

Rubem Fonseca: modalidades de encarceramento

JOSÉ FERES SABINO¹

I

FUGINDO à máxima de não dar entrevistas, já que essas não acrescentariam nada ao que consta em seus livros, Rubem Fonseca, no ano de 2004, deu uma ao jornal *Folha de S.Paulo* e, ao responder uma das perguntas do entrevistador, afirmou que atualmente “estamos vivendo na colônia penal de Kafka. Mas, como a oferta de entretenimento, psicofármacos e estupefacientes é imensa, não nos damos conta disso. [...] Às vezes me sinto como se estivesse preso num gigantesco parque de diversões, um zoológico humano” (Fonseca, 2004).

A novela de Franz Kafka “Na colônia penal” trata justamente de uma colônia penal situada nos trópicos. No centro da narrativa está um aparelho singular, que serve para torturar e exterminar os que transgrediram algum mandamento. Essa máquina inscreve a pena no corpo do condenado, cujo crime teria sido desobedecer a um superior hierárquico e, como todos os outros, será punido sem saber o porquê, sem saber qual será sua sentença e sem qualquer direito à defesa prévia, pois o oficial crê que a culpa é sempre indubitável.

Nas linhas que seguem, não quero verificar se realmente habitamos ou não uma colônia penal, tampouco afirmar que a obra de Rubem Fonseca seria um comentário sobre essa novela de Kafka. Trata-se antes de usar a imagem da prisão e as ressonâncias de seu sentido para lermos sua obra, destacando não só o espaço em que as narrativas se desenrolam, mas também a prisão do escritor a si mesmo, ou seja, condenado a narrar sempre as variadas clausuras a que estamos submetidos. “A paixão do tema tratado manda no escritor, e isso é tudo” (Borges, 2008, p.53).

A imagem da prisão surge já na primeira obra de Rubem Fonseca (1989a), o livro de contos *Os prisioneiros*, de 1963, cuja epígrafe de Lao Tsé – “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível” – destaca a ideia de prisão sem fuga possível, que reaparece também na entrevista: “sinceramente não consigo ver saídas no horizonte. Nem no campo político nem no religioso nem no artístico” (Fonseca, 2004).

No livro *Feliz ano novo*, publicado em 1975, e imediatamente censurado pela ditadura militar brasileira, o conto “Intestino grosso”, narrado por um jornalista, é a transcrição de uma entrevista com um escritor, que se define assim: “[...] estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (Fonseca, 1991b, p.173).

É óbvio que a comparação entre o dito de Lao Tsé e a declaração de Rubem Fonseca na entrevista, bem como a de seu personagem-escritor citada acima, deve ser matizada, visto que o sábio chinês assere algo em relação à condição humana e o escritor, sobre o lugar onde o humano acontece.

II

Pode-se ler a frase-epígrafe de Lao Tsé como uma reflexão sobre a vontade humana. Ao afirmar que somos prisioneiros de nós mesmos e não há fuga possível, o sábio chinês está dizendo também que, em relação ao que somos, nossa vontade tem papel limitado. A mesma ideia está presente também na epígrafe do segundo livro de Rubem Fonseca, *A coleira do cão* (de 1965) – “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente” (Pérsio, *Sat.* V, 158 apud Fonseca, 1991a).

Nessa frase do poeta romano Aulo Pérsio Flaco, a ideia é a de que não podemos mudar nossa condição, talvez apenas reconhecer aquilo que somos, e, nesse sentido, a vontade seria o impulso inicial para sairmos à procura das marcas que nos formaram.

A literatura de Rubem Fonseca, no entanto, parece insistir que o âmbito de exercício da vontade é mínimo e, além disso, é de pouca serventia para a descoberta de nossas marcas mais profundas, já que seus personagens padecem de “falta de recheio”. Quero com essa expressão dizer apenas que seus personagens são rasos e suas vivências rarefeitas. A marca principal da “inserção” deles no mundo é a destituição.

É por isso que a frase de Lao Tsé adquire um tom irônico, se lida em conjunto com os contos, romances e novelas de Rubem Fonseca, pois os personagens não estão presos a si mesmos, ou seja, às marcas que os caracterizam, mas àquilo que lhes falta. Não se trata apenas de carência material,¹ mas também falta de um local aberto onde uma vida humana possa acontecer. São homens vazios lançados num parque zoológico de diversões.

