

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Dulce Mary Godinho Pereira

**O CASO RUBEM FONSECA:
UMA ANÁLISE DO “MAL-ESTAR” NA ESCRITURA**

**Juiz de Fora
2008**

**O CASO RUBEM FONSECA:
UMA ANÁLISE DO “MAL-ESTAR” NA ESCRITURA**

por

Dulce Mary Godinho Pereira
(aluna do Programa de Pós-graduação em Letras – PPG-Letras)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal de Juiz de Fora – MG, como exigência para obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientação acadêmica: Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira.

FOLHA DE APROVAÇÃO

PEREIRA, Dulce Mary Godinho
Pereira. *O Caso Rubem Fonseca:
uma análise do “mal-estar” na
escritura.* (Dissertação
apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Letras, Teoria da
Literatura, da Universidade Federal
de Juiz de Fora): Juiz de Fora:
FALE/UFJF, set. 2008.93 fls (digit.)

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira– UFJF – Presidente orientador(a)
CPF:

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires– CES/JF- membro externo
CPF:

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado – UFJF – membro interno
CPF:

Prof. Dra. Geysa Silva - UninCor – Suplente externo
CPF:

Prof. Dr. Maria Luiza Scher Pereira– UFJF – Suplente interno
CPF:

Examinado em: 05-07-2008

Conceito:

RESUMO

Este trabalho se propõe, a partir dos romances *O Caso Morel* e *o Diário de um Fescenino*, além do conto *Intestino Grosso* de Rubem Fonseca, demonstrar um desconforto provocativo sentido através das leituras devido às estratégias do narrador e dos personagens. A denominação *mal-estar* refere-se ao sentimento de incômodo em virtude das várias vozes presentes no texto e as escolhas para a criação ficcional. Ainda se pretende fazer uma leitura dialógica entre a produção do autor e outras manifestações artísticas, como pinturas e filmes. Os quadros de Francis Bacon e Ingres serão articulados paralelamente à escritura contemporânea, assim como a produção cinematográfica *O Homem do Ano*. Faremos também análises dos “herdeiros” de Fonseca, como Patrícia Melo e Zeca Fonseca. Os textos críticos norteadores são *O mal-estar na civilização* de Sigmund Freud e, conseqüentemente, a obra *Mal-estar na atualidade* de Joel Birman, entre outros. Este estudo pretende, então, articular algumas questões pelas quais há essa provocação ao leitor, seja pela própria escritura, seja pelas ações dos personagens fonssequianos.

Palavras-chave: mal-estar, provocação, Literatura, escritura, arte.

ABSTRACT

This work is proposed, starting with the novels “*O Caso Morel*” and “*Diário de um fescenino*”, beyond the “*Intestino Grosso*” of Rubem Fonseca, demonstrate a discomfort provocative by the strategies of the narrator and the characters fonssequianos. The name “uneasinefss” refers to the feeling of discomfort due to the various voices in the text and the choices for creating fictional. still intends to make a dialogic reading between the production of the author and other artistic events, such as paintings and movies. The paintings of Francis Bacon and Ingres will be articulated in parallel with the contemporary writing, as well as film production *Man of the year*. We will also analyses the "herdiros" of Fonseca, as Patricia Melo and Zeca Fonseca. The texts are guiding the *Mal-estar na civilização* of Sigmund Freud and therefore the work *Mal-estar na atualidade* of Joel Birman, among others.

Keyword: uneasinefss, provocation, literature, writing, art

AGRADECIMENTOS

Nesta estrada do aprendizado, não caminhamos sozinhos. Foram muitos apoios, muitas mãos auxiliando meu andar. Meus tropeços foram sustentados pela orientação segura e amiga da Profa. Terezinha Scher; minhas dúvidas foram compartilhadas com meus companheiros de Mestrado; meus medos foram divididos com amigos que não os entendiam, mas respeitavam meu momento; minhas incertezas foram ouvidas pelos professores Gilvan Procópio Ribeiro e Ângela Guida; meu nervosismo foi acalmado pelas palavras precisas do querido João e com o silêncio apaziguador de meus pais. A todos esses amigos meus agradecimentos, extensivos:

À Elisabeth Batista e Carlos Mário Paes Camacho por confiarem nesta conquista e em meu trabalho como profissional.

Ao meu irmão Edilson por me acompanhar à distância e por torcer de tão de perto.

Ao Professor Fernando Fiorese por dividir seus conhecimentos.

Aos professores do Curso de Mestrado em Letras por atuarem de maneira significativa em meu aprendizado.

À Professora Verônica Lage, coordenadora do Mestrado em Teoria da Literatura, pela ajuda oportuna.

Aos funcionários do Curso de Mestrado pela disposição com que sempre me recebiam.

Entre “pedras no meio do caminho”, agradeço àqueles que apontaram os obstáculos, ajudaram-me a desviar e, quando preciso, a tropeçar para aprender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. PROVOCAÇÃO AO LEITOR	
1.1. O autor desautorizado: sujeito autoral.....	16
1.2.A busca pela palavra.....	25
1.3 Herdeiros fonsequianos.....	31
2. AS MARCAS NA MEMÓRIA E NO CORPO	
2.1. Arquivos da memória.....	42
2.2. Diário: um arquivo cotidiano.....	46
2.3 Marginalidade hedonista: o prazer transgressor.....	50
2.4. O estranho em Fonseca.....	60
3. DA TELA À PINTURA	
3.1. Da pintura à escrita: um olhar para as artes.....	70
3.2 . Diálogo intersemiótico.....	74
3.3. Relação arte plástica e literatura.....	78
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
5. ANEXOS	
5.1. Figuras.....	86
5.2. Entrevista com Zeca Fonseca.....	88
6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	90

O mal-estar é a matéria-prima sempre recorrente e recomeçada para a produção de sofrimento nas individualidades.

Joel Birman

INTRODUÇÃO

Em meu passeio pela escritura de Fonseca, senti-me provocada, inicialmente, pela narrativa densa: a linguagem marcante, o vocabulário agressivo; pelas criações de personagens introspectivos e fortes com ações inesperadas. Motivada pelas re-leituras, interessei-me pela questão que eu chamaria aqui de *mal-estar* ou desconforto, um incômodo. Tal desconforto deve-se à leitura não-linear, aos momentos de surpresa, de ansiedade que os textos de Rubem Fonseca causam ao leitor. Este sentimento se deve não só às inúmeras vozes presentes na escrita fonssequiana, às escolhas do autor para confeccionar seus personagens, mas também ao enredo. O termo “mal-estar” estará associado a toda criação fonssequiana, o qual o concentraremos em algumas obras e contos.

Há críticos que também tiveram tal desejo: o de manifestar a impressão e sugestões que a leitura de Fonseca provoca; no entanto a expressão *mal-estar* é utilizada para apresentar toda a inquietação dos personagens, o uso de determinada linguagem que se aproxima do cotidiano e a formulação do enredo.

Inicialmente, eu seguia uma trajetória de leituras: seleções de textos para as análises a partir de obras já consagradas pelos críticos modernos. Fui aos poucos, porém, trilhando diferentes caminhos à medida que novas obras de Fonseca foram lançadas e discutidas. Refiz minhas escolhas e este trabalho é o resultado da espera paciente, mas também oportuna de novos textos de Rubem Fonseca. Analisar obras de um escritor ainda atuante é surpreendente, pois há o mercado que propicia a aquisição de novas produções. Por causa disso, é conveniente que se detenha em um único *corpus* (*O Caso Morel*, *Diário de um fescenino* e o conto *Intestino Grosso*) para a presente pesquisa.

Conhecido escritor brasileiro da atualidade, Rubem Fonseca se dedica a romances até roteiros cinematográficos, contudo são os contos os mais reconhecidos pela crítica. A sua preferência também pelo cinema, revelou-se nas suas escrituras como se fossem tomadas cinematográficas. Em 1963, estreou com a coletânea de contos *Os Prisioneiros*; em 2006, *Ela e outras mulheres* e, ainda, em 2007, *O Romance Morreu*.

Em sua obra há temas recorrentes, como: violência, vida urbana e transgressão. O espaço urbano, geralmente, é marcado pelo olhar aguçado do narrador que denuncia,

através de seus personagens, homens fracos, aéticos, violentos, despidos de moral. Não seguem qualquer preceito ou regra de conduta.

Concomitantemente, Fonseca analisa o próprio ato de escrever, compartilhando isso com o leitor ao referir-se às estruturas narrativas, tais como: narrador, autor, personagem, literatura e artes plásticas. De acordo com Gilvan Procópio Ribeiro: “um dos aspectos mais fascinantes da obra de Rubem Fonseca é sua constante referência ao universo artístico. Não apenas a literatura, mas as artes plásticas, o cinema e até obras científicas (...)” (RIBEIRO, 2000, p.20).

Em 1973 foi publicado o primeiro romance de Rubem Fonseca intitulado *O caso Morel*, no auge do regime militar, em que o Brasil estava marcado pela censura e violência. Em vista disso, a obra é resgatada para o presente estudo, pois apresenta uma estrutura narrativa inovadora, mistura refinamento nas descrições sobre a arte e sobre as perversidades humanas. Sabemos que, especialmente nesse romance, não há apenas um retrato da violência cometida e disfarçada dos extremos de nossa sociedade, da mulher jovem e rica e da prostituta arrependida. Permeiam também elementos elaborados: o erotismo vivenciado por Morel e Joana, o prenúncio de um existencialismo justificado pela forma como os personagens são situados na narrativa, suas pretensões, seus estilos de vida. Será trabalhado também o hedonismo característico das obras fonssequianas, pois o prazer, muitas vezes, é o que mobiliza as ações dos personagens. Pretende-se estabelecer uma articulação entre o prazer manipulado através da dor e a perversão das ações dos personagens.

Assim, o romance *O Caso Morel* será a base de todo o estudo, embora utilizemos também como objetos de análises outros textos de Rubem Fonseca, como: o conto *Intestino grosso*; o novo livro, *Ela e outras mulheres* e *Diário de um fescenino*. Utilizaremos os estudos de Joel Birman que nos fornecerá alguns embasamentos psicanalíticos sobre o prazer e a perversidade na contemporaneidade, centrado no livro *O mal-estar na atualidade*.

No primeiro romance, “O Caso Morel”, o personagem principal (Morel) é um artista plástico condenado por homicídio e inicia, na prisão, a escritura de um livro autobiográfico. Fonseca nessa obra utiliza o recurso da metalinguagem, também notório nas outras criações do autor em que a escrita explica a escrita, a literatura volta-se para a literatura. Convém

esclarecer que o nome “romance”- dado por Fonseca à sua obra- foi combatido pelos críticos da época que consideravam tal livro “um conto amplamente desenvolvido”. (CORREIO DO POVO, 24/11/1973). Antonio Hohlfeldt, jornalista da matéria, diz que “este novo trabalho de Rubem Fonseca é daqueles livros que se traga de um só gole, que não se esquece tão cedo (...)”, para classificá-lo como “epopéia urbana”. Jacyntho Lins Brandão defende a idéia de que o romance é algo moderno embora haja uma dificuldade em se definir categoricamente esse gênero. Admite que o romance especifica o lugar do narrador e do destinatário, respondendo apenas a intencionalidades e não, um critério absoluto. Entendemos que, para ele, o leitor não tenha como classificar um romance, e sim reconhecê-lo. E acrescenta: “O que é um romance? A dificuldade em responder a essa pergunta está, provavelmente, em relação direta com a (im)propriedade de levantá-la. Nenhum leitor se pergunta o que é um romance. Simplesmente, o leitor o reconhece.”(BRANDÃO, 2005, p.31).

A literatura fonsequiana revela e mescla fatos da realidade e ficção, transitando livremente entre esses dois mundos e oferecendo ao leitor questionamentos sobre a vida contemporânea. Segundo René Wellek e Austin Warren, o bom romancista é aquele que consegue criar um mundo ficcional com elementos do mundo real:

Contentamos-nos em chamar de excelente um romancista quando seu mundo, apesar de não possuir o padrão ou a escala do nosso, compreende todos os elementos que julgamos necessários à abrangência geral ou quando, se tem âmbito estreito, seleciona e inclui o que é profundo e central e quando a hierarquia dos elementos parece-nos ser a que um homem maduro pode considerar.(WELLEK, WARREN,2003, p.289)

Em “O Caso Morel”, a obra central deste estudo, Vilela é um escritor e ex-policial que acompanha a jornada literária de Paul Morel. Matos, o detetive, procura desvendar o culpado pela morte de Joana, jovem rica, com quem Morel -um pseudônimo de Moraes - teve um relacionamento. A personagem desencadeia toda a trama da obra, escreve em um diário, ritualisticamente, suas experiências sexuais com Morel, transformando-o em um arquivo cotidiano de suas memórias. Joana precisava ser violentada durante os momentos íntimos, por isso o personagem utilizava vários meios para realizar suas fantasias: chicotes, socos e chutes. Tais ações masoquistas explicam o hedonismo presente na obra como também em *O Diário de um fescenino*, pois as ações relacionadas à dor têm o intuito de oferecer prazer. A máxima do hedonismo é a busca do bem-estar, do prazer momentâneo

como bens supremos e os personagens Morel e Joana associam o prazer aos sofrimentos físicos.

Quanto ao estilo, percebemos que Fonseca possui uma escrita fragmentada, com rupturas na narrativa para a introdução de trechos: alguns do próprio Morel, e outros, de alguns autores que ele lê na prisão, além de simulações de outros gêneros textuais, por exemplo: diário, exames cadavéricos, cartas e passagens escritas em outros idiomas. Há um imbricamento de narrativas caracterizando um hibridismo textual formando um grande quebra-cabeça, característico de romance de intriga policial.

Escrito em um discurso indireto livre, a ambigüidade quanto à voz narrativa faz do leitor o personagem do diálogo, ou seja, em alguns momentos é o narrador quem dialoga com o leitor, e outras, é o personagem. Metamorfoseando-se entre as *personae* criadas por Rubem Fonseca, o leitor exerce uma importante função de decodificador da própria narrativa, como um investigador. Para cada livro, um leitor dito ideal e, assim, seria um provável leitor de Fonseca, um aventureiro. Segundo Santos e Oliveira, “o texto seria uma página em branco, e caberia ao leitor atribuir a significação que lhe aprouvesse” (OLIVEIRA, 1978, p.15).

Do primeiro livro ao último (*Ela e outras mulheres*, 2006), existe a importante participação do leitor na decodificação de elementos da cultura e no desvendamento da narrativa que, a todo momento, surpreende pelas escolhas do narrador e da trajetória dos personagens.

Este estudo, baseado no romance *O Caso Morel*, abrirá espaço para as leituras de outros textos, a fim de estabelecer inúmeros diálogos entre discurso, imagem e elementos culturais. Fonseca movimentava-se entre a crítica artística, a função do artista no meio social e a própria narração de algumas obras literárias, revelando-se um grande conhecedor das áreas do conhecimento contemporâneo.

O tema principal do trabalho é o “*mal-estar*”- objeto de nosso estudo- presente nas “escrituras¹” fonssequianas. Pretendemos analisar este “novo” conceito a partir de algumas escolhas do autor para a confecção de sua obra: a função do narrador, a traduzibilidade, o

¹ Tal termo é retirado dos estudos de Roland Barthes “O grau zero da escritura”. Na dissertação, temos o apoio dos estudos de Leyla Perrone-Moisés.

hibridismo textual; as artes plásticas (especialmente, Francis Bacon); as memórias; a crueldade, violência, prazer nas ações dos personagens e a linguagem fescenina.

Pretendemos também relacionar conceitos formulados por Sigmund Freud, principalmente no ensaio “O estranho” com aspectos da narrativa de Fonseca. Lançaremos mão das questões relativas à alegoria segundo noções benjaminianas.

A questão sobre a contemporaneidade será relacionada com as artes plásticas citadas pelo narrador no romance *O Caso Morel* e, também, através da trajetória dos personagens. Situaremos os textos fonsequianos no tempo contemporâneo e com a análise do mal-estar na literatura.

A linha de pesquisa seguida será teoria da literatura e identidade cultural, uma vez que as propostas de estudo estão relacionadas com a crítica literária e a identidade contemporânea. A partir da leitura de Sigmund Freud, Zygmunt Bauman, Jacques Derrida e Roland Barthes, elaboraremos questionamentos referentes à modernidade e à contemporaneidade propondo analogias entre aqueles pensadores e a escritura fonsequiana.

A dissertação terá como suporte, ainda, textos de Foucault, Birman e Perrone-Moisés. A questão do narrador será trabalhada a partir de Foucault e Jacyntho Lins Brandão. Roland Barthes proporcionará entendimento sobre as artes plásticas e o narrador. Além dos autores citados, analisaremos Silviano Santiago e os textos sobre narrador e contemporaneidade, o conceito de desconstrução de Jacques Derrida e alguns críticos de Rubem Fonseca. As dissertações de mestrado de Gilvan Procópio Ribeiro² (UFJF) e de Elaine Cristina Ribeiro Morais (PUC_MG), nas quais nos alicerçamos, darão contribuições conceituais e bibliográficas.

E mais, o estudo pretende analisar a criação fonsequiana dentro de um contexto contemporâneo: os desconfortos caracterizados pelas desconstruções, que veremos adiante, nas escrituras de Fonseca. De acordo com as escolhas do narrador, o leitor terá de redefinir uma re-leitura, ou seja, há uma exigência de um leitor eficiente, assumindo uma função de “co-autor” porque há uma intensa participação dele para redirecionar o entendimento. Evidentemente, a recepção -leitor- sempre assumiu uma função complementar à narração

² RIBEIRO, Gilvan Procópio. *O Olhar e o Discurso: uma leitura de Rubem Fonseca*. Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura pela UFJF em 2000.

de uma obra, mas defendemos neste estudo que, nos livros de Rubem Fonseca, o leitor é um agente ativo e modificador.

O primeiro capítulo tratará as questões referentes à recepção. Os estudos de Roland Barthes serão importantes para demonstrarmos a importância do leitor para a resignificação da obra em virtude da “morte do autor”. O processo de traduzibilidade será analisado como caracterizador de um leve desconforto, com traços irônicos comuns na obra fonsequiana, em vista de o autor querer provocar uma tensão. Walter Benjamin e Jacques Derrida nortearão algumas de nossas reflexões sobre os aspectos de tradução. O leitor está em igualdade com o narrador por ter acesso à língua original, ou em situação menos favorável por necessitar de a tradução atingir o objetivo principal, a compreensão do texto? Há inúmeras citações em língua inglesa, em alemão e francês incitando o leitor a uma contínua busca pelo entendimento. Tudo isso seria um dos tipos de mal-estar caracterizado pela impossibilidade de se chegar a uma única verdade e, sim, a várias possibilidades.

Há um hibridismo no romance que simula variados gêneros: carta, telegrama, exame cadavérico, memórias, diário, citações, entre outros. Todos eles juntos em uma mesma obra causam sempre uma pequena reformulação do mesmo leitor. Segundo Barthes, “um texto é um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhum é original” (BARTHES, 2004, p.68) No subcapítulo referente aos “herdeiros” de Fonseca, autores como Patrícia Melo e Zeca Fonseca estarão se relacionando com textos-base de Rubem Fonseca.

No segundo capítulo, a temática da memória também será considerada um tipo de mal-estar, em virtude de as lembranças estarem misturadas à narrativa geral. Conceitos de Derrida e Benjamin serão utilizados.

No terceiro capítulo, trabalharemos as artes plásticas em constante diálogo com a escritura fonsequiana, enfocando, principalmente, dois pintores, Ingres e Francis Bacon. O quadro *O Banho Turco* de Ingres é detalhadamente descrito na obra *O caso Morel*, e os de Bacon são exemplos pictóricos que se assemelham ao mal-estar do discurso de Fonseca.

Neste trabalho, procuramos evitar reflexões a partir do senso comum. Daí a questão da violência, que é muito forte, necessitar de ser trabalhada com cautela. Acreditamos que a crueldade representa os “instintos” humanos como também um alerta, uma denúncia social sobre o comportamento humano. Nesta abordagem, utilizaremos algumas teorias do de

Sigmund Freud. Evidentemente, o termo “crueldade” também será associado à situação do homem contemporâneo, pois verificamos que a escritura de Fonseca está muito próxima (efetuando um paralelo entre discurso literário e antropologia) às insatisfações do homem atual. Também, a leitura de Yves Pedrazzini articulará natureza, cultura e práticas da violência e a de Joel Birman nos fornecerá alguns embasamentos psicanalíticos sobre a perversão humana.

A pesquisa dará uma compreensão sobre os processos da narrativa de Fonseca, articulando-se com a contemporaneidade, já que, culturalmente, o homem é sempre um insatisfeito e a literatura revive tal insatisfação do homem atual. Nas obras citadas acima, há uma construção em abismo que desarticula, muitas vezes, o leitor. São essas “desarticulações” que serão analisadas sob a temática do “mal-estar”.

