

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E SECRETARIADO EXECUTIVO

ISTELA REGINA FERREIRA

O NEONATURALISMO DE RUBEM FONSECA

GOIÂNIA – 2009

ISTELA REGINA FERREIRA

O NEONATURALISMO DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura e produção cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Albertina Vicentini.

Co-orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

S586n Istela Regina Ferreira.
O neonaturalismo de Rubem Fonseca [manuscrito] / Istela
Regina Ferreira – 2009.
70 f.

Bibliografia: f. 68-70

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Departamento de Letras e Secretariado Executivo,
2009.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa.

Co-orientadora: profa. Dra. Albertina Vicentini.

1. Literatura brasileira. 2. Neonaturalismo. 3. Fonseca, Rubem
– neonaturalismo – análise literária. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-34.09(043.3)

82.02

ISTELA REGINA FERREIRA

O NEONATURALISMO DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em 27 de novembro de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

Profa. Dra. Albertina Vicentini

Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho

GOIÂNIA - 2009

AGRADECIMENTOS

A todos que de alguma forma participaram desta travessia:

em especial, pelo aprendizado e o afeto de minha orientadora Profa. Dra. Albertina Vicentini, obrigada pelas inúmeras conversas de incentivos para concluir ideias, revisões e pelas horas de orientação, pela atenção aos meus problemas “nem sempre pertinentes ao meio acadêmico”. Saiba que tenho uma grande admiração por você;

Aos meus pais, minha irmã, minha querida filha que ainda não nasceu, mas é a razão de ser das minhas escolhas, ao Ricardo pela compreensão e amor.

Ao professor Dr. Heleno Godói, pelos livros e textos, as conversas e a constante motivação;

À Profa. Dra. Maria Luíza pela gentileza de disponibilizar seu tempo comigo;

À Profa. Dra. Fátima Lima, por não me deixar desistir;

Minha amiga e professora Dra. Gislene Lima Felipe da Silva, pela receptividade na UnB sempre que necessário;

Minha sincera gratidão aos professores, aos amigos e aos funcionários da PUC-GO.

*Não, não é fácil escrever.
É duro como quebrar rochas.
(...)
Ah que medo de começar...
O que me proponho contar
parece fácil e à mão de todos.
Mas a sua elaboração é muito
difícil. Pois tenho que tornar
Nítido o que está quase apagado
e que mal vejo. Com mãos de
dedos duros enlameados
apalpar o invisível na própria lama.*

Clarice Lispector

RESUMO

A dissertação intitulada como *O neonaturalismo em Rubem Fonseca* tem como objetivo mostrar ao leitor como Rubem Fonseca continuou o viés do naturalismo do século XIX até o neonaturalismo contemporâneo, apresentando em suas obras os temas da violência, da loucura, do desvalimento social, através do conceito de literatura brutalista de Alfredo Bosi. O estudo procura ainda mostrar a produção literária do autor tendo como ponto de partida o panorama da cultura brasileira da década de 1970, até os dias atuais. Outro fato relevante é que da década de 60 e 70, sua obra demonstra um experimentalismo que é substituído posteriormente, nos anos 80 e 90, por um neonaturalismo mais cru, que se concentra em relatos violentos, denúncias usando uma linguagem irônica que criticam a sociedade brasileira, mostrando a urbanização das cidades grandes brasileiras, a ditadura militar, as explorações sociais, a burguesia indiferente. A linguagem seca do autor, de frases curtas e incisivas, abre um novo tipo de narrativa na literatura contemporânea e retrata bem a vida urbana, suscitando questionamentos acerca da presença da angústia nessa vida, através de personagens que incorporam o momento histórico como referência. A violência urbana é um dos temas mais explorados na obra de Rubem Fonseca, como parte do cotidiano de nosso país. Para exemplificar a trajetória do autor durante esse período de transição do naturalismo até neonaturalismo usou-se alguns contos retirados do livro ***64 contos de Rubem Fonseca de Tomás Eloy Martínez***.

Palavras chaves: literatura brasileira, neonaturalismo, Rubem Fonseca e contos.

ABSTRACT

This dissertation entitled *The neo naturalism in Rubem Fonseca* aims to show the reader how Rubem Fonseca continued the 19th century naturalism bias into the contemporary neo naturalism, with the themes of violence, of madness and of social helplessness featuring in his works through Alfredo Bosi's concept of brutalist literature. The study also intends to show the author's literary production having as a starting point the panorama of the Brazilian culture of the 1970s till the present day. Another relevant fact is that in the 1960s and 1970s, his work shows some experimentation which is replaced later, in the 1980s and 1990s, by a more raw neo naturalism, which focuses on violent narratives, reports in ironical language that criticize the Brazilian society, showing the urbanization of the large cities in Brazil, the military dictatorship, the social exploitation, the indifferent bourgeoisie. The author's economical language, with short and incisive sentences, begins a new kind of narrative in the contemporary literature and portrays the urban life well, giving rise to questions about the presence of anguish in this life, via characters that embody the historical moment as a reference. Urban violence is one of the most explored themes in Rubem Fonseca's work, as part of the everyday life in our country. In order to illustrate the author's trajectory over this transitional period from naturalism to neo naturalism we used some stories from the book *64 Short Stories* by Rubem Fonseca organized by Tomás Eloy Martínez.

Keywords: Brazilian literature, neo naturalism, Rubem Fonseca and short stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	12
DO NATURALISMO AO NEONATURALISMO DO SÉCULO XX	12
1.1 O naturalismo de Émile Zola	12
1.2 O naturalismo no Brasil do século XIX	18
1.3 Os anos 30 do século XX e o neonaturalismo	23
1.4 Os anos 70	25
CAPÍTULO II	29
RUBEM FONSECA E A NOVA FORMA DE NARRAR DO NEONATURALISMO	29
CAPÍTULO III	37
REALIDADE E BRUTALISMO NA OBRA DE RUBEM FONSECA	37
3.1 Temas e narração	37
3.2 A linguagem	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	68

INTRODUÇÃO

O Naturalismo floresceu primeiramente na França, na segunda metade do século XIX nas Américas, mas teve repercussão também em outros países europeus, nos Estados Unidos e no Brasil. Os princípios cientificistas seguidos deram origem ao movimento literário que teve como base a filosofia de que só as leis da natureza são válidas para explicar o mundo e de que o comportamento do homem está sujeito a um condicionamento puramente biológico e social.

A partir do determinismo darwinista, a visão de mundo do homem moderno teve diversas influências que se tornaram teorias defendidas por sociólogos e antropólogos do período. E esse contexto ecoou no âmbito literário, fazendo com que diversos escritores se tornassem representantes dessas correntes cientificistas e criassem personagens e situações exemplificando e comprovando tais idéias e teorias.

O século XIX assiste à expansão burguesa no mundo e, ao mesmo tempo uma fase de diversos acontecimentos, como lutas militares, conquistas coloniais, teorização de pretensas superioridades proclamadas, desenvolvimento e produção do comércio, invenções e inovações no campo científico.

Para compreender melhor o Naturalismo é importante tratar da posição de Émile Zola nesse contexto, porque ele representa o argumento, o desenvolvimento e a tendência progressiva do período. Ao se preparar para escrever *Thérèse Raquin*, ele proclamaria: [...] “O romance deve ser um estudo objetivo das paixões”; cada capítulo deveria ser “o estudo de um curioso caso fisiológico [...] (Apud SODRÉ, 1992, p. 47). A sua idéia é a de que um homem forte e uma mulher insatisfeita procuram em si a besta, envolvem-se num drama violento, e observar suas ações e reações a partir de um corpo vivo é o mesmo que os cirurgiões fazem em cadáveres.

Para Zola, pouco importam os fatos morais ou físicos, porque eles sempre têm suas causas, como existem causas para a ambição, coragem e para o funcionamento do corpo humano. O Naturalismo para Zola se descrevia da seguinte maneira:

[...] uma pintura de um ambiente determina e completa o ser humano. Quando os ambientes eram sujos e tristes, sujas e tristes eram as criaturas que neles viviam. Ele sempre conservou a profunda impressão da vida dos pobres, com as suas violências e bebedeiras, com as famílias degeneradas pelo álcool. Presenciando funerais, refeições coletivas, festas a que acorriam trabalhadores, viu neles apenas grandes rebanhos animalizados (SODRÉ, 1992, p. 51).

Observa-se, contudo, que *Thérèse Raquin* trata de um drama sombrio, trabalhado com rigorosa precisão de detalhes, pois Camilo, filho de madame Raquin, criado com extremo carinho, casa-se com Teresa, sua irmã de criação, criatura cuja sensualidade recalcada não pode satisfazer com Camilo seu marido cabendo a Laurent, seu colega de escritório, realizar. Os dois amantes assassinam Camilo, enquanto madame Raquin mãe de Camilo presencia os acontecimentos, mas que logo em seguida torna-se parálitica. O desenrolar do romance cresce não só pelo fato do adultério, mas também pela acusação silenciosa e impotente da velha, conduzindo os amantes ao suicídio.

Assim, o Naturalismo apresenta uma visão da vida mais determinista, mais mecanicista: [...] “O homem é um animal, presa de forças fatais e superiores, impulsionado pela fisiologia; visão do homem pelo método científico, impessoal; nada do que existe é indigno da literatura” (SODRÉ, 1992, p. 57), não importando a opinião sobre os atos, mas os atos em si mesmos¹.

Na literatura Naturalista, a linguagem empregada é, em geral, coloquial, simples e direta, para descrever vícios e mazelas humanas. São empregadas expressões vulgares. Temas do cotidiano urbano, como crimes, miséria e intrigas são constantes e o estudo dos desvios do comportamento humano é marcado pela influência exercida pelo meio ou pelas razões sociais em que o indivíduo está inserido.

¹ Esse conceito fundamenta-se na idéia: “Entusiasmado com a leitura da obra de Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimentale* (1865), Zola elaborou uma aplicação das suas teorias à literatura, e, no seu livro *Le Roman expérimental* (1880), levantou um paralelo das idéias do mestre com a sua teoria do romance naturalista, assegurando que o método do cientista deveria tornar-se o do escritor. O romance experimental [...] substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo do homem natural, sujeito a leis físico-químicas e determinado pela literatura naturalista, o determinismo para o qual as deliberações morais são determinadas ou são o resultado direto das condições psicológicas ou são de natureza física. O homem nada era se não uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico e social” (ZOLA, 1982 p. 28).

