz “Ao falar de sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o trai” (FONSECA, 2011a, p. 6), ou quando aponta que “cansado de ficar recordando, José quer parar um pouco e depois, mais tarde, bem mais tarde, voltar a recapitular as coisas que aconteceram em sua vida” (FONSECA, 2011a, p. 133), nos colocamos a questionar: quem é esse José?

3.1 José, e agora você

Desde que estreou no cenário literário, na década de 1960, Rubem Fonseca procurou manter-se longe dos holofotes, recusando-se a dar entrevistas e evitando ser fotografado. Pouco se sabe de sua vida, por isso, o leitor sempre procurou em sua obra marcas de sua vida pessoal. Estas, de fato, podem ser encontradas em todo conjunto de sua obra, uma vez que o universo de sua ficção reflete muito de suas experiências, como as de comissário de polícia, por exemplo. Vários de seus personagens são inspirados em seus amigos policiais, havendo até mesmo a semelhança de nome, como ocorre em *O Seminarista*, em que o personagem principal, também chamado José, é amigo de um policial chamado Vásquez, nome que só se diferencia na escrita do nome do policial Vasques, amigo do escritor, que inspirou vários dos investigadores cínicos e honestos que povoam sua ficção (PETRIK, 2009).

Gostos pessoais do autor também sempre fizeram parte do universo de seus personagens, como o gosto pelo vinho e pelo charuto, sempre por ele minuciosamente tratados. Em uma reportagem de 1995²², o jornalista Mario Cesar Carvalho expõe uma pesquisa detalhada que fez nos arquivos da delegacia onde Fonseca fora comissário e constatou que várias das ocorrências registradas na delegacia serviram de mote para as narrativas do escritor.

Contudo, em *José*²³ há muitos indícios, como já mencionamos, que nos levam além do desejo de estabelecer semelhanças entre autor e personagem, mas a identificação entre eles. Percebemos que vários índices, além do nome, contribuem para a identificação entre personagem e autor, mas não entre ambos e narrador, em terceira pessoa, onisciente – o que lhe dá o conhecimento de todos os fatos, e permite interpretá-los, analisá-los e, sobretudo, (re)criá-los.

A narração da história de José é iniciada por sua infância, vivida em uma cidade mineira, onde ele morava com os pais e os irmãos em uma confortável casa. É sabido que Fonseca, embora viva e escreva sobre o Rio de Janeiro, nasceu na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais.

²² “A verdadeira história policial de Rubem Fonseca”, publicada no caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo, em 25 de junho de 1995.

²³ Como o livro *José* apresenta uma prolongação da narrativa feita em “José; uma história em cinco capítulos”, optamos por tecer nossa reflexão sobre ele.

Mais precisamente, José Rubem Fonseca nasceu no dia 21 de maio de 1925, às duas horas, à Rua Floriano Peixoto, nº 607, como consta em sua certidão de nascimento²⁴. A casa confortável em que viveu com os pais até os oito anos de idade, quando a família se mudou para o Rio de Janeiro, é provavelmente a mesma em que nasceu, um vez que, à época, os partos eram domiciliares.

Além disso, há também a correspondência entre os nomes dos pais de José-personagem e os pais do autor. “O pai de José, Alberto, e sua mãe, Julieta, dois imigrantes portugueses, haviam se conhecido no Rio de Janeiro quando Alberto trabalhava no magazine Parc Royal e Julieta em A moda” (FONSECA, 2011a, p. 19). Segundo consta na certidão de nascimento do autor, ele é filho legítimo de Alberto Augusto de Fonseca e Julietta Mattos Fonseca, casados no Rio de Janeiro e ambos portugueses.

Segundo o narrador, Alberto ouvira falar do potencial econômico da cidade de Juiz de Fora, à época chamada de Manchester Mineira, e resolveu, junto à esposa, dar cabo ao sonho de começar um negócio semelhante ao grandioso Magazine Parc Royal, “a esse sonho, o pai de José deu o nome de Paris n’América” (FONSECA, 2011a, p. 21). Com o sucesso do empreendimento, a família desfrutava de uma vida confortável na cidade mineira e gozava de grande prestígio social:

Durante alguns anos o empreendimento do pai de José foi um grande sucesso. Moravam numa casa confortável, seu pai e sua mãe jogavam tênis [...] a família possuía dois automóveis, um excesso numa cidade pequena, ainda mais dispondo de um motorista particular [...] (FONSECA, 2011a, p. 22-23).