Neste estudo, a noção de escritura é trabalhada segundo os estudos de Barthes e com suporte de Leyla Perrone-Moisés. Associamos escritura a Fonseca, pois a escritura é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para qual se destina (MOISÉS, 2005, p.30). Assim sendo, acreditamos na reflexão do escritor a respeito do uso social de sua forma e de suas escolhas que se assemelham aos traços da escritura. A sociedade apresentada por Fonseca, quase sempre, é composta pela marginalidade e o tempo escolhido para a trama é o presente, há uma lógica construída em paradoxos e o prazer (libido) é reforçado nos personagens. Uma pluralidade de sentidos e os pensamentos-palavras resumem toda sua criação. Logo, o objeto deste trabalho é associar o desconforto da recepção à escritura de Rubem Fonseca.

Mas não chega, evidentemente, repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto.
M. Foucault

PROVOCAÇÃO AO LEITOR

1.1 O AUTOR DESAUTORIZADO: SUJEITO AUTORAL

Neste capítulo, trataremos sobre a morte do autor como uma simbologia para demonstrar a importância do leitor na decodificação da obra, embora acreditamos que o autor esteja sutilmente presente. Fonseca questiona em alguns textos sobre quem é o autor e seu prestígio, demonstrando a relevância desses argumentos dentro da literatura. Alguns críticos modernos discutem sobre a função do autor e, conseqüentemente, a importância do leitor: Silviano Santiago³ admite que as experiências de vida do autor influenciam a produção da obra. Umberto Eco, baseado em Ferraresi (1987) diz que este criou um terceiro autor: o autor-limiar.

Ferraresi (1987) sugeriu que entre o autor empírico e o Autor-modelo (que não passa de explícita estratégia textual) existe uma terceira figura, um tanto espectral, que ele batizou de Autor-limiar, ou autor “na soleira”, a soleira entre a intenção de um dado ser humano e a intenção lingüística exibida por uma estratégia textual.(ECO.1999, p.85)

Todas essas indagações nos servirão para refletir sobre a literatura fonsequiana, desde o papel do narrador até as possíveis interpretações de seus leitores. Porque, segundo Umberto Eco, são eles que abrirão a leitura para garantir a proteção do texto, uma vez que o renomado crítico defende a idéia de que a intenção do leitor não é formular infinitas leituras, ainda que ele resgate, nas palavras de Derrida, que a leitura induz a várias interpretações.

O leitor deve efetuar uma interpretação crítica ou semiótica para tentar explicar por quais razões estruturais pode o texto conduzir a uma interpretação semântica, considerando-se que a leitura semântica apenas a preenche de significado. Por isso, com relação ao leitor, Eco esclarece que: “dizer, que todo o texto prevê um leitor-modelo significa dizer que, em teoria, e em certos casos explicitamente, prevê dois: o leitor-modelo ingênuo (semântico) e o leitor-modelo crítico”.(ECO, 1999, p.12).

O sujeito autoral é caracterizado também, neste trabalho, como um portador de desconforto, de *mal-estar* em virtude de haver uma intenção do autor ao transferir suas vontades ao narrador confundindo, assim, o leitor na tarefa da compreensão do texto. As

³ Entrevista à TV REDE MINAS.

teorias pesquisadas servirão apenas como trabalho de investigação e suporte da nossa reflexão e não como conceitos predeterminados.

Ainda se discute nos meios literários a função do autor e suas particularidades, a presença do leitor e sua participação. Desde Michel Foucault e suas indagações sobre “O que é um autor”, até aos estudos contemporâneos sobre a Literatura, recepção e autor, há um deslocamento da posição do autor e de sua escrita. O autor já não é o fator fundamental nas análises das produções literárias. Em relação ao estudo sobre a função do autor, Foucault diz:

(...) a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 1995, P.33).

A hipótese que pretendemos é a constatação do imbricamento de vozes em um texto literário - principalmente o texto fonsequiano - e, por isso, defendemos que, através da polifonia, há a sutil presença do autor: “as vozes do narrador e das personagens soam através de uma outra voz que as articula em um conjunto. Essa é a voz do autor”. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.58).

Também analisamos que a noção da escrita, de acordo com Foucault, “bloqueia a verificação do desaparecimento do autor e (...) retém o pensamento no limiar dessa supressão; com sutileza, ela preserva ainda a existência do autor.”(FOUCAULT, 1995, p.39).

Para analisar não apenas o desmoronamento do autor, mas também o pretexto para a criação fonsequiana de um personagem-autor e suas elaborações na feitura de uma obra que simula ser autobiográfica, utilizaremos como suporte os trabalhos de Roland Barthes, especialmente, “A Morte do Autor”. Tais estudos barthesianos serão retomados para elucidarmos os questionamentos sobre as funções do autor, narrador e leitor na obra de Rubem Fonseca. Usaremos, então, como alegorias para os estudos sobre a “presença do autor”, os personagens de cada texto: Morel em *O caso Morel*; Rufus em *O Diário de um fescenino* e o escritor que é entrevistado em *O intestino grosso*. Tais personagens serão caracterizados nesse processo alegórico, pois é através de o “discurso acerca de uma coisa

para fazer compreender outra” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.14) que trataremos sobre a figura do “autor”. Como nas obras citadas, os personagens são escritores, tentaremos elaborar um paralelo entre a imagem do autor real com a criação de um escritor, quase sempre, narrador.

Propomos, dessa forma, discussões entre: obra, texto, recepção e, conseqüentemente, a figura do autor. Em relação ao imaginário na criação fonsequiana, trabalhamos com o personagem Morel sendo este o autor da obra, o narrador e, também, o próprio leitor. Como podemos notar no fragmento que segue, o autor ficcional, Morel, relata suas pretensões e perspectivas em relação ao público e tenta uma manipulação para não decepcionar seu leitor:

“ E a jovem duquesa tem todos os dentes, presumo.”

“ Bem, alguns são postiços. Mas isso não é dito muito claramente. Para que desapontar os leitores? Apenas, numa passagem, eu me refiro à dificuldade que ela tem de comer pêssego, uma citação poética – do I dare etc. – para bons entendedores. Além do mais, os dentes são brancos, perfeitos. Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita.”

(FONSECA, 2005, P.166).

Acreditamos que, entretanto, nas escrituras de Fonseca, o leitor assuma uma importante função de co-autoria, pois ele é quem participa do desvendamento da narrativa. O privilégio da figura do autor foi a modernidade que criou: *O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade*”(BARTHES,1995,p.10), como disse Foucault que, na nossa civilização, em determinado tempo, os textos não pediam atribuição, o “ anonimato não levantava dificuldades” (FOUCAULT, 1995,p.48). Em *O Caso Morel*, o personagem Morel, que tenta escrever um livro autobiográfico, é Fonseca quem brinca com a figura de escritor? Tal questionamento, para Barthes, nunca poderá ser respondido, já que a escritura destrói a origem, não havendo mais identidade de um ser que escreve. Apenas sabemos da duplicidade que Fonseca cria em seus personagens, quando há dois elementos que dialogam no romance, apesar de estarem em conflito. Por exemplo, Morel e Matos são personagens opostos, mas um representa a consciência perdida pelo outro.

Em *Diário de um fescenino*, o personagem Rufus escreve um diário: é o “autor-personagem-leitor” dos textos, assim como Morel, que escreve uma autobiografia. Ambos misturam variados gêneros textuais e o arquivamento de impressões: o primeiro em um “diário” (escrita de si, rotineira), e o segundo, em memórias de si próprio a partir de suas

lembranças. Talvez sejam essas as armadilhas na narrativa, visto que diário se mistura com o romance e o texto ficcional se mistura com a vida “real” de Rufus. Lembramos, aqui, da “Síndrome de Zuckerman”⁴ em que o sintoma descreve um leitor que acredita ser a obra literária semelhante à realidade, ou que, entre o autor empírico, o narrador e o personagem, há uma relação de identidade. Rubem Fonseca, às vezes, combate essa síndrome e, em outras, aceita-a como princípio.

Partindo-se da idéia de que num diário há bastantes elementos ficcionais, ele pactua com o leitor sobre a “realidade” de vida daquele que escreve, pois há uma aceitação ingênua de que a narrativa é verdadeira. Essa forma de escrever também desmente que um diário é ato solitário de escrita, uma vez que subentende que não haverá leitor, ponto discutido pelo próprio personagem contrariando o conceito de diário, quando menciona: “Os autores de diário, qualquer que seja sua natureza, íntima ou anedótica, sempre escrevem para serem lidos, mesmo quando fingem que ele é secreto” (FONSECA, 2003, p.11). Fonseca elabora uma vida ficcional, cria personagens situados entre as agruras da escrita, da manipulação, dos jogos de linguagem.

Reforçamos aqui o privilégio do leitor, pois, de acordo com Barthes: “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2003, p.70). O importante é a recepção, ou seja, o leitor exerce um grande poder para a leitura de um significado, muitas vezes, múltiplo.

Em o *Diário de um fescenino*, o narrador em 1ª pessoa decide escrever um diário, uma criação nova para tal personagem e, ao descrever suas peripécias sexuais, há algumas preocupações de um “autor real” e sua criação. O autor, para o narrador, utiliza-se da vida para escrever e da ficção para viver e a partir, dessa máxima, nos deparamos com Rufus que sabe que seus livros denunciariam uma mentira e, outras vezes, relembra alguns pensamentos de um de seus livros para refletir sobre a vida. Como Fonseca tem um grande domínio sobre elementos de literatura e os elabora na narrativa, cria novas interpretações ou até mesmo sugere reflexões acerca da literatura.

O que fez você se interessar por mim?, ela perguntou depois, fumando um cigarro.
Respondi com um velho chavão, que está num dos meus livros. Felizmente Virna não leu nenhum deles.(FONSECA, p.130)

⁴ Termo retirado do próprio livro: *Diário de um fescenino*

Lucia olhou-me com os lábios comprimidos, surpreendentemente afinados para quem os tinha tão polpudos. Levantou-se, foi até a estante da sala, voltou com um livro na mão.

Seu filho-da-puta, está tudo aqui, olha: ‘ O respeito, o carinho, admiração que sinto por você me obrigam a lhe dizer a verdade’. É aquele crápula de ‘O aprendiz’, que sempre soube ser você, acabando com a namorada. Meus Deus, como é que eu fui gostar de um bandido réu confesso desses?

A síndrome de Zuckerman em toda a sua virulência. (FONSECA, p.76)

E mais, no conto “*Intestino Grosso*”, Fonseca discute o papel de um escritor, a repercussão de uma obra e sua recepção, entrelaçando ligações entre autor e texto e os equívocos que se cometem quando tentam associar a vida à obra. Nesse conto, o entrevistado se assemelha às insatisfações e desejos de um autor, que simula tais comportamentos. Viegas diz: “não é somente por meio do personagem-narrador que o autor diz de si mesmo, mas também através do outro”.(2002, p.58).

Ana Cristina Coutinho Viegas, a partir dos estudos de Célia Pedrosa, discute a questão do narrador em *O Caso Morel*, pois acredita que a narrativa é conduzida pelo livro que Morel inventa. O narrador em terceira pessoa passa a ser secundário e os elementos criados por Fonseca -os documentos sobre o crime, as cartas, relatórios policiaes, filmes, que oferecem uma narrativa mais próxima do real - ocultam o narrador

Com o afastamento do autor, as figuras que ressurgem com mais destaque são o leitor e a linguagem e, segundo Roland Barthes: “não é a comunicação de uma mensagem que partiria do autor e iria até o leitor; é especificamente a própria voz da leitura: no texto, apenas o leitor fala”.(BARTHES, 2005, p.59).

Não apenas as teorias literárias desautorizam o autor, como também a linguagem: “a linguagem que fala; não o autor” (BARTHES, 2005, p.67), pois ela necessita apenas de um sujeito que a sustente, e não um autor. Aquele que escreve permanece na impessoalidade, porque um texto é um conjunto de tecidos ou narrativas que se cruzam: leituras anteriores, leitura de mundo, conhecimentos prévios que juntos recriam um discurso.

Ainda, em *O caso Morel* um diálogo entre Vilela e Morel revela a preocupação com a linguagem: ao aproximar a escrita de Morel com a de outros escritores para também ser reconhecido no meio acadêmico. Em todo o romance, porém, o personagem-autor está em permanente pesquisa, citando os livros que lê, peças a que assistiu e se importando com a linguagem. O fazer literário é realçado como um trabalho que requer esforço e dedicação:

Por que você usa o seu nome?

Isso tem importância?

Não.

Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação: Digamos que esta é e não é a minha vida, e que eu apenas quero sua opinião sobre o escritor.

Prefiro não dizer nada. Ao menos por enquanto.

Por enquanto, então. Eu estou motivado agora. Mas se desistir, você vai ter que me estimular. Por favor.

Esta bem, se você desistir.

Eu escrevo e rasgo, escrevo e rasgo. Rasgo mais do que guardo. Está certo isso?

Deliberadamente, estou tentando escrever certinho, como um desses putos da Academia, diz Morel.(FONSECA, 2003. P.17)

De acordo com Walter Benjamin “o bom escritor não diz mais do que pensa (...) o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer” (BENJAMIM, 2000, p.275). A linguagem ou o trabalho com as palavras revelará o valor da obra e não o seu autor; o caráter fescenino nas obras consiste na linguagem que foi construída para caracterizar um estilo de narrativa. Dificilmente encontraremos romances que se assemelham ao discurso fescenino realizado por Fonseca, ainda que alguns escritores tenham sido seus “herdeiros”, como: Patrícia Melo, Chico Buarque, Jô Soares, Zeca Fonseca, entre outros. No próprio livro, *Diário de um fescenino* há uma explicação sobre o caráter fescenino quando menciona:

Fescenino [do latim fescenninus]: ADJ. E.S.M.I. que ou o que tem caráter obsceno, licenciosos; difamador, devasso 2. gênero de versos licenciosos e injuriosos, muito cultivados entre os antigos romanos; ou o que se diz sobre esse gênero; ADJ.I. relativo à poesia e aos habitantes da antiga Fescênia, Itália.
(FONSECA, 4ª capa).

Portanto, a linguagem fescenina está presente na produção fonsequiana, pois há a utilização de termos obscenos, lascivos que compõem o linguajar dos personagens e, algumas vezes, a dos narradores.

Para Roland Barthes, o texto é o espaço metodológico que se mantém a partir da linguagem e realiza uma diferenciação entre obra e texto, e aquela ocupa um espaço, “*a obra se vê*”. Por isso, há a preocupação em centralizar o estudo apenas no texto que não possui apenas uma interpretação, por haver uma “pluralidade estereográfica dos significados que o tecem” (BARTHES, 2002, p.74). Assim, para os variadas leituras, Umberto Eco acredita que especialmente em romances policiais, há a necessidade de um determinado tipo de leitor:

Todo o texto é suscetível de ser interpretado seja semanticamente seja criticamente, mas apenas poucos textos prevêm conscientemente ambos os tipos de leitor-modelo. Muitas obras literárias (os romances policiais, por exemplo) apresentam uma estratégia narrativa astuta, que gera um Leitor-

Modelo ingênuo pronto a cair nas ciladas do narrador (apavorar-se ou suspeitar do inocente), mas também costumam prever um Leitor-Modelo crítico apto apreciar, com uma segunda leitura, a estratégia narrativa que configurou o leitor ingênuo de primeiro nível. (ECO, 1999. p.175).

Em *O Caso Morel*, principalmente, verificamos a predominância de inúmeras citações em meio ao desenrolar do romance, que podem ter diferentes significados, e o leitor é o decifrador dessas armadilhas na narrativa. A frase que perpassa vários momentos da história, em OCM, antecipa nossa discussão sobre a linguagem: “nada temos a temer, exceto as palavras” (FONSECA, 2000, p.35).

Na obra fonsequiana há sempre relatos que devem ser decifrados pelo leitor: frases em outros idiomas, citações, menções aos escritores, às artes plásticas, à filosofia, à antropologia, entre tantos. Há uma escrita enigmática, pois o leitor fonsequiano não deve ser um ingênuo.

Com isso, Fonseca parece se divertir com as teorias da literatura, quando o autor criado -o personagem- adquire notoriedade na narrativa, misturando-se criação de uma obra na ficção com a confecção real de uma obra, isto é, o autor ficcional cria enquanto também o faz o autor real.

Nas inúmeras citações presentes no texto, é interessante analisar como há vários autores no mesmo, e a função do autor é o de desmembrar em outras formas de “eus” (FOUCAULT, 1992, p.56). Percebemos que tais citações estimulam o leitor para outras leituras, elaborando com tais preenchimentos um novo olhar para a obra, como se fosse uma estrada sinuosa que ele deseja desbravar. Tentando descobrir a importância destas referências, Gilvan Ribeiro em seus estudos, menciona:

Em primeiro lugar, a questão das citações na obra de Fonseca. Desde as epígrafes dos livros até as inúmeras referências internas -explícitas ou implícitas-, seus textos estão carregados de citações, quase sempre muito sofisticadas. Se algumas delas são elucidativas, outras, ao contrário, tendem a encaminhar o leitor para caminhos tortuosos, verdadeiros labirintos em que ele pode se perder. (RIBEIRO, 2000, p.45).

As citações parecem desconstruir uma linha de interpretação porque as passagens redirecionam uma nova leitura. Para Barthes, a não-existência do autor está fora ou anterior à linguagem. Para o crítico, o autor apenas trabalha, mescla a escrita e, portanto, é um imitador de uma linguagem. Um dos precursores desse procedimento - colocar a linguagem

no lugar do autor- foi poeta francês Stéphane Mallarmé, retirando-se a ênfase de um autor que tudo sabe, é onipotente e é unificado, re-valorizando a linguagem.

O conceito de sujeito autoral⁵ em “*Diário de um fescenino*” é defendido por Elaine Morais em um viés filosófico. Tem como embasamento alguns críticos de Fonseca que consideram as marcas do escritor como “duplicação da própria figura autoral⁶”. Ainda nos seus trabalhos, ela menciona que Barthes, para “matar” o autor e admitir que ele era uma função da linguagem, precisou “assassinar” o sujeito cartesiano. Antes havia uma correlação entre texto e autor e vice-versa. Essa pseudoausência abre espaço para a participação do leitor.

Há várias vozes presentes no texto, por isso ele não pode ser entendido como uma expressão exclusiva de uma “pessoa”, ele se “transforma num espaço polifônico e polissêmico” (MORAIS, 2006, p.56), de várias realidades e que nenhuma delas seria o ponto original. Assim disse Barthes: “Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão... é fechar a escritura”

A figura do autor real desaparece quando o leitor assume o papel de desvendar a narrativa. Logo após a feitura da obra e a entrada do leitor, ela adquire outro significado, e conforme Barthes: “devolver ao leitor o seu lugar”.

Ainda que os manuais de literatura preservem a figura endeusada do autor, o papel do crítico é reformular e combater princípios que vão de encontro ao entendimento da linguagem literária. Logo, este capítulo defende a idéias do assassinato do autor, na figura do personagem Morel. Demonstramos alguns contrapontos sobre a morte do autor, embora reafirme que o leitor e a linguagem são os elementos mais importantes para o estudo dos discursos. O desvendamento da narrativa, a presença de um leitor crítico e atento à obra são, para nós, uma caracterização do mal-estar na literatura fonsequiana, uma vez que a recepção precisa estar alerta para as estratégias e sugestões do narrador a fim de compreendê-la.

Não há dúvidas de que o autor não assume o papel de pai e proprietário de uma obra e, através dos estudos feitos por Roland Barthes e nas obras de Rubem Fonseca, conclui-se que o autor não é mais importante do que a linguagem e, por conseqüência, a função do

⁵ Dissertação de Mestrado apresentado em 2006 (PUC-MG) de Elaine Cristina Ribeiro de Morais

⁶ Idem. P.11

leitor. A discussão sobre o papel do autor nas obras fonsequianas e as estratégias do narrador, que desvia a atenção do leitor sobre essa importância do autor na literatura, são características do conceito trabalhado nesta dissertação. O *mal-estar* está presente devido ao desconforto que recepção possui em decifrar uma linha de compreensão da narrativa.

1.2 A BUSCA DA PALAVRA

O objetivo deste item é elucidar o processo de traduzibilidade que o leitor, necessariamente, precisa elaborar para a leitura das obras de Fonseca. Tal processo se faz necessário, visto que há inúmeras citações que permanecem na língua original fazendo com que o leitor efetue a tradução mais adequada à forma do discurso. Há referências em várias línguas, como: o inglês, o francês e o alemão. A permanência das palavras na língua original na obra parece estar, propositadamente, revelando os inúmeros conhecimentos do narrador, ou algumas delas de suas memórias de leitura, pois há citações de trechos de outros escritores.

Como suporte teórico, serão utilizados estudos sobre a tradução de Walter Benjamin e Jacques Derrida, a fim de completar a tarefa do tradutor e suas escolhas, e o leitor do romance, é o seu melhor tradutor. Lembramos que, para Benjamin, não há o conceito de um “receptor ideal”⁷, pois deve-se “pressupor a existência e a natureza do homem em geral”. Embora saibamos que uma obra não se dirige ao leitor, acreditamos que, nas obras de Fonseca, há a necessidade de um leitor pesquisador.