O conto “A força humana”, o primeiro do livro de contos *A coleira do cão*, apresenta um halterofilista que se prepara para participar de um campeonato de halterofilia; abre-se assim: “Eu queria seguir em frente mas não podia” (Fonseca, 1991a, p.11). A narrativa, em primeira pessoa, é uma tentativa de desvendar o enigma desse estar parado. Embora seu treinador, motivado pelo lema “não há limite para a força humana para aquele que tem força de vontade”, estimule-o a treinar com mais afinco, nosso halterofilista padece, em suas próprias palavras, de uma “aporrinhção enorme” que não passa e torna os dias compridos. Essa aporrinhção não é outro afeto senão a angústia.

Torna-se patente, ao longo do conto, que a vontade humana está reduzida à sua capacidade de erguer pesos, moldar o corpo, mas não serve para restituir aquilo de que o personagem-narrador foi destituído: “me deu vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e ima-

ginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando benção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes” (Fonseca, 1991a, p.31).

Esse sujeito destituído, preso a uma determinada situação, é apoiado e sustentado pelo João, dono da academia e seu treinador, e pela prostituta Leninha, mas essas companhias não conseguem lhe oferecer qualquer consolo. A única coisa que o conforta é parar diante de uma loja de disco e ficar ouvindo música. Ou então observar, no mesmo local, um crioulo dançando e admirar sua beleza física natural. A loja de discos é a janela através da qual ele pode ilusoriamente escapar por um breve momento da realidade vazia.

No conto “O inimigo”, que fecha o primeiro livro de Rubem Fonseca, o narrador está trancado em sua casa – chegou até a desenvolver certas táticas mnemônicas para verificar antes de dormir se fechou mesmo sua residência – e começa, na cama, a recordar certa trupe de amigos da adolescência.

Depois dessa recordação, decide buscar os amigos não para saber se existem ou não, mas para constatar se são verdadeiras ou não suas reminiscências. Sai em busca de cada um dos amigos, mas, ao visitá-los, nenhum reconhece aquilo que o narrador lhes conta. Volta para casa e constata: “Tenho a impressão de que não tenho mais nenhuma missão a cumprir, de que minha vida está sem projeto a realizar” (Fonseca, 1989a, p.123). Retoma então suas táticas mnemônicas a fim de verificar seu trancamento.

Os personagens fONSEQUIANOS parecem oscilar entre a realidade vazia e a fantasia, entre as expectativas de outra vida e a dura frustração. Um dos exemplos mais notáveis dessa oscilação é a personagem do conto “Lúcia McCartney”, que intitula a coletânea de contos de 1967, em que uma prostituta crê que um cliente está apaixonado por ela; ela, verdadeiramente apaixonada, deposita sua esperança nele para sair de sua situação. Esses dois níveis estão apresentados na forma em que o conto é narrado: Lúcia, narradora do conto, encena suas fantasias (que aparecem marcadas no texto como, por exemplo, *cena subjetiva*, *diálogo inventado* etc.) ao mesmo tempo em que descreve sua espera de que esse homem mais velho as realize.

Os personagens têm consciência do vazio da vida que levam, mas não conseguem escapar dessa condição. Ensaiam gestos de fuga, vislumbram uma outra vida pelas frestas, iludem-se com alguns elementos que apontam para algo fora da situação aprisionante, mas permanecem sempre atados ao mesmo lugar.

III

Um de seus primeiros críticos, Alfredo Bosi, classificou de brutalista² a narrativa de Rubem Fonseca. Embora o adjetivo tenha sido usado para designar especificamente a dicção de seus personagens, o próprio crítico assinala que a obra nos oferece uma “imagem do caos e da agonia de valores” (Bosi, 1977, p.18). De fato, sua obra não só apresenta a imagem desse desvario – não há mais uma centralidade que opere a organização dos sentidos, muito menos a dos valores –, como ela própria é construída incorporando a violência em seu âmbito.

A compreensão da natureza da violência na obra de Rubem Fonseca pode se dar não recorrendo às explicações advindas das ciências (economia, sociologia, psicologia, biologia), mas às reflexões da pensadora Hannah Arendt sobre o acontecer humano. “Agir”, segundo ela, “é a resposta humana à condição de natalidade. Já que todos nós chegamos ao mundo em virtude do nascimento, estamos aptos, como recém-chegados e principiantes, a começar algo novo” (Arendt, 1973, p.152). Se as condições e as circunstâncias restringem ou detêm esse acontecer – essa possibilidade de realizar algo novo –, a violência é a resposta humana a isso. Com a diminuição do âmbito da ação humana, aumenta a violência.