Nos estudos literários, a obra de Rubem Fonseca² obteve reconhecimento especial pela qualidade de produção. Ele foi capaz de elaborar um conjunto de obra que, em geral, se mostra simples, mas ao mesmo tempo evidencia novas técnicas narrativas. Por meio de uma linguagem mais elaborada, ele escreve de forma sucinta, direta, impondo um modelo de temática urbana. Seus temas correlacionam com os do Naturalismo do final do século XIX, no estudo que apresenta do homem violento, dos comportamentos sociais desajustados, do cotidiano psicotizado do mundo moderno.

A proposta deste estudo é apresentar o naturalismo de Rubem Fonseca e sua evolução para o neonaturalismo, destacando características brutalistas por meio da linguagem utilizada nos temas estudados nos contos. No primeiro capítulo demonstraremos como a literatura naturalista integrou o meio literário brasileiro e logo após o surgimento do neonaturalismo. Para tanto, foi necessário fazer uma viés da literatura naturalista de Émile Zola e o naturalismo no Brasil no século XIX até os anos 70.

No segundo 2, trabalharemos a crítica de jornais e revistas com relação a Rubem Fonseca na sua nova forma de narrar no neonaturalismo, destacando de maneira geral sua escrita e a violência do autor por meio da linguagem, fato esse que pode ser observado no conto *Feliz ano novo*, onde as ocorrências narradas iniciam no subúrbios com personagens pertencentes a uma classe menos abastada e logo depois em um bairro de classe alta. Todo esse ambiente é pertinente ao Naturalismo. Outro fato relevante é o universo do comportamento humano que é apresentado em seus aspectos mais baixos, com situações frias e sangrentas. Nesse capítulo pode-se perceber a interdiscursividade da obra do autor, proporcionando ao leitor a representação da violência que é construída por meio da linguagem de engajamento político, ao mesmo tempo influenciada pelo cinema *noir* e o romance policial norte americano. Como disse Walnice Galvão (2001):

² José Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, MG, em 1925. Formado em Direito, exerceu várias atividades antes de dedicar-se inteiramente à literatura. Exerceu sua carreira na polícia, como comissário, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro e muitos dos seus trabalhos literários estão relacionados a fatos vivenciados naquela época. Quando se tornou escritor, fez esse viés entre a experiência da vida nas ruas e, se hoje é um escritor consagrado tanto pela crítica como pelo público, de certa forma ter sido comissário de polícia teve responsabilidade nisso: do vasto catálogo de casos e personagens do submundo do crime, além de sua sensibilidade e da exímia arte no manejo das palavras e da imaginação através da escrita por meio de frases curtas, cortes com diálogos ríspidos, aliando todos esses elementos em seus textos.

Verifica-se que o autor cansou-se do experimentalismo, que dava instigação e provocação a seu texto. A variação de registro podia até desorganizar a linearidade, como acontecia, entre outros, em "Lúcia McCartney", composto em colunas de linhas que não se correspondiam, obrigando o leitor a uma leitura também menos convencional. Agora o autor atingiu a mediania de um discurso indireto, igual em todos os contos e não mais variadíssimo dentro de cada volume, em que uma voz autoral apegada à personagem fala por ela. De vez em quando um diálogo, portanto uma irrupção do discurso direto interrompe a monotonia daquela voz. Mas isso raramente ocorre e a experimentação define afinal numa alternância entre discurso indireto e direto.

Dos EUA também vem a maior influência na obra de Rubem Fonseca, o "thriller" ou romance "noir", que aqui chamamos de romance policial ou de detetive --literatura best-seller de cidade grande. Seu arcabouço repousa em privilegiar a cena em detrimento da elucubração, a ação em vez da reflexão, o impacto em vez da nuance. O romance policial (com a possível exceção de Georges Simenon) só dá certo em língua inglesa: há várias hipóteses explicativas para isso, mas nenhuma satisfatória.

No terceiro e último capítulo, mostraremos a análise de alguns contos do autor ressaltando a violência descrita em forma de literatura, todo o realismo e brutalismo com a linguagem nos contos destacando o panorama literário brasileiro contido na narrativa urbana: a violência e a miséria das grandes cidades brasileiras, em especial do Rio de Janeiro, presente no conto Feliz ano novo. O autor delinea uma urbanidade especificamente brasileira e constrói um repertório prosaico, mas ao mesmo tempo erudito em suas citações.

Rubem Fonseca soube adaptar-se confortavelmente aos novos tempos, tempos nos quais era imperativo ultrapassar o ideário nacionalista-populista do passado, aceitar incondicionalmente as regras do mercado e ainda inclumir algo de subversão textual.

CAPÍTULO I

DO NATURALISMO AO NEONATURALISMO DO SÉCULO XX

1.1 O naturalismo de Émile Zola

O conceito de Naturalismo sempre foi fundamental para os estudos literários. E tal conceito ultrapassa os problemas de classificação de períodos literários ou até mesmo tendências, porque é um processo de ramificações não só da literatura, mas das artes em geral.

A ascensão do Naturalismo dentro da literatura foi marcada pelo cientificismo, pelo determinismo³ e pelo darwinismo social⁴. Essas foram teorias defendidas por estudiosos da época. Com isso, dentro do espaço literário, muitos escritores tornaram-se representantes dessas correntes científicas, criando personagens e temas relacionados a esses argumentos.

Para Emile Zola (1982), em *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*, o movimento literário francês aparece como uma tentativa de aproximação entre a literatura e a ciência, refletindo sem dúvida a questão do entusiasmo da era positivista em prol do progresso das ciências e também representando o interesse dos literatos pela investigação e metodologia dos cientistas.

Nesse sentido, a evolução naturalista que empolgou o século XIX e o XX, no neonaturalismo, impulsionou aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico. O romance experimental para Zola é dividido em três níveis de argumentação (1982, p. 16): [...] “Definição do método

³ Esse termo relativamente recente (Kant é um dos primeiros a empregá-lo em *Religion*, I, Obs. Ger., nota) compreende dois significados: 1º: ação ou condicionamento, que necessitam de uma causa ou de um grupo de causas; 2º: doutrina que reconhece a universalidade do princípio causal e, portanto, admite também a determinação necessária das ações humanas a partir de seus motivos. No primeiro sentido, fala-se, por exemplo, de “D. e de indeterminismo, entre quem admite e quem nega a necessidade causal no mundo em geral e, em particular, no homem. No segundo sentido, a palavra D. foi utilizada para designar o reconhecimento e o alcance universal da necessidade causal que constitui uma ordem racional, mas não finalista, e, portanto, não se presta a ser designada pelo velho nome de destino (ABBAGNANO, 2007, p. 287).

⁴ Em sentido lato, o conjunto das doutrinas do século XIX (de direita ou de esquerda) que procuraram aplicar a teoria darwiniana da evolução (ou alguns de seus aspectos) ao campo ético-político. Em sentido restrito e significativo, o conjunto das teorias que, partindo dos conceitos biológicos de “luta pela existência” e de “sobrevivência do mais apto”, tentaram dar um (suposto) fundamento “científico” às desigualdades sociais e raciais nalgumas teses retomadas e chamadas de sociobiologia (ABBAGNANO, 2007, p. 267).

experimental; sua aplicação às ciências do homem; e o romance experimental propriamente dito.

O método experimental pode ser definido como o de:

[...] um simples observador, porque interpreta o fenômeno por intermédio de uma experiência cujo resultado serve de controle e ainda serve de critério para buscar a verdade, devendo o cientista abster-se de qualquer capricho pessoal ou crenças, sejam elas religiosas, filosóficas, ou mesmo científicas. Prevalece apenas a autoridade dos fatos observados (ZOLA, 1982, p.17).

Embora esse rigor seja possível, sobretudo nas ciências dos corpos brutos, para Zola ela é também perfeitamente aplicável às ciências dos corpos vivos e, por conseguinte, ao homem. No romance experimental, o observador-experimentador redige uma ata ou um relatório e em seguida concebe uma intriga na qual as personagens provam, através de suas experiências e comportamentos, uma sucessão de fatos conforme o mecanismo estudado, por meio de perturbações cerebrais e sensuais que comprometem a saúde do corpo social. O escritor naturalista, para Zola (1982, p. 19), [...] faz uma experiência para mostrar, que ele é mais um cientista do que um terapeuta.

A teoria de Zola repousa num embasamento filosófico de natureza utópica, tentando construir uma sociedade melhor. No entanto, é um embasamento autoritário e dominador:

Ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, resolver com o tempo todos os problemas do socialismo e, sobretudo, trazer bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência as questões de criminalidade (ZOLA, 1982, p.17).

É importante comentar que, ao ler o *Romance experimental*, convém ter cuidado de não se deixar impressionar pelo seu estilo polêmico, pois o próprio Zola adverte o leitor em suas linhas iniciais da sua veemência controversa: é preciso usar as mesmas armas que o adversário, pouco importando se o pensamento sai ou não distorcido. Contudo, o leitor deve ter paciência, sempre atento às restrições, reticências e contra-argumentos levantados pelo escritor. Percebe-se então que ZOLA (1982, p.20) tem consciência dos limites de sua teoria [...] “Não somos nem químicos, nem físicos, nem fisiólogos, somos simplesmente romancistas que nos apoiamos nas ciências.” Para conseguir determinar o que pode haver de observação

e de experimentação no romance naturalista, basta perceber os seguintes critérios:

O observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante dos olhos... Ele deve ser fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza... Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado e bem observado o fenômeno, surge a idéia, intervém o raciocínio, e o experimentador aparece para interpretar o fenômeno. O experimentador é aquele que, em virtude de uma interpretação mais ou menos provável, mas antecipada, dos fenômenos observados, institui a experiência de maneira que, na ordem lógica das previsões, ela forneça um resultado que sirva de controle para hipótese ou idéia preconcebida. A partir do momento em que o resultado da experiência se manifesta, o experimentador deve então desaparecer, ou melhor, transformar-se instantaneamente em observador; e é apenas quando ele tiver constatado os resultados da experiência – exatamente como os de uma observação ordinária – que o intelecto reaparecerá para raciocinar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou se infirma por estes mesmos resultados (ZOLA, 1982, p. 30).

