A plasticidade da contística *brutalista* de Rubem Fonseca: a estética da violência e da solidão na pós-modernidade

The plasticity of Rubem Fonseca's *brutalist* tales: the aesthetics of violence and solitude in postmodernity

Emília Rafaelly Soares e Silva, Algemira de Macedo Mendes

IFPI- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí
emilia_rafaelly@yahoo.com

Algemira de Macedo Mendes

UESPI- Universidade Estadual do Piauí
ajemacedo@ig.com.br

Palavras-chave: Brutalismo, teoria do Conto, Rubem Fonseca, pós-modernidade, violência, Literatura Brasileira.

Keywords: Brutalism, theory of the Tale, Rubem Fonseca, postmodernity, Violence, Brazilian literature.

A violência e a solidão aparecem na obra do escritor brasileiro Rubem Fonseca como ressonâncias da sociedade de massas, do capitalismo selvagem, das renovadas opressões. O sujeito pós-moderno parece guiado pela ética da sociedade de consumo, esta que se apresenta não só de forma sofisticada, mas também brutal. Em suas narrativas “O buraco na parede” (1995), “Idiotas que falam outra língua” (1997) e “À maneira de Godard” (1998) podemos perceber a plasticidade que o gênero conto assume e o estilo *brutalista* irreverente que delineia novas possibilidades literárias.

A obra de Fonseca possui uma autoconsciência e explora a necessidade de recorrer a outros autores para se criar novas possibilidades literárias. É um diálogo constante com as obras do passado, principalmente com as de Poe e Doyle, mas com uma nova percepção dos limites dos gêneros. As metáforas são deixadas de lado e a linguagem torna-se mais seca, destituída de suavidades e pudores. O narrador é um psicólogo de si mesmo, pois rever o seu papel, a sua presumível genialidade e o seu, muitas vezes, arbitrário talento em meio à sociedade consumista numa concepção pós-moderna.

O pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991), não implica necessariamente numa ruptura ou implosão. Por seu caráter deliberadamente contraditório, a cul-

tura pós-moderna faz uso dos discursos convencionais, como o do capitalismo e suas ideologias, percebendo que não há saídas para essas tendências, restando apenas o questionamento a partir de seu próprio interior. Dessa forma, a ironia e a paródia são recursos utilizados no discurso, a partir da autorreflexão. É isso que ocorre nas obras de Rubem Fonseca que se apresentam como metaficcionais, no sentido de questionar o próprio fazer literário e suas contradições entre arte e mercado. Outro elemento frequente nas produções fonsequianas é a coexistência de gêneros heterogêneos em seus contos que se utilizam de formatos e linguagens distintas, como: a jornalística, a cinematográfica, a teatral, para citarmos as mais recorrentes. Esse último elemento citado é mais um desafio proposto pelo pós-modernismo, ou seja, a transgressão dos limites impostos às artes e aos gêneros, problematizando as suas convenções normalizadas por instituições:

O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”): desde a noção de originalidade e autoridade autorais, até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre a sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. (Hutcheon, 1991, p. 15)

A massificação dos indivíduos ocorre devido a intensificação das práticas consumistas. A desigualdade social é criada e alimentada por um sistema que cria rapidamente novas necessidades de consumo que suplantam aquelas que foram criadas bem recentemente. Os que não têm acesso a esses bens, a essa felicidade e desejo criados pelo capitalismo, vivem à margem da sociedade. A violência nos contos de Fonseca apresenta-se de forma banalizada, como algo inerente ao homem. Não se mostra como algo desconcertante ou extraordinário: ela é parte do todo social, um todo que a própria sociedade esconde, fantasia, interdita.

O conto brasileiro contemporâneo, conforme Bosi (1995) consegue abranger, ao seu modo, as temáticas trabalhadas em romances a partir de jogos de composição que regem a escrita moderna, que priorizam texto sintético, convívio de tons, gêneros e significados. Nesse entorno, o contista explora no discurso ficcional, a partir de intensa percepção, o demônio que se mostra de forma extrema em suas histórias. Esse demônio representa as lesões sociais emblematizadas por anti-heróis contemporâneos que habitam um tecido em que opera a moral da violência. Os seres humanos que não servem a essa moral do *brutalismo* ou a moral do consumismo são sumariamente eliminados, como no conto “O exterminador” de Fonseca.