Ideia semelhante é sustentada pelo economista Amartya Sen (2015) ao discorrer sobre o vínculo entre confinamento identitário e incitamento à violência. A redução, ou classificação rudimentar, da identidade humana a uma categoria, por exemplo, pensar uma pessoa tão somente como muçulmana, em vez de gerar uma pertença da pessoa ao grupo, pode, na verdade, proporcionar mais violência porque não só confina a compreensão que ela tem de si mesma, como também a induz a agir movida por motivos decorrentes dessa classificação.

Na obra de Rubem Fonseca, notamos que o raio de ação humana vai diminuindo, como se o homem “nascesse” numa cidade empilhada de gente,³ de dejetos, de detritos e progressivamente fosse sendo empurrado para espaços cada vez mais restritos, para a periferia das cidades, para seu próprio corpo, para suas próprias paranoias, tornando-se um observador obcecado de suas ilusões, minúcias corporais, excrementos, secreções.

Diferentemente da guerra privada de Patricia Highsmith, cuja violência de seus personagens, segundo Peter Handke (2007, p.354), é muito mais a exteriorização de uma frustração lentamente gestada, os personagens fonsequianos são levados à violência pelo desespero de sentir um imenso vazio dentro de si. A constatação do vazio os impele à coabitação violenta no trânsito que vai do vazio à máscara.⁴

IV

Além da oscilação entre realidade e fantasia, podemos acrescentar outra, elaborada por Boris Schnaidermann (1998), que observa nos personagens de Rubem Fonseca uma oscilação de vozes – vozes de barbárie e vozes de cultura – que sempre aparecem mescladas neles. Essa caracterização abarca a movimentação incessante entre cometer atos de violência e consumir cultura. O exemplo clássico aqui é o cobrador, do conto de mesmo nome, do livro homônimo (publicado em 1979), que é capaz de exercer a violência extrema e recitar poemas.

No conto, o gesto da restituição é realizado pelo cobrador. O personagem-narrador proclama: todos eles (dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos) estão me devendo. “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! [...] agora eu só cobro” (Fonseca, 1989b, p.14). Equipado de um arsenal de armas – “[...] Magnum com silenciador, um Colt Cobra 38, duas navalhas, uma carabina 12, um Taurus 38 capenga, um punhal e um

facção” (ibidem, p.16) – e ódio, ele sai cobrando tudo o que lhe devem: “colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete e bola de futebol” (ibidem, p.16). Além de árvore e sombra, num pedaço de terra batida.

Quando o ódio desse encolerizado diminui e ele perde a vontade de cobrar, senta-se em frente da televisão e em pouco tempo o ódio volta. Ao final, ele se dá conta de que sua vida vai mudar – “Fecha-se um ciclo de minha vida e abre-se outro” (Fonseca, 1989b, p.29). – porque agora aprendeu a não cobrar a dívida matando individualmente, mas cometendo assassinato em massa.

O conto parece ser o ápice desse movimento de reconhecimento da falta e da decisão de participar também da festa da restituição, mas, mesmo assim, o gesto do cobrador não desfaz o circuito fechado que o exclui.

Ideia semelhante aparece no romance *O seminarista* (Fonseca, 2009), em que um ex-seminarista, matador de aluguel, já decidido a aposentar-se de sua vida de assassino, não consegue também abandoná-la. Encontra-se preso em seu passado persecutório: “confesso que sempre fui um pouco paranoico, mas foi isso que me manteve vivo” (Fonseca, 2009, p.51).

V

Outra oscilação presente nos personagens – talvez o sentimento estruturante deles – é a sensação de desajuste em relação à situação na qual estão inseridos. Carregam uma forte sensação de não pertencimento ao lugar em que vivem. A posição do estrangeiro está mais bem definida e tematizada na figura do comissário Mattos.

No romance *Agosto* de 1990, Fonseca (2010a) encaixou um crime (uma micro-história), que será investigado pelo comissário Mattos, dentro do famoso episódio do crime da rua Toneleros, a saber, a tentativa de assassinato de Carlos Lacerda e a crise política aberta por esse evento, resultando no suicídio de Vargas, no mês de agosto de 1954 (a macro-história).