Para Umberto Eco há um leitor-modelo que consegue “abrir” o texto e desvendar o que as palavras escondem. Para ele, há dois tipos de leitores: ingênuos e os críticos:

Sabemos que a tradução “é uma forma”. Será preciso retornar ao original para tentar compreender qual o melhor sentido do termo. Quando o narrador fonsequiano preserva as citações em seu estado original, além de uma sutil ironia, acreditamos que há uma tentativa de preservar a língua e seu entendimento. Ao leitor seria interessante tentar desvendar os mistérios da língua estrangeira para, assim, efetuar comparações, analogias, complementos à obra. Tais citações em outras línguas desarticulam a leitura linear, fazendo com que o leitor paralise e recomece, compreendendo ou não à língua “estranha”.

⁷ A tarefa – renúncia do tradutor. Walter Benjamin

Em “Diário de um fescenino” há uma passagem sobre o processo de tradução que compartilha a idéia de que a tradução é uma co-autoria:

Na época em que fazia traduções literárias, o que durou pouco tempo - é um trabalho mal remunerado e eu não possuía o instinto venatório necessário à interpretação dos indícios sub-reptícios do texto e o bom tradutor, como disse Paulo Rónai, ‘ tem de farejar por trás de cada palavra, as seguintes intenções do autor’, (...).
(FONSECA, p.157)

Para Benjamin, “a questão da traduzibilidade de uma obra possui um duplo sentido”. Não haverá uma tradução que seja fidedigna à obra original. É necessário aproximar alguns pensamentos, algumas palavras para se chegar a um entendimento.

E é preservando uma tal separação que se deve questionar se a tradução de determinada estrutura de linguagem deve ser exigida. Pois vale o princípio: se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras. A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras;(...) É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele.
(BENJAMIN, p.191,192)

Além da densidade dos personagens, percebemos também uma escritura marcada pela “imprecisão de termos” presentes nas citações não traduzidas, nos relatos de memórias misturados aos depoimentos atuais, na riqueza de detalhes, descrevendo acontecimentos e artes plásticas e na narrativa fescenina violenta.

O leitor, ainda que não efetue imediatamente a tradução das citações, não escapa a elas, quando misturadas em meio à narrativa. No romance, as passagens em outras línguas são como armadilhas para o leitor, causando uma surpresa inicial, pois, verificada a não-compreensão do trecho, ele deve exercer a função de tradutor.

Refletimos na necessidade de um leitor pesquisador para atingir a compreensão. No entanto, há a preocupação de não exercer uma valorização somente ao leitor, uma vez que não queremos correr o risco de pensar a obra como apenas uma projeção da subjetividade da recepção, “o leitor é o doador de sentidos”. Assim como os personagens Vilela e Matos procuram saber a verdade do caso, pesquisando entre as linhas de Morel, assim deve ser o leitor que investiga a obra para desvendar o enunciado. A investigação das palavras poderá ser feita em outros idiomas como também na língua nativa, porque o processo de

traduzibilidade se manifesta não apenas nas palavras originadas de outras línguas, mas a todo o momento. No sentido retirado de Jakobson por Derrida, a tradução intralingual se dá dentro da própria língua, pois, muitas vezes, o leitor é um eterno tradutor: está sempre em busca de algo que compense o não-compreendido.

Através dos estudos de Benjamin, pretendemos discutir a importância da recepção e a fragilidade-força das palavras: a idealização de uma tradução, a necessidade de o narrador conservar a língua original (estrangeira). A melhor forma de lidar com o estranho- a língua desconhecida- seria a tarefa da tradução, necessitando o leitor de reescrever o discurso, traduzindo-o e re-elaborando toda a significação da obra.

Na segunda página do romance, *O Caso Morel*, há uma epígrafe em francês, como uma advertência ou como uma recomendação da obra. O leitor tem a escolha de seguir ou descobrir que o “objetivo (da obra) não é divertir, mas instruir e moralizar⁸”, uma escolha nada gratuita nesta obra.

Ce livre n'est pas fait pour les enfants, ni même pour les jeunes gens, encore moins pour les jeunes filles. Il s'adresse exclusivement aux gens mariés, aux pères et mères de famille, aux personnes sérieuses et mures qui se préoccupent des questions sociales et cherchent à enrayer le mouvement de décadence qui nous entraîne aux abîmes.
Son but n'est pas d'amuser, mais d'instruire et de moraliser
Dr. Surbled, 1913.⁹
(FONSECA, p.7,2003).

Após a leitura da epígrafe ou ao processo de traduzibilidade, há um sentimento de incômodo pela presença das palavras “instruir” e “moralizar”. A recomendação aos leitores é de que o livro não é para divertimento, há uma denúncia aos homens, um ensinamento moral. Um leitor fonsequiano, embora aceite a “provocação” e entenda esse recurso como um fato irônico, permanece curioso em relação à escritura.

Mais a seguir, vêem-se em meio ao diálogo: “Que tal você está achando o meu testament? Estou muito où sont les neiges d'antan?” (tirado do poeta francês François Villon, século XV); outras citações: O dieses ist das Tier, das es nicht gibt”e “Who is not engaged in trying to impress, to leave a mark to engrave his image on the others and the

⁸ Son but n'est pas d'amuser, mais d'instruire et de moraliser.

⁹ Este livro não é feito para crianças nem mesmo para jovens, menos ainda para as moças. Ele se dirige exclusivamente às pessoas casadas, aos pais e mães de família, às pessoas sérias e maduras as quais se preocupam com questões sociais e procuram interromper o movimento de decadência que nos conduz aos abismos. Seu objetivo não é divertir, mas instruir e moralizar. Tradução: Lara Lopes Velloso

world? We wish to die leaving our imprints burned into the hearts of others (...); (...)"Acabou tudo. Kunst ist überflüssig. Acabou tarde "(FONSECA, 2000, pp.23, 43,86) entre outros exemplos.

Em "*Diário de um fescenino*" há menos expressões estrangeiras, mas que também causam um estranhamento ao leitor. De acordo com Benjamim, "toda tradução é um modo provisório de lidar com a estranheza da língua".¹⁰ (BENJAMIM, 1999, p.201).

Isso dá um filme. Ipsa facto, um livro: jovem artista procura saber quem é o pai." (FONSECA, 2000, p.69).

Você não tem coragem? O homem que usa como mote a frase sans peur et sans reproche? (FONSECA, 2000, p. 70).

Dois meses depois de tirar a virgindade de Clô, o sujeito lhe propôs um ménage à trois. (FONSECA, 2000, p.115)

Ne quidicam sapit qui sibi non sapit. (FONSECA, 2000, p.194).

(grifo nosso)

Talvez por acreditar que não haja uma forma de tradução fidedigna, o personagem Rufus faz as traduções, embora acredite que em algumas línguas a palavra assuma uma "melhor" forma: "Há quem chame também de bacanal, orgia, poliamor ou partouze – partouzard, em francês, fica mais elegante que surubeiro ou surubista" (FONSECA, 2003, p.116). Sabe-se que o processo de tradução recai em valores culturais, ou seja, as escolhas apresentam um modo de formação de identidades de culturas específicas, como também cria obstáculos de tradução. Um intelectual como Fonseca parece antecipar em suas obras algumas considerações sobre as traduções, mostrando conhecimentos sobre as noções literárias, filosóficas e artísticas.

Segundo Rufus, Paulo Rónai diz que o *bom* tradutor "tem que farejar, por trás de cada palavra, as segundas intenções do autor" (FONSECA, 2003, p.157). A tarefa *do* leitor, como a do tradutor, seria encontrar "ecos" da intenção do texto, reconstruir o "vaso" a partir dos "cacos" que o autor deixou nos rastros da escrita.

Transferindo ao leitor a tarefa de tradução, o narrador parece estar de acordo com a não-exatidão da tradução, da ineficiência em se conseguir uma palavra que possa carregar toda a significação que outrora tinha na língua original. O narrador utiliza a citação "o verdadeiro escritor nada tem a dizer. Tem uma maneira de dizer nada" (FONSECA, 2000, p.12) assim como o fez Benjamin.

No ensaio *Torres de Babel* que é uma re-leitura do texto de Benjamin, Derrida utiliza a alegoria da torre babélica, construída pelos homens para chegar aos céus, elucidando seus estudos sobre a tradução e a tarefa do tradutor. Diante da incompletude da transposição de uma língua a outra, Derrida diz que “a tradução torna-se lei, o dever e a dívida, mas dívida que não se pode mais quitar” (DERRIDA, 2002, p.25). Ainda segundo Derrida: “o tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida, e sua tarefa é de devolver, de devolver o que devia ter sido dado”.(DERRIDA, 2002, p.70).

Derrida enumera alguns itens importantes no texto de Benjamin, como por exemplo, a teoria da tradução que não depende da teoria da recepção, a tradução que não é uma cópia, a qual não é reprodutiva ou representativa, não pretendendo comunicar. Portanto, o primordial para a tradução e seu exercício é a forma, a adaptação.

O leitor fonsequiano precisa montar a partir dos resíduos dados por outras línguas, um outro texto para tentar compreender na íntegra como a "metáfora da ânfora", expressão criada por Benjamin, para tratar da relação entre as línguas e a "linguagem pura" portadora da "verdade":

Pois, da mesma forma que os restos de uma ânfora, para que se possa reconstituir o todo, devem ser contíguos nos menores detalhes, mas não idênticos uns aos outros, assim, no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original: assim, da mesma forma que os restos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior. (BENJAMIN, 1999, p.250).

Se a tradução é vista como um ato suspeito de introduzir valores culturais dentro de uma sociedade, quando essa tradução não se realiza, o autor deixa livre as montagens para o leitor criar, sendo ele, o próprio leitor, responsável pela carga de valor que a palavra escolhida exerce. Essa montagem, que também é uma forma de tradução, torna-se frágil, com problemas de harmonia ou até mesmo não sendo realizada. Tudo isto é o suficiente para causar o “mal-estar” ao leitor.

A traduzibilidade é, analisada aqui, como um desconforto, um mal-estar. Pois, ao leitor há um “vazio” presente pelas línguas não traduzidas. Umberto Eco menciona que o leitor deve sempre suspeitar do texto:

(...)para salvar o texto, para transformar a ilusão do significado na consciência de que o significado é infinito, é mister que o leitor suspeite de que cada linha oculta um segredo, de que as palavras não dizem e sim apontam para o não-dito que mascaram. A vitória do leitor consiste em fazer com que o texto diga tudo,

salvo aquilo em que o autor pensava: visto que tão logo se descobrisse que existe um significado privilegiado, não seria este, com certeza, o verdadeiro, (...) (ECO. 1999, p.32).

A tradução é elaborada a partir do confronto da palavra dentro de uma sociedade com o intuito de encontrar o melhor emprego de significado. Há neste processo, muitas vezes, uma pluralidade de sentidos. Comparamos então com a escritura e percebemos que esta é um engajamento consciente, assim como a tradução, e também assume esse sentido plural. Ambos (tradução e escritura) têm uma realidade ambígua: a tarefa de tradução “demanda várias opções e sentidos e a escritura nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; por outro, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação”.(MOISÉS, 2005, p.31).

Percebemos que, de acordo com a teoria da tradução, a passagem de uma palavra à outra língua é sempre frágil. Acredita-se que o autor tenha preservado as citações nas línguas originais para provocar o leitor, fazendo com que este tente atribuir o melhor emprego à palavra nos textos, caracterizando também com um tipo de *mal-estar* devido à tarefa de o leitor estar procurando a melhor forma que corresponda ao texto.

1.3 HERDEIROS FONSEQUIANOS

Este estudo se preocupará em demonstrar algumas hereditariedades fonsequianas, ou seja, em algumas obras percebemos uma influência ao estilo de Rubem Fonseca, os leitores-herdeiros. Segundo Harold Bloom, a influência foi usada por Shakespeare, dentre outras significações, como “inspiração”, palavra esta que transmite mais entusiasmo e admiração pela obra revisitada.

Analisaremos o filme “*O homem do ano*” baseado no livro “*O Matador*” de Patrícia Melo cujo próprio Rubem Fonseca é o roteirista. Neste caso, houve adaptações à obra como também criações à maneira de Fonseca. Aproximaremos alguns indícios característicos de situações e atitudes similares ao modelo fonsequiano. O diretor é o seu filho, José Henrique Fonseca, cineasta e diretor brasileiro que dirige comerciais e videocliques da Conspiração Filmes, produtora que fundou junto com Lula Buarque de Hollanda, Cláudio Torres e Arthur Fontes. Fará parte deste estudo também, o autor Zeca Fonseca (também filho) e o seu primeiro livro, a novela, “*O Adorador*”.

Segundo Patrícia Melo: “Rubem Fonseca é uma referência obrigatória para os escritores da minha geração. Foi o primeiro a ler meu livro e é um grande incentivador de novos escritores”.(entrevista concedida à TVE em 24 de novembro de 1996).

Evidentemente, trabalharemos com suposições que serão criadas a partir da confrontação entre estas representações artísticas e as obras de Rubem Fonseca. Segundo Welleck e Warren, as várias artes assumem uma estrutura e ritmos diferentes, mas que estão em constantes relações transformando-se dentro da própria arte. O romance, por dialogar com outras manifestações artísticas, é uma arte que aceita várias intromissões cinematográficas: a trama construída e os diálogos simulam cenas e cortes próprios do cinema.

Pretende-se, neste capítulo, apenas aproximar as diferentes narrativas para demonstrar algumas similaridades entre elas, por exemplo: a linguagem escolhida e a criação dos personagens. Não se pretende formular hipóteses a fim de que as produções assumam identidades idênticas ou apontar a melhor escritura.

No diálogo entre narrativa e reprodução visual, trataremos de dois tipos diferentes de linguagens, entretanto, tentaremos aproximar as escolhas que denunciam o estilo fonsequiano. Entre a relação da Literatura e o Cinema, o crítico literário, Fábio Lucas, diz que “O cinema, todavia, não consegue livrar-se do prestígio das Letras”. (...) São dois idiomas diferentes, com suas leis e limitações.”(BRITO, 2007,pp.13 e 15.)”.

Notamos que a linguagem dos cinemas sempre exerceu grande influência em Fonseca; talvez, por isso, tenha se dedicado de maneira tão concisa e eficiente a tarefa de roteirista. E por isso, O romance *O Caso Morel* fora comparado ao universo cinematográfico por Lucas: “O caso Morel se abre com uma espécie de trailer cinematográfico. No curso da narrativa há trechos que imitam scripts de cinema, de espetáculos televisionados. Mimetismo intergenérico, entropia.” (ESTADO DE SÃO PAULO, 10/03/1974).

O leitor perceberá a similaridade dos personagens do filme com os da literatura pela própria maneira em que eles estão situados no enredo. Embora, saibamos que, ainda se o diretor for “fiel” à obra, haveria adaptações narrativas para recriar a imagem em movimento e ao som.

Intercalando obras, percebemos que Patrícia Melo oferece-nos uma escritura muito próxima às questões elaboradas por Rubem Fonseca, como a brutalidade dos personagens, a linguagem agressiva e semelhante à brutalidade das ações cotidianas. A autora possui uma narrativa vigorosa, trazendo à tona questões sobre violência e os destinos de homens. Ficou conhecida por adaptar o livro *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca para o cinema. Em seu livro, “O Matador”, o personagem principal, Máiquel, inicialmente é um homem frustrado e fraco, mas após algumas mudanças em sua vida, transforma-se em um indivíduo frio e violento. A agressividade parecia ser algo inerente ao personagem, apenas não descoberto, assim como a violência do ambiente, dos moradores do local que acobertam um ato colérico em benefício de si próprios. O romance é também uma denúncia da banalidade das ações humanas, pois há reações-limite em que os personagens agem conforme a conveniência de seus atos, sem se preocuparem com leis e ordem sociais.

Também o espaço- na narrativa- herda questões de identidade deste lugar e reflexão sobre o ambiente, ou seja, há uma constante indagação sobre a comunidade e as pessoas que nela vive e os elementos trazidos da linguagem popular, as palavras fortes e dialetais são formas do realismo que ambos (autores) possuem.

O que foi? Quem é o palhaço, perguntei.
Poxa, você ficou loiro mesmo, ele disse. Ficou engraçado.
Você esta achando graça, Suel?
É engraçado, porra. Parece um gringo.
Porra, você chega aqui parecendo um gringo, achei engraçado, porra. Qual o problema, porra?
(MELO, 2005, p.14).

A narrativa rápida de Melo também se assemelha às cenas de um filme, recurso esse, verificado nos livros escolhidos para tal análise. Frases curtas que mesclam objetividade e detalhes provocam uma leitura ágil e emocionante.

Tudo começou quando eu perdi uma aposta.
Sentei na cadeira, Arlete, a dona do salão, colocou uma capa de corte sobre a minha camisa, eu de olho nas propagandas, mulheres bonitas pregadas na parede. Um tom discreto, ninguém notaria. Arlete não entendeu nada quando falei que pintaria meu cabelo de castanho-aloirado. Ela riu, achou que era gozação. Era a aposta, o São Paulo tinha perdido de dois a zero para o Palmeiras.
(MELO, 2005, p.9).

Assim como em Zeca Fonseca que também possui uma narrativa ágil e irônica, aproximando-se da linguagem cinematográfica em virtude dos breves diálogos, dos pensamentos transcritos em frases curtas e das descrições rápidas.

Toda noite eu chorava.
Havia uma cachoeira em meus olhos.
Começou depois de minha separação.
Inicialmente, eu pensava que fosse por sentir falta de Bel. Atualmente vejo diferente.
Hoje sei que sempre fui melancólico, alternando momentos de melancolia com salpicadas de euforia.
Felicidade pura é o que sinto quando estou fazendo sexo com sentimento, com amor.
(ZECA FONSECA, 2007, p.48).

O filme “O Homem do ano” inicia-se na voz em primeira pessoa de um personagem angustiado, Máiquel, que depois de perder uma aposta descolore o cabelo. Este é um momento importante, pois percebemos uma mudança em sua identidade, passa a admirar este novo homem, sente-se mais corajoso e de bem consigo próprio.

Sempre me achei um homem feio.
Nunca gostei de me olhar no espelho. Mas naquele dia foi diferente. Tinha olhado para aquele cara que não era eu. Um louro, um estranho. Não era só o cabelo que tinha ficado mais claro, tudo tinha uma luz. (O HOMEM DO ANO, 2003)

O trabalho de um roteirista é tentar captar aspectos de uma obra literária e harmonizá-los em uma outra linguagem. Tal processo é também uma forma de traduzibilidade, pois há a preocupação em organizar trechos e desenvolvê-los em uma linguagem visual, rápida e objetiva. Na escrita, a descrição detalhada ajuda o leitor a criar o personagem, ao contrário do filme quando há uma pessoa física atribuindo-lhe suas características. O “leitor-espectador” não, necessariamente, elabora a criação, pois há muitas informações visuais que completam o sentido que se quer oferecer. Diante da escrita “também as personagens não são apenas as descrições que delas traçamos, mas o que a imaginação do leitor completa”.(NEJAR, 2000, p.33). Completamos nosso raciocínio, também com as palavras de José Domingues de Brito quando menciona: “pois ao ler o romance cada leitor cria suas próprias imagens, que podem ser mais belas ou mais bem feitas do que aquelas que o cineasta imaginou”. (BRITO, 2007. p.27). Sabemos que, na obra de Melo, a mesma cena se compõe desta forma:

Sempre me achei um homem feio. Há muitas curvas em meu rosto, muita carne também, nunca gostei. Meus olhos de sapo, meu nariz arredondado, sempre evitei espelhos. Naquele dia foi diferente. Fiquei admirando a imagem daquele ser humano que não era eu, um loiro, um desconhecido, um estranho. Não era só o cabelo que tinha ficado mais claro. A pele, os olhos, tudo tinha uma luz, uma moldura diferente. (MELO,2005, p.10)

Após ser ridicularizado por um morador de seu bairro, assume uma atitude inesperada: mata pela primeira vez. Máiquel aguarda pela punição, mas ao contrário da lei global, depara-se com uma espécie de micro-lei, presente em alguns locais, e que, na maioria das vezes, difere de outras comunidades. É enaltecido pelos moradores do bairro e pela própria polícia. Ao invés de criminoso é considerado o justiceiro, pois “ajudou a tirar o lixo da rua” (O HOMEM DO ANO, 2003). Segundo Edimilson de Almeida Pereira este tipo de crime é:” de reconhecimento público, nos quais os assassinos recebem aplausos e a cumplicidade da população” (PEREIRA e GOMES, 1999,p.244). Admite-se, dessa forma, a origem do “bom crime¹¹” em que o crime é algo permissível na sociedade, mantendo a honra que foi abalada por um ato violento. A violência é combatida através de outro ato transgressor.