Para Bosi (1995), o papel do contista é de pescador que enxerga a partir de uma visão demoníaca as lesões sociais. Podemos entender então, a partir dessa metáfora, que o contista é quem traz à margem as histórias obscuras, violentas, outrora marginalizadas, pondo aos olhos do leitor, a partir de intensa percepção, as situações cotidianas de forma revisitada pelo olhar poético.

[...] Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. [...] (Bosi, 1995, p. 9)

O escritor Rubem Fonseca, segundo Silva (1978), provocou com suas obras duas rupturas: as estabelecidas pelo escritor e as estabelecidas pelo público leitor. Essas rupturas se firmaram no plano social e linguístico. No primeiro plano, temos um autor que se recusa a escrever numa linguagem acadêmica, dando preferência a uma linguagem popular, carregada de palavrões que evidenciam essa peculiaridade, como descreve Silva:

Não é só com a linguagem que o autor rompe, porém. Recusa-se às pressões de classe a que pertence, que deseja uma linguagem escrita decente. E estamos deduzindo isso a partir da narrativa. Pois como bem se pode entrever na escritura de Rubem Fonseca, há a exaltação da linguagem popular, posta como carregada de significados maiores que aqueles peculiares à linguagem dita acadêmica, ou “decente”. (Silva, 1978, p. 30)

O plano linguístico considera a postura do linguista em relação à obra literária. Trata-se de uma posição complexa que exige uma compreensão para além do simples julgamento se uma obra atende aos padrões linguísticos da norma culta, ligados à tradição literária e, normalmente, estabelecidos como a linguagem dos escritores. Os recursos que o autor utiliza para transformar a oralidade em escrita literária, com aparências de realidade, interessam ao plano linguístico que, dessa forma, não se dissocia do social.

Bosi (1995) aponta que o *brutalismo* existente na obra de Rubem Fonseca e de seus seguidores mais recentes tem ressoo *yankee* na concepção da linguagem. Seria uma literatura que enxerga o lado podre do capitalismo avançado, suas feridas abertas pela opulência de uns e pela miséria de tantos. Por adotar o ponto de vista do marginal, com suas blasfêmias, palavras obscenas e falta de afeto, as projeções *yankee's* apresentam aspectos que podem ser vistos como antiliterários.

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar e dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. (Bosi, 1995, p. 18)

Além de tratar sobre marginais, o texto de Fonseca traz à tona a oralidade dos que habitam os grandes centros urbanos. A violência é constante nessa linguagem, principalmente pelo uso de palavrões que desconcertam o leitor, tirando-o de uma zona de conforto e trazendo-o para o incômodo submundo dos personagens, a partir de recursos expressivos marginais. A igualdade de condições sociais

é buscada pelos personagens fonssequianos por meio de atitudes “politicamente incorretas”, como estupros, roubos e assassinatos.

Essas figuras aparecem imersas num mundo sem Deus, sem ética, sem moral. São figuras degradantes e irreverentes que marcam essa narrativa que, com apurada técnica cinematográfica, reinventa uma literatura capaz de conduzir o leitor a uma desmistificação da violência, que reina operante. Nesse entorno, a presença do outro é rechaçada, e o individualismo e a solidão apresentam-se como rota de fuga.

Os indivíduos parecem incapazes de um esforço de contextualização ou mesmo de abstrair o que quer que seja. Não há um chão comum que lhes garanta qualquer perspectiva. A existência é reduzida a um espaço onde as “pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste”, e “o pior não é isso”. O pior é justamente decidir o que fazer com o outro. (Leones, 2013)

No que se refere aos estratagemas narrativos observáveis na obra de Fonseca, convém destacar a relação que se pode estabelecer entre os conceitos de *unidade de efeito* e a *análise dos motivos*, descritos por Poe (2011), bem como a noção que Cortázar (2006) estabelece entre escolha de tema e experiência profunda.

A composição literária causa no leitor um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma” que deve ser feita de forma dosada pelo contista. O mais importante é que o leitor consiga ler o conto “de uma só assentada” para que a unidade de efeito possa ser identificada, assim como acontece na poesia. Nas palavras de Poe (2011):

O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento. [...] É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada. Podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, pela própria natureza da prosa, por muito mais tempo do que podemos persistir, com bom propósito, na leitura atenta de um poema. Esse último, se realmente satisfizer as exigências de um sentimento poético, induz a uma exaltação da alma que não pode ser suportada por longo tempo. Todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias. (Poe, 2011, pp. 336-337)