De fato, podemos encontrar no jornal “O Pharol”, um dos principais noticiários da cidade de Juiz de Fora na época, menções à Alberto Fonseca que comprovam o prestígio social do qual usufruía, como por exemplo, no anúncio da nova diretoria da Sociedade Auxiliadora Portuguesa da cidade, da qual Alberto fora reeleito²⁵ presidente, no ano de 1924:

²⁴ Anexo 1.

²⁵ No mesmo jornal, no ano de 1923, encontramos uma notícia (anexo 3) sobre uma solenidade de inauguração do retrato do sócio-fundador da Sociedade Auxiliadora Portuguesa, Joaquim Pinto Correia, promovida por seu Presidente, Alberto Fonseca. Considerando que a presidência era eleita a cada biênio, percebemos que Alberto Fonseca foi presidente da Sociedade, pelo menos, nos biênios 1922-1924 e 1924-1926.

Recebemos a seguinte comunicação: “Juiz de Fora, 25 de maio de 1924 – Ilmo sr. Diretor do *O Pharol*. – Tenho a hora de comunicar a v. exc. A eleição da nova diretoria da Sociedade Auxiliadora Portuguesa para o biênio 1924-1926, a qual ficou assim constituída: Presidente Alberto Fonseca [...]. (O PHAROL, 1924, p. 1)²⁶.

Tal fato comprova a importante posição social que o pai de Fonseca ocupava na sociedade juiz-forana e, por conseguinte, sua família. Contudo, uma reportagem de 1924, do mesmo jornal, O Pharol, sobre a importância da filial do magazine Parc Royal para o desenvolvimento econômico da cidade, nos aponta uma informação que destoa daquela dada pelo narrador de José.

A reportagem menciona a grande contribuição que Alberto trazia para o desenvolvimento econômico da cidade. Contudo, não à frente do magazine Paris n’América, como consta em *José*, mas na gerencia da filial do magazine Parc Royal em Juiz de Fora:

É um facto, em Juiz de Fóra, o progresso de alguns estabelecimentos industriaes e commerciaes, onde se desenvolve intensa actividade em seus variados ramos [...]. Dentre os estabelecimentos do commercio desta praça, o *Parc Royal*, filial da importante casa de igual nome, há longos anos estabelecida no Rio de Janeiro [...]. A dirigir o estabelecimento está um operoso e distinto moço, o Snr. Alberto Fonseca, que muito tem contribuído para elevar o bom nome da casa, empregando os melhores esforços nesse sentido. Cavalheiro de fino trato, estando a residir aqui há pouco mais de um anno, neste curto período de tempo conseguiu entre nós um vasto círculo de relações, graças á lhaneza de trato e bondade que lhe são característicos. Amigo de nosso povo, vê com olhos de sympathia o progresso de nossa cidade, do qual é também collaborador, por isso que tudo faz para acompanhar a expansão e surto progressista do commercio local (O PHAROL, 1923, p. 1)²⁷.

De fato, quando procuramos nos arquivos da cidade informações sobre a loja Paris n’América, tais como alvará de abertura, livros de impostos, entre outros, nada encontramos, o que nos leva a supor que a loja jamais existira na cidade. Por outro lado, todos os documentos de abertura, fechamento e recolhimento de impostos da loja Parc Royal em Juiz de Fora foram por nós encontrados.

Além disso, em um Processo de Embargo de Terceiros aberto por Vasco Ortigão & Companhia (firma proprietária do Parc Royal) contra Manoel de Oliveira, por conta

²⁶ Anexo 2.

²⁷ Anexo 4.

do não pagamento de uma vitrola, encontramos a menção a Alberto Fonseca como sendo gerente da loja²⁸:

Declaro que substabeleço esta procuração com reserva de poderes ao Sr. Alberto Augusto da Fonseca, casado, português, gerente da Filial do Parc Royal em Juiz de Fora. Juiz de Fora, vinte e três de janeiro de mil novecentos e vinte e três (PROCESSO..., 1928, p. 4).

Diante dessa documentação, não nos restam dúvidas de que Alberto fora gerente da filial do Parc Royal em Juiz de Fora. Além disso, em *José* há menção a essa condição de Alberto quando é narrada sua tristeza ao ver em chamas a loja-sede no Rio de Janeiro, na noite do dia 13 de junho de 1943: “O único grande desgosto sofrido por ele [Alberto] em sua volta ao Rio foi o incêndio do Parc Royal, o magazine de nome francês do qual fora gerente” (FONSECA, 2011a, p. 33). Por outro lado, a hipótese de que Paris n’América não tenha existido de fato é reforçada.