Como resultante de uma sociedade autoritária, surge a nova ordem em que a justiça não-formal dirige o comportamento, situação sintetizada na expressão ‘ fazer justiça com as próprias mãos’. Esses momentos em que o autoritarismo e a violência se fazem insuportáveis estão ligados a impossibilidade de permanência na sujeição (...)(GOMES,PEREIRA,. 1999,p.244)

A moralidade e o sentimento de justiça são conceitos flutuantes, que se manifestam de acordo com a realidade de cada indivíduo. Nietzsche questionou as origens da moralidade na história humana e sua aplicação nos atos do ser humano. No estudo sobre a genealogia da moral resgata através da etimologia das palavras bom e mau o significado ético delas e suas aplicações na sociedade. Notamos, então, que cada um possui a moral condizente com o meio em que vive, ou seja, os personagens Máiquel, Lemok e Morel não seguem a um padrão social de comportamento, escolhem viver de acordo com seus próprios regimentos morais, bons ou maus.

Máiquel tem sua pacata vida transformada, torna-se o responsável pela segurança daquele lugar e comete alguns assassinatos, tendo ajuda da classe alta que não confia na lei instituída. O personagem é uma mistura de criminoso perverso e cidadão sensível,

¹¹ Conceito retirado do capítulo: A transgressão como resistência - da obra Mundo encaixado: significação da cultura popular de Núbia P. Gomes e Edimilson de Almeida Pereira.

características dos personagens fonsequianos (como por exemplo, o personagem do conto *Passeio Noturno*), quando se modifica devido a um acontecimento inesperado, como se a violência estivesse incubada, preparando-se para manifestar. Suas lamúrias e respostas às injustiças da vida conduzem à não condenação pelo espectador que, ao final, até torce por ele. Uma mudança de paradigmas, uma reestruturação moral, apesar da voz ser de um fora-da-lei. Há uma aceitação das ações do personagem, há uma denúncia da violência, da ética.

Em “O adorador” há também a presença de um personagem-narrador, Lemok que após se rejeitado pela esposa, resolve se relacionar de forma descompromissada com mulheres casadas. Busca por elas na Internet, por isso a alcunha de adorador já que, na realidade, ele próprio se intitula na comunidade virtual como “*adorador de bocetas*”. Envolve-se de maneira fugaz, mas algumas vezes parece se contradizer e assume estar apaixonado.

Assim como na maioria dos personagens de Rubem Fonseca, Lemok também é um escritor. Lembramos, aqui, do personagem Rufus – *Diário de um Fescenino-que*, assim como Lemok tem uma vida patética, embora sejam sexualmente ativos. Entre as angústias da profissão, Lemok, anseia produzir uma grande obra, mas esbarra-se em sua mediocridade revelada no emprego (escritor de bula de remédio) e em suas ações (cobaia de um experimento em uma clínica):

Atualmente sou escritor de bulas de remédio. É um motivo de grande frustração para mim. Tenho certeza de que eu poderia estar escrevendo coisas mais interessantes, ou mais valorizadas. Uma bula de remédio é coisa mais importante do mundo quando estamos precisando de informação. (ZECA FONSECA, 2007, p.12).

Meu dinheiro estava com os dias contados. Eu tinha grana para mais uns dois ou três meses. Resolvi fazer uma busca por um emprego na Internet. EMPREGOS TEMPORÁRIOS-fui ver o que tinha. Havia um, de cobaia para um laboratório químico...(ZECA FONSECA, 2007,p.16).

A linguagem “brutalista” também merece atenção: “não sou mau com as mulheres, beijo, lambo, mordo, xingo, aperto, puxo os cabelos e dou tapa. Gosto de bater. Bato na cara” (ZECA FONSECA, 2007, p.3) As críticas são voltadas para o comportamento humano: “A sociedade atual é uma fábrica de homens impotentes. Meros coadjuvantes, resignados, saídos das história sempre decadentes” (ZECA FONSECA, 2007,p.31,)

A ar melancólico e lamuriante é verificado através dos pensamentos de Lemok, uma mistura de hiperrrealismo e romantismo e acreditamos que o personagem se transforma de acordo com o momento que vivencia, ou seja, é difícil defini-lo como um homem romântico ou um aproveitador. Há várias características que enumeram seu comportamento, podendo ser classificado como um indivíduo pervertido ou um pobre-coitado:

Era uma rotina quase diária.
Uma mulher casada vinha à minha casa.
Ela queria fazer comigo tudo o que não fazia com o marido.
Meu desempenho tinha de ser sempre perfeito.
Minha missão era fazê-la gozar.
Não podia falhar.
(ZECA FONSECA, 2007, p.37).

As interrupções na narrativa são realizadas a partir da introdução de trechos - citações - de poemas ou prenúncio de um livro do personagem que compartilha com o leitor sobre seus questionamentos sobre sua escrita e o papel do autor.

Acho horrível escrever e me ver naquilo que estou escrevendo.
É como ir montando um quebra-cabeça feito de peças espelhadas. E, no final, aparece um eu deformado, cheio de coisas estranhas que, na verdade, fui inventando para tornar a historia mais interessante. Não sou eu, é o personagem narrando quem dá essa sensação.
(ZECA FONSECA, 2007, p.106).

Em “O Homem do ano”, Máiquel é um personagem suburbano que assume ter tido poucas alegrias. O auge de toda o descontentamento social que o repreende é o assassinato de Suel. Toda sua fúria é manifestada por esta ação homicida. Assim como o personagem de Zeca Fonseca, Lemok, que é homem frustrado e deprimido e, aos poucos, assume atitudes agressivas. Uma violência latente; pronta para se manifestar em um momento de sobrevivência, instinto ou uma situação ameaçadora. De acordo com Yves Pedrazzini: “A violência é um modo de ação cada vez mais generalizado e banalizado, um meio e não um fim. Pois a maioria dos criminosos não é formada de pessoas particularmente más ou atraídas pela violência” (PEDRAZZINI,2000, p.77)

Aproximamos também os personagens de “O Caso Morel” e “O adorador” e notamos que em relação à comunhão afetiva entre as pessoas acontece que: Morel e suas mulheres criam uma nova concepção de família, quando tentam morar juntos, e conviverem

em harmonia; assim como Lemok que “queria morar com a Nathalie e a Judith.” Os “três juntos na mesma cama.” (ZECA FONSECA, 2007,p.117).

Entre alguns aspectos similares nas obras estudadas, verificamos a recorrência do tema dos dentes nos personagens, e alguns críticos acreditam que os dentes representam o posicionamento social do indivíduo nas narrativas de Rubem Fonseca. O narrador-escritor do conto *Intestino Grosso* diz que “os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (FONSECA, 2005,p.164.), e admite que na criação de seus personagens a falta dos dentes é recorrente. “Os dentes são traços distintivos nas personagens de Rubem Fonseca. Se são marginais, pobres, miseráveis, estão também com os dentes em péssimo estado.” (VIEGAS, 2002,p.26.). No livro “O Matador”, há uma notória referência ao conto “O Cobrador” na passagem do incidente com o dentista quando recebe um tiro na perna de um homem descontrolado. No filme e nos livros de Zeca e Melo há passagens que fazem referência ao conto “*O Cobrador*”.

Arranquei um dente de um infeliz e ele não quis pagar, veja só, fui cobrar e ele me deu um tiro no joelho, e ficou dizendo que todo mundo devia a ele...carro, boceta, colégio, file mignon...o cara é maluco. (O HOMEM DO ANO)

Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. (...)
Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!
Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho-da-puta.
(FONSECA,1995,p.272)

Eu estava com vergonha de abrir a boca, meus dentes todos fodidos, o Dr. Carvalho com o seu jaleco branco devia estar enjoado ao ver toda aquela podridão. (O HOMEM DO ANO)

Doía o meu dente.
Havia três dias que eu estava com dor em um dos meus dentes de trás. Precisava ir ao dentista ou arranjar um que viesse em casa. (ZECA FONSECA, 2007, p.103)

O dr. Carvalho era manco, tinha levado um tiro na perna quando morava no Rio de Janeiro. Arranquei o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho, tive sorte de não morrer, ele disse. A violência está cada vez pior.(MELO, 2005, p.30)

Os personagens Rufus e Lemok assumem atitudes semelhantes em relação às mulheres e às expectativas relacionadas à escrita, pois ambos têm grandes pretensões literárias. Em *Diário de um Fescenino* percebemos a mistura entre diário e romance ou um romance em forma de diário trabalhando os limites da ficção, fazendo com que o leitor entre num jogo textual. Para Jacyntho Lins Brandão:

Seria verdadeiro admitir que o romance tende a especificar o lugar do narrador e do destinatário, embora isso não possa ser tomado como critério absoluto, mas apenas como tendência que responde a certas intencionalidades. (BRANDÃO, 2005, p.33)

Ambos os personagens possuem um tom de humor perverso, enumeram seus casos amorosos e suas mulheres com algumas sutilezas cômicas, mas ao mesmo tempo cruéis. Rufus pretende ser autor de um “*bindungsroman*”, um romance de formação (como os alemães o chamam), no entanto, no decorrer da narrativa, escreve um “diário sem muito valor”, “*chinfim*” e admitem se sentirem frustrados.

De maneira não intencional, os personagens Máiquel e Morel tornam-se criminosos: Morel é preso condenado por homicídio, embora o leitor apenas possa afirmar que o personagem espancava Joana. Ele, a princípio, tinha aversão pela violência, apesar de sempre provocar o prazer em Joana através da agressão, mas aos poucos, também ele, começou a sentir o gozo através da perversidade. Máiquel, homem sem grandes esperanças, nunca fora de atos extremos de violência, como o homicídio, entretanto, o pratica: “Nunca pensei que eu fosse matar alguém, ainda mais por causa de uma aposta”(O HOMEM DO ANO).

As ações violentas não são acompanhadas pela culpa ou arrependimento, pois segundo Sigmund Freud, “uma pessoa sente-se culpada quando fez algo que sabe ser ‘mau’” (1969, p.84), então, percebemos através dos personagens que eles mudam seus valores, suas crenças quando o ato violento é aceito por outros, uma vez que eles não se sentem culpados pela maldade que praticam. Dessa forma, não se apóiam nos paradigmas ‘mau’ e ‘errado’, pois seus atos foram defendidos e aceitos entre os membros do local. Percebemos que Máiquel, aos poucos, se reconhece como justiceiro acreditando que realmente tenha feito algo benéfico quando mata Suel. Ainda, Morel se envolve na dinâmica autodestrutiva com Joana e o espancamento torna-se apenas uma forma de proporcionar prazer, e não há nada de ‘mau’ ou ruim neste comportamento, segundo a moralidade dos personagens.

Observamos que há algumas proximidades entre as obras contempladas neste estudo: A escritura de Fonseca exerce um importante diálogo com outras obras e, juntas, formam uma grande reflexão sobre a literatura, arte e o ser humano. Mais uma vez, o “mal-estar” defendido neste trabalho tem relação à estrutura como se compõem os personagens, sua

linguagem, suas ações que, quando não “desconfortam” o leitor-espectador sugere reflexões acerca da situação do homem.

Um diário, como o nome indica, é um registro cotidiano de experiências, observações, sentimentos e atitudes do seu autor e das suas interações com aqueles que o cercam.
Diário de um fescenino

2. AS MARCAS NA MEMÓRIA E NO CORPO

2.1. ARQUIVOS DA MEMÓRIA

O campo teórico da memória conta com o trabalho de escritores que iniciam suas recordações e relatam suas experiências com inúmeros cruzamentos de informações. Neste estudo, o principal objeto de contemplação serão os personagens Morais e Joana. O primeiro inicia a confecção de uma obra autobiográfica auxiliado pelo escritor Vilela, o que observa as invenções nos relatos biográficos realizados por Morel. Joana arquiva toda sua vida íntima em um diário. Rubem Fonseca, no romance, abre um vasto campo para as teorias literárias, especialmente sobre a memória e os arquivos.

No estudo de Eneida Maria de Souza sobre as Memórias de Pedro Nava, há uma diferenciação entre arquivo e memória, “considerando-se esta última um procedimento estático e fossilizado (SOUZA, 2004, p.25)”; Jacques Derrida aponta também uma distinção entre arquivo e memória, instruindo que o “arquivo não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior”(DERRIDA,2002,p.40). *No entanto, a abordagem* deste trabalho tratará do processo de arquivamento que a memória utiliza, re-elaborando todos esses conceitos em prol do estudo do romance.

Pretendemos trabalhar com dois ramos da memória: aquela registrada, em forma de diário por Joana, e outra relatada através dos *flashes* de Morel. Este personagem estabelece relações com seu passado, infância e adolescência, revelando um grande apego aos registros da memória. Trabalhamos o discurso de Walter Benjamin quando afirma que: “a língua tem indicado inequivocamente que a memória não é instrumento para a exploração do passado; é, antes o meio. (...) Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIM,2000, p.239). É nesse processo de *escavação* que se dará o estudo sobre os registros de Morel.

Joana anota suas experiências no diário, um arquivo cotidiano. Tais realtos, muitas vezes, amparam-se nas lembranças e também na criação delas, ou seja, a transcrição de um fato é subjetiva e, por isso, tendenciosa. Defendemos que o arquivamento no diário é uma criação, por isso, não necessariamente, possa ser considerada um registro fidedigno à memória pessoal. Se aceitarmos o diário, no contexto da obra, como um arquivo pessoal;

apoiar-nos-emos nos estudos de Terry Cook¹² quando afirma que estes arquivos são artificiais, antinaturais e parciais, algo próximo a um material de biblioteca. Para ele, “os arquivos são evidências das transações da vida humana, seja ela organizacional, e por conseguinte oficial, seja individual, e portanto pessoal.” (COOK,2000, p.3). Logo, não há desvendamento do crime em “O caso Morel” a partir da análise do diário de Joana, pois este “documento” não pode ser comprovação de uma verdade.

Fonseca, assim como o leitor, tornam-se arquivista. Analisam os “documentos” a fim de descobrirem alguns indícios que comprovem o assassinato e, também, as simulações de arquivos trazem ao leitor um gênero diferente na própria literatura. Estes textos diferenciados são estranhos ao repertório textual da maioria dos leitores, mas Rubem Fonseca provoca a uma leitura destes elementos não divulgados na literatura.

Os documentos sobre os exames cadavéricos de Joana também são um excelente estudo sobre o caráter idôneo dos arquivos. Utilizando uma linguagem referencial, tais arquivos formais também contêm um conteúdo duvidoso sobre a veracidade dos fatos assim, como um diário, que é marcado pela subjetividade. O exame pericial é um relato descritivo sobre a posição do corpo, do local, dos ferimentos e das prováveis conclusões. É um arquivo rico em detalhes e realça a minuciosidade da criação fonsequiana.

Instituto Médio Legal
Departamento Técnico-Científico
Prot. 789.984
Auto de Exame Cadavérico
Diretor do IML: _ Marcos Meireles
1º Médio Legista: Paulo Martins
2º Médico Legista: João E. Coutinho
Autoridade Requisitante: 16ª Delegacia Policial
(...) É apresentado aos Peritos o cadáver de uma mulher de cor branca, em estado de putrefação, cadáver este que mede cento e setenta centímetros de estatura, e que tem tonalidade esverdeada no tronco, pescoço, cabeça, membros superiores e inferiores, até a parte superior das pernas, com presença de flictenas putrefativas: o couro cabeludo, de implantação de cabelos negros, levemente ondulados, revela algumas lesões contundentes;
CAVIDADE CRANIANA: a face profunda do couro cabeludo está embebida por sangue e apresenta infiltrações hemorrágicas. (...) (FONSECA, 2003, p.128).

Prosseguindo na temática memorialística, O novo livro de Rubem Fonseca “*O Romance Morreu*” (2007), segundo o crítico Marcelo Pen da Folha de São Paulo (27 de

¹² Arquivos pessoais e Arquivos Institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. P.4

outubro de 2007), é um mergulho no “eu” do escritor, no “seu lado B”. Na obra, evidenciam-se as impressões e as críticas aos fatos cotidianos por Fonseca. É um apanhado de textos escritos para o seu site oficial¹³. Dentre várias crônicas, “José” é um relato de memórias, em que o narrador indaga a veracidade de um texto autobiográfico e recorre à terceira pessoa. Fonseca utiliza-se, mais uma vez, desses recursos em que dialoga com o leitor sobre a verossimilhança e as armadilhas de uma leitura ingênua, discutindo-se sempre em primeiro plano a Literatura.

Ao falar de sua infância, José tem de recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata ou foi esquecida. Porém ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser uma aliada da vida. Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras-o autor mente para o leitor e mente para si mesmo. Aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado. (FONSECA, 2007, p.162).

Barthes elaborou algumas observações sobre o emprego do “ele” romanesco, em que há duas éticas: a terceira pessoa seduz o leitor -o “ele” balzaquiano-e também ela exprime uma experiência existencial. Travestido no pronome “ele”, o narrador tem a possibilidade de se manifestar sem se comprometer. Embora Fonseca reutilize temas e estratégias já conhecidos pela crítica e público, suas obras não desmerecem a riqueza de elementos culturais, literários e intertextuais que percorrem suas escrituras.

Segundo Terry Cook, a teoria arquivística clássica é que os arquivistas preservam de modo imparcial, objetivo e neutro as informações, mas percebemos que, assim com os arquivos pessoais há uma arbitrariedade na coleta de material. Há, então, uma desorganização, uma descentralização nos procedimentos de arquivos.

Jacques Derrida trata do processo “arqueológico”, de escavação de um tempo, de uma memória. Assim como Cook discute sobre o “mal-estar” do arquivo no mundo pós-moderno (na era do correio eletrônico, da multimídia, do cd-rom) e sobre um lugar do arquivo.

Segundo Derrida a palavra arquivo origina-se de *arkhê* e designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. O *começo* seria o princípio da natureza ou da história refere-se ao lugar onde as coisas começam e, o outro, o princípio da lei onde homens comandam em um certo lugar.

¹³ Site ancorado no Portal Literal – portalliteral.terra.com.br/rubemfonseca.

É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome arkhê. Mas também se conserva ao abrigo desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece (...) o sentido de arquivo, seu único sentido, vem para ele do arkheion grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. (DERRIDA, 2002, p.12).

Os arcontes eram quem tinham a competência de interpretar os arquivos. Estes documentos eram leis e eram guardados, necessitavam de um guardião. Foi através deste conceito de “domicílio”, do privado ao público que os arquivos nasceram.

O princípio importante do arquivo é a reunião de informações, isto é, de “consignação” e não há, neste agrupamento de informações uma organização. “A ordem não está garantida” (DERRIDA, 2002, p.15).

Logo, percebemos que o aprisionamento de informações é sempre frágil. No processo de *escavação* há espaços esquecidos ou de um relato impreciso que transformam o fato rememorado em algo novo, pela própria incerteza da lembrança. Reinaldo Marques mostra em seus estudos sobre a memória que:

Penso que seria pertinente uma discussão sobre o papel do sujeito em relação às estratégias da memória, uma vez que o arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito, que, ao cumprir nele um itinerário, deixa sua pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem.

2.2 DIÁRIO: UM ARQUIVO COTIDIANO

O princípio do arquivo é ajudar a memória, anexar fatos em uma certa ordem cronológica, fixar datas e horários criando uma escritura mais próxima do real. Derrida já dizia que “não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão”. Na confecção de um diário, há um arquivamento de impressões cotidianas num certo tempo e lugar, o arquivamento é entendido sobre o contexto de lugar. Há vários tipos de arquivos e todos são compreendidos a partir do lugar de enunciação. Embora, haja sempre algo que arruína ou destrói o próprio princípio do arquivo.

Porém, o importante é o discurso, as condições de enunciação. Este acondicionamento de informações é marcado por uma escrita subjetiva de um dado olhar emocional, uma vez que se acredita ser o autor seu próprio leitor.

Fui ao vernissage de Ana. Sentia-me asfixiada dentro daquela sala abafada, cheia de gente, saí um pouco para respirar, estava chovendo, um homem me pegou pelo braço e disse: você não pode apanhar chuva. Ele se chama Paul Morel(...). Vou começar a escrever um diário das coisas que acontecerem comigo, a partir de ontem. (FONSECA, 2003, p.132)

Para O Caso Morel, a confecção do diário não era um ato descompromissado com um provável leitor, pois a presença de um olhar sobre sua escrita era prevista por Joana. O registro sempre é marcado por uma preocupação formal, mesmo quando pareça não ser. Dentro da família, as mulheres já haviam lido o diário e admiravam o rigor da crueldade descrita que é narrada com riquezas de detalhes em momentos diferentes com Moraes. Uma violência simbólica, uma penitência, uma sacralização antes de um ato maior:

Ele me bate e abre para mim o cofre fechado dos meus tormentos. Meu corpo começou a ficar marcado pelo roxo, meus lábios estão inchados, eu estou muito cansada(...) minha boca sangrava, apertei bem os lábios, para que o sangue esguichasse bem em cima do ferimento, abri um buraco na carne, o sangue descendo pelo queixo, pingando no ladrilho branco do chão do banheiro, cuspi sangrento na parede (...) uma extasiante sensação de fraternidade no sacrifício e na dor, nossas almas satisfeitas. (FONSECA, 2003, P.143)

Para Freud, há uma “lembrança encobridora” em que uma memória é “adormecida” para o condicionamento de outras lembranças como uma manta que cobre outra. As memórias são acomodadas para que, nessa sobreposição, outras lembranças mais significativas ressurgam. Logo, as mesmas recordações de um fato diferem dos enunciadores. Assim, utilizamos essas referências para reafirmar que, na obra, a personagem Joana pode descrever o mesmo momento com o Morel de maneira diferente do ocorrido, privilegiando detalhes que são importantes para ela própria. Evidentemente, tais afirmações sobre os personagens são apenas alegóricas, porque Fonseca parece circular bem por todos esses meandros do ser humano.