O narrador define a situação de Mattos quando escreve que “[...] ele se sentia um estranho no mundo nebuloso dele e no mundo dos outros também” (Fonseca, 2010a, p.319-20). E, em outro trecho, ao assinalar sua paixão por ópera, comenta que a cultura – “ir à ópera, aos concertos, aos museus, fingir que liam os clássicos, tudo fazia parte de uma grande encenação hipócrita dos ricos [...] não passa de um ornamento” (ibidem, p.53-4).

O homem é um estranho no mundo; a história, um pesadelo; a cultura, mero ornamento. Essa deixa de ser um patrimônio acumulado de vários saberes, algo que um profundo conhecedor da zoologia humana, Honoré Balzac, escreveu no prefácio de sua *Comédia humana*:

O animal tem pouca mobília, não tem arte nem ciência, ao passo que o homem, por uma lei que ainda não foi desvendada, tende a reproduzir seus costumes, seus pensamentos e sua vida em tudo o que apropria às necessidades. (Balzac, 2012)

A função que a cultura teria de desempenhar – acolher em seu seio o de-sassossego humano – não é mais realizada. Desaparece a cultura como conformação de um espaço de residência para o homem.

Mattos, assim como uma ampla gama de personagens fonsequianos, é angustiado e desesperado. Como ensinou o filósofo Martin Heidegger, a angústia é o sentimento que afasta o homem dos significados partilhados. Para o angustiado, o mundo surge como algo inóspito. Corroídos pela angústia, os personagens constataam um duplo esvaziamento: interno – “[...] eu também me considerava incapaz de uma emoção tão profunda [...]” (Fonseca, 1995, p.56) e externo – “A vida é um vazio que tem de ser preenchido diariamente com sacrifícios” (ibidem, p.150).

No lugar da cultura, não mais entendida “como o conjunto de criação e valores que caracterizam uma comunidade” (Fonseca, 2011a, p.118), aparece a anarquia de valores e o acúmulo de clichês. Agora cada um é o criador da própria tábua de valores – se bem que, numa sociedade de consumo acelerado, sabemos que essa valoração é ilusória, pois há um complexo de instituições produzindo-os.

VI

Uma coisa é o pensamento, outra é o ato, e ainda outra, a imagem do ato, proclamou o Zaratustra de Nietzsche. Na obra de Rubem Fonseca, essa tríade se transforma numa díade: pensamento e imagem. O pensamento se torna uma capacidade de reunir clichês e inferir comportamentos a partir deles; a imagem não é mais a imagem de um ato, mas sim clichês que conformam uma realidade.⁵ Os clichês se tornam a tábua valorativa que, por sua vez, moldam nosso agir.

No conto “Caderninho de nomes”, o narrador e autor do caderninho de nomes das mulheres com quem transou diz que “[...] a pressa é inimiga da perfeição. Este, aliás, é um dos meus clichês favoritos; não me incomoda usar lugares-comuns, são sempre a concepção clara de uma realidade, ainda que gastos pelo abuso” (Fonseca, 2011a, p.261).

Mas o que é o clichê senão um confinamento do pensamento? E a erudição que alguns de seus personagens arrotam senão uma coleção de lugares-comuns? O próprio perfil dos personagens, sua identidade, é construído com elementos tirados da cultura de massas, como o advogado-detetive Mandrake.⁶ O homem é a um só tempo remetente e destinatário de clichês – um portador e receptor de valores, os quais não têm verticalidade alguma, apenas horizontalidade, e são adotados e descartados como qualquer utilitário de uso cotidiano.

No *Diário de um fescenino*, um escritor decide escrever um diário (durante um ano) ao mesmo tempo em que escreve um romance de formação. O leitor, no entanto, constata que o ser humano, inclusive o escritor, de fato age segundo clichês. Dividido entre duas mulheres, o escritor narra suas relações com elas, entremeadas de reflexões sobre a arte de escrever, mas nenhuma delas consiste em reflexões genuínas – já que inexistente o voltar a si –; não passam de uma

coleção de experiências rarefeitas, um punhado de clichês. “Todas as verdades são velhos clichês”, anota o escritor, “as mentiras é que conseguem às vezes ser originais” (Fonseca, 2010b, p.82).⁷

Segundo o escritor português António Alçada Baptista (2010), Rubem Fonseca captou um aspecto fundamental de nossa urbanidade: estamos agregados por abstrações. Por abstração de clichês, eu diria, a que o homem está sujeito, sem qualquer “elemento real” que o devolva ao ato propriamente dito, exceto a violência. É ela que, no interior da obra, funciona ao mesmo tempo como tentativa de ruptura do campo prisional e estofo de realidade num mundo erguido pela abstração de clichês. “Foi na cidade que as palavras começaram a tomar o lugar das coisas”, acrescenta António Alçada Baptista, lembrando que essa cisão pode dar nascimento a uma socialização de esquizofrênicos, já que “pode acontecer que os esquizofrênicos se vejam forçados a contentar-se com palavras em vez de coisas” (Baptista, 2010).