Embora morasse na cidade mineira de Juiz de Fora, José não vivia ali. Ele vivia em Paris, “na companhia da pérfida princesa Fausta (‘ela era paciente: isto é o que a fazia tão forte e temível’), do intrépido cavaleiro de Pardailan²⁹ e do prodigioso Rocambole” (FONSECA, 2011a, p. 7), para onde era transportado através da literatura por autores como Michel Zécavo e Ponson de Terrail. Assim, de seus anos de vida em Minas Gerais sua maior lembrança é a de Paris, e “essa parte da sua vida lhe é real” (FONSECA, 2011a, p. 7).

Notamos que tanto o nome Parc Royal como Paris n’América demonstram a forte influência da cultura francesa à época. Como aponta o narrador, o pai de José

como todos os portugueses da sua geração, era fortemente influenciado pela cultura francesa, e isso com certeza o levava a escolher aquele insólito nome afrancesado, repetindo de certa maneira, o que fizera Vasco Ortigão [dono do magazine Parc Royal] (FONSECA, 2011a, p. 21).

Lembrando que as memórias de José são narradas sob o signo da traição da memória, e que a parte que lhe é real de sua infância na cidade mineira é aquela em que ele vivia em Paris, podemos estender essa colonização cultural francesa para uma

²⁸ Há também um Processo de Acidente de Trabalho – o qual relata o acidente que levou à morte do vigia Geraldo Ferreira, durante a construção do prédio-sede da loja Parc Royal em Juiz de Fora –, em que Alberto Fonseca, identificado como gerente da loja, é testemunha. Ver anexo 6.

²⁹ Vale lembrar, o herói de José de “A matéria do sonho”.

espécie de colonização mental, ou do imaginário, a qual era operada em José, para levantar a hipótese de que a história da loja Paris n'América só é real em sua lembrança. Nessa perspectiva, a referida loja e, sobretudo seu nome, apenas seria fruto de um processo metafórico que representa a existência e as lembranças do menino em seus primeiros oito anos de vida.

Por outro lado, José aponta que “apesar de ‘viver’ em Paris, [...] consegue relembrar episódios da sua existência familiar na cidade de Minas” (FONSECA, 2011a, p. 11), acrescentando logo em seguida que “*sua mãe dizia* que ele aprendeu a ler sozinho aos quatro anos” (FONSECA, 2011a, p. 11, grifo nosso); ora, esses episódios que consegue relembrar de sua infância são provenientes daquilo que *sua mãe dizia*, não do que ele efetivamente reteve na memória. Assim, podemos falar de lembranças que são construídas através de relatos de *outros*, ou seja, são frutos da narrativa de episódios da sua vida contados por quem a presenciou, observou.

Assim, há também a possibilidade de que Paris n'América fora de fato um sonho do pai de José, mas não concretizado. Ela pode ter existido apenas no imaginário da família, mas de forma tão contundente, que nas lembranças de José lhe parece tão real como a sua infância em Paris.

Em 1933 a filial do magazine Parc Royal em Juiz de Fora encerra suas atividades, exatamente quando José³⁰ completa oito anos de idade e a família se muda para a cidade do Rio de Janeiro. Mesmo mudando-se para a nova cidade, José “não pretendia deixar de viver em Paris” (FONSECA, 2011a, p. 29).

De volta ao Rio, o pai de José estabelece um modesto negócio na Rua Sete de Setembro. A casa em que a família morava, que era também o local onde o pai estabelecera seu negócio, era “um pavimento comprido, sem paredes, que começava no balcão que dava para a rua; no meio havia uma claraboia, por onde entrava uma iluminação durante o dia, e terminava numa área de serviço com um pequeno banheiro” (FONSECA, 2011a, p. 30) – lugar semelhante ao que Augusto, personagem de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” mora no centro da cidade, “um enorme salão, [com] uma grande claraboia” (FONSECA, 1994f, p. 595) .

Apesar da vida modesta e das dificuldades financeiras, a família permanece unida e a literatura agora encontra uma forte concorrente na vida de José, a cidade:

³⁰ José Rubem Fonseca.

José parava de ler para perambular pelas ruas do centro [...]. E as imagens, os sons e os cheiros daquela cidade chamada São Sebastião do Rio de Janeiro o despertaram para outra realidade e lhe fizeram descobrir um novo e atraente mundo, deram-lhe uma nova vida (FONSECA, 2011a, p. 36).