Nas obras de Rubem Fonseca nota-se essa *unidade de efeito* descrita por Poe, muitas vezes, esse efeito se dá pela *análise dos motivos* que levam os personagens a cometerem alguns delitos. Desse modo, a unidade de efeito conjuga-se com a análise dos motivos num tom original e criativo. A unidade de efeito possivelmente é o que confere o sucesso editorial do autor, uma vez que o leitor se sente violentado e estarecido com a análise dos motivos presente nos contos. Segundo Olivia (2004, p. 49) “os atos transgressores representados [...] fazem parte do nosso cotidiano, talvez por isso certos leitores, entre os quais me incluo, nos sentimos violentados também”. No trecho a seguir, temos um exemplo de como a unidade de efeito é estabelecida e como os motivos aparecem de forma pontual. O nar-

rador-personagem do conto “O buraco na parede”, nos mostra os motivos que o levaram a cometer um crime e a maneira direta como essa ação foi cogitada:

Então senti a mão de Pia acariciando a parte mais secreta do meu corpo. Isso me surpreendeu mais do que o pedido que me fez em seguida.
 Sou virgem e quero perder a virgindade com você. Mas você terá de fazer uma coisa para mim.
 Eu faço.
 Qualquer coisa?
 O que for.
 Jura que faz o que eu vou te pedir.
 Sim, juro.
 E que não me fará perguntas.
 Não faço perguntas, juro.
 Eu quero que você mate a minha mãe. (Fonseca, 1995, p. 61)

Comparando conto e novela, Cortázar (2006) estabelece uma relação entre esses dois gêneros e o boxe. Se num combate entre o texto e o leitor a novela ganha por pontos obtidos, o conto ganha por nocaute. Não há elementos demasiados ou supérfluos no conto. Tudo é significativo, nada é gratuito.

Bosi (1997) também destaca a brevidade dos contos como um desafio para os escritores exercitarem técnicas novas de invenção, de modo que convivam tons, gêneros e significados num jogo de composição.

Esse caráter plástico já desnor-teou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. (Bosi, 1997, p. 7)

Essa plasticidade dos contos é verificável em “À maneira de Godard”. Nele, o conto serve-se da dramaticidade do teatro e apresenta uma revisitação do famoso *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Esse texto apresenta uma reflexão sobre os próprios usos da linguagem, numa prática metatextual, em que o texto é comparado a um espetáculo teatral, como podemos notar no trecho a seguir:

MESTRE DE CERIMÔNIAS

Eu sou o Mestre-de-Cerimônias e vou logo advertindo que vocês devem prestar muita atenção em tudo o que vai ser mostrado e dito aqui, do contrário terão a falsa impressão, em certos momentos, de que estão assistindo a ardilosos jogos de palavras, a estapafúrdios exercícios verbais, ou então cochilarão ou, mais lamentável ainda, sairão no meio do espetáculo. (Fonseca, 1998, p. 73)

Esse conto/peça teatral reflete de forma paródica sobre os dois gêneros: o teatro dentro do conto e o conto dentro do teatro. Assim como Shakespeare e Godard, Rubem Fonseca propõe uma inversão, uma ruptura do modo conven-

cionalista de se ver as coisas, no seu caso de escrever conto. A ideia é de renovar o tradicional, revisando as formas antigas e acrescentando a elas as modernas.

Fonseca parece refletir essa tentativa de conceituação do que vem a ser conto. Seus contos, em geral pequenos, encapsulam perfis de seres humanos, mesquinhos, esnobes, oportunistas, que encontram na vida a sua principal inimiga. Os seres humanos aparecem pequenos diante da grandiosidade que é a vida. As histórias transbordam dentro do gênero, assumindo a vivacidade por meio de linguagem líquida, capaz de assumir as mais diversas formas.

As histórias de crime e mistério, tão ao gosto de Poe, são retomadas por Rubem Fonseca, leitor ávido do mestre do suspense e dos contos policiais. A intertextualidade pode ser observada na leitura do conto “Idiotas que fala outra língua”, no qual o personagem José Roberto tem a ideia de emparedar sua esposa, após tê-la enganado até a morte. Os motivos desse crime são tórridos: a esposa não representava empecilho aos seus casos amorosos e ela ainda lhe garantia uma estabilidade financeira adquirida na empresa do sogro. Algo semelhante ocorre no assustador “O gato preto” de Poe, em que o narrador-personagem também assassina sua esposa, pelo motivo dela ter defendido o gato preto, e a empareda no porão de sua casa. No conto de Fonseca, a ideia do emparedamento conta com a ajuda das duas amantes de José Roberto, como podemos perceber no excerto que segue:

JOSÉ ROBERTO (enquanto toma café)

E se a gente emparedar a Lavínia? Emparedar uma pessoa não é uma coisa aviltante. E talvez os vermes não comam o emparedado, talvez ele seque como uma múmia. (percebendo dúvida no rosto das mulheres.) Não? É uma pena. Lavínia adoraria não ser comida pelos vermes. (Fonseca, 1995, p. 66)

No entanto, o emparedamento não se concretiza porque a parede acaba caindo por completo. A frieza de José Roberto e a disputa das amantes em meio à situação funesta também nos fazem lembrar a frieza do narrador do conto de Poe ao descrever como matou a sua esposa.

A obra de Rubem Fonseca é permeada de suspense narrativo, incitando no leitor expectativas que os contos geralmente superam, com pinceladas de forte violência, erotismo, mortes inesperadas e manias absurdas dos personagens. O leitor sente o *estranhamento*¹ ao entrar em contato pela primeira vez com um texto de calibre tão explosivo, o que faz dele um próprio detetive da trama alinhavada por linguagem peculiar. A Estética da Recepção, nas palavras de Hans Robert Jauss (1994), explica esse fenômeno ao apontar que

[...] o texto é uma granada pronta a explodir, mas quando acontece a interação positiva com o leitor, se auto-regula, abrindo-se como os cristais de um caleidos-

¹ Jakobson (1978), teórico estruturalista, ao estudar as fronteiras da poesia e seus *procedimentos*, assim como Chklovsky (1971), entende o *estranhamento* como uma desautomatização, ou seja, uma libertação da percepção. O leitor sente estranhamento ao deparar-se com a linguagem poética que mostra, muitas vezes, algo já visto, mas de uma forma elaborada, singularizada.

cópio: mostrando infinitas faces, todas contidas em si mesmo, todas possíveis e lógicas. (Jauss, 1994, p. 7)

Sobre o estranhamento causado pela leitura da obra de Fonseca, Pereira (2000) afirma que as entrelinhas inserem o leitor no texto, num processo de sedução literária:

[...] de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vaivém, sem um lugar preciso e seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução. (Pereira, 2000, p. 23-24)

A escolha do tema, como analisa Cortázar (2006), deve atentar-se para algo que o escritor encantou-se, ouviu ou vivenciou a partir de uma experiência profunda. Mas não somente isso, pois essa vivência do tema deve estar aliada a instrumentos expressivos, estilísticos. No caso de Fonseca, temos um autor que, enquanto comissário de polícia, havia vivenciado vários casos de crimes e que transpôs através de elementos significativos e criativos (próprios de sua linguagem *brutalista*) o tema que provavelmente mais lhe encantara e que poderia encantar os leitores. Dessa forma, conclui-se que não se trata apenas do que o autor vivenciou ou de um mero exercício estético; uma obra parte de uma profunda vivência e observação do tema e dos elementos estilísticos trabalhados criativamente.

O enredo nos contos de Fonseca necessita da participação do leitor, que, muitas vezes, precisa atuar como co-autor, ao preencher as entrelinhas. A pós-modernidade trouxe o autor como um agrupador de sentidos, um revisor da tradição e um crítico de sua própria condição de artista. No conto “À maneira de Godard” o enredo é desconstruído e construído diversas vezes, como um palco no qual os ajustes são feitos à luz dos espectadores. O diálogo entre Romeu e Julieta é composto por digressões num jogo que eles chamaram de Jogo da Arte e Ciência de Partejar numa tentativa de curar uma misteriosa doença que ambos tinham: a heterogenofobia². Esse conto apresenta uma discussão sobre o próprio fazer poético, sobre a plasticidade dos gêneros, sobre a interferência do leitor/espectador na obra, sobre a tendência da arte pós-moderna se mostrar impactante e, muitas vezes, bizarra aos olhos do sonolento público consumidor.

Segundo o contista argentino Jorge Luis Borges, ao falar sobre seus próprios contos, afirma que eles resultam mais na combinação de argumentos que na criação deles, de modo que o escritor apresenta-se mais como um agrupador de sentidos do que como um criador dotado de originalidade:

² No conto entendemos que é uma aversão à genitália do sexo oposto. O Jogo da Arte e Ciência de Partejar foi criado por Julieta e correspondia a um jogo em que um tocava no outro enquanto eles conversavam sobre assuntos variados (invenção da escrita, paleontologia, bonsais japoneses), de forma que desviassem a atenção da tão temida genitália do sexo oposto.