Andreas Huyssen, em seus estudos, verifica que Freud havia ensinado que a “memória e o esquecimento estão indissolúveis e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida” (HUYSSSEN, 2000, p.18). O poder mnemônico possui suas falhas e a literatura fonsequiana revela as incertezas do aprisionamento dessas lembranças.

Em “*Diário de um fescenino*”, Rufus parece se contradizer quando afirma:

Nunca me esfriei por andar na chuva, o macete é não deixar de me movimentar com a roupa molhada. Chovia tanto que até a minha cueca ficou molhada, mas só parei de me mexer quando entrei no banheiro para tomar um banho quente. Eu disse, em alguma parte deste diário, que não ia escrever sobre meus esfriados e outras trivialidades idiotas e aqui estou eu falando da minha cueca molhada. (FONSECA, 2003, p.81).

Por outro lado, no romance *OCM*, o detetive confirma a autoria do assassinato de Joana através dos registros do diário. Todas as anotações referem-se a Morel, não como o culpado pelos tormentos de Joana ou pelo homicídio, mas como o responsável pelo prazer proibido pedido por ela. Embora os atos amorais estejam descritos com perfeição por Fonseca, o intuito do estudo em torno dos relatos das memórias se refere à veracidade do diário. Resgatamos, também, a função do leitor ser o solucionador, aquele que desvende algo implícito, não-escrito.

A personagem, Joana, elaborando sua escrita, exerce também o papel de colecionadora. Coleciona seus encontros sexuais com Morais, anotando-os, arquivando-os. Alguns conceitos parecem estar interligados, como: memória, arquivo e coleção. Joana, através dos jogos de palavras escolhidas, coleciona memórias em cujos registros há um arquivamento das lembranças incertas.

A maneira pela qual a memória dos personagens é registrada, através de “assaltos” que tais lembranças exercem no decorrer da narrativa, assemelha-se ao processo instantâneo e momentâneo em que se realizam as recordações. Nas duas obras, “*Diário de um fescenino*” e “*O caso Morel*”, os personagens tecem relatos memorialísticos em meio aos relatos atuais. O leitor precisa estar atento para não se perder no discurso ou efetuar uma leitura linear. Na feitura do diário, Rufus seleciona o que escreverá a partir de suas memórias, o que será interessante para o leitor e, Morel, tenta relembrar os fatos em meio à narrativa original. O procedimento genealógico exercido por Morais parece prever estudos literários memorialístico, das faltas inerentes de um olhar subjetivo para sua própria vida do personagem.

Em um discurso que simula a autobiografia, as memórias são criadas por Morais:

Eu esqueci a conversa do Paul Morel com Joana. O personagem, Paul Morel, é você mesmo? Não existe, na realidade, nenhum industrial Miguel Serpa, nem agencia Andrade & Leitão. Eu verifique, diz Vilela.
Morel não responde.
Por que você usa o seu nome?
Isso tem importância?
Não.

Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é a minha vida, e que eu apenas quero sua opinião sobre o escritor. (FONSECA, 2003, p.17).

Os arquivos formais, por serem descritos através de uma suposta objetividade podem revelar em seus “vazios” outros referenciais, acréscimos posteriores, porque na transcrição das memórias para a escrita sempre há elementos novos que recriam aquela realidade vivenciada, transformando-a em uma nova realidade. Dentre os vários gêneros textuais, simulando arquivos, nota-se a presença de cartas, diários e de exames médicos. Há riquezas nas descrições do exame cadavérico de Joana:

B) DO CADÁVER: Era o de uma mulher de cor branca que aparentava haver alcançado, quando em vida, a idade de 20 (vinte) anos. Vestia calça de listras vermelhas e brancas e uma blusa estampada com motivos florais coloridos. Apresentava-se em posição decúbito ventral, (...).D) de outros elementos: dos exames realizados também temos a assentar o seguinte: 1- que possivelmente o fato ocorrera antes do dia dezoito, o estado de putrefação do corpo reforça essa hipótese, (...)

Aquela frieza técnica... O corpo dela, podre e fedorento, inchado, na mesa do necrotério, como se fosse um detrito nojento, era algo acima da capacidade descritiva de qualquer legista.(FONSECA, 2003, p.126).

Cook diz que os contemporâneos encaram os documentos como “espelhos distorcidos que alteram os fatos e realidades passados, mas, ironicamente consideram que servem como ‘ sinais’... dentro de contextos já construídos”. (COOK, 2000, p.12). Perdeu-se a idéia tradicional da “imparcialidade” do arquivista. Sabemos que todo texto é uma criação, logo os arquivistas são criadores de um documento, embora baseados em um certo tempo e lugar de enunciação.

O proveitoso na leitura de *OCM* é que o leitor constrói a cada parágrafo uma nova leitura, a recepção está em permanente estado de modificação: leitor de romance, leitor de memórias, leitor de carta, de exames médicos, de diários, de citações, enfim, vários gêneros textuais para um múltiplo leitor.

As lembranças também giram em torno de fragmentos e de detalhes como objetos e pessoas. A narrativa é escrita simulando a própria incompletude e “assaltos” que as lembranças aparecem em nossas vidas. As memórias se misturam em meio à história principal, desconcertando o leitor e o alertando sobre um novo tipo de texto. Este processo incomoda e enriquece a escritura fonsequiana.

O último objeto de valor empenhado foi o relógio de ouro de meu pai. Nunca sabíamos as horas. A igreja protestante, perto de casa, possuía um relógio em sua torre, mas logo depois seria demolida. Mamãe cosia para fora; eu e meu

irmão trabalhávamos durante o dia e cursávamos o ginásio noturno. Era raro o dia em que a família se reunia para jantar.
Meu pai, naquela época, tinha uma loja de peles. Fazia um calor enorme na cidade, o ano inteiro. Nunca vi fregueses na loja do papai.
Um homem estranho, meu pai.(FONSECA, 2003, p.23).

Estávamos os três sentados em torno da mesa redonda da sala de jantar quando Virna estendeu o braço, segurou na minha mão e disse, sorrindo para Clô, que eu e ela íamos nos casar. Clô ficou pálida, balançou a cabeça como quem não quer acreditar no que está ouvindo. Nesse momento soou a campainha da porta.
(FONSECA, 2003. p.161).

Quando adolescente, Morais revela ser um *vouyer* de Ismênia, que alugara um quarto em sua residência. O fato ocorrido, por exemplo, Ismênia escovando os dentes na pia, Morais guarda em sua memória detalhes desse episódio, enquanto Ismênia não possui nenhuma recordação disso.

Parafraseando Huyssen: a memória não é confiável, ela é humana e social, então não há como armazená-la nem protegê-la, é passível de esquecimento. Logo, qualquer registro de memórias, seja através de um livro autobiográfico ou de relatos mais formais, como exames médicos, há uma incompletude natural.

Utilizamos para finalizar essa discussão o personagem Rufus da obra “Diário de um Fescenino” que, assim como Joana, coleciona sua memória nas anotações e menciona:

Quanto a mim, se não uso a minha imaginação, como neste instante, e falo apenas da realidade, estou sendo simplesmente o rabiscador de um diário, um registrador cotidiano e fidedigno de uma jornada de ocorrências, experiências e observações. Não sou um verdadeiro autor, ao escrever este diário. Literatura é imaginação. (FONSECA,2003,p.16)

Este estudo pretendeu aproximar alguns conceitos, como memória e arquivo, para demonstrar como o aprisionamento de informações pode ser frágil e defender que, o desconforto – o mal-estar - também está presente quando os relatos memorialísticos apresentam características híbridas. E essa ambigüidade é mais freqüente quando a narração se faz na primeira pessoa.

2.3. MARGINALIDADE HEDONISTA: O PRAZER TRANSGRESSOR

Associar Fonseca em um *locus* contemporâneo é afirmar que sua escritura está envolvida na rapidez dos diálogos entre os personagens e na estruturação do enredo, seja pela seleção dos capítulos, seja pela fluidez da narrativa. Um dos aspectos corriqueiros nas obras de Fonseca é o caráter marginal de seus personagens.

Este trabalho preocupar-se-á com as análises do conto “*Intestino Grosso*”, de *Feliz Ano Novo*; alguns contos do recém-lançado *Elas e outras mulheres*, juntamente com *O Caso Morel* e *Diário de um fescenino*.

Na cultura atual há uma intensa valorização do “eu”, do próprio bem-estar e os personagens fONSEQUIANOS manifestam essa singularidade do prazer individual que caracteriza o aspecto narcíseo que está intimamente ligado ao prazer.

O que justamente caracteriza a subjetividade na cultura do narcisismo é a impossibilidade de poder admirar o outro em sua diferença radical, já que não consegue de descentralizar de si mesma (...) seria apenas no horizonte macabro de um corpo a ser infinitamente manipulado para o gozo que o outro se apresenta para o sujeito no horizonte da atualidade. (BIRMAN, 2007, p.25).

No primeiro conto citado, *Intestino Grosso*, o autor ficcional se define entre classes opostas (intelectuais e suburbanos) e para ele, no entanto, são bastante próximas; ambas refletem a posição de marginalidade: o homem em crise que é corrompido pelo crime e o artista intelectual segregado por sua própria arte, que não o sustenta. Diante da pergunta do repórter sobre o porquê de se tornar escritor, responde que ficou “*entre o escritor e o bandido*”, revelando o poder transgressor do escritor, aquele que reflete sobre o mundo e exerce através da escrita suas insatisfações. Essa análise do narrador-personagem é um jogo sobre a prática do próprio Fonseca que, muitas vezes, avesso às entrevistas e questionamentos sobre sua obra, nos presenteia com um conto que representa suas concepções acerca da função do autor. Segundo Deonísio da Silva, o “narrador é o portavoz do Autor”.(SILVA, 1996, p.107).

De acordo com Ariovaldo José Vidal:

Se de um lado está o marginal vitimado pela espoliação econômica, de outro está a figura do intelectual que destrói as mentiras oficiais com sua irresistível mordacidade, sua ironia afiadíssima, e se marginaliza com indisfarçável sentimento de culpa; nesse caso, o desejo de transgressão nasce quase sempre do apelo sexual, criando na obra a presença de duplos. Às vezes, o conto deixa claro que esse intelectual está, por assim dizer, travestido de marginal, mal escondendo sua superioridade sobre os verdadeiros marginais; outras vezes,

aparece a contrapartida de um duplo inflexível; Prazer e culpa definem – quase em preto-e-branco, mas sempre de modo contundente – os protagonistas de algumas obras.
(VIDAL, 2000, p.17).

Em Fonseca, percebemos um jogo de espelhos entre as narrativas quando o narrador elabora duplicações de outros textos e realiza um movimento de leitura/escrita, reelaborando novas leituras e escritas. De acordo com Santos e Oliveira, há em circulação na literatura contemporânea, a figura do narrador-copista, através de vários textos, cria o recurso de pastiche que consiste no movimento duplo de construção e desconstrução elaborando um “labirinto de leituras”.

Ainda que “confesse”, neste mesmo conto, que não escreve “apenas sobre marginais tentando alcançar a lumpen bourgeoisie; também (escreve) sobre gente fina e nobre”, revela que o marginal é também social e cultural. É a voz do marginal que conduz a narrativa, como uma marca de poder. Há, como exemplos, os personagens indecisos, emocionalmente frágeis e massacrados pelas convenções sociais. Não pretendemos, as autoras, associar a marginalidade somente através da violência crua e objetiva, há nuances de violência na confecção de personagens e suas vidas. Em Fonseca, a violência não é apenas uma atitude, é uma forma de expressão que se manifesta, é uma denúncia à guerra urbana. Segundo o professor e crítico, Alexandre Faria:

Violentar o outro passa a ter um sentido catártico. A violência, então, desde há muito instituída, se torna um prazer, uma forma de erotismo sagrado, que remonta às formas de sacrifício mais primitiva da espécie humana. (FARIA, 2000, p.2)

Segundo Birman: “a violência é legítima, apesar de considerada ilegal pelo universalismo da lei e pelos dispositivos da justiça do Brasil”.(BIRMAN, 2007,p.285). Em Yves Pedrazzini, lemos “O crime, violento ou não, tem sentido porque é necessariamente contextualizado”.(2006, p.74). Notamos que, nas obras de Rubem Fonseca, a violência incomoda o leitor se reconhecem a origem e o motivo dela. Por vezes, compartilhamos e torcemos pelos atos agressivos dos personagens, pela legitimidade da violência quando contextualizada.

A sexualidade é, quase sempre, retratada como algo passageiro e múltiplo. Tenta romper as convenções matrimoniais. Em *O caso Morel*, o narrador relaciona-se com várias mulheres e mantém um relacionamento amoroso marcado pela violência corporal. Assume

um compromisso com três mulheres, um casamento poligâmico. O casamento convencional é ridicularizado, não há relações familiares estáveis.

A crítica à arte é realizado em alguns momentos conto. Concentraremos-nos em apenas um quando: diz omitir uma falha da personagem duquesa. Ela tinha dentes postiços e diz: “para que desapontar os leitores?” O leitor anseia por um final feliz, mas percebe toda a carga extremista e violenta pela qual passou a bela personagem.

Acredita-se que, se a “verdade ficcional”, ou melhor, a coerência da narrativa, for abalada, a literatura perde seu patamar de arte. Segundo Bauman, a partir de estudos de Umberto Eco, menciona:

Lemos romances, afirma Eco, porque eles nos oferecem a agradável impressão de habitar mundos em que a noção de verdade é inabalável. Por comparação, o mundo real parece ser uma terra extraordinariamente incerta e traiçoeira...(BAUMAN,1998,p.45).

Na literatura contemporânea, portanto, a verdade não carrega o seu verbete e repercute como um jogo com a própria literatura, destruindo as formas consagradas e tendo um caráter irônico.¹⁴

A pornografia, a violência e a desonestidade estão presentes há muito tempo (desde os tempos dos contos de fadas) e, algumas vezes, são aceitáveis quando mascaradas dentro de um discurso. Serão sempre temas universais e, admiravelmente, segregados da literatura, intitulado-a como menor e perseguida por governos censores.

É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despidorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e tradicionalmente transmitidas de pais para filhos como uma história edificante. (...) Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornografia é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões.(FONSECA, 2003, p.8)

O caráter fescenino não está representado somente pelas escolhas de palavras grosseiras e descrição da sexualidade dos personagens, mas também pela própria narração. As escolhas são importantes e formatam o estilo da escritura fonsequiana. Uma palavra deselegante, popularmente conhecida como palavrão, fora da literatura é algo comumente difundido e aceito em determinados lugares, isso pode ser considerado uma catarse do ser humano. Sendo assim, perde a carga pornográfica que antes se atribuía para caracterizar

¹⁴ O que é pós-moderno. Ed. Brasiliense. P.39.

uma atitude “anti-repressiva” (FONSECA, 2003, p.169). Tal linguagem objetiva aproxima-se da realidade imediata.

Em “O Princípio da Crueldade”, Clément Rosset trabalha com o conceito de “crueldade” relacionado à natureza trágica da realidade. Para ele:

Cruor, de onde deriva crudelis (cruel) assim como crudus (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensangüentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. (ROSSET, p.18,2002).

Então, percebemos que em Fonseca a simulação do real é também uma tentativa de discussão sobre a crueldade, uma vez que trabalha com conceito de Rosset e analisa além das ações e descrições dos personagens.

Em relação aos seus leitores, o autor ficcional, ou seja, o narrador do Intestino Grosso diz: “entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão”, abrindo espaço para falar sobre a literatura: “gostaria de poder dizer que a literatura é inútil”, “Não existe uma literatura brasileira” e sobre sua função como escritor: “estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade (...)”, “acabará escrevendo o seu livro (...) Cedo ou tarde acabará sujando as mãos também”.

Ainda quanto à marginalidade hedonista, o prazer transgressor, Jair Ferreira dos Santos, elucida que a contemporaneidade mostra um homem hedonista, privilegiando o prazer efêmero; frágil como a flutuante identidade do ser. Assim, associada à filosofia existencialista, este homem (personagem) centra-se em sua desprezível existência individual, aos prazeres e desprazeres que sofre frente às questões pessoais e sexuais: “o existencialismo é uma filosofia que trata diretamente da existência humana. Sua reflexão está centrada na análise do homem particular, individual, concreto.¹⁵” Fonseca, incessantemente, discute a existência do ser. A violência, ainda segundo Alexandre Faria baseando-se nos trabalhos de Bataille, deriva da carência de prazer e, torna-se, paradoxalmente, uma forma de prazer. Acredita-se que há na produção fonsequiana temas recorrentes como: a violência que “pode representar o resgate da continuidade humana” e o erotismo que se aproxima do sagrado, “através da contemplação da morte do outro” (FARIA, 2000, p.3).

¹⁵ O que é o existencialismo P.34

No livro de contos “Elas e outras mulheres”, as personagens vivem suas angústias, obsessões e violência caracterizando-se a temática hedonista, pois realizam ações que lhes proporcionam prazeres, na maioria das vezes, inconseqüentes, que as leva à perversão. Em Fonseca é comum a ironia aos tabus, às leis e aos costumes que impõem restrições ao homem. Nos contos do livro, a maioria dos personagens age seguindo suas próprias leis.

O sentimento de felicidade derivado da satisfação de um selvagem impulso instintivo não domado pelo ego é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de um instinto que já foi domado. A irresistibilidade dos instintos perversos e, talvez, a atração geral das coisas proibidas encontram aqui uma explicação econômica.
(FREUD, 1969, p.28).

Ainda no mesmo livro, o título de cada conto é o nome da mulher-personagem em ordem alfabética. O primeiro, *Alice*, é a história de uma professora pedófila que dá aulas particulares. A perversão da professora, descoberta pelo pai de um pré-adolescente, permite que continue com as aulas, revelando através do conto, a permissividade sexual num resgate dos tempos de cortesã e caráter machista. Denunciam-se, assim, dois fatos socialmente aceitáveis, embora estranhos às leis morais: a permissão sexual e a pedofilia. Todos: pai, Alice e o estudante seguem o prazer em detrimento da moral ética. E ao final, silencia-se com o segredo de ambos.

Gabriel disse que naquela noite tinha aula com a professora Alice, perguntou se devia ir. Eu respondi que sim, ele devia ir a todas as aulas da casa da professora Alice.
Gabriel me deu um abraço. E não falamos mais no assunto.(FONSECA,2003, p.13)

Nora Rubi é o título e o nome de uma personagem cleptomaníaca, que admite ter consciência do que faz e não sente culpa pelos seus atos. Tal atitude de desprezo pelo objeto alheio e, conseqüentemente pelo outro, é revelada por essa falta que é o sentimento regulador sobre o que é bom ou mau. Birman acrescenta:

A única coisa que interessa às individualidades é circunscrever rigidamente o território medíocre de sua existência à custa do gozo predatório sobre o corpo do outro, a quem tratam como anônimos e sem rosto (BIRMAN, 2007, p.284)

Entretanto, o destino de Rubi é a prisão.

Meu nome é Nora Rubi, o Nora é verdadeiro, mas Rubi é falso. Sou cleptomaniaco. Não vejo imoralidade nisso, seria imoral se eu não fizesse o que sinto que tenho que fazer.
(FONSECA, 2005, p.122).

Segundo os estudos de Freud há várias maneiras de se conquistar o prazer e a felicidade. O isolamento é a mais cômoda para se evitar o desprazer e “a felicidade da quietude” (FREUD, 1969, p.26) é manter-se à distância das outras pessoas. Outro meio satisfatório e mais eficaz é o químico, o da intoxicação. Os personagens fonsequianos têm uma felicidade momentânea, pois através do isolamento por não serem compreendidos no meio em que vivem desencadeiam ações drásticas e violentas. Para eles, tais ações causam um ligeiro prazer.

Seguiremos com as análises dos contos do livro “Elas e outras mulheres”. No conto *Diana* a personagem é uma ninfomaniaca que conhece um homem de nome Manoel e o seduz. Diana diz: “Muitas vezes queremos apenas satisfazer uma fantasia sexual...”, ela revela que sua fantasia é encontrar um homem sádico que a violente, “sem machucar muito”. O personagem é intrinsecamente violento. Manoel atendendo o pedido: “Apertei sua garganta, e mais, com toda a minha força. Quando senti os ossos quebrando, também gozei, um gozo longo e purgante”.(FONSECA, 2006, p.35). Este tipo de busca vicioso de prazer é característico nos personagens fonsequianos. O gozo pelo gozo, ou seja, não há conseqüências de atos impulsivos, instintivos.