Uma das várias atividades desempenhadas por José, uma vez que ele e os irmãos precisaram trabalhar para ajudar a família, foi a de entregador, que permitiu-lhe circular por toda a cidade. Tal ocupação, inclusive, “foi a mais agradável de todas, certamente mais prazerosa do que a de escritor” (FONSECA, 2011a, p. 39). Aqui, temos mais uma identificação entre personagem e autor, ambos são escritores. Além disso, a cidade é uma dos principais motivos da obra de Rubem Fonseca, tendo no sofisticado conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” sua maior fortuna. Neste conto, como já apontamos, notamos a semelhança da casa onde mora José e Augusto que, inclusive, é o segundo nome do pai de José, Alberto Augusto. Assim como Augusto, que gosta de andar pelas ruas para pensar, “José [...] quando anda resolve muitos problemas, solvitur ambulando”, (FONSECA, 2011a, p. 160) e afirma “José já disse [isso] alhures” (FONSECA, 2011a, p. 160). Foi em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” que José Rubem Fonseca escreveu sobre isso.

A cidade é contemplada no livro por hora analisado em diversas páginas. Ao reconstituir suas memórias, José reconstitui também a memória da cidade, completando o processo de reescritura da cidade iniciado em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” passando a reconstituição, explicitamente, da sua cidade invisível, aquela da sua infância, que em muito se assemelha à de Augusto-Epifânio. Ele descreve não somente o centro, mas também bairros, como a Lapa, por exemplo, que tem seu auge e declínio esmeradamente relatados no livro. Nestas descrições, são contemplados também os costumes dos moradores, as pessoas comuns, marginais, putas (tanto as “trabalhadoras do Mangue” quanto as “mulheres da Conde Lage”, sendo que estas últimas despertavam profundamente seu desejo). Todo esse submundo está fortemente presente na obra de Fonseca.

A importância da cidade para José fica explicitada no trecho a seguir:

A maior de todas as criações do ser humano é a cidade. É no centro das cidades que o seu passado pode ser sentido e o seu futuro, concebido. Ainda que a leitura e a imaginação disputassem o mesmo espaço e certamente o

mesmo tempo em sua mente. Naquela cidade, no Rio de Janeiro, José descobriu a carne, os ossos, o gesto, a índole das pessoas; e os prédios tinham forma, peso e história (FONSECA, 2011a, p. 47-48).

É essa cidade, de “anúncios coloridos em gás neon [...] e barulhos de automóveis” (FONSECA, 1994d, p. 461), de “pessoas empilhadas [...] enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1994d, p. 468), em que José descobriu “a carne, os ossos, o gesto, a índole das pessoas” (FONSECA, 2011a, p. 48), que dá substância literária a Rubem Fonseca.

Morando há poucos meses no Rio, outra descoberta deixa José maravilhado, o Carnaval.

As ruas e praças em volta da casa dele, a Avenida Rio Branco, a Treze de Maio, o largo da Carioca, a Cinelândia se encheram de repente de mulheres lindas fantasiadas de odaliscas, colombinas, tirolesas, índias, ciganas que pareciam vindas de outro mundo (FONSECA, 2001, p. 81).

O Carnaval aumenta o fascínio que a cidade exerce sobre José e na terça-feira de carnaval, o último dia de folia, quando os foliões “cantavam com uma desesperada e masoquista alegria ‘é hoje só, amanhã não tem mais, é hoje só, amanhã não tem mais’ [...], esse refrão enchia José de tristeza, o Carnaval ia acabar” (FONSECA, 2011, p. 82-83). Vários dos contos de Fonseca se passam no carnaval, inclusive aquele que abre o seu primeiro livro publicado “Fevereiro ou março”, de *Os prisioneiros*.

Outro encanto que a cidade traz a José são as mulheres, “tão logo chegou ao Rio, ficou precocemente deslumbrado com as mulheres, que contemplava nas ruas, e que apesar da sua idade o atraíam pela beleza muito mais que as mulheres dos livros” (FONSECA, 2011, p. 103). As mulheres são marcantes nas obras de Fonseca, seduzindo, salvando e colocando em risco e determinando o destino de suas personagens. Um de seus livros de contos, *Ela e outras mulheres*, como já demonstra o título, é dedicado às mulheres.