[...] em minha contística tenho apenas três ou quatro argumentos. O que ocorre é que mudo ou combino de modo diferente alguns componentes: ou o lugar ou o tempo ou as pessoas ou as estratégias argumentativas. O núcleo argumental poderia ser sempre o mesmo. (Borges *apud* Gotlib, 1998, p. 31)

No conto “À maneira de Godard” a figura do narrador é substituída por um Mestre-de-Cerimônias que media um primeiro diálogo entre Romeu e Wilson, e depois entre Romeu e Julieta. Os personagens falam por si sós, sem a interferência do narrador, como se estivessem numa peça de teatro. Esse tipo de narração corresponde ao *modo dramático* descrito por Friedman (2002), em que o narrador praticamente desaparece, limitando o conhecimento e a percepção do leitor somente aos diálogos que se sucedem e as cenas que vão surgindo a partir das ações dos personagens.

WILSON

Conte-me como foi o primeiro encontro de vocês.

ROMEU

Ao encontrá-la por acaso nesse seminário caça-níqueis, eclético e esdrúxulo a que compareci, esquecendo as normas rígidas que adotei para mim há muito tempo – conversar o menos possível com mulheres e nunca discutir com elas –, eu lhe disse: sua postura neomalthusiana não é científica.

WILSON

Que imprudência. (Fonseca, 1998, p. 75)

Outro caso dessa focalização de *modo dramático* é o que ocorre no conto “Idiotas que falam outra língua”. Nele, o narrador praticamente está ausente, aparecendo apenas no primeiro parágrafo que abre o conto, mas de forma apenas descritiva, como numa rubrica de teatro:

Um quarto de dormir com espelho no teto. Ao lado, a porta aberta, um banheiro. No quarto uma cama de casal, uma cadeira, duas mesinhas-de-cabeceira, vários litros de Coca-Cola, dois deles vazios, pacotes de batata frita, maços de cigarro. Silvia está nua, deitada na cama, com uma perna levantada, dobrada, o pé apoiado sobre o joelho. José Roberto está em pé, também nu, ao lado da cama, escovando os dentes.

JOSÉ ROBERTO (enquanto escova os dentes com uma escova sem pasta)

Odeio poucas coisas na vida e uma delas é que você escove os dentes com a minha escova.[...] (Fonseca, 1995, p. 52)

A inserção do teatral no conto confere economia dos meios narrativos, uma vez que exclui a presença do narrador e reforça a dramaticidade dos personagens e a fotografia das cenas. Esse tipo de utilização da plasticidade do conto moderno pressupõe um leitor mais atento e disponível a analisar o desenrolar dos acontecimentos.

Como nos contos de Poe, os de Fonseca nos apresentam desfechos abertos e enigmáticos, como uma pergunta sem resposta. Em *O buraco na parede*, o leitor sente falta da explicação do motivo que leva uma menina de doze anos a ter “entregado” sua virgindade a um (praticamente) desconhecido em troca de que

ele mate a mãe dela. O autor não nos deixa muitas pistas sobre o comportamento da menina, desviando a atenção para outros personagens.

Em “Idiotas que falam outra língua”, Fonseca apresenta um desfecho aberto, dessa forma, nem o conflito se mostra resolvido, visto que José Roberto não decide com qual das duas mulheres vai ficar (ou se pretende continuar com as duas) e nem sabemos o que a vizinha surda faz à porta de sua casa no momento em que estavam tentando se livrar do corpo de Lavínia. Se a vizinha era surda, não poderia ter ouvido o barulho da picareta, então o que fazia ali? Ela era realmente surda? O que aconteceria com José Roberto? Ficaria com a herança de Lavínia? Seria preso? O leitor não tem essas respostas, apenas poderá supô-las.

Coronel (2008) afirma que a produção ficcional de Rubem Fonseca é permeada por recursos metaficcionais e intertextuais. A linguagem dos meios da “cultura de massas” é uma das vozes mais expressivas na obra fonssequiana. O estilo do autor é moldado a partir do confronto entre as formas eruditas com as linguagens de grande alcance popular (jornal, rádio, televisão, etc.). Esse caráter metaficcional, é fruto da modernidade, que passou a avaliar dentro da obra o seu próprio discurso literário. A situação do artista também é reavaliada, em tempos em que a arte se converte em mercadoria e o artista em mercador de dinheiro e de prestígio, um ser atormentado pelo difícil processo criativo e pelas formas de linguagem que lhes são caras.