Assim, o romancista é um observador e um experimentador ao mesmo tempo e os primeiros livros contos de Rubem Fonseca representam um exemplo claro do projeto literário do autor com uma experiência formal que mistura vários fragmentos de gêneros como romance, diários, relatório policial, citações apócrifas, laudo de autópsia, cartas, etc. Nele, o observador apresenta os fatos tal qual os viu, definindo o ponto de partida, estabelecendo o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Episódio esse que pode ser encontrado no conto Relato de ocorrência, em que qualquer semelhança não é mera coincidência, onde ele relata um acidente uma vaca foi atropelada por um ônibus e após o ocorrido, as pessoas brigam para conseguir pedaços de carne e não se preocupam com as pessoas que necessitam de socorro. Ficando evidente a miséria que essas pessoas viviam: “Elias segura o facão na mão, como se fosse um punhal; olha com ódio para Marcílio e Ivonildo. Cospe no chão. Corre para cima da vaca. No lombo é onde fica o filé, diz Lucília. Elias corta a vaca” (FONSECA, 2004, p.183). A respeito do romancista é importante ainda acrescentar que “[...] um ato observado fará eclodir a idéia da experiência, que deve [ele] instituir e descrever como se chega ao conhecimento completo da verdade” (ZOLA, 1982, p. 35).

E quando Zola comenta que o romancista deve discutir e fixar as idéias no plano da experiência estará julgando os resultados a cada minuto, com a liberdade de espírito de um homem que só aceita os fatos conforme o determinismo dos fenômenos.

Dessa forma, pode-se dizer que os romances naturalistas:

[...] observam e experimentam, e que todo o trabalho nasce da dúvida em que se colocam diante das versões mal conhecidas, dos fenômenos inexplicados, até que uma idéia experimental desperte bruscamente um gênio e os impele a instruir uma experiência, para analisar os fatos e dominá-los (ZOLA, 1982, p. 36).

Este é, portanto, o método experimental, sobre o qual, durante muito tempo, se negou que pudesse ser aplicado aos corpos vivos - transposto da Física e da Química para a Fisiologia e a Medicina, e da Fisiologia para o romance naturalista -, conforme os comentários de Cuvier⁵.

O romance experimental é uma conseqüência da evolução científica do século XIX e se opõe ao estudo do homem abstrato, do homem metafísico, defendendo o estudo do homem natural, submetido às leis físicas e orgânicas, imprimindo à literatura uma identidade científica.

Para Zola, [...] a Medicina não deveria ser vista apenas como uma arte. Citando Claude Bernard, afirma:

Certos médicos pensam que a medicina só pode ser conjectural e concluem que o médico é um artista que deve suprir o indeterminismo dos casos particulares através de seu gênio, de seu talento pessoal. Essas idéias anticientíficas, contra as quais é preciso se levantar com todas as formas, são elas que contribuem para fazer a Medicina se estagnar no estado que ela está há tanto tempo. Todas as ciências começam sendo, necessariamente, conjecturais. A Medicina continua sendo conjectural em quase tudo, não o nego; mas quero apenas dizer que a ciência moderna deve fazer esforços para sair deste estado provisório que não constitui um estado científico definitivo, nem para a Medicina nem para outras ciências. O estado científico demorará mais para se constituir e será mais difícil de obter em Medicina, por causa da complexidade dos fenômenos; mas o objetivo do médico cientista e, em sua ciência como em todas as outras, é reduzir o indeterminado ao determinado. (ZOLA, 1982, apud, p. 57).

À medida que a burguesia firma uma espécie de “pacto intelectual” com esse ideário científicista, surgem novos romances com personagens e situações que servem como exemplos das teorias evolucionistas e científicistas. As obras produzidas nesse período querem ser um espelho da sociedade sob a justificativa científica do estudo da natureza e do homem. E Zola tece um comentário bastante

⁵ Georges Cuvier, naturalista Francês (1769-1832), membro e secretário da Academia das Ciências, professor do Collège de France e considerado como o criador da Anatomia comparada e da Paleontologia.

pertinente a respeito dessa idéia [...] “Nós escritores naturalistas, submetemos cada fato à observação e à experiência; enquanto que os escritores idealistas admitem influências misteriosas que escapam as leis da natureza” (ZOLA, 1982, p. 59).

O escritor torna-se um erudito capaz de interessar-se por todos os assuntos e de aprofundar-se também em conhecimentos especificamente científicos. Assim é que, da corrente positivista, o Naturalismo herdará a preocupação pela organização racional da ordem social, resultado de outros fatores consolidados no século, que são o capitalismo e o nascimento da sociologia, que busca realizar o desejo aguçado de vários movimentos intelectuais que tinham a intenção de resolver o problema social. Pode-se dizer que o escritor naturalista torna-se um cientista, descrevendo os mecanismos da sociedade, sabendo dosar os acontecimentos, seja no campo emocional, ou das perturbações que comprometem o corpo social.

Quanto aos caracteres constitutivos do romance naturalista, Zola os enumera quando avalia “O Naturalismo no teatro” (1982, p. 102 a 136). Principalmente, são como se seguem.

Dado que o Naturalismo é uma investigação sobre a natureza, os seres e as coisas:

não põe mais seu interesse na engenhosidade de uma fábula bem inventada e desenvolvida segundo certas regras [...], não se preocupa com a exposição, com o nó ou o desenlace [...], não fabrica uma armação completa, segundo as necessidades de uma idéia concebida de antemão. Parte-se deste ponto: a natureza basta; é necessário aceitá-la tal qual é, sem modificá-la e sem nada cortar-lhe [...] toma-se simplesmente na vida a história de um ser ou de um grupo de seres, cujos atos são registrados fielmente. A obra se torna uma ata, e nada mais; tem somente o mérito da observação exata [...] às vezes, mesmo, não é uma existência inteira que é relatada; é unicamente um fragmento da existência, uma única página da história humana. (p.102-103)

Isso significa que o escritor é impessoal, isto é, “não é mais que um escrivão que se abstém de julgar e concluir” (p.103), o que envolve a questão da moralidade na literatura. Ao escritor não cabe fazer sínteses; ele desaparece por trás daquilo que relata, tornando o seu relato objetivo o suficiente para fazê-lo também documental. Diz Zola: “os fatos são estes, a experiência tentada em tais condições dá tais resultados; e ele [o romancista] aí se detém, porque, se quisesse avançar para além dos fenômenos, entraria na hipótese; seriam probabilidades, não seria ciência” (p.104).

Essa espécie de ‘relatório’ ou ata em que se transforma o romance

experimental é um repúdio ao idealismo (que, para Zola, ‘corrige’ a natureza, embelezando-a) e ao subjetivismo dos narradores do romance: “ Como se vê, nosso único erro⁶ em tudo isso é não aceitar senão a natureza, não querer corrigir o que é pelo que deveria ser” (p.105).

Em suma a questão da moralidade no romance se reduz, para Zola, a duas opiniões: “os idealistas pretendem que é necessário mentir para ser moral; os naturalistas afirmam que não se poderia ser moral fora da verdade” (p.106).

Quanto ao personagem naturalista, ele é antes descrito do que narrado, porque o que interessa ao romance é a apresentação de suas características forjadas pelo meio a que o romancista o submete, em franco determinismo, mesmo quando o que narra são ações (“a análise em ação”, segundo Zola):

a intriga está em segundo plano e a obra é uma longa dissertação sobre o homem. Só que, em lugar de abstrair o homem, quereria que se recolocasse o homem na natureza, no seu meio próprio, estendendo a *análise a todas as causas físicas e sociais que o determinam* (p.131, grifos nossos)

Por isso, ele não pode se modificar muito no decorrer da história: “um temperamento sempre vai até o fim” (p.118).

À estilística do texto naturalista, Zola se volta contra o estilo romântico e clássico de uma linguagem seletiva, eruditizada, em que todos os personagens falam do mesmo jeito. Não nega o brilho dessa língua, mas a sua verdade. Em troca, propõe “mais flexibilidade e mais naturalidade (p.133), isto é, a linguagem coloquial (naturalidade) pertinente a cada personagem (flexibilidade): “o melhor estilo [...] é o que melhor traduz a conversa, que coloca a palavra justa em seu lugar com o valor que ela deve ter [...] diálogos, assim, reduzidos às palavras estritamente úteis” (p.134).

Isso significa, de um lado, a preferência pela vida cotidiana, no lugar das grandes histórias; de outro, clareza e vigor, na manutenção do que Zola chama “conservar o movimento e o tom da conversa, a construção do espírito particular de cada interlocutor, a realidade, em resumo, colocada no ponto exato” (p.134).

⁶ Zola se refere aqui à acusação de imoralidade que sofreu o romance naturalista em seu tempo.

1.2 O naturalismo no Brasil do século XIX

Tais acontecimentos ideários formais que expusemos também tiveram repercussão no Brasil do século XIX, por ser o país um pólo receptor das idéias da França: a questão naturalista na literatura aos poucos foi incorporada ao ideário cultural brasileiro, a partir de 1870, quando também ocorreriam mudanças significativas na estrutura social do país. Como enumera N.W.Sodré (1992, p. 91):

[...] o encerramento da guerra do Paraguai, a fundação do clube Republicano e a do jornal [...] também uma seriação cronológica como a lei do Ventre Livre, em 1871; a questão religiosa, em 1874; a libertação dos sexagenários, em 1885; a abolição e a questão militar, em 1888; a república, em 1889; a primeira constituição republicana, em 1891; a campanha de Canudos, em 1897, dentre muitos outros acontecimentos, alteram a vida nacional repercutindo na produção literária daquele período.

Esses fatos foram também marcados pelo avanço da urbanização, embora muito lento na burguesia brasileira. O Brasil ainda era um país de tradição latifundiária e de trabalho escravo, com regime semifeudal. A adesão ao naturalismo implicaria assumir um quadro de igualdade diante da Europa. A não semelhança de tais idéias implicaria em assumir, nessa mesma perspectiva, um quadro de inferioridade.

A abolição da escravatura e da república e a maior parte dos fatos citados já haviam ocorrido do ponto de vista social:

[...] a inquietação que se reflete em episódios políticos anuncia o crescimento acelerado da pequena burguesia, já antiga entre nós, datando da mineração, a rigor agrupando-os mais densamente nos núcleos urbanos influenciando na imprensa, nas letras, nas escolas superiores, no parlamento, nas lutas dos partidos e nas rebeliões armadas [...] (SODRÉ, 1992, p. 192).