Assim como Rubem Fonseca, José formou-se em direito e tornou-se escritor. José foi jurado do Prêmio Literário da Casa de las Américas de Cuba; Rubem Fonseca foi jurado da categoria “literatura brasileira” no referido prêmio por duas vezes, nos anos de 1983 e 1995. Além, disso, assim como Fonseca, José foi bolsista do DAAD

(Deutscher Akademischer Austauschdiens), em Berlim. Sobre sua experiência em Berlim, Rubem Fonseca discorre em “Reminiscências de Berlim”, publicado em seu site do Portal Literal³¹:

Eu morava em Berlim, no lado ocidental, há alguns meses, na rua Storkwinkel 14, um apartamento confortável que me foi cedido pela Deutscher Akademischer Austauschdienst. [...] Parte dessas minhas primeiras experiências berlinenses foram incluídas no meu romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, publicado, na Alemanha, pela Piper (FONSECA, 2013, p. 1).

Assim, além das identificações que apontamos, várias vezes ao longo da narrativa de *José*, é declarado que a personagem “já escreveu sobre essa sua experiência” (FONSECA, 2011a, p. 84). Quando é descrita uma das distrações de José quando criança, a de “observar no porão da sua casa a vida dos escorpiões e das aranhas caranguejeiras” (FONSECA, 2011a, p. 18), o narrador afirma que esse “entretenimento, aliás, [...] viria a ser descrito em um de seus livros. No romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o protagonista relata que quando criança, também possuía o hábito de brincar com escorpiões e aranhas:

Quando eu era criança, minha mãe, para me afastar do porão da casa, vivia contando histórias de pessoas que morrem picadas pelo agulhão dos escorpiões. Sempre brinquei com eles de maneira cautelosa, diferente da maneira com que brincava com os ratos e as aranhas. Vi muitas fêmeas parirem bebês escorpiões vivos e andarem pelo chão com as costas cheias deles, até que fossem cortados os laços de família e os jovens, já cheios de venenos em seus agulhões, saíssem pelo mundo solitariamente (FONSECA, 1992, p. 50).

Em outra parte do livro, em que discorre sobre as aulas de medicina legal, uma das preferidas de José na faculdade de direito, o narrador diz: “Após examinar os órgãos, Neto pesou-os. (José em algum lugar escreveu sobre um coração que pesava 225 gramas, tirado da caixa torácica de uma mulher.)” (FONSECA, 2011a, p. 130). Faz

³¹Disponível em: < <http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/reminiscencias-de-berlim/>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

parte do primeiro livro de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, o conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, no qual é narrada a autópsia do corpo de uma mulher morta a facadas cujo coração pesava 225 gramas.

Essas evidências explicitam o espelhamento da vida do autor que é a sua obra. Desta forma, podemos notar que Fonseca faz na prática aquilo que julga ser a fonte para a escrita literária: “a motivação de cada escritor está essencialmente ligada à sua vida, à sua experiência, desejos, ambições, sonhos, pesadelos” (FONSECA, 2011a, p. 136). Nesta perspectiva, notamos que esse espelhamento que faz de sua vida através de sua obra Fonseca, como aponta Deonísio da Silva,

é o escritor mais entrevistado do mundo. Mas nos seus livros! Os jornalistas que se queixam de que ele não dá entrevistas dizem isso porque não o leem, ou, se o fazem, não o leem direito, isto é, sem velocidade, dispensando o tormento da pressa nas redações e a obsessão por “dar primeiro”, como se frísse melhor quem o fizesse antes de todos, com sofreguidão, na mesa, na cama e em outros lugares. Para as notícias, a pressa é tudo. Para a literatura, não! (SILVA, 2011, p. 1).

Nesta perspectiva, notamos que é evidente a identificação entre José-personagem e José Rubem Fonseca. Ainda como aponta o Deonísio da Silva,

José, ao contrário do que alguns comentaristas vêm apontando, não é uma autobiografia disfarçada, mas o pedaço suculento de um memorial exuberante, entretanto interrompido antes dos trinta anos. Aguardemos os próximos capítulos, como nas telenovelas (SILVA, 2011, p. 1).

3.2 José escritor

O livro é iniciado por reflexões acerca da memória e de sua passividade de falhas. O narrador aponta que José tem consciência disso e que, portanto, tentará nada inventar caso algo for esquecido. Assim, não é assumido um pacto de verdade, pois José “sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor, e mente para si mesmo” (FONSECA, 2011a, p. 130), e ao citar Proust, “a lembrança das coisas passadas não é necessariamente a lembrança das coisas como elas

foram”, o narrador coloca a autobiografia e as lembranças em lugar paradoxal. Poderíamos dizer, então, que a escrita de si na concepção de José se aproxima da de Philippe Vilain (2009), já que para ele

em toda escrita autobiográfica, há uma ficcionalização, porque nossa memória é falível, porque ao escrever, caímos no jogo das palavras e, por vezes, a literatura ganha vida e escolhemos o estilo em detrimento dos fatos e acontecimentos. Uma descrição fiel do vivido me parece impossível. (VILAIN, 2009, p. 3)

No livro é relatado o processo de rememoração que José faz de seu passado. Esse processo não se dá em ordem cronológica, mas de acordo com a ordem que os fatos vão se apresentando à memória do personagem. Aqui cabe apontar algumas reflexões acerca do relato autobiográfico em primeira e terceira pessoa.