Há uma relação entre o vazio interno do homem e a linguagem como veículo de clichês. Reduzida a mero instrumento, a linguagem, uma das mais elaboradas capacidades humanas de agir, estreita-se, assim como o âmbito de nossas ações. Esse caráter instrumental iguala a linguagem à violência, cuja natureza é instrumental. Agora ambas são empregadas para alcançar certos fins. É o que pensa, por exemplo, o personagem-cobrador do conto homônimo: vou cobrar tudo aquilo que eles me devem. E a cobrança é feita pela violência.

VII

Em 2011, Rubem Fonseca publica uma novela, *José*, cujo personagem principal tem não só o primeiro nome igual ao do autor (antecede o nome Rubem Fonseca um “José”), como há diversas cenas comuns à vida dos dois. No entanto, o que poderia ser uma tentativa de autobiografia é desfeita tanto pela declaração do narrador, que acusa o gênero autobiográfico de “um amontado de mentiras” (Fonseca, 2011a, p.6), quanto pela narrativa em terceira pessoa.

Circunscrito aos primeiros trinta anos da vida de José, a novela homônima começa discutindo justamente o papel da memória:

As memórias preservadas desde a infância e que carregamos durante nossa vida são talvez a nossa melhor educação, diz Alyosha Karamázov. E se apenas uma dessas boas memórias permanece em nosso coração, ela talvez venha a ser, um dia, o instrumento de nossa salvação. (Fonseca, 2011a, p.5)

E logo em seguida diz o contrário, citando o poeta russo Joseph Brodsky: “[...] a memória trai a todos, é uma aliada do esquecimento, é uma aliada da morte”.

As citações se contradizem, porque, ao tentar relembrar sua infância, José já sabe que a memória sofre de esquecimento e de inexatidão. Seu esforço será apenas o de não inventar nada. Pretende chegar ao fim de suas tumultuadas lembranças, concluindo que a memória pode ser aliada da vida.

Ao traçar os anos de formação de José – do escritor⁸ que viria a ser –, em que algo foi angariado e algo, esquecido, o narrador pontua muitos fatos, às vezes ampliados com algum comentário, mas a experiência ali transmitida é tão rarefeita quanto a dos personagens que aparecem nos contos, novelas e romances de Rubem Fonseca. A memória parece operar como retentora de impressões sensíveis, mas incapaz de evocar qualquer reminiscência aliada à cena retida. O narrador está preso não às cenas que o redimem, mas à tentativa de organizar alguns elementos de sua vida.

“Memorizar”, escreveu Brodsky (1994, p.92), “é restabelecer a intimidade”. No caso da novela *José*, contudo, a memória não consegue restabelecê-la, pois ela não é uma caverna profunda, mas uma quitinete bem decorada. Não incorpora o vivido, coleciona cenas. Lemos a novela como se lêssemos um roteiro de uma vida a ser vivida. Ser dotado de lembranças restritas à superfície do acontecimento denotaria a rarefação do vivido?

A maior “porta de escape” que José encontrou na vida foi o carnaval: única força capaz de subverter as configurações do espaço prisional, que, no entanto, não o arrastam para fora do presídio. José nos faz pensar no halterofilista do conto “A força humana”: ambos estão parados, contemplando aquilo que os ensandecem.⁹

VIII

As epígrafes dos livros *Os prisioneiros* e *A coleira do cão* evocam uma tradição de sábios (Lao Tsé, sábio chinês; Pérsio, poeta estoico romano), cujas obras seriam meditações sobre o aprender a viver. No caso da obra de Rubem Fonseca, no entanto, chegamos à conclusão de que os ensinamentos de nada servem já que o homem nem mais consegue viver. O Zaratustra de Nietzsche – filósofo que pode ser incluído como herdeiro dessa tradição, num de seus discursos “Da morte voluntária”, diz:

Morre no tempo certo: assim ensina Zaratustra.