As tendências literárias do Brasil dessa época assumiam posturas divergentes em relação à existência ou não de uma literatura independente, e podem ser expressadas pelo regionalismo de ficção, assinalando as peculiaridades locais e mostrando cada uma delas como outras tantas maneiras de ser brasileiro. Essa tendência vinculava a literatura à terra, julgando que por ela o Brasil seria melhor representado, pois tratava de assuntos peculiares ao país. Quando se propõe comentar essas relações da busca da construção da identidade enquanto

literatura, Sodré mostra as relações entre naturalismo e sociedade brasileira da seguinte forma:

A nova escola chegava ao Brasil, assim, numa fase de mudança, quando as velhas estruturas, profundamente ancoradas no passado colonial, sofriam forte abalo, quando a economia do país se modificava, inclusive passando o primado para o centro-sul, quando a sociedade denuncia as alterações pelo avultamento da pequena burguesia pela conquista de um lugar, e os acontecimentos políticos se sucediam acompanhados de fortes campanhas de opiniões, e quando os contatos entre as diversas partes do país e deste com o mundo se arruinava. O naturalismo não ocorre, pois, por simples acidente. (SODRÉ, 1998, p. 46).

A burguesia dava os primeiros passos, pois um país de tradição latifundiária e de trabalho escravo não refletia a realidade do país, mas o fascínio pelo exterior era inevitável e avançar seria tornar semelhantes as idéias da Europa e do Brasil.

A imprensa também contribuiu para esse avanço e sua passagem de artesanal para a fase industrial, com jornais estáveis, resultou em mudanças na literatura. Com os jornais estáveis, a maturidade no campo da literatura seria marcada pelas idéias evolucionistas, que forneceram para os intelectuais brasileiros o material para justificar a questão do “meio” e “raça” dos brasileiros. O estudo social do século XIX passou a ser feito levando em consideração o papel da influência do meio sobre o indivíduo, evidenciado por caracteres psicológicos, comportamento social e situação econômica e política do país.

Segundo Coutinho (1986, p. 69), “O romance naturalista no Brasil tem, para as suas origens, na história de nossa literatura, duas datas: 1877 e 1881, as quais correspondem, respectivamente, à publicação de *O Coronel Sangrado*, de Luís Dolzani (pseudônimo de Inglês de Sousa), e de *O mulato*, de Aluísio Azevedo”. A nova escola literária chegava ao Brasil numa fase de mudanças, quando as velhas estruturas e a economia se modificavam, e a pequena burguesia se intensificava, buscando novos espaços nos acontecimentos políticos que se sucediam, acompanhados de forte campanha de opinião de outros países. Essas discussões e controvérsias para Sodré ocorreram da seguinte maneira (1992, p. 22): [...] “Com o advento do naturalismo, porém tudo mudou, passando a ser experimental e, portanto, científico, [a literatura] deixou de representar um passatempo da categoria de bordados”.

Tal comentário evidencia que, naquela época, não cabiam mais nem os melindres femininos nem a literatura de entretenimento, longe das questões sociais (ou, melhor dizendo, comportamentais). O sexo, por exemplo, antes excluído das

narrativas, aparece refletindo um novo ponto de vista sobre as mulheres. O determinismo biológico então em voga e as lições de Charcot sobre histeria transformaram, efetivamente, em fêmeas, os antigos anjos, e os estudos de temperamento desbancaram os casos puramente sentimentais.

A grande renovação do período naturalista veio com o romance de Aluísio Azevedo, que consolidou, em nossas letras, a presença da nova escola literária. Outro romance que merece destaque antes da publicação de *O mulato* é o *Estudo de temperamento*, do maranhense Celso Magalhães, que José Veríssimo acolheu na *Revista Brasileira*.

O que leva o romance *O mulato* de Aluísio Azevedo a tornar-se um romance naturalista é que ele, apesar de possuir traços de romantismo, consegue evidenciar cenas de naturalismo em seu processo, na sua cópia da realidade objetiva e no seu todo de documento da vida de província, preocupado em fixar os estudos de temperamentos que determinam o desenvolver da narrativa.

Como mencionado a respeito das características do naturalismo, o que vamos encontrar nesse período de produção literária é um tipo de romance que legitima as idéias de raça e do meio, um tipo de romance repleto de personagens e situações que servem como exemplos das teorias evolucionistas e científicas.

Dentro dessa atmosfera, o romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, é considerado o marco inicial do naturalismo, pois conta a história de um homem culto, mulato, que vive a questão do preconceito racial ao se envolver com uma mulher branca. Podem-se citar também outras obras relevantes desse período: *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha, *A carne*, de Júlio Ribeiro e especialmente *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

Os nossos romancistas naturalistas, como os europeus, observaram e experimentaram os argumentos deterministas. Como os outros, seu trabalho nascia da dúvida em que se colocavam diante de verdades mal conhecidas, fenômenos inexplicados, até que uma idéia experimental os impelisse a instituir um estudo e análise do corpo humano, fazendo um retorno à natureza e ao homem, com observação direta, a anatomia exata, a aceitação do homem em sua origem familiar e racial.

Depois do lançamento de *O mulato*, em 1884, Aluísio de Azevedo lançou *Casa de Pensão*, um romance já naturalista no tema e na forma: Amâncio, o vilão da história, é fruto do meio e de suas mazelas, e as mulheres representadas são simples

vítimas da educação e da histeria. Aos poucos, os personagens são conduzidos aos dissabores, representados por um determinismo evidente: Amâncio Vasconcelos, o nortista rico, que cai na pândega no Rio e acaba assassinado pelo dono da pensão onde morava, já recebera traçado seu destino triste pela educação recebida, que o fizera hipócrita e cínico, e pelo sangue da amada, que lhe transmitiu sífilis.

N' *O Cortiço*, Aluísio de Azevedo cria uma obra que apresenta caráter estético-experimental. Nesse romance, a raça é um fator determinante da personalidade de um indivíduo, evidenciando de alguma maneira a supremacia da raça branca. E isso pode ser constatado pelos personagens portugueses, Jerônimo e João Romão: Jerônimo é um homem extremamente responsável, trabalhador, fiel à esposa e devotado pai de família. Ao se envolver perdidamente com a mulata Rita Baiana, ele muda todos seus hábitos, passando a freqüentar os pagodes, beber, fumar e torna-se irresponsável. Jerônimo possui caráter moral quase perfeito, por ser um personagem branco, enquanto Rita Baiana, uma mulata brasileira, é caracterizada ao longo da obra como promíscua, lasciva, dada a pagodes e festas. Quando Jerônimo aproxima-se de Rita, ele adquire as características comportamentais dos indivíduos do meio em que Rita vive.

O personagem João Romão oferece ao leitor um exemplo inverso: enquanto Jerônimo aproxima-se do elemento mestiço brasileiro, João Romão apenas se afasta de Bertoleza, a negra escrava que o servia há anos e que também era sua amante.

Nesses dois romances, percebe-se um paralelo determinante que aos poucos vai abrindo espaço para o comentário sobre a evolução de raças, maneira como o naturalismo expõe a problemática da identidade nacional do Brasil do século XIX. Os escritores desse período incorporam as teorias sobre as raças advindas da Europa, assumindo uma postura totalmente preconceituosa em relação ao progresso brasileiro, evidenciando que o mestiço não era dotado da predisposição para o progresso socioeconômico que tinha o branco.

Flora Sussekind em sua obra *Tal Brasil? Qual romance?* (1984) faz um esboço dessa literatura, analisando o naturalismo desde sua implantação, passando pelo neonaturalismo do romance de 30 para chegar ao romance-reportagem dos anos 70. Para ela existe uma necessidade de se apresentar uma identidade nacional na literatura, e, se refletimos sobre o título do livro *Tal Brasil? Qual romance?* Essa é uma pergunta que ela ao longo de seu texto responde, ao mesmo

tempo que procura encontrar o caminho que leva à discussão teórica sobre essa estética que perdurou na literatura brasileira desde os anos 80 do século XIX. Especialmente, demonstra a lacuna que o naturalismo preencheia, enquanto estética, na literatura brasileira, ainda eivada de romantismo:

Dentre eles, ressalta fundamentalmente junto ao sentimento de realidade, sua representação menos defeituosa da vida. Elogia e caracteriza o naturalismo como uma estética da representação, da figuração, do sentimento de realidade. (SUSSEKIND, 1984, p. 51)

Ainda segundo ela, as inovações no campo literário trazidas por um saber biológico, pelas referências constantes à Fisiologia, pelo privilégio de personagens doentes e seus médicos, funcionaria como indicador do que se passava igualmente na sociedade brasileira, plena de mudanças e contradições.

Nesse sentido, “a estética naturalista funcionaria, portanto, no sentido de representar uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões ou dúvidas” (SUSSEKIND, 1984, p. 43). Por esse viés, a literatura se tornava um filho pródigo, um espelho, ou até mesmo uma fotografia, buscando unidade e especialidade capazes de fundar uma identidade nacional.

Flora Sussekind (1984) usa o método comparativo de obras naturalistas nacionais, utilizando-se de uma metáfora ao longo de seu texto: o naturalismo brasileiro como filho do naturalismo europeu, mas pai de uma corrente que se encheria de filhos na literatura brasileira: tal pai, tal filho. Metáfora clara e objetiva, mostrando que, quando não se consegue repetir o modelo paterno, não é apenas para o filho que se volta a maldição, mas para toda a família, cujas pretensões de continuidade ficam ameaçadas. Assim, tanto na história da literatura como na tradição familiar, os traços do escritor assemelham-se ao do seu pai literário.

A idéia da autora é pensar a literatura naturalista a partir desse viés de paternidade, autoria e nacionalidade, pois o patriarca costuma funcionar como princípio de identidade e a figura do autor como fundamento e origem das significações de um texto. Por último, a nacionalidade seria a justificativa e o limite das inquietações e ambigüidades da ficção brasileira. Quando um escritor resolve quebrar essa unidade na obra ou criar ambigüidades à nação, sua literatura é considerada “menor” ou rebeldia de um bastardo literário. Tudo como se o texto literário fosse uma espécie de fissura pela qual circulam hereditariedades, autoria e nacionalidades.

1.3 Os anos 30 do século XX e o neonaturalismo

Na década de 30, o Naturalismo voltaria a trilhar novos caminhos semelhantes e diferentes do que trilhou no século XIX. “[...] repete-se uma estética predominante visual [...]” E a analogia é uma obsessiva busca, via regionalismo, da nacionalidade (FLORA SUSSEKIND, 1984, p.150). Surge aqui o neonaturalismo no chamado romance de 30.