Como já apontamos através das reflexões de Alberti (1991), a identificação do autor com o personagem em uma autobiografia se dá através da semelhança, uma vez que o sujeito da autoria é distante, temporalmente, do sujeito do enunciado. Quando tal relação é construída em primeira pessoa, esta deve ser relativizada, já que o

‘eu’ é sempre uma figura aproximativa nos discursos (à exceção dos enunciados performáticos), porque, nela, se confundem e se mascaram as distâncias e as divisões da identidade múltipla do sujeito que fala. [...] compensando ou mesmo mascarando essas distâncias [...] o emprego da primeira pessoa, mais comum na autobiografia e quando se fala de si mesmo, *apenas estaria promovendo a ilusão da unidade do eu* (ALBERTI, 1991, p. 78-79).

Talvez seja pela consciência dessa fragmentação do eu, que José pense ser o relato autobiográfico um amontoado de mentiras, e que Fonseca tenha escolhido escrever o processo de recuperação de suas memórias em terceira pessoa, deixando em aberto a leitura da obra, que pode ser feita sobre o ponto de vista autobiográfico, porém sem o pacto de verdade, ou sobre o ponto de vista do pacto romanesco.

Sobre a terceira pessoa, Lejeune (2008) adverte que não deve ser percebida como uma maneira indireta de falar de si mesmo em oposição à maneira direta da primeira pessoa – pois, além de, como já apontamos, a unidade do eu ser uma ilusão – já que

elle est une manière de réaliser, sous la forme d’un dédoublement, ce que la première personne réalise sous la forme de d’une confusion: l’inéluctable dualité da la ‘personne’ gramaticale. Dire ‘je’ est plus habituel (donc plus

‘naturel’) que dire ‘il’ quando on parle de soi, mais n’est pas plus simple³² (LEJEUNE, 1980, p. 34).

Sendo assim, seria leviano pensarmos que a escolha que Fonseca fez de narrar sua história em terceira pessoa seria uma forma de se contar indiretamente. Mas é evidente que tal escolha acarreta na dualidade do lugar do livro, que pode ser lido como autobiografia ou como ficção. Saber o porquê de sua escolha só seria possível se perguntássemos ao autor. Como isso, aqui, não foi possível, embora tenhamos tentado, teceremos a hipótese de que tal escolha se dá pelo fato de José representar um dos vários desdobramentos que o eu pode assumir. Ao narrar sua história, portanto, Rubem Fonseca a direciona a um propósito, que é o de apontar como as experiências de José acarretaram o fato de ele ter se tornado escritor, e mais ainda, como elas implicaram na escolha de seus temas.

Tal hipótese poderia ser comprovada, primeiramente, pelo fato de que as lembranças de sua infância são marcadas pelo prazer da leitura – embora morasse em Minas Gerais, José vivia em Paris, junto com os personagens das histórias que lia – mais que por qualquer outra experiência.

Lembra que até os oito anos de idade seu pai, sua mãe e os dois irmãos moravam em uma confortável casa localizada numa cidade do estado de Minas Gerais, mas ele não vivia ali. Durante aqueles oito anos de sua vida viveu em Paris. Não a Paris dos bulevares de Haussmann, de Longchamp, de Napoleão III, nem a Paris festeira de Hemingway, nem a do Beaubourg e de Quai d’Orsay, mas a Paris das vielas estreitas, do Pátio dos Milagres, de Richelieu, contada por Michel Zévaco e Ponson Du Terrail. Essa parte de sua vida lhe é real, certamente ele passava mais tempo na companhia da pérfida princesa Fausta (“ela era paciente; isto é que a fazia tão forte e temível”), do intrépido cavaleiro Pardaillan e do prodigioso Rocambole do que com sua família (FONSECA, 2011a, p. 6-7).

A lembrança que relata de sua vida em família na cidade mineira, durante o tempo em que “vivia” em Paris, é de a que sua mãe contou-lhe, e está relacionada à leitura e à escrita. Autodidata, José aprendera a ler e a escrever sozinho, numa velha máquina Underwood.