Sim, mas quem jamais vive no tempo certo, como poderia morrer no tempo certo? Oxalá não tivesse nascido! – Assim recomendo eu aos supérfluos. (Nietzsche, 2011, p.69)

Homens supérfluos seria outra designação para os personagens fonssequianos. Se pensarmos que a imagem da prisão, surgida já em seu primeiro livro, atravessa a obra, o contraste se dá entre a consciência do vazio e o desespero de não mais poder preenchê-lo.¹⁰ O vazio interno dos personagens, no entanto, é uma espécie de reserva não contaminada, que os torna capazes de reconhecer alguma brecha no calabouço a que estão presos, mas eles próprios são incapazes de escapar por ali. O cobrador, horas antes de exterminar um casal, que chega bem trajado a uma festa, observa: “As pessoas se enfeitam no cabelereiro, no costureiro, no massagista e só o espelho lhes dá, nas festas, a atenção que esperam” (Fonseca, 1989b, p.19).

A obra de Rubem Fonseca sempre narrou um mundo demarcado por prisões visíveis e invisíveis. Um gesto, no entanto, permaneceu intacto: a fé na palavra literária,¹¹ como se ela fosse um martelo que golpeia incessantemente o mesmo prego até que os muros desabem.

Agradecimentos

Distintas versões deste trabalho foram lidas por Ana Cecília Olmos, Alexandre Braga Massella, Meire Cristina Gomes, Patricia Brandstatter e Wadih Tuma. A eles expressei meu agradecimento pelas críticas e sugestões.

Notas

- 1 Ricos e opulentos também padecem de “desajustes”, como nos contos “Passeio noturno Parte I” e “Passeio noturno Parte II”, do livro *Feliz ano novo*, em que um homem sai à noite com seu carro e se excita atropelando pessoas.
- 2 Para Bosi (1977, p.18), o adjetivo caracteriza toda uma produção literária que se formou nos anos 1960, “tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões [...]”. A dicção das narrativas de Rubem Fonseca “é rápida e às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído”. Também Antonio Candido (2011, p.255) faz uma análise sobre o autor, num texto de 1981, “A nova narrativa”, em que nomeia o estilo de Rubem Fonseca como “ultrarrealismo” – termo que cabe tanto para este escritor quanto para João Antônio, cujas obras apresentam uma espécie de “notícia crua da vida”.
- 3 No conto “O cobrador”, o personagem descreve assim o acúmulo de gente: “De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada” (Fonseca, 1989a, p.14).
- 4 “Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos”, escreve Mandrake, no conto de mesmo nome (Fonseca, 1989a, p.95).
- 5 Se traduzirmos esse vocabulário nietzschiano em vocabulário fotográfico, seguindo sugestão da escritora Susan Sontag (2004, p.103-4), o movimento também permanece o mesmo: “As fotos não se limitam a apresentar a realidade – realisticamente. A realidade é que é examinada, e avaliada, em função da sua fidelidade às fotos. [...] Em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando por conseguinte a própria ideia de realidade e de realismo”.
- 6 “Mandrake” é o codinome do advogado criminalista Paulo Mendes, que surge pela primeira vez na obra de Rubem Fonseca, no conto “O caso de F. A.” do livro *Lúcia McCartney* (1967). “Mandrake” é o nome do mágico, personagem de história em quadrinhos, criado, em 1934, pelo escritor Lee Falk e desenhado por Phil Davis.
- 7 Outra oscilação presente na obra de Rubem Fonseca poderia ser estampada com a seguinte tipologia: personagens que atuam rente à realidade e personagens que são encenadores móveis de mensagens. A última expressão é tirada do texto de Alfredo Bosi “Os estudos literários na Era dos Extremos”, cujo intuito, num texto em homenagem aos 80 anos de Antonio Candido, era pensar a cultura letrada no universo caótico do

fim do milênio (o texto é de 1999). Embora não haja no texto menção à obra de Rubem Fonseca, dois conceitos, “hipermimetismo” e “hipermediação”, utilizados para demarcar os polos da Era do Extremos na literatura e crítica literária, servem também para caracterizar a oscilação citada acima. Para Bosi, os conceitos demarcariam os novos procedimentos literários que começavam a surgir na década de 1970. O que se pretende aqui não é mostrar que Rubem Fonseca é um autor hipermimético (pois incorpora procedimentos da cultura de massa na confecção narrativa) ou hipermediador (por utilizar procedimentos literários e retóricos, tais como pastiche, citação, clichês), mas aplicar esses conceitos para definir uma oscilação presentes nos personagens: ora estão atacadados com o real, ora são encenadores de mensagens. Seria interessante, no entanto, pensar se a obra de Rubem Fonseca não “profetizou” o destino da literatura nos anos vindouros.