Ao que se assiste nos romances de 30 são as mudanças de uma ordem senhorial, apoiada sobre o trabalho escravo, dando lugar a um modo de produção capitalista. Pode-se até traçar um paralelo entre o naturalismo do século XIX e o neonaturalismo dos anos 30 do século XX, pois o primeiro está voltado para as antigas fazendas, os herdeiros de sangue; o segundo passa para a ordem capitalista, substituindo o senhor pelo *self-made-man*, pelos capitães da indústria. Morre o velho senhor rural e nasce o proprietário capitalista e os temas do romance de 30 encontram respaldo nas ciências sociais, sobretudo nas explicações econômicas, que já eram as explicações da intelectualidade brasileira para as questões nacionais a partir dessa mesma época.

Todo esse contexto histórico e social remete à tumultuada década de 1930 no cenário político-cultural brasileiro. No campo político foi a década da revolução que instaurou o governo antioligárquico de Getúlio Vargas, seguido da ditadura do Estado Novo (1937- 1945). E no plano socioeconômico configurava-se o alvorecer das primeiras indústrias brasileiras, da formação de um proletariado e de uma classe média urbanos.

Assegura Otávio Ianni (2004, p. 89): “nas décadas de 20 e 30, os governantes e setores dominantes começaram a admitir que a questão social poderia deixar de ser considerada um problema político, pelo fato de remeter a raízes que implicavam o militarismo e o populismo”.

O romance de 30 foi uma produção voltada para o desdobramento do documentário regional e o proletariado urbano.

O romance de 30 começa no ano de 1928, com “*A bagaceira*”, de José Américo de Almeida, ou remonta a 1903, com o “*Luzia-homem*” de Domingos Olímpio”. Caracterizado como romance do Nordeste, pois

denuncia a marginalização do homem no processo social brasileiro. Dentre alguns autores podemos citar obras marcantes desse período, como a “*Bagaceira*”, de José Américo de Almeida, “*Fogo Morto*”, de José Lins dos Rego; “*Vidas Secas*”, de Graciliano Ramos; “*Os Corumbas*”, de Amando Fontes; “*O Quinze*” de Rachel de Queiroz; e “*Jubiabá*”, de Jorge Amado (TELLES, 1983, p.28).

As obras publicadas nesse período oferecem uma visão crítica, mais ou menos pessoal, da realidade social, apresentando ao leitor uma assiduidade com relação ao tema, técnica de linguagem, levando em consideração a questão cronológica do tempo e espaço nas narrativas, mas “[...] com estilo tradicional, com narrador quase sempre em terceira pessoa, que não cria grandes problemas com o jogo temporal. Enfim, não cria grandes problemas, nem possui interesse em criar novas técnicas de narrar, são narrativas mais tradicionais [...]” (TELLES, 1983, p. 28).

O Naturalismo dessa época desenvolve algumas características diferentes do século XIX. Por exemplo, a obra de Graciliano Ramos “*Vidas Secas*” é um romance escrito de forma cíclica, remetendo à idéia de ação em cada capítulo. Estabelecem-se nesse período mudanças no naturalismo, embora a questão do meio ainda possa se fazer presente: o personagem Fabiano, diante da seca, foge para o Sul: “[...] Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhados o dia inteiro, estavam cansados e famintos [...]” (RAMOS, 1998, p. 9). No entanto, o meio não é mais determinista do indivíduo, apesar de ser uma circunstância premente, que, às vezes, o força à ação. Representa as mazelas sociais, a seca nordestina que castiga os retirantes, transpondo a impotência do homem diante da vida, da maneira como ela se apresenta.

De outro lado, fica bem evidente a questão da desigualdade social, na relação que se estabelece entre o homem e o mundo, pois Fabiano e a família estão constantemente oprimidos pelo dono da propriedade em que se instalam na sua retirada. Essas mazelas são representadas de maneira coletiva, como no naturalismo do século passado, mas os aspectos da raça, hereditariedade e questões morais são deixados de lado, abrindo espaço para outras questões socioeconômicas [...] ora se estende[ndo] por longos ciclos, ora se assemelha[ndo] a reportagem de jornal (SUSSEKIND, 1984, p. 173).

No contexto da linguagem, não aparecem muitas modificações, pois os

diálogos interiores tornam os seres humanos em animais (como é o caso de *Vidas Secas*), ou chegam apenas a questionamentos que não pronunciados:

[...] provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. [...] Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podia os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes as coisas ficavam distantes, misteriosas. [...] Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem (VIDAS SECAS, 1998, p. 9).

Podemos dizer que o naturalismo do período de 1930 a 1945, o chamado Romance de 30, também modificou um pouco os seus temas, agora referentes à seca, ao cangaço, fanatismo religioso, latifúndios. As obras neonaturalistas ganham espaço no cenário literário, porque “[...] a eficiência de um texto naturalista pode ser medida pela habilidade em esconder o seu caráter literário e adquirir, aos olhos do leitor, a materialidade do visível, do real [...]” (SÜSSEKIND, 1984, p.174).

Entretanto, a partir de 30, a literatura e a cultura de modo mais amplo passaram a trabalhar a noção do “país subdesenvolvido” e, dentro dessa perspectiva, assinalaram questões como a pobreza e o “*status quo*”, com preocupação com a reforma social, levando o leitor a uma reflexão crítica do assunto abordado.

1.4 Os anos 70

De forma geral, na obra *A idéia de Brasil moderno*, Octávio Ianni faz um esboço da história da sociedade brasileira, tendo como idéia central:

Em cada época marcante da história da sociedade brasileira tem sido levada a pensar-se e recriarem-se novas interpretações de como se processa a história. E a nação é levada a pensar-se por seus intelectuais, líderes, grupos, classes, movimentos sociais, partidos políticos, correntes de opinião pública (IANNI, 2004, p. 8).

Assim, a busca incessante de identidade da história brasileira já foi pensada em várias épocas diferentes, como na declaração de Independência de 1822, na abolição da escravatura, na proclamação da República em 1888 - 1889 e na Revolução de 1930.

A partir dessa afirmação, a questão da nacionalidade brasileira vem sofrendo modificações ao longo dos acontecimentos e cada momento histórico se cria e recria a cada época, sempre preocupado com a questão nacional.

A produção intelectual brasileira do século XX está empenhada em compreender a idéia de um Brasil moderno a partir de um capitalismo nacional associado à industrialização, planejamento governamental, reforma do sistema de ensino, reforma agrária, institucionalização de garantias democráticas, revolução política e revolução social. Nesse sentido também é que a idéia de Brasil moderno tem algo a ver com caricatura, “[...] caricatura resultante da imitação apressada de outras realidades ou configurações históricas que vão se mesclando ao longo da história brasileira como em um insólito caleidoscópio de realidade e imitações” (IANNI, 2004, p.46). A história da literatura brasileira é em grande parte a história de uma imposição cultural que foi aos poucos gerando expressões literárias diferentes, embora em correlação estreita com os centros civilizadores da Europa.

Essa imposição atuou no sentido de instrumento colonizador, destinado a impor a ordem política e social estabelecida pela metrópole, através das classes dominantes. Além disso, serviu também para celebrar e inculcar os valores e a concepção metropolitana de vida social.

A história da sociedade brasileira está permeada de situações relacionadas à questão social e, a partir de meados da década de 1970, as lutas pela liberdade democrática, por parte dos jornalistas e da sociedade brasileira, que vinham sofrendo censuras e críticas, desestabilizam a ditadura militar no país implantada desde 1964. Assim, o estado-maior militar começa a articular um processo de abertura e uma nova narrativa ganha espaço no cenário literário, especialmente nos grandes centros urbanos.

Um dos traços da sociedade brasileira dessa época é a urbanização acelerada e desumana, devido ao processo industrial com características parecidas, motivando um deslocamento da população rural para os grandes centros, instalando o capitalismo predatório. Isso leva a observar características comuns à narrativa, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional correspondente à violência real não só da metrópole, mas de todo o contexto social.

Analisar traços literários do naturalismo brasileiro e sua retomada nos anos 70 para o neonaturalismo pode se tornar complexo na medida em que aparecem as diversas posições, tais como: importação, tradução ou tradição. Seria o mesmo que

encarar o discurso literário somente como representação, e não como produção.

Essa nova narrativa que ganha tema novo com a ditadura, tendo a repressão política e ideológica como abordagem social, segue também o roteiro da linha experimental e renovadora, refletindo a postura estética e a amargura da política, abrindo espaço para a pluralidade, para os gêneros de romance e contos, com uma linguagem nova, incorporando características jornalísticas, propagandistas da televisão, sempre em torno de situações cotidianas urbanas vividas por personagens atormentados e desassistidos, que, dependendo da situação, partem para a violência.

Vários autores começam a produzir dentro da tendência de aproximar a narrativa literária da jornalística. Flora Süssekind se posiciona da seguinte forma:

Literatura de olho no jornalismo, o novo naturalismo dá mais ênfase à informação do que à narração. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de *romance-reportagem*. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal. Até os assuntos escolhidos, do caso Aracelli à morte de Ângela Diniz, são retirados das páginas policiais do jornal. E recebem tratamento semelhante quando convertidos em matéria romanesca (SUSSEKIND, 1984, p. 175).

Essa posição é a mesma de Davi Arrigucci Jr. sobre a ficção dos 70 para os dias atuais:

Na ficção de setenta pra cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Isso colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neorealismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal. (ARRIGUCCI, p. 79, 1979).

O que vemos nesse tipo de romance-reportagem é que se tenta, através de um fato singular, aludir a uma situação geral, como, por exemplo, quando se pretende abordar a questão da violência no meio social pelas diferentes classes sociais.

Assim, esse período pode ser entendido claramente da seguinte maneira:

Enquanto no naturalismo do século XIX a imagem haverá para se falar do país era o organismo doente e no romance de 30 a terra sob diferentes formas de exploração; nos anos 70 para falar do Brasil recorrem os romancistas a uma comparação com as reações de jornal. (SUSSEKIND, p. 176, 1984).

Tudo isso para representar um país onde a imprensa padece de mazelas misturadas como o autoritarismo político.