³² “ela é uma maneira de alcançar, através de uma duplicação, o que a primeira pessoa alcança através uma confusão: a inelutável dualidade da ‘pessoa’ gramatical. Dizer ‘eu’ é mais habitual (portanto mais ‘natural’) que dizer ‘ele’ quando se fala de si, mas não é mais simples”. Tradução nossa.

A mudança da família para o Rio de Janeiro aparece como mais importante pela descoberta de um novo mundo do que pelo desgosto da falência e da decadência social. Foi com tal mudança que José descobriu as ruas e a beleza das mulheres. Foi no Rio de Janeiro, também, que sua paixão pelo cinema nasceu.

A paixão pela cidade é marcante na obra de Rubem Fonseca. A profissão de entregador de uma pequena fábrica de objetos de couro possibilitou a José a circulação pelo centro e pelo subúrbio da cidade, tornando-o grande conhecedor de tais espaços. O magistral conto “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, dentre muitos outros na obra do autor, é uma realização literária perfeita de tal experiência e conhecimento.

A leitura de livros policiais, que sua tia Natália lhe enviava, é tratado por ele como um definidor do seu universo de criação literária, e não como um fator que poderia ter acarretado a escolha da profissão de policial, por exemplo. Esta, porém, é de grande importância na realização de sua literatura. Aqui temos, então, uma segunda comprovação para nossa hipótese, já que grande parte dos fatos narrados em suas histórias partiu de suas experiências, como é o caso do já mencionado conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”.

José para de escrever sua autobiografia quando chega aos vinte e poucos anos, consciente de que não escreveu a história completa desses anos e sem nos revelar qual foi sua perda maior. Ele cita Singer para apontar que “a história verdadeira da vida de uma pessoa jamais poderá ser escrita. Fica além da literatura” (FONSECA, 2011a, p. 163). Assim, se a escrita autobiográfica se dá pelo esforço do eu, dissipado em vários fragmentos, em constituir uma unidade através da rememoração de suas experiências passadas, em *José* esse esforço se dá no sentido de dar unicidade ao José escritor, já que, além de impossível de ser contada, “a história plena de qualquer vida seria ao mesmo tempo absolutamente aborrecida e absolutamente inacreditável”, por isso, é melhor tratá-la sob a roupagem da ficção já que para saber da vida do autor, o melhor lugar de consulta é sua obra.

Assim se faz pertinente o comentário de Schøllhammer (2009), acerca da narrativa autobiográfica na literatura brasileira contemporânea, segundo o qual

Nessa nova tática autobiográfica, diluindo-se dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não

consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 107).

Por fim, se a autobiografia em primeira pessoa se esforça para “juntar” todos os “eus” do sujeito em uma só representação, poderíamos dizer que, no caso da autobiografia em terceira pessoa, é relatada somente a história de um desses “eus”, que em *José* é aquela que fez com que José Rubem Fonseca se transformasse em Rubem Fonseca, um autor de si mesmo.

Considerações finais

O momento de interromper o percurso de uma interpretação literária, embora menos penoso que a ideia de concluí-la, não se apresenta para o crítico-leitor como um momento de conforto ou alívio, mas pelo contrário, apresenta-se como uma difícil escolha de interromper um fluxo que se mostra infundável.

Por outro lado, cientes de nosso papel de leitor de um texto cujas interpretações se renovam a cada leitura, sentimo-nos por ora vitoriosos por poder acrescentar a esse grande leque de possibilidades interpretativas o nosso olhar, o que nos dá a confortante sensação de que a travessia pela obra de Rubem Fonseca foi por nós concluída.

Em nossa leitura procuramos evidenciar que Rubem Fonseca é um autor consciente de seu papel de artista e por isso procura captar as diversas potencialidades da existência humana e suas inquietações para então transmutá-las em material palpável para o leitor e, assim, promover uma reflexão sobre a vida somente possível através da arte.

Procuramos apontar que o grande processo literário que é a obra de Rubem Fonseca tem como fio condutor a busca pela complexidade do dado humano. Para tanto, fez-se necessário retomar a cidade, palco dos dramas por ele elencados, não somente como plano de fundo, mas como propiciadoras das inquietações de suas personagens. Por outro lado, é o enfrentamento da cidade real com a cidade da memória que se dá a possibilidade da escritura da cidade invisível. Em um plano maior, a reconstituição da memória da cidade significa o enfrentamento da própria memória do autor, dos elementos que despertaram sua sensibilidade e o configuraram como escritor.