A linguagem de Fonseca é bruta, seca, econômica e desnudante. O narrador é um sujeito, em geral, criminoso, astucioso, frio e calculista. Esses adjetivos podem ser pressupostos pela leitura, visto que quase não constam literalmente, pois o autor pouco se utiliza deles para descrever o psicológico de seus personagens ou para lançar-lhe nuances de hiperrealismo.

Esse tipo especial de linguagem se insurge para diminuir a distância entre o narrador e o herói-vilão das narrativas. Distancia-se do tradicional romance policial por trazer como narrador um detetive menos brilhante, com falhas de caráter, sendo não mais aquele que acompanha os eventos à distância, mas como aquele que os vivencia e participa intimamente deles, chegando até mesmo a cometer delitos.

“À maneira de Godard” trata-se de um espetáculo teatral polêmico no interior do conto, pois põe em cena dois personagens buscando o sentido prático das palavras a partir do contato corporal primitivo. Juntos descobrem os orifícios e as protuberâncias dos órgãos sexuais, a masturbação e por fim a relação sexual, tudo isso aos olhos dos expectadores. O estranho jogo dá a luz a uma linguagem literária que redescobre o erótico de forma fria e mecânica: *brutalista*. A inteligência e boa articulação que os personagens demonstram são contrastadas com a forma nada poética com a qual procuram se desinibir do sexo.

O conto faz referência em sua técnica narrativa à arte do polêmico cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, que revalorizou a direção vanguardista de seus filmes com técnicas cênicas que valorizavam o paradoxo e o improvisado, a partir de montagens descontínuas e com demoradas sequências. O conto apresenta quarenta e oito páginas à maneira de Godard, ou seja, com interrupções, contrafações textuais, sequências improvisadas e descontínuas, apresentando inclusive um telefone que toca para chamar a atenção dos expectadores e não deixá-los dormir.

A “literatura-verdade”, que começou a expressar-se desde a década de 1960, segundo Bosi (1995) é a literatura que traz resposta à tecnocracia, às culturas de massa, às guerras e às ditaduras moldadas por sangue. A literatura de Rubem Fonseca revela a partir de uma autoanálise, própria do pós-modernismo, as sequelas sociais herdadas do capitalismo avançado. A partir de modos fragmentários, marginais e violentos de expressão, a literatura fONSEQUIANA mostra a verdade, experimentando um neorealismo urbano, no qual a cidade não oferece sossego ou afetividade ao homem. A brutalidade recorrente em seus contos mostra o lado sombrio e melancólico, a partir de linguagem que não busca os tons e as nuances belas, mas sim a nudez das palavras em seu estado brutal.

No conto “O buraco na parede” encontramos o narrador-personagem apaixonado pelo corpo de Pia, uma menina de aparentemente dezesseis anos, a qual ele passou a observar nua no banheiro que ficava contíguo ao seu quarto. O buraco na parede é o lugar físico que abria portas da sua imaginação e devolvia-lhe a sensação de vida. Outra mulher na vida do narrador-personagem é Tânia, a qual não demonstrava interesse, senão pelos joelhos da suposta bailarina. Essa personagem feminina corresponde ao oposto de Pia, visto que Tânia representa o amor carnal e Pia o platônico, até certo momento da narrativa. apreciador de obras literárias, o personagem poderia ser confundido com os personagens românticos do século XIX, se não fosse o desejo sexual falar mais forte em sua vida, a ponto de fazer com que ele cometa um assassinato. Os instintos sexuais o levam a perder a razão, restando-lhe somente o desejo como guia para os seus caminhos. A solidão reforça o erotismo que se estende entre dois cômodos que se ligam por meio de um buraco na parede.

A masturbação quebra a expectativa de um herói romântico e direciona o leitor para um herói realista, guiado unicamente pelos desejos sexuais. Não só isso: a própria conduta da personagem Pia, que primeiramente nos aparenta ser uma ingênua menina, sem personalidade marcante desfaz-se quando ela propõe que ele mate a sua mãe em troca da sua virgindade.