O masoquismo evidencia a repulsa do sujeito ao desamparo, na qual este ocupa a posição de servidão face ao outro para evitar a dor e a solidão da experiência da feminilidade. Enfim, no masoquismo o sujeito busca um senhor e um mestre para se colar e se fundir com o intuito de evitar a dor do desamparo, mesmo que para isso transforme em servo do outro.(BIRMAN, 2007, p.47).

Nesse conto, Diana morre após seus breves minutos de prazer. O gozo não é culposos, pois ambos os personagens foram favorecidos o que caracteriza o hedonismo. Percebe-se, em *OCM* a mesma situação-limite hedonista quando Morel mata sua companheira. Conforme a ética do personagem, suas ações não evidenciam crime algum, ambos vivenciaram alguns momentos de prazer.

Bebi enquanto Joana me xingava de todos os nomes sujos.
“Por favor”, ela pediu.
“Não tem nada aqui para eu bater em você, eu disse.”
“Eu estou morta. Levanta e me dá uma porção de pontapés.”

“ Você não quer vinho?”
“ Não!”, Joana gritou, impaciente, rolando no chão.
Levantei-me, fui ate onde estava a bolsa, a uns dois metros de distancia,
apanhei pão para comer com o vinho.
Dei um pontapé em Joana. Ela riu.
Continue dando pontapés nela, enquanto ela ria e eu olhava o pôr-do-sol.
Era uma coisa linda, indescritível.
Joana parou de rir.
Deitei ao lado dela.
Senti seu rosto úmido de sangue.
“Viu o que você me fez fazer?” (FONSECA, 2003, p.115)

Rosset menciona o termo “crueldade do amor” quando o crítico mostra que esse sentimento edifica o homem e, no entanto, o deixa em estado de desconforto pela presença do ódio naquela forma de amor. Para ele, a crueldade do amor reside nesse paradoxo em amar sem amar, “em afirmar como durável o que é efêmero”.(ROSSET, 2002,p.45,). O amor, nos livros de Fonseca, é algo efêmero, marcado pelo caráter narcíseo. Poderíamos afirmar que, ao contrário desse sentimento, percebemos um erotismo mais marcante nas obras fONSEQUIANAS. Segundo o autor francês:

Crueldade do erotismo (...) que detecta no amor carnal o projeto cruel de uma destruição física do ser amado, de um atentado perpetrado contra seu ‘indivíduo’, ou seja, uma vontade de suprimir o caráter individual para reconduzi-lo à força à espécie da qual é apenas um caso de figura, procedendo a uma espécie de desconstrução erótica que começa com um beijo, primeira manifestação do desejo de morder, e acaba com o esquarteramento e o esfalecimento. (ROSSET, 2002, p.44).

Convém dizer que o homem é “domesticado”, sublimando seus mais profundos instintos para conviver pacificamente em sociedade. A clareza com que Fonseca compõe a narrativa, atribuindo aos seus personagens essa particularidade dos instintos, causa-nos sempre um interesse, pois de acordo com Freud “o sentimento de felicidade derivado da satisfação de um selvagem impulso não domado pelo ego é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de um instinto que já foi domado”.(FREUD, 1969, p.28). Segundo tal assertiva, consideramos que no interior da violência há esse princípio do contentamento, sendo os impulsos também agressivos.

Em “Elas e outras mulheres”, “Fátima Aparecida”, nome de santa, conta a história de uma mendiga que queria visitar o filho, que já não o via há mais de dez anos. Ajudada por um sincero homem, Fátima aprendeu a parar de beber, a ser devota de Jesus, e procurou assistência médica e emprego. Mas descobriu que, para seguir o padrão social, abdicou das

poucas coisas que lhe davam prazer e esquecimento. Entregou-se, então, à bebida e ao sexo com outros bêbados.

Então um dia, à noite, atravessando a praça, vi Fátima Aparecida no meio dos escanecedores, que estavam fodendo com ela. Ela estava inteiramente bêbada. Você voltou a beber, sua filha-da-puta, eu disse. Ela cambaleou, disse, mas eu tenho Jesus.(FONSECA, 2003, p.44).

Em “Carlota”, a descrição de uma vivência medíocre e patética provoca um sentimento solidário à personagem que tem consciência de seu estado. Esta caracterização do personagem é também uma criação que privilegia a marginalidade, aquele que, socialmente, perambula pela falta de objetivos. Ela é uma humilde vendedora de cosméticos. Embora viva com o pequeno lucro de produtos de beleza, fique “três dias sem tomar banho, (lavando-se) no bidê e limpando o sovaco com a esponja e passando desodorante”.(FONSECA, 2006, p.27.) Em sua existência deplorável, seu único prazer era tomar café, porque a ajudava a esquecer o ambiente em que se encontrava: “O prazer que senti apagou o cheiro ruim do recinto e me fez esquecer a presença dos cachaceiros e dos pilantras que tomavam média com pão e manteiga”. (FONSECA, 2006, pp.28,29).

O conto “Ela” é uma narrativa curta, porém envolve requintes filosóficos, com paráfrases de Nietzsche que inicia e finaliza com a mesma frase, “*Na cama não se fala de filosofia*”, lembrando de um recurso estilístico utilizado por Clarice Lispector em “A paixão segundo G.H.” em que há um ciclo de entendimento indicando o retorno das questões existenciais. Em “Ela” há, inicialmente, um caráter piegas em que os personagens discutem, lembrando a época romântica, mas, em seguida, o mal-estar estrutural recai na verdade nua.

Peguei na mão dela, coloquei sobre meu coração, disse, meu coração é seu, depois pus a mão sobre minha cabeça e disse, meus pensamentos são seus, moléculas do meu corpo estão impregnadas com moléculas do seu. Depois, botei a mão dela no meu pau, que estava duro, disse, é seu esse pau.(FONSECA, 2006, p.36).

A postura e as relações pessoais desses personagens também causam uma reflexão, pois, na maioria das vezes, os criminosos estão “fora dos padrões dos bons costumes”. São, quase sempre, considerados assassinos neuróticos e perversos. Defendemos que a estrutura de tais personagens também cause um “incômodo provocativo”, uma vez que nos deparamos com criações ficcionais, a partir do ideal de pessoas comuns que exercem atitudes estranhas à tradição e à organização familiar.

Em *OCM*, os personagens fogem aos “padrões” da sociedade, daquele ideal cultural imposto ao homem. Eles procuram o prazer e a liberdade. Morel e Joana buscam uma relação efêmera, em um primeiro momento. Ele a espanca pelo puro prazer da perversão, e ela é movida pela neurose dessa relação. Birman completa:

As formas pelas quais se consubstanciam esses pequenos assassinatos da alma são de suas grandes ordens: a construção masoquista e a perversa. Estas construções subjetivas de ser são também complementares, pois cada um precisa absolutamente do outro para existir e realizar sua reprodução como forma de ser. (BIRMAN, 2007, p.47).

Morel exerce, esporadicamente, um trabalho que os sustente, preferindo ser guiado apenas pelos prazeres rápidos aos quais lhe dão a ilusão de felicidade. Segundo Freud¹⁶, o trabalho é a única forma de o homem ser convocado para sua realidade.

Enquanto a sociedade ocidental permite relacionamentos monogâmicos, Morel constrói uma família com três mulheres, não tendo um único vínculo e admitindo a dissolução destas relações caso o princípio do prazer se perca.

Aproximamos, então, o prazer associado à perversão, ao momento colérico que está distante da moral, da ética e da culpa da sociedade. Tal comportamento é trabalhado neste estudo como mais um tipo de “mal-estar” na escritura fonsequiana, precisamente, na maneira como o enredo é construído. A crueldade desnuda, ou seja, a descrição detalhada das ações dos personagens torna a leitura ao mesmo tempo interessante e próxima à realidade das ações cotidianas - a “violência” diária dos dias atuais.

2.4 O ESTRANHO EM FONSECA

Este estudo pretende analisar quais os recursos escolhidos pelo autor que causam um certo estranhamento ao leitor. A insistência em utilizar o termo “estranho” se deve à utilização de um trabalho realizado por Freud com o mesmo título. Tal estranhamento da recepção faz com que a escritura de Fonseca seja tão estudada no meio acadêmico, caracterizando-a como rica e enigmática.

Utilizaremos como suporte teórico os estudos de Walter Benjamin, Sigmund Freud e Silviano Santiago, além de outros estudiosos de Fonseca, como Ariovaldo José Vidal e

¹⁶ O mal-estar na civilização.

Ana Cristina Coutinho Viegas. Esta proposta de trabalho é um prosseguimento de uma mesma temática: o mal-estar em Fonseca em conformidade com os itens já analisados.

Rubem Fonseca, antes de se enveredar pelas linhas do romance, escreveu muitos contos, todos moldados por um estilo ou uma maneira singular de situar os personagens, descrevendo-os detalhadamente em sua composição social e psicológica. Tal estilo, embora tenha sido influenciado pelas narrativas policiais, não recai no triângulo previsível das tramas do romance policial: suspeito, detetive e vítima.

Por ser um escritor com uma tendência à urbanização, ou seja, o homem em eterno conflito com ele próprio e com a cidade, Fonseca se inscreve numa problemática contemporânea. As relações dos personagens e as atitudes do narrador serão descritas a partir desse ângulo.

Convém resgatar a idéia de que a arte não é apenas a manifestação daquilo que é belo e sublime. O que a caracteriza e a edifica é muito mais do que o bem-estar momentâneo que ela possa nos causar, e sim, a reflexão em torno do feio e grotesco. Acredita-se que a arte não está viva em nossa sociedade para acomodar os conflitos, ela sobrevive para incomodar nosso olhar sobre a vida. Para o narrador de O Caso Morel: “A função real da arte, mais do que exprimir sentimentos é transmitir compreensão”.(FONSECA, 2003, p.68). A partir dessas considerações, tem-se a preocupação de traduzir a arte de Rubem Fonseca como algo que causa “estranheza”.

O ensaio de Freud admite que o tema estranho relaciona-se com o que é assustador, aquilo que desperta o medo, ou seja, determinadas coisas, ditas estranhas, estão dentro do campo do que é aterrorizante, ainda que o estranho tenha uma grande proximidade com aquilo que é familiar e comum: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. (FREUD, 1969, p.238).

Freud exerce um trabalho filológico e etimológico para desmascarar a palavra estranho que se origina do alemão ‘*unheimlich*’, sendo o oposto de ‘*heimlich*’ e ‘*heimisch*’ (doméstica e nativo). O trabalho com outras línguas percorre vários significados interessantes, a fim de encontrar uma boa definição do estranho, como por exemplo, em árabe e hebreu significa o mesmo que demoníaco, horrível. Jentsch¹⁷ elabora um paralelo entre o estranho e a capacidade intelectual, isto é, tudo aquilo que não sabemos como lidar,

¹⁷ Realizou o estudo do estranho. Freud relê estas contribuições.

abordar, porque está relacionado com o estranho. O que é *'heimlich'* “exibe um que é idêntico ao seu oposto, *'unheimlich'*”.

Observa-se muito freqüentemente a temática do estranho nas representações, sejam elas pictóricas, televisivas ou literárias, como em filmes, personagens esféricos, finais surpreendentes e incoerentes que utilizam como mote o estranho. Na literatura, Hoffman é o exemplo marcante. Há a proposta de se incorporar o estranho dentro dos parâmetros contemporâneos, freqüente nas manifestações artísticas, há uma necessidade em inovar, de trazer algo que provoque o homem contemporâneo, lamuriante e em conflito. Para Bauman, “todas as sociedades produzem estranhos” (BAUMAN,2007, p.27), e cada tipo de sociedade produz sua própria espécie de estranhos.

Referência sobre o estranho pode ser verificada na história de Hoffmann, “O Homem de Areia”, cujo título se refere ao homem da areia, aquele que na mitologia joga areia nos olhos das crianças para que elas adormeçam, ou uma visão mais aterrorizante e aquele que arranca os olhos das crianças.

A história do homem perverso que faz com que os olhos das crianças sangrem é contada pela mãe e babá de Nataniel. A mãe admite ser a história uma figura de linguagem, é a babá quem reafirma o conto como algo verídico. Nataniel apavora-se e tenta descobrir a imagem deste homem. Em algumas noites, o pai recebe a visita do advogado Copélio, um homem que amedrontava crianças. O menino então, o associa com o Homem da areia. Neste momento, não se sabe se são delírios ou se é Copélio o “homem de areia”.

O pai morre misteriosamente após uma explosão e Copélio some sem deixar rastros. Já na juventude, Nataniel se depara com um oculista itinerante de nome Giuseppe Coppola, vendendo barômetros nas ruas da cidade. Após o susto por pensar que o mesmo vendia olhos, percebe que são inofensivos óculos e adquire um telescópio para observar Olímpia, filha de Spalanzani. Mas, Olímpia é um autômato, ou seja, uma figura com dispositivos que imitam os movimentos humanos. Nataniel esquece a mulher de quem estava noivo e se apaixona por Olímpia, a boneca que Spalanzani e Coppola construíram. Os olhos da boneca são arrancados pelo oculista e, dessa forma, Nataniel tem um novo surto.

Mais tarde, depois de se recompor da enfermidade, retoma seu noivado. O casal passeia pela cidade e sobem em uma torre da prefeitura, onde Nataniel tem uma nova crise: tenta lançar a mulher, mas o irmão da moça a salva. Copélio reaparece na história

observando Nataniel que grita e se atira da torre. E ao final lemos: “seu corpo jaz nas pedras da rua com o crânio despedaçado, enquanto o Homem de Areia desaparece na multidão”.(FREUD, 1969, p.247).A conclusão é que Coppola é o advogado Copélio e também o Homem da Areia. Mesmo com a certeza, isso não desconsidera a impressão de estranheza do conto.

O estudo do estranho também foi realizado por Vidal com relação ao corpo. Associou-se o estranho com o grotesco de Wolfgang Kayser para analisar o corpo, como algo transgressor. São comuns as representações do corpo: dilacerado, violentado, reduzido. Percebemos, esse aspecto no exame cadavérico de Joana, riqueza de detalhes em termos técnicos:

(...) o encéfalo esta recoberto superficialmente por substancia avermelhada em toda sua extensão.(...) Pescoço: da abertura da cavidade peritoneal não há saída de líquido e percebe-se alças intestinais distendidas por gases; a musculatura da face anterior do tórax mostra área de infiltração hemorrágica; percebe-se fratura dos arcos costais, de três a seis do lado direito e de três a seis do esquerdo; o externo mostra movimentos anormais, em sua parte media; as cavidades pleurais contêm sangue.(...) contusão da cabeça, com hemorragia subdural e contusão torácica, com fratura de costelas, ruptura do pulmão direito. (FONSECA, 2003, pp.128,129)

Em Fonseca, precisamente, em *O Caso Morel*, o personagem Morel é uma figura excêntrica e tendo atitudes ditas estranhas assim como os outros personagens que, em um primeiro momento, parecem ser personagens planos tornam-se esféricos na medida que a trama se desenrola. Quase sempre o personagem central nas obras de Fonseca é o intelectual, assim também o narrador.

No romance, o caráter estranho do personagem é a sua postura com relação aos outros, principalmente com Joana. Sabe-se da angústia artística vivenciada por Morais, ele se comporta estranhamente e, embora o romance nos leve a acreditar que ele matou Joana ao final não se sabe se ele era culpado pelo homicídio. Morel assim como Roquentin de Sartre parece saber da existência vazia que possuem:

Acordei, como sempre, com uma sensação de desperdício, (...). As roupas jogadas no chão, junto com câmeras, lentes, fotos, garrafas, livros, pedaços de sucata, telas, tubos de tintas, discos, copos. Minha cabeça um palimpsesto. (...). Debaixo do chuveiro, sentado no chão, a água fria caindo em cima de mim. Isto que você está sentindo é náusea, eu disse em voz alta. O pior é que não havia vômito nenhum para sair, minha ansiedade era outra.(FONSECA, 2003, pp.10,11).

Alguma coisa me aconteceu, já não posso mais duvidar. Isso veio como uma doença, não como uma certeza comum, não como uma evidência. Instalou-se pouco a pouco, sorrateiramente: senti-me um pouco estranho, um pouco incomodado, e foi tudo. Uma vez no lugar, não mais se mexeu, ficou quieto e consegui me persuadir de que não tinha nada, de que era alarme falso. E eis agora a coisa se expande.(SARTRE, 2005, p.14).

A marginalidade também é uma marca do escritor, sendo verificada na versão estereotipada dos sujeitos da sociedade, da prostituta até dos artistas sem renome. Também o duplo é uma característica estilística, observa-se no romance a presença do intelectual (Morais) e do detetive (Vilela), esta duplicidade é um item de marginalidade. Muitas vezes, o intelectual está travestido de marginal; outras vezes, aparece controlando o desejo de transgressão. Segundo Vidal, existe uma progressão na obra fonsequiana que vai do personagem intimista para aquele mais polêmico, que confronta a realidade através de seus impulsos. Morel desarticula qualquer previsão, insere-se no mundo atuando de forma transgressora, nos níveis sociais e sexuais, voltado para o prazer sem limite; e temos Vilela que representa a responsabilidade e a moralidade. O narrador, quase sempre, está marginalizado assim como os personagens:

(...) mesmos os personagens de classe média ou alta vivem também nessa condição: aqueles primeiros porque estão à margem das instituições, do trabalho, praticando ou sofrendo violência; esses últimos porque, mesmo que levem uma vida que se poderia chamar de rotineira, de uma forma ou de outra buscam transgredi-la (VIDAL, 2000, p.17).

Em “O caso Morel”, há um resgate nas memórias de Moraes, uma volta aos relatos da infância e adolescência. Ele também está escrevendo um livro autobiográfico, elucida momentos vivenciados. Este recurso é realizado de forma inesperada e, porque não, desconcertante, pois a narrativa se quebra em meio às lembranças do personagem. Ao leitor cabe a percepção, as analogias, as inferências que devem ser realizadas a fim de caracterizar o personagem-narrador.

O duplo foi um recurso muito usado pelos românticos, como: espelhos, sombras, homens de cera, sonhos, visões, e tantos outros motivos. O importante era o confronto com este outro, com a alteridade que enfrentamos a cada dia, com a diversidade, com aquilo que se recusa a parecer. Por isso, a marginalidade é também a duplicidade, em que há a verificação de um outro que está fora do centro, contrastando com o familiar, o conhecido. Tudo isto, são marcas que se apresentam, neste estudo, como “estranhas”, trabalhando com

a questão de que são elaborações conhecidas, e, no entanto, causam uma renovação, um estado de desconforto, pois as peças do quebra-cabeça do romance serão montadas a partir das escolhas do leitor.

Os personagens em confronto articulam entre si, não apenas como oposição. Não há a presença de um transgressor apenas para verificar a diferença entre o outro e o “mocinho”, e sim, “uma figura que anule a obsessão do prazer” (VIDAL, 2000, p.148) a ordem, alguém próximo à lei; as normas que regem o bom homem.

Esta duplicidade deixa perceber diferentes motivações para a violência: no caso do marginal, esta violência compreende algo existencial, como resposta para toda a violência social sofrida, enquanto, no intelectual, ela deve ser amenizada ou relativizada para atingir o ponto da reivindicação. Embora, esta violência esteja solta, desmotivada de um núcleo, de uma real motivação:

Chamei Joana de todos os nomes sujos, bati com força no seu rosto. Nossos corpos cobertos de suor. Lambi o rosto de Joana, em fogo das pancadas recebidas. Nossas bocas sorriam o suor que pingava do rosto do outro. De dentro de mim, de um abismo fundo, vinha o orgasmo, uma pressão acumulada explodindo.(FONSECA, 2003, p.16).

Temos, então, a estética violenta não apenas como uma descrição, e sim a criação de uma imagem forte para o leitor. A violência e a sexualidade estão bem próximas. Considera o exemplo a seguir, tirado do romance por Vidal, como a melhor representação do que foi dito:

Fiquei bebendo cerveja e depois fui para a cama. Quando Elisa ficar velha ela vai sofrer muito, pensei com satisfação. Resolvi saborear a minha longa vingança: a Grande Dama envelhecendo, as pernas afinando, enquanto aumentava a rotunda flacidez abdominal; Elisa perde o equilíbrio e desaba na rua de pernas para o ar; vejo cair o cabelo ralo e seco pelo uso da tintura e surgirem rugas, queixo duplo, desespero, mesquinhez, mofo no hálito; ovário avariado; a enfermeira tira a dentadura de Elisa com medo de que ela a engula, na infecta cama de hospital de velhos; a catarata não a deixa mais ver os antigos retratos gloriosos; a memória de Elisa dói de maneira insuportável e ela sente frio nos pés.
Dormi satisfeito.(VIDAL, 2000, p.151).