Essa sensibilidade inquieta-se com a condição do homem urbano, levado à solidão e à irrealização, e busca por alternativas para reverter tal quadro. A busca por meios de atingir esse objetivo é o que designamos de subprojeto, em que se exploram as facetas dessa existência. Esse trajeto, como apontamos, pode ser lido através da história do personagem José, a qual seria uma espécie de virtualização (LÉVY, 1996) dos dramas sofridos pelo homem urbano que, afetado pelo isolamento da cidade e por diversos dispositivos, é levado a ser outro, ou seja, insere-se em um constante ciclo de subjetivação através do qual procura uma alternativa de sobrevivência. Assim, José pode também ser a figuração das diversas personagens fonsequianas que, inseridas em

um contexto caótico, se veem forçadas a buscar, a estabelecer, um sentido para sua existência, o qual despontará de formas diversas.

Dito isso, o enfrentamento da memória feito pelo autor em seu relato autobiográfico *José*, assim como a evidenciação da composição de sua obra com eventos por ele vivenciados, explicitando o tênue limite entre sua vida e ficção, inserem-no no mesmo palco de suas personagens, demonstrando que na vida, assim como na ficção, faz-se necessária a subjetivação, que no caso do autor se dá através da escrita literária que, num movimento circular, parte da vida para a ficção e desta para a vida. Isso posto, torna-se latente o porquê de a literatura, a cidade e a escrita serem temas tão recorrentes em sua obra, uma vez que é essa tríade que funciona como o dispositivo e meio de profanação capazes de promover a subjetivação do próprio escritor. Entrelaçadas através de sua pena, a memória, a ficção e a realidade evidenciam, então, a literatura como “aliada da vida”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 25-51.
- ALBERT, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.
- ANDRADE, Carlos Drummond. José. In: _____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. p. 111-136. v. 1.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Ed. UFPR, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BATAILLE, Georges. *A noção de despesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. *O erotismo*. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação. O poema Pós-Utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARNEIRO, Flávio Martins. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a. p. 13-34.

CARNEIRO, Flávio Martins. Rubem Fonseca: fingido diário. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005b. p. 165-169.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. 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.

_____. A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca. *Folhetim n° 393*, Folha de São Paulo, 29 jul. 1984.

FONSECA, Rubem. *Reminiscências de Berlim*. 2013. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/reminiscencias-de-berlim/>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

_____. *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.

_____. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b.

_____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Os prisioneiros. In: _____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a. p. 13-80.

- FONSECA, Rubem. A coleira do cão. In:_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b. p. 83-234.
- _____. Lúcia MacCartney. In:_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994c. p. 237-362.
- _____. Feliz Ano Novo. In:_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994d. p. 365-469.
- _____. O cobrador. In:_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994e. p. 473-590.
- _____. Romance Negro. In:_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994f. p. 593-735.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GORBERG, Marissa. *Parc Royal: um magazine na modernidade carioca*. 2013. 148f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de Século: cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LIMA, Luiz Costa. A autobiografia como questão. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Luiz Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre Literatura e Teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. p.144-158.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. In: NORONHA, Jovita M. Gerhein (Org.). Trad. Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Org. e Notas Diogo de Hollanda. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. v. 1e 2.

NOGUEIRA, Roberto Ciro. *Jagunços, pivetes e outros inocentes: violência e identidade em Guimarães Rosa e Rubem Fonseca*. 2007. 162f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

O PHAROL. Edições dos Anos de 1922 a 1925. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=258822&pesq=>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

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

PROCESSO POR EMBARGO DE TERCEIROS. Processo de Embargo de Terceiros aberto por Vasco Ortigão & Companhia contra Manoel de Oliveira. Cartório de 2º Ofício. Comarca de Juiz de Fora, 1928. Consultado no Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

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

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

_____. Eça, autor de *Madame Bovary*. In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura de contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHAKESPEARE, Willian. *A tempestade*. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/tempestade.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2012.

SILVA, Deonísio. Rubem Fonseca: A axila do sovaco. 2011. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/imprimir/42167>>. Acesso em: 10 set. 2012.

TERCEIRA MARGEM. Dossiê Rubem Fonseca. Rio de Janeiro, n. 21, ago./dez. 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TOLSTOI, Leon. A escravidão do nosso tempo (fragmento). In: WOODCOCK, George. *Os grandes escritos anarquistas*. São Paulo: L&PM, 1986. p. 106-107.

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

VILAIN, Philippe. *L'Autofiction em Théorie suivi de Deux entretiens avec Philippe Solers & Philippe Lejeune*. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2009.

XAVIER, Elódia. O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

Anexos