A linguagem fONSEQUIANA, como observamos nas análises anteriores, mostra-se inserida no contexto do novo modernismo ou pós-modernismo por contestar, reavaliar, contrariar a pretensa regularidade (de gêneros, formas, temáticas) que o modernismo procurou afirmar. Além disso, vimos alguns estratagemas utilizados para a subversão desses valores modernos que se dá no nível linguístico e no nível social, como afirmou Silva (1978). O palavrão, típico da oralidade, ganha mais força semântica e, mesmo sendo vocábulo costumeiramente antiliterário, ganha também força de expressão literária, por meio do uso especial da palavra obscena posta, estrategicamente, em cena. O erotismo, presente em suas obras, revela a solidão do homem em meio ao espetáculo da violência da qual ele muitas vezes é o mentor. Morte e vida permeiam as tramas paradoxais, conduzidas por uma intensa reflexão sobre a condição do escritor diante de um selvagem mercado editorial.

Inserida no paradoxo da pós-modernidade é comum encontrarmos na obra de Fonseca o encontro do tradicional com o moderno. As paródias tanto retomam a tradição como a insere em eventos e roupagem bizarras, como no conto “À maneira de Godard”, em que Romeu e Julieta figuram como dois intelectuais

que descobrem a sexualidade por meio de um estranho jogo cujo objetivo é deixar de temer a genitália do sexo oposto.

Esse conto retoma o passado clássico da literatura, ao trazer Shakespeare, não numa perspectiva nostálgica ou de simples elogio, mas como uma constante reavaliação desse passado em contraposição com a vanguarda polêmica de Godard. Dessa forma, podemos destacar a autorreflexão (metaficção) e o paradoxo como sintomáticos elementos pós-modernos na obra de Fonseca. Essa metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991), incorpora os três domínios cruciais para o estudo sobre o pós-modernismo: a literatura, a história e a teoria. A autoconsciência historiográfica sobre a história e a ficção como criação humana constituem concepções fundamentais para repensar e reelaborar as formas e conteúdos do passado.

No próprio interior da linguagem desse conto, Rubem Fonseca nos traz o paradoxo entre o intelectualismo e os instintos. Romeu e Julieta são dois intelectuais que muito discutem sobre os bonsais, a densidade populacional, a cultura dos anasazis, entre outros tantos temas, como uma forma de manter a ordem literária, enquanto a desordem se dava pelos movimentos eróticos que faziam. O discurso científico e polido no conto funcionava como interdito para afastar a linguagem mais erótica. É um duelo entre a natureza e a cultura, no qual a natureza (representada pelos instintos sexuais) fala mais forte. No excerto abaixo, temos esse confronto entre essas duas linguagens partícipes do estranho jogo erótico:

JULIETA

Acho que estamos chegando a um estágio mais avançado do Jogo. Deixe-me deitar ao seu lado e juntar os indicadores e polegares das mãos, fazendo um gesto que simboliza a vagina.

ROMEU

Esses mesmos polinésios chegaram à ilha da Páscoa, no oceano Pacífico, no ano 400, e encontraram-na coberta de árvores.

JULIETA

Enfia o dedo nessa abertura da minha mão. Mas você não pode tirar os olhos do meu púbis. Imagine o que existe de secreto, as revelações possíveis na fenda que se oculta entre esse tufo de pelos negros que mais parece, pela abundância, uma floresta noturna.

ROMEU

Para fazer canoas e erguer as grandes estátuas de pedra de sua superstição selvagem – de dez metros e oitenta e cinco toneladas de peso, a maior parte destruída pelo tempo –, os maoris acabaram com todas as árvores. (Fonseca, 1998, p. 111)

Os contos de Fonseca fogem do final feliz, procurando uma verossimilhança interna em suas tramas. Representa tipos humanos, como o marginal e o burguês permissivo, num jogo ambíguo em que a moral e a ética da violência preponderam. Ambas as personagens de classes diferentes utilizam-se da violência, do palavrão, da frieza, da brutalidade, pois elas

[...] são retratos significativos da população urbana brasileira e, presentemente da burguesia brasileira às voltas com uma nova valoração que não soube ainda assimilar. O burguês brasileiro é, por tradição, um moralista que aceita a permissividade, eis porque seu comportamento é sempre mediatizado pela ambiguidade. Quer parecer moralista, quer ser permissivo; é, por isso, em vários outros níveis também um sujeito em contradição permanente. (Silva, 1978, p. 31)

Entendemos o conto de Rubem Fonseca como portador de questionamentos pós-modernos, pois pontua temáticas do novo modernismo, num estilo marcadamente *brutalista*, com linguagem destituída de metáforas, permeada de palavras, que particularizam o falar tanto do marginal como o da elite. Dessa forma, como vimos, o autor cria um tipo de conto que agrega vários gêneros, sejam eles epistolares, conversas telefônicas, peças teatrais, poemas, etc. Os personagens envolvidos enriquecem a trama e ampliam o tema, dando uma impressão de que existe um herói determinado que age por impulso e egoísmo, e que cujo destino parece ser a solidão.