Embora, haja referências literárias, a literatura, como os outros tipos de artes, é vivida com desencanto: “Adianta escrever, se ninguém vai ler?”; “Que vida sórdida sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas. Fui outras coisas ainda. Mas não tão escrotas” (FONSECA, 2003, pp.6,28,29). As restrições impostas àqueles que lidam com a literatura são manifestadas de forma angustiante por Morel: “Não quero escrever mais”

Compartilha-se com as observações de Viegas quando diz:

Na obra de Rubem Fonseca, especialmente nos romances, vingou a imagem de um escritor comprometido com a sedução do leitor, sem, no entanto, recorrer ao populismo. Grande parte de sua ficção se mantém numa corda bamba, ao fazer uso de ingredientes tão comuns à literatura de massa. Ao mesmo tempo que estimula o leitor com suas narrativas povoadas de crime, sexo e ação, opera, por dentro, uma ruptura do gênero policial. A relativização das certezas, o desnudamento da ficcionalidade, a falta e uma caracterização rígida que distinga o bandido e o mocinho, entre outras técnicas, vão provocando um certo estranhamento no leitor.(grifo nosso). (VIEGAS, 2002, p.35).

Em relação ao caráter pós-moderno, Silviano Santiago a partir dos estudos de Walter Benjamin, percebe o narrador do romance como aquele que estabelece “rechaço e distanciamento (SANTIAGO, 2002, p.45)” isto, é o que o torna pós-moderno. Benjamin estabelece alguns estágios sobre a evolução do narrador: o narrador clássico oferecia ao leitor uma maneira de intercâmbio, pretendia ensinar; depois, ele não mais discursava de maneira exemplar ao seu leitor; e, por último, é comparado a um jornalista que transmite o que aconteceu, sem escrever com base em sua experiência. De acordo com Santiago, para Benjamin “a narrativa é narrativa porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele”.(SANTAGO, 2002, p.46.) Para ele, a narrativa tem uma utilidade que a informação não possui, ou melhor, a sabedoria não é transmitida pela informação.

Santiago apresenta uma segunda hipótese: considera que o narrador pós-moderno transmite uma “sabedoria” que é originada da observação da vida alheia, então ele precisa de um alto grau de ficcionalidade para dar “autenticidade” ao relato.

O narrador de *O Caso Morel* acompanha o desenrolar da trama em posição similar a de outros personagens e também a do leitor. Há um movimento circular: na linguagem que se volta a ela mesma e não para uma realidade pré-existente, verificado na própria história- o fim remetendo mais uma vez ao início. Segundo os estudos de Viegas, este é o “procedimento característico da construção em abismo” (VIEGAS, 2002, p.57), presente também na reduplicação a partir de um mesmo texto: um autor escreve um texto em que questiona a linguagem, neste texto aparece um personagem-autor que escreve um livro sobre a linguagem, cria-se então, a repetição. No romance, o narrador não é apenas aquele que conta a história, pois há inserção de inúmeros documentos na narrativa: o laudo do

legista sobre Joana, relatórios policiais, diário da vítima, cartas e filmes de Morel. Tudo isso, cria a ilusão de que não há intermediários na narrativa.

A estranheza na escritura de Fonseca se dá através das escolhas: a violência, a marginalidade, os personagens, o discurso. Tudo num jogo narrativo que provoca a recepção, num movimento familiar, porém, diferente, estranho ao costume.

Alguns críticos consideram as obras de Fonseca muito repetitivas, um tanto quanto previsível. Analisamos as contribuições que a escritura do autor provocou na literatura brasileira, como estilo, e o quanto de poder há neste discurso, tendo influenciado vários outros escritores. O escritor Chico Buarque, na obra “Estorvo” traz grande marca das características fonsequiana de narrar, principalmente a escritura cinematográfica. Em entrevista, ele diz: “A gente não consegue se livrar do Rubem Fonseca” (VIEGAS, 2002, p.95).

Pretendeu-se aqui, desmembrar itens, já conhecidos pelos estudiosos das obras de Fonseca, entretanto, dentro de um parâmetro pós-moderno, juntamente com as contribuições da teoria do estranho de Freud. Temos como núcleo de percepção sobre o estranho, como tudo aquilo que nos é familiar, porém repleto de elementos novos, assustadores.

O “estranho” em Fonseca seriam as construções, a forma de narrar, as particularidades de seus personagens, a violência, o erotismo, o duplo e o narrador. Este estranhamento provocativo é o que há de mais relevante nos romances do autor.

A função real da arte, mais do que exprimir sentimento é transmitir compreensão.
O Caso Morel

3. DA TELA À PINTURA

3.1 DA PINTURA À ESCRITA: UM OLHAR PARA AS ARTES

Os estudos entre a linguagem e a representação pictórica são recorrentes na literatura. Escritores fazem uso dos artifícios das artes plásticas para se referirem à escrita, assumindo o entrelaçamento entre os diversos tipos de artes.

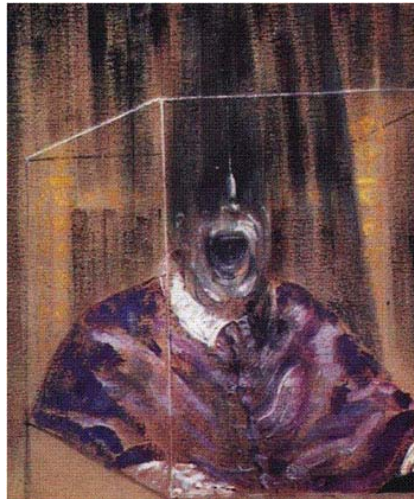
Associar imagem com a escrita, entretanto, sempre será um estudo desafiador por se tratar de recepções diferentes. A percepção da realidade pode ser definida por esses dois modelos distintos em que não há a mensuração de superioridade entre eles. Não se tem a intenção de privilegiar nenhuma das formas. Pretende-se, apenas, trabalhar com a representação visual escolhida por Rubem Fonseca e sua *escritura*.

É relevante e, ao mesmo tempo, notório, mencionar a presença de elementos ligados à arte plástica na narrativa de Fonseca. No romance em questão, *O Caso Morel*, o narrador é um artista plástico e há inúmeras referências a pinturas e quadros consagrados.

Tentaremos, a partir dos quadros de Ingres, intitulado o *Banho Turco*, e de Francis Bacon, refletir sobre as escolhas artísticas e os discursos. Há uma aproximação entre as pinturas e a narrativa rodeada de objetividade de uma violência simbólica. Para Pedrazzini, “a violência é complexa, polissêmica como a lei que visa fixar um conjunto de normas jurídica para combatê-la.” (PEDRAZZINI, 2006, p.73) e o crítico questiona sobre o que é a violência do homem, se é um “ antigo reflexo animal ou é própria do ser humano.” (PEDRAZZINI, 2006, p.30). Também trabalha com a violência simbólica quando menciona que o homem é indiferente ao próximo e, indiscutivelmente, é um comportamento praticado por milhões de pessoas.



Ingres. Banho Turco.



*O Homem na Caixa IV
Francis Bacon*

O quadro *Banho Turco* é minuciosamente descrito pela personagem do romance e, os de Bacon, são apenas mencionados em um momento da narrativa. Entre inúmeras citações sobre a arte e a pintura, a escolha por apenas esses dois artistas se explica por eles possuírem detalhes que identificam o processo lingüístico elaborado pelo autor.

Ingres é um artista neoclássico, enquanto Bacon é moderno. Este artista irlandês tratou alguns temas que agridem o nosso olhar sobre a vida em sociedade, como: fantasias masoquistas, pedofilia, desmembramento de corpos, violência masculina ligada à tensão homoerótica, atração pela representação do corpo. Fonseca e Bacon possuem a exposição do ser humano como traços comuns, desde corpos nus a fragilidade do homem. Segundo Freud:

As pessoas receptivas à influência da arte não lhe podem atribuir um valor alto demais como fonte de prazer e consolação na vida. Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real. (FREUD, 1969, p.30).

Nas obras de Bacon, as pinceladas rápidas e sobrepostas com a definição um pouco distorcida fazem com que a pintura total reflita uma angústia, uma insatisfação contemporânea. A tragédia humana é vivenciada por este olhar subjetivo do artista. São freqüentes em suas obras linhas geométricas, como estruturas de caixas (ou gaiolas), que envolvem as figuras, numa sensação claustrofóbica, as quais provocam no espectador um mal-estar pelo semblante de dor, de angústia.

Na pintura de Ingres, as mulheres estão entregues a sua nudez e à vontade com outras: dançam, tocam instrumentos e se acariciam, revelando-se assim, um momento de homoerotismo. De característica neoclássica, as mulheres seguem os padrões da época, sendo assim descritas pela personagem do romance como “barriguda sem cabelos no púbis” (FONSECA, 2003, p.62). Patrick Bade menciona que as mulheres, para Ingres, eram figuras alegóricas, uma representação da feminilidade, da sexualidade assim como no romance “O caso Morel”. As mulheres fonsequianas são sensuais e não assumem papéis importantes, quase sempre, secundários.

Ingres teve um rival, Eugene Delacroix que classificou a arte de Ingres como “*a expressão completa de uma inteligência incompleta*” (BADE, 1999, p.3). Por isso, a França ficara dividida entre estes dois artistas antagônicos, por tamanha beleza de suas obras. Ambos pretendiam demonstrar através de seus quadros: paixão e sensualidade.

A personagem Joana, do romance, em viagem à Europa, vai ao Museu e fica a observar por “dias e dias em frente do quadro, vendo”. A pintura revela um grande teor erótico e sensual: a nudez do corpo é também a nudez da alma, mulheres livres, soltas, alegres. O quadro mescla claro e escuro, e nessa oposição vê-se um jogo de luz nos contornos das belas mulheres. Na penumbra, notam-se mulheres negras, as chamadas mucamas, contrastando não apenas a cor, mas também as feições que são de subserviência e, ao mesmo tempo, neutralidade com o restante da cena. A pintura é realizada com muito cuidado, observando-se todos os detalhes, assim também é o discurso de Fonseca: elaborado, minucioso e rico de observações subjetivas.

O presente trabalho adquire uma posição frente à contemporaneidade, uma vez que “em literatura, particularmente na ficção, o pós-modernismo prolonga a liberdade de experimentação e invenção modernista”.(SANTOS, 1990, p.43) Em Fonseca, deslumbramos uma escritura própria, ousada, com diversos gêneros literários misturados, participação do público, desvalorização e jogo com a arte. Utilizamos, como pano de fundo a temática, pós-moderna que, segundo a explicação de Santos:

Pós-moderno é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. (SANTOS, 1990, p.43)

Para a análise entre a relação da arte pictórica com a escritura serão realizados três procedimentos: o primeiro tratará das projeções na escrita sobre a arte; o segundo versará sobre o quadro *Banho Turco* e as comparações com as figuras criadas a partir da narrativa; e por último, a análise de uma obra de Francis Bacon que prenuncia a insatisfação do homem contemporâneo.

Como em todo o trabalho, aqui, neste capítulo, o tema “mal-estar” é referente à recepção, pois o leitor se indagará sobre as obras pictóricas mencionadas no livro e, principalmente, investigará a pintura “O banho turco” que provoca tanta sedução no narrador fonsequiano.

3.2. DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

O objetivo central do presente estudo é não só demonstrar a ligação entre a representação pictórica e a escrita, mas também comentar os diversos tipos de artes que Fonseca enumera no romance, além das críticas à arte e aos seus elaboradores. Este capítulo elucidará a importância da representação artística em Fonseca.

O leitor de Fonseca é constantemente provocado pelas inúmeras citações de autores e quadros. Logo, com o propósito de compartilhar o discurso, o leitor precisará estar atento e a procura daquilo que é desconhecido. Caso não efetue tal procura, estará em débito com a escrita do autor. O *mal-estar* está presente no desconhecido, numa leitura que prevê uma recepção proficiente e madura. Acreditamos que tal sentimento esteja evidente em qualquer manifestação artística, pois há sempre a incompletude, o não-dito que anseia ser interpretado pela recepção.

Parece que as insatisfações do próprio narrador (Morel) e a dos artistas que ele conhece refletem a frustração do homem contemporâneo. No fragmento abaixo, os personagens são pessoas medíocres como suas próprias manifestações artísticas.

Vi logo pela sua cara que você era um homem do mar, disse Marlene Lima, que passou a vida tentando ser artista de cinema e agora era uma trintona jogada fora. (...) No Rio voltei à minha impostura de músico de orquestra. O porteiro do hotel me olhava respeitoso, ele queria ser músico, tentava o sax, o trombone, mas era fraco do peito. (FONSECA, 2003, pp.7e8).

Na obra “O caso Morel” a primeira citação acerca de pintura foi sobre “*a visão esquizóide de Francis Bacon...*” (FONSECA, 2003, p.15), a partir da reflexão sobre a importância da arte, nos diálogos sobre entre Morel e Joana. Logo depois, uma citação sobre Maupassant:

Se estivéssemos no século XIX, em Paris, num romance de Maupassant, isto seria uma sala reservada, com as paredes forradas de veludo vermelho, um sofá num canto, e nós estaríamos tomando champanhe e fodendo.(FONSECA, 2003, p.38).

A personagem do romance “O Caso Morel”, Ismênia, é uma “*pintora naïve*” é a única que vive de sua arte, embora em sua terra não haja o reconhecimento necessário. Fonseca elabora uma feroz crítica sobre o papel da arte e sua importância para aqueles que a fazem. Para Morel a “arte tradicional, não queria mais fazer. Os cretinos dos críticos, esses pobres-diabos, rufiões de criatividade, ficavam descobrindo significados esotéricos naquele lixo todo”.(FONSECA, 2003, p.32).

Prosseguindo o estudo da arte no romance, Fonseca introduz mais um elemento da cultura para a reflexão e crítica da importância da arte e dos espaços artístico para a formação humana. O personagem Morel envia um trabalho para a Bienal intitulado “Conexões” que são tubos de esgotos ligados formando um intestino quadrado. Nessa passagem da narrativa há um pequeno “descaso” com a arte contemporânea, pois as respostas do personagem frente à aceitação da obra em uma Bienal são de desprezo. Vale citar que esse diálogo é rápido e não mais retomado pelo autor. Morel ganha um prêmio pela obra, mas diz que “nada disso teria influência na minha vida” (FONSECA, 2003, p.32), apenas a volta de Joana de Paris. No estudo de Terezinha Maria Scher Pereira sobre os motivos pelos quais se visita a bienal, utilizando os trabalhos de Beatriz Sarlo, menciona que a bienal é “um museu de tudo”, há um grande espaço para leitura de diferentes modelos de representação humana. A professora continua:

Se a arte não se deixa meduzar totalmente por interesses pragmáticos, esta não é a real situação da crítica. De fato, o inusitado, o estranhamente familiar, os resíduos fantasmáticos têm se mostrado mais próximos da arte do que da crítica. São estas particularidades que fazem da literatura, por exemplo, o lugar, por excelência, da alteridade. Ainda é Beatriz Sarlo que afirma: ‘ a literatura acolhe as ambigüidades ali onde as sociedades querem bani-las. (PEREIRA, 1999, p.95).

O narrador, dentre vários poetas, cita: Rilke, Pound, Eliot, Rimbaud. Em todo o romance há o desconforto inicial em procurar ou se lembrar desses autores e de algumas representações artísticas como: A Batalha de Uccello, Vênus de Milo, entre outros.

A definição da tela de Ingres é descrita por Joana. Ela almejava elaborar uma representação do “seu” próprio *Banho Turco* como Picasso, Rauschenberg, Mlynarcik, Man Ray e Pounders que também prestaram uma homenagem a Ingres (segundo o narrador):

As Quatro Mulheres de Braços levantados, espalhados pela tela e, entre elas, principalmente a que fica à direita do observador, uma barriguda sem cabelos no púbis, com um colar de ouro no pescoço, boca carmesim, cabelos ruivos, um ar bovino de imbecil superalimentada ou drogada, enfim, uma fêmea polpuda, admirável.

As Duas Mulheres Abraçadas; uma tem cabelos castanhos, usa na cabeça um fez ornado de pedras vermelhas e verdes, nela se destacando o rosto aristocrático, inteligente, tranqüilo e a mão esquerda, mão possessiva, dominadora, sádica, agarrando com firmeza o seio da outra mulher. A Mulher de Fez transmite uma aura de prontidão: alguém que sabe o que deve fazer e aguarda o momento certo. A outra, a Mulher de Seio Espremido, é um ser voluptuoso, de olhos amendoados e a placidez de quem acabou de ter um longo orgasmo; as duas mulheres observam uma terceira que toca um instrumento de cordas, provavelmente um bandolim.(FONSECA, 2003, p.62).

O dualismo entre bem-estar e insatisfação perante a arte provoca sentimentos agressivos no personagem que diz sentir raiva e inveja de pessoas que tentavam de tudo, “inclusive acabar com a arte.”(FONSECA,2003,p.69). Há um argumento pós-moderno, na medida em que a antiarte e a “ morte” são algumas temáticas desse novo tempo.

No mundo glamouroso e intelectual da arte, há também o aspecto ético, como na passagem em que Morel afirma que Shelley, ao escrever “*Sometimes the Devil is a gentleman*” teria plagiado William Shakespeare em seu “*The Prince of Darkness is a gentleman* (FONSECA, 2003, p.76)” Outra questão ética é o fato de Moraes relutar em ilustrar um livro que tem como tema todos os níveis de transgressão social conhecida

(perversões, sadismo, bissexualismo). Outras transgressões cuja ilustração também fora negada seria as inventadas (robofilia e parafernalismo¹⁸).

O artista Velásquez é mencionado quando Morel ironiza a participação das mulheres que nada entendem de arte e a relação arte/preço, dizendo: “Cinco milhões de dólares por um Velásquez não é demais?” (FONSECA, 2003, p.105), preconizando a desvalorização obra/autor.

Todas as manifestações artísticas são enumeradas por Joana, revelando um olhar de igualdade para as artes populares e a de uma estética mais clássica.

Exemplos de realidade – vocês querem guerra? –, da realidade abbildung: realismo socialista, a imagerie publicitária (anúncios, outdoors), a emblemática trivial (o kitsch), a história em quadrinhos, a ficção científica, a propaganda política, a imprensa, a iconografia social (notas, moedas), a iconografia religiosa (os ex-votos, santinhos, aqueles da primeira comunhão). Exemplos da realidade abgebildeten: o hiper-realismo, a fotografia documental, a arte de ação (teatro nas ruas), a pornografia, a arte pop, as mitologias individuais. Às vezes essas coisas se confundem, como no caso dos desenhos de crianças, ou na arte dos psicopatas, ou no esporte. Ou então não se confundem jamais, como na arte conceitual. (FONSECA, 2003, p.174).

Os anúncios publicitários também são resgatados para se falar sobre a arte, como, por exemplo, no quadro intitulado “*Cem Bundas*”, foi inspirado pelo anúncio de um publicitário francês.

As artes citadas no romance de Rubem Fonseca não seguem um status diferenciado, ou seja, a arte popular e a arte erudita estão sendo descritas com a mesma relevância. Bauman acredita que “as obras de arte não diferem de outras utilidades mercáveis”, (BAUMAN, 1998, p.128) criando então, uma questão de valor e utilidade. Nos estudos de Viegas, ela comenta:

As citações e referências constantes à grande literatura ou ao universo da cultura erudita fazem contraponto com os lugares-comuns. Ao unir e confundir o erudito e a cultura de massa, essas citações apontam para uma nova forma de intervenção cultural e política. (VIEGAS, 2002, p.31).

A inquietação perante a arte é também em relação à sociedade. A violência, a brutalidade e o erotismo presentes nas relações humanas são representadas nas figuras pictóricas. Para Bauman, as artes atuais não estão inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social, não há uma “representação”, e sim uma simulação. Logo, a arte simula os

¹⁸ Explicações da própria obra: robofilia seria ato sexual com bonecas de plásticos e parafernalismo “*consiste no uso de instrumentos orgânicos-inducentes.*” P.79

fatos, as pessoas, os acontecimentos da vida em prol, talvez, de uma reflexão, de uma análise a partir da arte. Entretanto, há nela uma realidade auto-suficiente.

A arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas), e cada realidade tem seu próprio conjunto de presunções tácitas, de procedimentos e mecanismos abertamente proclamados para sua auto-afirmação e autenticação. (BAUMAN, p.129,1997).

Logo, o narrador e os personagens têm um profundo conhecimento sobre as representações artísticas e se envolvem no processo criativo. Quando o narrador descreve minuciosamente o quadro “Banho Turco”, na realidade, ele não revela ao leitor o quadro, e sim o deixa curioso para saber se, realmente, o relato é fidedigno à pintura. Isso pode despertar o espírito crítico da recepção, pois através da descrição há uma visão pré-moldada pelo narrador, deixando pouco espaço para a criação do recebedor.