Flora Sussekind ainda caracteriza esse panorama literário da década de 70 como uma tendência hegemônica. Nesse período, segundo ela, ocorreu um realismo social com censuras nos meios de comunicação, com censores nas redações de jornal, abrindo espaço para essa literatura parajornalística que se encarregava quase de substituir informações que eram proibidas pela imprensa: uma nova forma de narrar, tornando os textos literários com uma linguagem objetiva jornalística voltada para o retrato da sociedade. Por esse motivo, encontramos amiúde um discurso indireto livre, entrelaçado pela fala popular, acrescido de uma presença pouco notada da ironia e do humor, meios que o narrador utiliza para tornar seu texto e sua linguagem naturais.

A autora também comenta que, nesses momentos históricos conturbados, os movimentos literários caminham para um neonaturalismo, no qual a significação narrativa refere-se ao contexto da obra e a literatura produzida é caracterizada por seu caráter distópico, satírico e especulativo, com o qual traduzia o descontentamento e as ansiedades para com o regime militar.

Assim, quando se fala em nova narrativa naturalista brasileira, ou neonaturalismo, está-se referindo a essa literatura que surge nos anos 70 e prossegue aos dias atuais, com um processo de renovação que marca a intenção de aniquilar a visão paternalista e exótica do regionalismo, retratando de forma mais crítica a realidade social tanto na abordagem temática quanto no uso do vocabulário.

A nova narrativa, publicado em 1979, Antonio Candido traça um painel da literatura brasileira de 1930 até a década de 1970, esboçando a situação histórica e política, sem esquecer a literatura no contexto pós anos 60, em uma sociedade, a brasileira, em que a literatura estivera sempre em debate. Rubem Fonseca [...] utiliza os acontecimentos do dia a dia por meio de um experimentalismo que rompe os limites seja do conto ou romance incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras (CANDIDO, 1987, p. 209).

Rubem Fonseca nesse período é capaz de reelaborar em primeira pessoa a fala de personagens dando uma notícia crua da vida como no trecho do conto *Passeio Noturno*:

Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. (...) Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei primeiro com a roda da frente ___ e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando __ e logo atropeliei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade (FONSECA, 2004, p. 249).

É interessante destacar também, que Rubem Fonseca tem uma linguagem que denuncia, através de um tom irônico, um painel crítico da sociedade, esse conto critica a sociedade de massa, ajudando a revelar como se constrói a ironia, a partir da qual são questionados os valores estabelecidos. Nesse conto, o discurso irônico do narrador leva ao questionamento de determinado modelo de instituição, a família, pois “o impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total.

No entanto, também é fundamental observar que, durante a década de 70, três tendências perfilavam as abordagens literárias à situação sociopolítica da época: em primeiro lugar, surgia uma prosa engajada em torno do tema da luta contra o regime militar e a clandestinidade; depois, temos o realismo documentário, inspirado nas reportagens da imprensa, denunciando a violência repressiva dos aparelhos políticos e esquivando-se da censura nos jornais por via do meio literário; por último, temos a literatura brutalista, tematicamente caracterizada pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos como no trecho do conto *Passeio Noturno*. Ele finge trabalhar para não estabelecer contato pessoal com a própria família, pois seu relacionamento mais íntimo e prazeroso é com seu carro. É o que lhe traz emoções e ajuda a preencher seu vazio: “Ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. (FONSECA, 2004, p. 244).

Contudo, o brutalismo não é sempre o mesmo, porque de forma direta Rubem Fonseca se apropria de histórias e tragédias cotidianas de maneira enxuta, comunicativa usando uma linguagem coloquial que se tornaria inovadora dentro do neonaturalismo.

CAPÍTULO II

RUBEM FONSECA E A NOVA FORMA DE NARRAR DO NEONATURALISMO

Alfredo Bosi, em 1975, em seu livro *O conto Brasileiro Contemporâneo*, comenta sobre essa nova geração que faz da linguagem um artifício inseparável da construção de uma estética verossímil da brutalidade. O que, na verdade, poderíamos dizer que é uma resposta a um ambiente social brasileiro de contradições e violências. E as cenas descritas retratam a violência e a degradação com situações peculiares que denunciam acontecimentos da vida cotidiana das pessoas.

Ainda Alfredo Bosi (1975, p. 18), com relação a essa brutalidade e em especial a Rubem Fonseca, tece o seguinte comentário:

(...) “brutalista”. (...) O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva: impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante quase ruído. (Grifos nossos).

O brutalismo é, tematicamente, principalmente em Rubem Fonseca, caracterizado pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, desvalidos, psicopatas, prostitutas, através da linguagem objetiva e crua com que ele tece as teias da sua rede textual com elementos que ao mesmo tempo causam ao leitor repugnância e fragilidade, refletindo o meio social por meio de suas cenas pictóricas e ações surpreendentes.

Afrânio Coutinho tece o seguinte comentário sob a escrita do autor:

[...] expõe casos que poderiam ser retirados *do fait-divers* dos jornais de todo dia: casos de violência sexual, sedução, assassinatos, roubos, assaltos, exploração da mulher, corrupção social, problemas da juventude,

exploração de menores, traficância de tóxicos, violências de toda a sorte, isso e muito mais exposto sem reservas pela imprensa, televisionada ou escrita, com a maior riqueza de detalhes e informações as mais despudoradas (COUTINHO, 1979, p. 27).

Seus contos não possuem espaço para sorrisos ou belezas naturais, porque sempre haverá uma gota de sangue para atingir a sensibilidade do leitor, usando com violência a linguagem para macular o texto e atingir o que fica esquecido, transformando-o em estética do feio, do grotesco e da violência. A realidade descrita em seus contos é violenta, pois o homem do qual ele fala é fruto de relações conturbadas, em crise de degeneração social (um dos pontos que o une também ao naturalismo e não só ao neonaturalismo): o homem dotado de traumas, medos, paixões, sentimentos e relações de perdas e danos.

Walnice Nogueira Galvão elogia Rubem Fonseca, dizendo que, para criar sua obra ficcional, utilizou, desde o início, uma linguagem de desprezo pela retórica e também de seu refinamento enxugando a prosa desde seus primeiros contos. Faz a seguinte observação:

Entre as mais ilustres vozes da ficção brasileira contemporânea destaca-se a de Rubem Fonseca. Em percurso marcado por altos e baixos, tornou-se mais prezado como contista que como romancista. Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo em boa hora enxugar nossa prosa. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores que, assim afinados, passaram a achar indulgente, derramada e beletrista outro tipo de prosa e a seus numerosos seguidores. Essas opções passaram a ser a tônica no panorama literário (<http://biblioteca.folha.com.br/1/07/2001060901.html>).

No entanto, avaliando o seu mais recente livro, particularmente *Copromancia, Secreções, excreções e desatinos* (2001) tece alguns comentários que indicam dois momentos principais de sua obra: uma fase inicial experimentalista e uma mais atual, mecanicista. Diz ela sobre o livro recente:

Verifica-se que o autor cansou-se do experimentalismo, que dava instigação e provocação a seu texto. A variação de registro podia até desorganizar a linearidade, como acontecia, entre outros, em "Lúcia McCartney", composto em colunas de linhas que não se correspondiam, obrigando o leitor a uma leitura também menos convencional. Agora o autor atingiu a mediania de um discurso indireto, igual em todos os contos e não mais variadíssimo dentro de cada volume, em que uma voz autoral apegada à personagem fala por ela. De vez em quando um diálogo, portanto uma irrupção do discurso direto, interrompe a monotonia daquela voz. Mas isso raramente ocorre e a experimentação define afinal numa alternância entre discurso indireto e direto (<http://biblioteca.folha.com.br/1/07/2001060901.html>).

A partir dos comentários de Walnice, percebe-se que Rubem Fonseca, ao longo de sua trajetória enquanto contista, torna-se mecanicista, e suas publicações tomam um novo rumo.

Nessa nova trajetória o escritor deixa de lado as pitadas de erudição e enciclopédia, embora ainda ofereça ao leitor uma informação de dicionário sobre as divergentes etimologias de algumas palavras. Como quando ele tece a etimologia para "escatologia", uma excrementícia e outra teológica. Faz questão de ressaltar que a palavra copromancia é um neologismo de sua lavra, enquanto recita a composição química das fezes, bem como a do esperma, e arrisca vocábulos como "geloscopia" e "aruspicação". (GALVÃO, idem. ibidem)

Essa aliança com o grotesco faz parte dos elementos de importação de que falamos ao final do Capítulo I. De fato, Rubem Fonseca inicia, no Brasil, a literatura aproximada do cinema, do roteiro e do filme e seus diversos gêneros.

Dos EUA também vem a maior influência na obra de Rubem Fonseca, diz Galvão (Idem. Ibidem): “ o "thriller" ou romance "noir", que aqui chamamos de romance policial ou de detetive - literatura best-seller de cidade grande. Seu arcabouço repousa em privilegiar a cena em detrimento da elucubração, a ação em vez da reflexão, o impacto em vez da nuance.”

Desde sua fase experimental, o cinema está presente: por exemplo, “Lúcia MaCartney”, e o que ele discute especialmente no conto “ O romance negro”.

Assim mesmo, Rubem Fonseca marca uma trajetória que contribuiu para uma proposta criativa dentro das correntes da literatura nacional. Entre os críticos das últimas três décadas, ele pode ser considerado como o literato das grandes metrópoles, porque “[...] retrata a nova realidade urbana, privilegiando uma dimensão marginal da violência e do crime que alegoricamente representava uma forma de resistência política contra o regime golpista e autoritário posterior à Revolução de 64 [...]” (BOSI, 1975).

Quando se comenta sobre o neonaturalismo nos contos de Rubem Fonseca percebe-se que as histórias giram em torno da revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana, falando de uma denúncia implícita da realidade

brutal emergente do regime político repressivo:⁷ “[...] de certa forma, percebiam na literatura de Fonseca uma implícita apologia à violência incitando a revoltas violentas contra um aparelho estatal sem legitimidade [...]” (ROCHA, 2003, 731).

O que ele faz enquanto narrador constitui “[...] uma nova visão literária, voltada para uma nova forma de escrever, em busca da naturalidade, tendo como características a obtenção de ritmo oral, linguagem atual, com formas coloquiais, a composição descontínua e fragmentada, a simplicidade e a rapidez das idéias. [...]” (CANDIDO, 1981, p. 205). No conto *Cobrador* a narração se faz por meio de cobranças:

[...] Ela está grávida, ele disse apontando a mulher vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina (FONSECA, 2004, p. 278).

Assim, a narrativa de Rubem Fonseca, quando observada sob os aspectos neonaturalistas, é provocativa quanto aos questionamentos da vida cotidiana, de tom agressivo, objetivando um realismo bruto e corrosivo, com a exposição das patologias psico-econômicas e psico-sociais da sociedade moderna, mantendo nisso um tom de subversão e rejeição de normas.