Referências bibliográficas

- borges, J. L. (2011). Borges e o conto. In Kiefer, C. *A poética do conto – de Poe a Borges um passeio pelo gênero* (pp. 281-395). São Paulo: Leya.
- Bosi, A. (2006). Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In *O conto brasileiro contemporâneo* (pp 7-22). São Paulo: Cultrix.
- Coronel, L, P. (2008). *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80.* (Coleção Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). São Paulo: Linear B. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,
- Cortázar, J (2006). *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Série Debates. São Paulo: Perspectiva.
- Fonseca, R (1997). *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Fonseca, R (1995). *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Friedman, N (2002). *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (pp. 166-182). Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Revista USP: São Paulo.
- Poe, E. (*apud*) GOTLIB, N.B (2011). *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.
- Hutcheon, L (2011). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- Jauss, H, R (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Traduzido por Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática.
- Leones, A. de. (2013). Rubem Fonseca lança “Amalgama”, com a aspereza cara ao autor. *O Estado de S. Paulo Online*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,rubem-fonseca-lanca-amalgama-com-a-aspereza-cara-ao-autor,1094674,0.htm..>
- Olivia, O.P. (2004). Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca. *Unimontes Científica*, 39 -50. Disponível em: http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n2/word%20e%20pdf/4rev_cientifica_v6_n2_quarto_artigo.pdf.
- Pereira, M, A. (2000). *No Fio do Texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Silva, D. (1978). *A ferramenta do escritor – um estudo da violência em “Feliz Ano Novo” de Rubem Fonseca*. Rio Grande do Sul: Editora Artenova S.A.

Resumo

A obra de Rubem Fonseca suscita diversos questionamentos para a sociedade contemporânea. Seu estilo choca leitores com o uso de uma linguagem, considerada por Alfredo Bosi (2006) como *brutalista*, que traz à tona os paradoxos da pós-modernidade. A contística fonssequiana é permeada de suspense narrativo, incitando no leitor expectativas que os contos geralmente superam, com pinceladas de forte violência, erotismo, mortes inesperadas e manias absurdas dos personagens. O leitor sente o *estranhamento* ao entrar em contato pela primeira vez com um texto de calibre tão explosivo, o que faz dele um próprio detetive da trama alinhavada por linguagem peculiar. A plasticidade dos contos é irreverente, o que faz desse autor um dos maiores contistas brasileiros. Em alguns contos publicados na década de 1990, a saber: “À maneira de Godard”, “O buraco na parede” e “Idiotas que falam outra língua”, encontramos as peculiaridades da poética fonssequiana que dialogam com as considerações de renomados contistas como Poe, no que se refere à *unidade de efeito*, Cortázar, com suas acepções de conto: *intensidade, tensão e brevidade* e Jorge Luis Borges, que trata da *expectativa* ao se ler determinado gênero que transporta o leitor para um mundo diferente das experiências comuns.

Abstract

The work of Rubem Fonseca raises several questions for contemporary society. His style shocks readers with the use of a language, considered by Alfredo Bosi (2006) as *brutalist*, which brings to light the paradoxes of postmodernity. The tale of Fonseca is permeated with narrative suspense, inciting in the reader expectations that the tales usually surpass, with brushstrokes of strong violence, eroticism, unexpected deaths and absurd manias of the characters. The reader senses strangeness by first contacting a text of such an explosive caliber, which makes him a particular plot detective strung by peculiar language. The plasticity of the tales is irreverent, which makes this author one of the greatest brazilian composers. In some short stories published in the 1990s, “À maneira de Godard,” “O buraco na parede,” and “Idiotas que falam outra língua,” we find the peculiarities of Fonseca’s poetics which dialogue with the considerations of renowned poets such as Poe, with respect to the *unit of effect*, Cortázar, with his tastes: *intensity, tension and brevity*, and Jorge Luis Borges, who deals with the *expectation* of reading a certain genre that transports the reader to a world different from common experiences.