Uma das hipóteses formuladas ainda neste estudo é que o leitor, caso não conheça as inúmeras citações de obras, precisa efetuar uma grande busca para ficar em igualdade com o narrador. É preciso também compartilhar com a escritura e refletir sobre a arte pós-moderna e as atitudes da crítica e do próprio artista.

3.3. RELAÇÃO ARTE PLÁSTICA E LITERATURA

Em relação à representação dos personagens, a figura de Morel é de um homem magro, de olheiras profundas, “uma figura romântica” (FONSECA, 2003, p.11). O estereótipo das mulheres do romance é, quase sempre, igual: Elisa Gonçalves “era magra, ossuda, cabelos negros, boca larga de lábios grossos, olhos escuros brilhantes, um rosto alerta”.(FONSECA, 2003, pp. 12,17); Joana tinha o corpo magro, “osso íliaco, bunda tensa, rija, partes glúteas separadas, rego bem delineado, sólida, do tamanho certo; pernas carnudas” (FONSECA, 2003, p.39); a referência a Ismênia é com relação aos seus glúteos que não eram firmes. Percebemos que há sempre esta descrição frágil e melancólica dos personagens no romance “O caso Morel”.

Todo este estereótipo de mulher contrapõe, sendo este o caminho escolhido para o estudo, com as mulheres da pintura de Ingres (anexo 4). Essas são mais robustas simulando a estética da época. No entanto, há similaridades entre as personagens do romance e as de Ingres, pois todas as personagens do livro assumem uma atitude de total liberdade, seja na

maneira de se conduzirem na vida, seja pela segurança que demonstram frente à Morel. A “representação” desta atitude liberta mostra a tranquilidade das mulheres do quadro. Há um prenúncio de homoerotismo nas duas mulheres que se acariciam, enquanto outras admiram as danças.

Continuando as comparações propostas deste estudo, vê-se que a liberdade é representada pela nudez das mulheres. No romance, no encontro entre as mulheres de Morel, há este momento em que, fugindo a uma tradição familiar, Morel e suas três mulheres fazem um filme, se posicionam nus, em total harmonia espaço e corpo. No fragmento, há também questionamentos sobre a função da arte que são realizados em quase todo o romance.

Esperem que daqui a pouco vocês verão Paul e Lílian nus, no chão _ body art...Mas, estabelecendo os pontos de articulação entre essas duas áreas: o ver, ou a arte representa a realidade, ou transforma essa realidade nova e autônoma. O saber, isto é, a ciência, percebe a realidade, ou transforma a realidade pela transformação dos elementos de sua percepção ou também cria uma nova realidade. Estou muito confusa? (FONSECA, 2003, p.173).

Em Ingres, a luz incide do lado direito embaixo, a escuridão oferece uma profundidade ao quadro e esconde ou confunde as duas mucamas. Elas estão no mesmo ambiente de descontração, entretanto suas posições são de obediência séria. Enquanto as mulheres estão no estado de graça, com braços ao alto, dançando, cantando, em uma atmosfera de liberdade, as negras se contrapõem aos comportamentos e sinalizam a prisão, o descontentamento, a subserviência.

Além de o romance detalhar o quadro de Ingres e até mesmo mencionando os autores que quiseram homenagear o artista, ainda descreve a admiração da personagem Joana pela obra. Ela passa vários dias contemplando o quadro e decide fazer uma pintura baseada no quadro de Ingres. De acordo com o romance OCM, o quadro *O Banho Turco* influenciou outros artistas. Entre as homenagens prestadas a Ingres estão: Rauschenberg, Mlynarcik, Man Ray, Pounders e Picasso. A personagem Joana também tenta uma reprodução do quadro, de seu próprio “*Banho Turco*”.

Ingres jogou a luz nas costas da Mulher do Bandolim. Eu joguei no seio e na mão. Trabalhei o quadro este mês inteiro. Deixei aparecer o interior e o avesso, do seio e da mão, o osso e o tecido glandular, cartilagens diáfanas, finos vasos sangüíneos linfas douradas, tudo luminoso, transparente, embricado, superposto. Em volta apenas se pressentem os olhos das outras mulheres. Um clima sinistro, misterioso, excitante. (FONSECA, 2003, p.62).

O quadro de Bacon será utilizado para se efetuar um processo de comparação entre escritura de Fonseca, a qual denuncia a perversidade, a violência e o mal-estar do homem. Ambos utilizam elementos que, de uma certa maneira, chocam o seu leitor. Entende-se aqui a pintura como um texto. Segundo Barthes as análises de quadros trata-se de “anular a distância (a censura) que separa institucionalmente o quadro e o texto” (BARTHES,1900, p.137).

A difícil convivência e aceitação primeira de um objeto artístico reafirma a temática do mal-estar presente na arte e também no homem pós-moderno. Francis Bacon utiliza como inspiração a tragédia humana, porque suas obras revelam uma violência simbólica através de seus traços rápidos e tons escuros, e a deformação das figuras que simulam o real. De acordo com Argan:

Pretende-se, acima de tudo, que não se estabeleçam relações de simpatia ou colaboração entre a pessoa e o objeto; a obra de arte é, em geral, um objeto antipático, com o qual não é fácil conviver. O homem não deve ficar à vontade no ambiente criado pela civilização de sua época, deve odiar os objetos, desejar violentamente destruí-los (ARGAN,1996, p.481)

A *escritura* fonsequiana, considerada fescenina e brutalista, é repleta de elaborações que causam um certo repúdio surpreendendo o leitor. Como exemplo, a passagem em que Morel agride Joana, esta diz:

Gosto de ser degradada por ele, sentir que Paul me possui, me pune, me sacrifica. Foi um orgasmo maravilhoso, ele me varou num golpe rápido, meus gemidos foram respondidos com socos no rosto ate que meus olhos incharam e eu mal podia ver o rosto do meu amor me apertando com forca, me deixando sem ar entre os seus braços possantes, colando sua boca na minha. Pedi ‘ me dá sua saliva’, quente foi ejaculado nas minhas entranhas, uma torrente de lava que me inundava...Quer ouvir mais? (FONSECA, 2003, p.119).

Percebemos que os personagens do romance são figuras degradantes, ousadas e insatisfeitas. O paralelo pictórico que representa toda a insatisfação do homem, seja o ficcional, seja o real, é o quadro *O Homem na Caixa* de Bacon. A figura, segundo nosso olhar, captura a violência da narrativa e as questões do homem, aprisionado, atormentado pelo mundo perverso.

Acreditamos na inexistência de escolhas gratuitas no romance para exemplificar o discurso sobre a arte em Fonseca, isto é, os autores e pintores compartilham, de alguma forma, da mesma maneira de se expressar do narrador-personagem.

Em pesquisas realizadas em livros de arte moderna, no entanto, descobre-se que a pintura de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Grande Baño)* não é uma homenagem, nem uma influência de Ingres e, sim, de Cézanne com seu quadro *Mulheres no banho*, contrariando, dessa forma, o que o narrador do romance afirma. Sabe-se que a ficção não se compromete com a verdade, evidentemente tal constatação não é um fato desconhecido no meio literário, mas se reafirma aqui a eficiência do leitor e sua busca dentro e fora da própria obra.



Les Femmes d'Alger (O Grande Baño)
Picasso

Ao contemplarmos os dois quadros (*Banho Turco* e *Les Femmes d'Alger*) observa-se-á alguns pontos semelhantes, como: a posição da mulher de costas, os braços suspensos e a nudez. Talvez fossem esses que ludibriaram nosso primeiro olhar.

O fotógrafo Man Ray, também mencionado no romance, constrói objetos a partir de algum conceito já aceito, modificando-o para tornar-se algo novo, ou melhor, “*as imagens não são modificadas, modificam-se as relações com que normalmente as imagens se associam entre elas (ARGAN, p.480)*”. Seu trabalho, intitulado *Le Violin d'Ingres*, no próprio nome há uma referência a Ingres, e a mulher fotografada nos lembra aquela com bandolim, de Ingres, como a escultura do corpo feminino, de Man Ray, nos lembra um violino.



Man Ray(fotografia): Ingres Violin (Le Violin d'Ingres)

Todas as manifestações artísticas são demonstradas nas obras de Fonseca, pois ele consegue mesclar a cultura popular e erudição.

Este trabalho pretendeu, a partir do romance de Rubem Fonseca, *O Caso Morel*, elaborar diálogos entre as artes plásticas citadas pelo narrador e a escrita fonsequeana através de um olhar contemporâneo, ou seja, efetuando um estudo entre arte plástica e a literatura dentro da temática contemporânea de criação.

Dessa maneira, tentou-se demonstrar como as escolhas das pinturas estão relacionadas com a criação literária do autor e de sua personagem e que tais representações artísticas, como estão descritas na obra, fazem com que o leitor procure fora do texto as informações necessárias para se igualar ao narrador. Lembramos, então, do “mal-estar” que a recepção sofre neste processo de busca, de leitura interrompida a fim de completar o entendimento da obra.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre há riscos quando nos propomos a escrever. Arriscar-nos na escritura de Rubem Fonseca possibilitou-nos reflexões sobre a literatura, a sociedade e seus valores e o espaço. Muitas vezes, precisamos “*levantar a cabeça, a ouvir outra coisa*”, mover-nos como um “*pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós ouvimos*” em um processo contínuo de reflexão. Assim é a leitura de Rubem Fonseca, fragmentada e fascinante.

Escolher Rubem Fonseca é escolher trabalhar com alguns temas recorrentes em sua obra, mas neste estudo, pretendíamos tematizar nossas reflexões a partir do “mal-estar” que seria a maneira como a literatura fonssequiana deixa espaços para o complemento da recepção. Desmembramos o tema para a linguagem, para os personagens, para as artes (pinturas e produção cinematográfica) e, dessa forma, refletimos sobre a literatura e o homem.

Poderíamos, neste estudo, ter usado a palavra sedução que, através de um eufemismo, traduziria o que uma obra exerce na recepção. Mas, preferimos a palavra “mal-estar” por acreditar na força que este sentimento de incômodo possui, pois é algo que provoca inúmeras indagações do leitor em relação à obra. Toda arte é um vazio e este “incompleto” angustia o recebedor e nas obras fonssequianas há muitos “vazios”. Embora essa sensação seja prazerosa, pois ainda que provocativa, desconfortante, permite que o leitor busque a compreensão da obra.

As indagações que a escritura fonssequiana nos fornecem vão além da linguagem, perpassando sobre questões do ser humano, suas limitações, a violência, perversão e desventuras. O leitor, em constante estado de alerta, por causa de um provocativo desconforto, aventura-se na narrativa fonssequiana assim como um investigador, vasculhando cada citação, cada desmembramento da narrativa a fim de desvendar um enigma.

Há vozes presentes na narrativa que desarticulam uma leitura mais leve, permitindo sempre que o leitor “levante a cabeça” para reler ou para resignificar a obra. A presença de outros idiomas é um aspecto irônico e, ao mesmo tempo, intrigante, pois a traduzibilidade é, se não tentada pelo leitor, algo que o incomoda pela própria incompletude proposital.

As escolhas das palavras, a criação ficcional e dos personagens são aspectos singulares na produção de Rubem Fonseca, porém sabemos que a literatura é formada e articulada através de leituras, reformulações de histórias lidas ou já contadas. Analisando a hereditariedade fonsequiana, percebemos que os leitores de Fonseca não o deturpam ou o plagam, pois esta não é prioridade e, sim, articulam questões elucidadas por Fonseca como uma inspiração. A literatura contemporânea (*O Adorador* e *O Matador*) volta-se aos modelos anteriores e recria novas situações e personagens, a partir da escritura fonsequiana que é sempre moldada através dos valores sociais e existenciais do ser humano.

A violência é uma denúncia, a perversão e a crueldade são manifestações inerentes do ser humano, mas que a civilização e seus valores tentam sublimar para o bem-estar do homem na sociedade.

Através das manifestações artísticas - quadros de Francis Bacon e de Ingres- criamos um diálogo entre as representações pictóricas e a escritura, tentando efetuar um paralelo para demonstrar o mal-estar presente também nas escolhas, desconcertando o leitor.

As considerações finais são apenas uma maneira de finalizar um assunto, mas sem terminar um raciocínio, por isso o mal-estar permanece. Este, como em todo o trabalho, é um incômodo saudável por se acreditar que a reflexão nunca é conclusiva

5. ANEXOS

5.1 FIGURAS

ANEXO 1



*A Batalha de San Romano,
de Paolo Uccello (C. 1435)*

ANEXO 2



Vênus de Milo escultura no Museu do Louvre

ANEXO 3



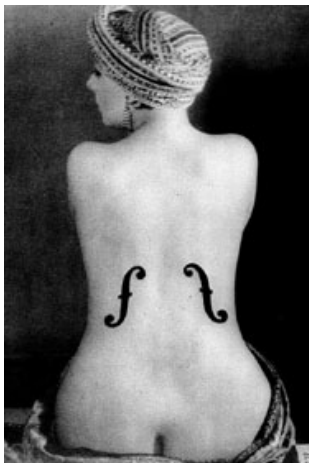
*O Homem Na Caixa
Head IV, Francis Bacon*



ANEXO 4

O Banho Turco

Ingres



ANEXO 5

Ingres Violin (Le Violin d'Ingres)

Man Ray

(fotografia)



ANEXO 7

Les Demoiselles d'Avignon

Picasso

5.2. ENTREVISTA COM ZECA FONSECA

(26/07/08, às 11h50 min)

Por e-mail, o escritor Zeca Fonseca respondeu prontamente minhas solicitações em entrevistá-lo e, como num bate-papo, disse-me sobre o valor que, para ele, o encontro teria.

Ao telefone, Zeca foi agradável e respondeu sempre com entusiasmo, acreditando “falar mais do que devia”. Em algumas respostas deu exemplos pessoais e criou situações hipotéticas para definir o papel do homem e da mulher na sociedade e as mudanças de valores. Não quis comentar sobre o crítico José Castello que fez análises duras a respeito do livro “O Adorador”.

Manifestou interesse em ler a pesquisa e elogiou as perguntas elaboradas. Toda a entrevista foi gravada; no entanto, foram transcritos os trechos mais marcantes.

- 1) Você já respondeu em algumas entrevistas que foi influenciado por Rubem Fonseca. Mas, “literariamente”, onde é notória esta influência? São as personagens, a linguagem...?

Z.F: Tive influência do meu pai mais na construção da frase, na forma.

- 2) Durante o processo de escrita, de confecção da história, você ficou preocupado com a recepção, com os leitores?

Z.F: Não, na verdade a história foi expurgada. Eu queria escrever. Como não “pintava” trabalho para mim, eu queria escrever.

- 3) Você mencionou que “os personagens não têm nada a ver com a vida real”. Então como poderia definir a morte do autor no texto?

Z.F: Tudo isto é uma brincadeirinha do escritor. É um tempero do prato. O escritor faz uso deste tipo de narrativa para deixar o leitor na expectativa.

- 4) Quais as principais semelhanças que você nota entre Lemok e os personagens de Rubem Fonseca?

Z.F: Sempre tentei me diferenciar ao máximo dele (Rubem Fonseca), mas os meus personagens são menos “polícialescos”.

- 5) José Castello, no site “Rascunho”, disse que “ler é resistir, e é também lutar contra essa resistência”. Você acredita que há na literatura uma resistência? Um tipo de mal-estar?

Z.F: Há uma resistência nas pessoas. Talvez sedução, o livro seduz o leitor. O José Castello diz ser meu amigo, mas eu nunca vi um amigo falar daquele jeito de outro. Prefiro não comentar.

- 6) Você é leitor de Nietzsche. Qual a influência deste filósofo nas suas criações?

Z.F: Nietzsche é um frescor.

- 7) O narrador faz algumas críticas à sociedade quando diz que “a sociedade atual é uma fábrica de homens impotentes”. Onde ele vê isto?

Z.F: A mulher está no comando. Vê que a seleção não é mais natural. A mulher se casa com os homens que têm grana.

- 8) Como você definiria Lemok: um romântico ou um aproveitador?

Z.F: Lemok é um romântico, um bicho que sobrou, um bicho enclausurado. Porque o aproveitador não se dá mal, Lemok sofre.

- 9) Em relação à comunhão afetiva entre os personagens, como foi realizada a construção da moralidade em Lemok, já que ele quis se relacionar com várias mulheres ao mesmo tempo?

Z.F: A moralidade é de quem vê. A moralidade engessa as pessoas. Ele quis se relacionar com várias mulheres para amenizar o sofrimento. Moral está em que lê. As pessoas que vão censurar a gente.

- 10) O estudo em questão é referente ao mal-estar na escritura, ou seja, o desconforto, a provocação que certas obras exercem no leitor, fazendo com a recepção esteja em constante estado de alerta, de procura, de motivação. O seu livro prende atenção, provocando o leitor. Quais as provocações que você apontaria em sua obra?

Z.F: Aos casais. Tem gente que não gosta do meu livro porque de certa forma se identifica com alguma coisa. Acho que exerço uma provocação aos casais, porque há uma felicidade falsificada nas pessoas.

- 11) Em uma passagem da obra há uma referência aos dentes dos personagens que associamos rapidamente ao conto “O Cobrador” de Rubem. Há alguma influência ou foi coincidência?

Z.F: Coincidência. A gente quando está com dor de dente é muito ruim, por isso que eu coloquei esta dor.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 4ª reimpressão. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1996

BADE, Patrick. *Ingres*. Parkstone. Europe, 1999.

BARTHES, Roland. *Novos Ensaio Crítico: O Grau Zero da Escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Editora nova fronteira: Rio de Janeiro, 1900.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Da obra ao texto*. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *S/Z: uma análise da novela de Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad, Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUMAN. Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

BRANDÃO. Jacynthos Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005

BISKER, Jaume, RAMOS, Maria Beatriz Breves. *No risco da violência: reflexões psicológicas sobre a agressividade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única: obras escolhidas*. Ed. brasiliense. 3ª reimpressão, 2000.

BENJAMIM, Walter. *Clássicos da Teoria da Tradução*. Trad. Suzana Kampflanges. In: Heidermamm, Wanna (org). Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 6ª ed., Rio de Janeiro: 2007.

BLOMM. Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BRITO, José Domingues de. (org.) *Literatura e Cinema*. Coletânea de depoimentos célebres e bibliografia resumida. Vol.4. São Paulo: Novera, 2007.

CABRAL, Álvaro (trad.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1974.

COMPAGNON, Antonio. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1999.

COOK, Terry. *Arquivos pessoais e Arquivos Institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno*.

COSTA, Francisco.(org). *Literatura Brasileira: a arte da palavra*. Rio de Janeiro: Revisão editorial, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*; trad. Junia Barreto. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2002.

_____. *Mal de Arquivo.Uma impressão freudiana*.Rio de Janeiro: Ed.Relume-Dumará,2005.

EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*.Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 4ª ed. Rio de Janeiro. Forense Univesitária.1995.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*Lisboa: Editora Veja, 1992.

FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. Biblioteca Globo: Folha se S. Paulo, 2003.

_____. *Diário de um Fescenino*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras,2003.

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

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

FONSECA, Zeca. *O Adorador*. Rio de Janeiro: Guarda-chuva, 2007.

FREUD, Sigmund.Edição Standar Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____.“*O Estranho*”. In: ESB.V.XVII. pp.237-269.

GOMES, Núbia P. Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Mundo encaixado: significação da cultura popular*. Belo Horizonte: Mazza Edições; Juiz de Fora: UFJF, 1992, p.244-273.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editor. 2000.

IPOPOTESIS. *Revista de estudos literários*. V.4, n.2, jul/dez. Juiz de fora: ed. UFJF, 2000.

MELO, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORAES, Elaine Cristina Ribeiro. O conceito do sujeito autoral em Diário de um fescenino, de Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado em Letras- PUC- Minas. BH: 2006

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral* Trad. Antonio Carlos Braga. 2ª ed. Escala.

PEDRAZZINI, Yves. Trad. Gisselle Unti. *A violência das cidades. Questões mundiais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. *O Olho e o Discurso: uma leitura de Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado em Letras-Teoria da Literatura-defendida em 2000 na Universidade Federal de Juiz de Fora.

ROSSET, Clément. *O Princípio da crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro. Rocco. 2002

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno?* Brasília: Ed. Brasiliense, 1990.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão, OLIVEIRA, Silvana Pessoa. Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Wendel. *O destino da prosa. Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: _____. *Nas Malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARTRE, Jean- Paul. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2005.

SILVA, José Maria da. SILVEIRA, Emerson Sena da. *Apresentação de trabalhos acadêmicos: normas e técnicas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: Proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de fora Funalfa Edições, 2004.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

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

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. *Literatura e consumo: o caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KAPLAN, E. Ann (org.). *O Mal-estar no pós-modernismo*. Trad. Vera Ribeiro. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1993.

Filme “O Homem do Ano”. Conspiração Filmes e Warner Bros Pictures. José Henrique Fonseca. Roteirista - Rubem Fonseca, 2003

Site oficial Rubem Fonseca: [http://: www.portalliteral.terra.com.br](http://www.portalliteral.terra.com.br)