A descrição do seu neonaturalismo prolifera os ciclos e as analogias entre a linguagem literária e as ciências sociais. Ele é um dos autores brasileiros contemporâneos, cuja escrita promove uma desconstrução da estrutura da narrativa, mostrando ao leitor que é possível problematizar não só os limites entre linguagem literária e não-literária, mas o próprio fazer ficcional. E suas patologias são mostradas com o emprego de artifícios literários marcantes do gênero naturalista, como o uso de cenas bizarras e narrativas detalhistas.

Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema [...] um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decapitadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando (FONSECA, 1997, p. 16).

⁷ “Em 1976, o livro de contos *Feliz ano novo* foi confiscado pela censura por ser ‘atentatório ao moral e aos bons costumes’. O escritor entrou com recurso contra a decisão, mas, em 1980, a justiça confirmou a sentença, alegando que o livro ‘iniciava a violência’. E só em 1988 o tribunal resolveu apoiar a causa do escritor e liberar a reedição do livro, além de indenizá-lo pelos danos materiais.

Retoma, nesse sentido, a impessoalidade e a ausência de julgamento peremptório sobre o que narra, aos moldes naturalistas. A televisão também é um estímulo à violência do narrador, porém, não por mostrar cenas de violência, como no cinema, mas por criar uma ilusão de que a vida é maravilhosa e sem problemas, direcionada principalmente para a classe burguesa:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. [. . .] Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar (FONSECA, 1997, p. 16).

O Cobrador é um homem que, ao mesmo tempo que critica o sistema social e os meios de comunicação de massa, quer fazer parte deles. Não como membro da elite, mas reconhecido como defensor da minoria marginalizada, eliminando essa elite e pondo seus atos nas primeiras páginas dos jornais. Tornando-se, assim, não apenas um mero representante da marginalidade, mas o vingador dos marginalizados: Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum. Também não sairei mais pelo parque do Flamengo [...] escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter num pedaço de chão de terra batida (FONSECA, 1997, p. 28).

Portanto, não se encaram os seus contos somente como ficção, mas como descrição de fatos tirados do nosso amargo cotidiano. O escritor age como um repórter, preocupado apenas em mostrar a observação da realidade nua e crua.

Outro fato relevante nos contos de Rubem Fonseca é que, além das dificuldades circunstanciais da censura, de repressão da linguagem que aborda o cotidiano da sociedade, constrói um Brasil ora moderno, ora brutal, próprio da produção literária no Brasil depois dos anos 70 e seus personagens são nostálgicos e céticos em diferentes manifestações: o homem é prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, em que todos estão mergulhados num estado de orfandade e vagam no vazio sem lei ou identidade fixa.

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada (FONSECA, 2004, p. 273).

A propensão em generalizar socialmente a sociedade urbana caótica e violenta, presa de seus instintos e bestialidades suscitados pela voragem do capitalismo selvagem que as grandes metrópoles exercitam, que os seus personagens representam, é outra face do seu neonaturalismo. Se, antes, o instinto e a bestialidade tinham cargas biológicas e hereditárias, como em E. Zola, em Rubem Fonseca as causas são outras, mas as reações ainda são naturalistas

De outro ponto de vista, poderia dizer que essa literatura representa uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída e uma reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais, tais como: assaltos, assassinatos, loucura, psicopatologia, sociopatia. Esses acontecimentos tomam a recriação literária sob a forma de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público de leitores na sua grande maioria de classe média, ao mesmo tempo que infunde uma nova linguagem literária, evidenciando acontecimentos da vida político-social com representativos realismos da vida cotidiana.

O medo, o terror, a inquietação e a excitação são alguns dos sentimentos que os contos de Fonseca despertam no leitor, apresentando o momento em que a literatura brasileira começava a aparecer como um meio não só de representar realidades nos moldes clássicos convencionais, mas criar uma realidade perceptiva.

Observemos as características explicitadas no conto Feliz ano novo de Rubem Fonseca a estória de três marginais que decidem assaltar uma casa de classe alta na noite da passagem de ano. O fundamental da narrativa é quem a narra, um dos marginais. Além dos períodos curtos, frases secas, a matéria narrada ganha ares de oralidade na escrita em toda sua constituição nas falas.

Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim

grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia o barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando. Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal. (Fonseca, 2004, p. 190).

Uma das estratégias textuais de Rubem Fonseca na linguagem é:

Romances que independente da técnica de narração que eles tenham, deixam a impressão de terem sido escritos numa primeira pessoa, fato importante porque no personagem a circular pelo papel, e como sabemos papel aceita tudo, temos o “jogo de engano” sempre pronto a desafiar o leitor. Isso porque os personagens, numa certa medida, são sempre artimanhas da consciência do narrador, ou narradores. (ARRIGUCCI, p.95, 1979).

O leitor dessas narrativas sabe que, nesse contexto, irá encontrar uma primeira pessoa do singular que ao mesmo tempo se transforma em “Ele”.

De outro lado, a opção temática de Rubem Fonseca pela violência também deve ser entendida como procura expressiva de uma linguagem literária que possa fazer um viés com a presença da realidade (e dessa mesma violência) nas mídias, a consciência dos seus personagens também devendo ser entendida como uma desestabilização cética da realidade e do sentido. Contudo, seu foco é constituir uma linguagem ou expressão literária da nova realidade urbana diante da sua impotência frente aos problemas do homem moderno.

CAPÍTULO III

REALIDADE E BRUTALISMO NA OBRA DE RUBEM FONSECA

3.1 Temas e narração

Os textos escritos por Rubem Fonseca na década de 60, sobretudo com a publicação do livro de contos *Feliz Ano Novo*, constroem uma nova literatura que retrata o homem brasileiro em uma sociedade de massa. Conforme já dissemos, por volta da década de 1970, ele fica conhecido como o inaugurador da chamada literatura *brutalista* na imprensa: [...] “entre os críticos é consenso afirmar que ele consolidou a tendência urbana na prosa das últimas três décadas, representando a emergência na literatura do Brasil das grandes metrópoles” (ROCHA, 2003, p. 729). Já sua primeira publicação, o livro de contos *Os Prisioneiros*, em 1963, antecipava os elementos de uma estética literária que só iria se confirmar nos anos de 1970.

Contudo, esse novo retrato da realidade urbana privilegia uma dimensão marginal da violência e do crime que, alegoricamente, representa a resistência à Revolução de 64.

Na década de 1970, o Brasil vivia a repressão de uma ditadura militar que influenciou em muito a vida de todos, em especial a produção literária. O título *Feliz Ano Novo*, por exemplo, num primeiro momento, propõe ao leitor uma realidade que apenas está associada à alegria dos bandidos, mas que, posteriormente se transformará em ironia do autor.

Os primeiros livros de contos do autor procuram ser detalhistas, narrar em primeira pessoa e conduzem o leitor para um cenário naturalista. O narrador descreve minuciosamente todos os lugares e ações dos personagens, usa uma linguagem próxima ao cotidiano. A estrutura é linear para que o leitor perceba os estados mentais do narrador-personagem, exemplificando a forma mais essencial dos conflitos do homem contemporâneo.

A ficção do autor encena, assim, o vazio existencial de indivíduos que, diante da impossibilidade de levar a fundo as virtudes que a moral tradicional apregoa, transformam-se em figuras errantes e desconstrutoras ou nostálgicas (FIGUEREDO, 2003, p. 21).

Os textos escritos por Rubem Fonseca estão sendo a cada dia analisados e criticados pelos clichês do *best seller*. O seu romance, por exemplo, ora assume casos clínicos, ora se entende a ciclos, ora se assemelha à reportagem de jornal, ligando as formas de representação do jornal com a ficção, ora assume o gênero policial, tornando a escrita de livros publicados nesse gênero como romance-reportagem, apresentando traços jornalísticos, com clareza, contensão e ficcionalização e estrutura narrativa exercitada em fórmulas estereotipadas, cedendo aos seus romances o tom de *best-sellers* de que a crítica fala. A narrativa do autor, quando observada sob os aspectos neonaturalistas, provoca questionamentos da vida cotidiana num tom agressivo, objetivando um realismo bruto e corrosivo, com exposições, conforme já dissemos, das patologias psicoeconômicas e psicossociais da sociedade moderna.

Só a partir da década de 1970 que o autor passou a ser classificado como inovador da literatura brasileira, que críticos, jornalistas, escritores e intelectuais passaram a classificar suas produções como sendo a representação crua da condição humana e da violência social do país

O conto que traz o título “Feliz ano novo”, título do livro, tornou-se um dos contos mais célebres de Rubem Fonseca. Com uma linguagem direta, palavreado chulo e expressões vulgares, aliada aos fatos narrados no decorrer da narrativa, Rubem Fonseca demonstra o caos de pessoas revoltadas e frustradas com a sociedade em que vivem:

[...] o quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci (FONSECA, 2004, p. 18).

A dona da festa é estuprada e morta no andar de cima por Pereba. Uma outra senhora, mãe desta, também morta, tem um dedo arrancado pelo dente do narrador, que deseja seu anel. O narrador defeca sobre a cama que tem uma colcha de cetim, provocando no leitor o choque sensorial-visual-tátil-olfativo.

O narrador em primeira pessoa personifica um bandido e assimila seu modo de agir, de pensar e de falar, causando certo impacto, mas que retrata a

autenticidade e a veracidade dos fatos ocorridos na narrativa: [...] “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa” (FONSECA, 2004, p.187).

O realismo feroz, como afirma Antonio Candido (1987, p. 211), se faz melhor em primeira pessoa, quando “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”.

A narração em primeira pessoa dessa noite de ano novo tem como espaço a cidade do Rio de Janeiro. A história se inicia na casa do narrador, que está com seu amigo Pereba, fumando e bebendo, enquanto o resto da cidade comemora a virada do ano. Discutem ironicamente que deveriam esperar o dia amanhecer para arranjar comida nos despachos do candomblé. Chega Zequinha, dizendo que também está numa pior. Depois de conversarem, decidem assaltar uma casa rica, onde estaria acontecendo uma festa. Furtam um Opala e saem em busca de um alvo, optando por uma casa mais isolada. A festa tem cerca de vinte e cinco pessoas. Os atos de criminalidade de Pereba e Zequinha são motivados pela revolta e indignação por uns terem tanto e eles, nada. Sob essa ótica, podemos enxergar o conto de Rubem Fonseca como uma espécie de novo naturalismo que lê o naturalismo anterior às avessas, porque vê os excluídos da sociedade como “vítimas do sistema” e não como espécies inferiores a serem estudadas.