8 Há um paralelismo entre o personagem-escritor do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” e o personagem José da novela *José*. O mesmo sobrado alugado pelo personagem-escritor reaparece descrito na novela *José* quando sua família veio de Minas e se instalou no Rio de Janeiro. “Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio, mora num sobrado em cima de uma chapelaria feminina, na rua Sete de Setembro, no centro da cidade, e anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite” (Fonseca, 1992, p.11). “Apesar de passarem necessidades, ninguém se lamentava pelo fato de morar sem qualquer conforto num sobrado destinado a depósito de mercadorias, sobre a loja onde o pai conseguira estabelecer um modesto negocio, na rua Sete de Setembro, quase na esquina da rua Uruguaiana, [...]” (Fonseca, 2011a, p.29-30). Ambos também são partidários da expressão “solvitur ambulando”. “José já disse alhures, quando anda resolve muitos problemas, solvitur ambulando, e realmente, quando quer criar e estimular sua imaginação ele precisa caminhar” (ibidem, p.160). No conto (Fonseca, 1992), a expressão aparece nas páginas 11 e 19.

9 O capítulo 11 da novela *José* é dedicado ao Carnaval.

10 Num artigo que se tornou referência para os leitores de Rubem Fonseca, o crítico João Luiz Lafetá (2000) sustenta a ideia de que, nas primeiras obras, há nos personagens um contraste entre a riqueza interna subjetiva e a realidade objetiva degradada.

11 No conto “Intestino grosso”, o personagem-escritor declara que “gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir” (Fonseca, 1991b, p.173).

Referências

ARENDDT, H. *Crises da república*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAPTISTA, A. A. Contribuição para a análise do “espaço” na obra de Rubem Fonseca”. In: FONSECA, R. *Feliz ano novo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. (ebook).

BALZAC, H. de. Prefácio à Comédia Humana. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Trad. Vidal de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Globo, 2012. (ebook).

BORGES, J. L. *Discussão*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

- BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.7-22.
- _____. Um boêmio entre duas cidades. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002a. p.238-43.
- _____. Os estudos literários na Era dos Extremos. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002b. p.248-56.
- BRODSKY, J. *Menos que um*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p.241-60.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.1, p.88-93, 1996.
- FONSECA, R. *Os prisioneiros*. 4.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989a.
- _____. *O cobrador*. 3.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989b.
- _____. *A coleira do cão*. 4.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1991a.
- _____. *Feliz ano novo*. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1991b.
- _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. *O caso Morel*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. A onipresença da decomposição. Caderno Mais, *Folha de S.Paulo*, 25 de abril de 2004.
- _____. *O romance morreu*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- _____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Agosto*. 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010a.
- _____. *Diário de um fescenino*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010b.
- _____. *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.
- _____. *Pequenas criaturas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b.
- HANDKE, P. *Meine Ortstafeln, Meine Zeittafeln (1967-2007)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- LAFETÁ, J. L. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.5, p.120-34, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- SCHNAIDERMAN, B. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: *Contos reunidos, Rubem Fonseca*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.773-7.
- SEN, A. *Identidade e violência*. A ilusão do destino. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

RESUMO – Este ensaio transforma uma declaração do escritor Rubem Fonseca – a de que vivemos numa colônia penal – numa imagem-guia para ler sua obra. Três são os intuitos deste texto: explicitar os espaços de confinamento, o papel da violência e a rarefação da experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca, Prisão, Violência, Experiência, Linguagem.

ABSTRACT – This essay transforms a statement by writer Rubem Fonseca – that we live in a penal colony – into a guiding image to read his work. This text has three purposes: clarifying the spaces of confinement, the role of violence and the rarefaction of experience.

KEYWORDS: Rubem Fonseca, Prison, Violence, Experience, Language.

José Feres Sabino é graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com mestrado em Filosofia pela mesma instituição; é tradutor e professor de filosofia.

@ – joseferes@hydra.com.br

Recebido em 27.3.2017 e aceito em 15.5.2017.

¹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.