Rocha tem o mesmo ponto de vista: [...] “essa literatura representava na época uma tentativa de compreensão de uma realidade social excludora e uma reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas desigualdades sociais” (ROCHA, 2003, 731).

Esse brutalismo e realismo nos contos de Rubem Fonseca são facilmente identificados a partir da década de 1980, pois abrem espaço para um tipo de literatura que terá seus seguidores, por exemplo, em Aguinaldo Silva e Chico Buarque, com *Estorvo*. Outro fato relevante é que esse brutalismo e realismo feroz são categorias estéticas encontradas na obra de Rubem Fonseca a partir da década de 1970, pois ficam nítidas as mudanças de trajetória do autor, conforme já assinalou Walnice Galvão (ver Capítulo anterior).

Um dos pontos temáticos abordados no conto é a questão social do país:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidadas roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer tinham vendidos todo o estoque”.
 “Pereba vai ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros (FONSECA, 2004, p. 334).

De outro lado, a palavra tem grande poder no discurso ficcional de Rubem Fonseca pelo que profere mais do que pelo que faz. Os personagens dizem a que vêm e por que procedem de modo insólito, e surpreendem o leitor, resultando na violência que preside as lutas diárias pela sobrevivência, que marginaliza as pessoas num sistema social elitista e preconceituoso. Através da voz da narrativa, temos uma sociedade partida ao meio, rachada em duas metades contrastantes na brutalidade de ambas. Por isso mesmo, os personagens são capazes de digerir o horror da violência sem perder o apetite diante da televisão que mostra as imagens de um outro tipo de violência que, afinal, é a mesma.

Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca.
 Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encangaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos.
 Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.
 Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.
 Podem também comer e beber à vontade, ele disse.
 Filho da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro.
 Como é seu nome?
 Maurício, ele disse.
 Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor?
 Ele se levantou. Desamarrei os braços dele (FONSECA, 2004, p. 191).

Essa forma de narrar de Rubem Fonseca de ironizar a questão da violência na sociedade contemporânea, em que não existem inocentes, pois cada um tem sua maneira de produzir brutalidades.

A classe de marginalizados, privilegiada por Rubem Fonseca em seus contos ainda é uma herança do naturalismo do século XIX. Flávio Preferia Senra, quando analisa esses aspectos naturalistas de Rubem Fonseca no conto “Livro de ocorrências” diz:

Em “Livro de ocorrências”, tal pensamento não é diferente. Todas as ocorrências narradas são em subúrbios do Rio de Janeiro, envolvendo personagens quase sempre pertencentes a uma classe menos abastada. Tal ambiência também é pertinente ao Naturalismo, que, por muitas vezes, teve suas narrativas “científico literárias” caracterizadas por personagens pobres. Se no universo naturalista o comportamento humano é destrinchado em seus aspectos mais baixos, o mesmo ocorre no conto de Rubem Fonseca.

Na primeira ocorrência, tem-se uma situação de violência doméstica, que o narrador enfatiza ser comum tendo em vista a quantidade de casos semelhantes já resolvidos por ele. Na segunda ocorrência, é narrado em detalhes um acidente automobilístico que vitimou um menino. A caracterização extremamente fria, sangrenta e detalhada da morte da criança remete diretamente a momentos clássicos da narrativa naturalista, como o suicídio da negra Bertoleza ao término da obra *O Cortiço* [...] (Disponível em www.filologia.org.br/cluerj-sg/; acesso em 28.09.2009).

Rubem Fonseca, já se disse, utiliza um estilo de narrar totalmente diferente de sua época. O narrador manifesta seu juízo de valor sobre a condição humana quase sempre fora de uma perspectiva maniqueísta e dentro de uma lógica que busca ironizar através do uso da razão e da erudição.

Segundo Vera Figueiredo (2003), é pelo jogo de espelhamento que aparece a posição do autor [...] “já [que] os personagens do leitor fantasiam a volta para desregular a boa relação da ordem do discurso, recusando-se a divisão que organiza a ficção dentro da realidade, quebrando a convenção do relato” (p. 81).

Essa lógica pode ser observada como exemplo na passagem do conto “Intestino grosso”, do livro *Feliz Ano Novo*, quando o narrador ‘racionaliza’ sobre a palavra ‘fezes’. A partir dessa lógica, o texto passa a comunicar os processos que consistem em pôr para fora algo que faz mal se reprimido. Porém, como já comentado nos capítulos anteriores, esse seu naturalismo propõe também ao leitor um entendimento do homem e seu destino, porque, pelas fezes, ironicamente, o narrador explora a função metalingüística da etimologia do significante “escatologia”, espécie de pesquisa excrementícia ou teológica.

Ao tentar descrever e decifrar a angústia das unidades significativas que lhe permitem decifrar o código enigmático, apontando as incertezas do discurso científico e do conhecimento ilusório dos fenômenos que acontecem no ato de defecar, faz com que ocorra uma desconstrução do cientificismo proposto na estética naturalista do século XIX, sem se eximir de um novo naturalismo, como se pode constatar no seguinte passagem:

O exame das fezes é muito importante nos diagnósticos definidores dos estados mórbidos, é um destacado instrumento da semiótica médica. Se somos o que comemos, como disse o filósofo, somos também o que defecamos. Deus fez a merda por alguma razão (FONSECA, 2004, p.730).

A cada descrição das 'fezes', confirma-se que o personagem não consegue entender o real, que a linguagem é incapaz de descrever esses fenômenos, algo que ele não consegue explicar. O discurso da estética naturalista, então, é desconstruído pelo viés da incerteza, da ironia e do humor, dentro da lógica da racionalidade erudita.

Seria pertinente dizer que o autor, em sua ficção, permite uma dupla leitura, como se houvesse dois discursos presos à mesma narrativa e o leitor tivesse o livre arbítrio de decidir se vai se prender ao desenvolvimento dos enredos, ou perceber os princípios do neonaturalismo por meio de cenas bizarras e cômicas.

A narrativa em primeira pessoa revela uma estratégia notável que Antonio Candido classificou como realismo feroz.

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida (CANDIDO, 1987, p. 211).

Dessa forma, o discurso ousado do autor passa a ter um grande poder e a criação e seus personagens surpreendem a todo o momento o leitor. E esse ato de surpreender o leitor passa a ter um estilo arrojado que critica a sociedade, estabelecendo uma verdade literária dentro de suas narrativas.

No conto "O Inimigo", o narrador é o personagem que relata sua história, rememorando seu passado talvez para entender seu presente. O narrador seduz o leitor a partir do artifício de lembrar acontecimentos vividos desde sua infância, fatos que são apresentados durante as construções feitas pela sua memória. Ele inicia descrevendo sua conduta neurótica de comportamento com relação aos seus atos de dormir:

Estou pensando muito, o que sempre acontece antes de me deitar, na hora em que fecho as portas da casa. [...] Neste instante na cama, a palavra voltar faz-me constatar, com aflição, que, ao fazer a minha ronda de segurança, eu não estava concentrado naquelas tarefas essenciais, mas sim com o pensamento distraído [...] (FONSECA, p. 22, 2004).

O entrelaçamento dos fatos é apresentado através da memória do narrador. O leitor consegue acompanhar a trajetória da vida ginásial, dos personagens e as aventuras vividas por eles, a memória sendo a criadora da história: “a memória é o grande organizador da consciência, ela simplifica e compõe os acontecimentos pessoais, ela é o verdadeiro criador da história” (LANGER, 2006, p. 274).

Como se pode perceber, o problema central do conto é que o narrador não consegue entender por que as pessoas não gostam de lembrar seu passado. No entanto, todo o tempo narrativo se questiona se viveu ou não os acontecimentos que narra, porque, à medida que encontram os amigos do tempo ginásial, eles se fazem de desentendidos de todos esses fatos.

Eu ainda estou na cama e isto foi à memória funcionando. Ou será que não foi? Eu sou hoje um homem cheio de dúvida. Seriam sonhos? Mas quem sonha durma. O sujeito sonha para poder dormir. Não há sono sem sonho. Quem me dera poder dormir. Estarei ficando - não, não. O que sempre quis saber se é as pessoas e fatos são verdadeiros. Não me importa saber se as pessoas existem ou existiram, se os fatos existem ou existiram, mas se eles são ou não verdadeiros. Foi por isto que muitos anos depois eu quis saber a verdade. Verifico satisfeito que, apesar de aflito, nem por um momento perco a lucidez; a busca que efetuei foi cansativa e, talvez, inútil, mas mesmo assim não me entrego ao desespero e consigo até ser um tanto ou quanto faceto (Idem, p. 30).

“Na ficção, não existe nada além da memória virtual; a ilusão de vida deve ser completamente experiencial” (LANGER, 2006, p. 52). Dessa maneira, para além do sentido de exploração da neurose ou da patologia mental que o personagem-narrador manifesta, o conto também trabalha a metalinguagem da ficção e da realidade, da invenção pela memória e o que de fato ‘existe’ ou aconteceu: o verdadeiro é o que existe ou o que é criado? (“O que sempre quis saber se as pessoas e fatos são verdadeiros. Não me importa saber se as pessoas existem ou existiram, se os fatos existem ou existiram, mas se eles são ou não verdadeiros”). No caso do personagem do conto, seu passado deriva de lembranças misturadas com suposições e especulações da própria memória do narrador.

Este fato pode ser visto no episódio quando ele se indaga sobre o casamento, “Por que será que nunca me casei? Casar é um ato de normalidade, todo mundo casa, com exceção, é claro, dos homossexuais, das mulheres que não encontram marido, dos comodistas, dos rebeldes” (FONSECA, 2004, p.33). O narrador informa, nesta parte, não só sobre seus sentimentos agônicos e sobre as dificuldades de relacionamento que teve na sua vida, resultantes de amores não correspondidos durante sua juventude, mas fundamentalmente expressa a dúvida que ele mesmo tem em relação a si mesmo, à sua identidade e à sua história, que ele nos relata.

Evidencia o aspecto da condição de um homem atormentado em torno de uma série de aspectos obsessivos, indivíduo desequilibrado que vive numa sociedade de massa, sem perspectivas quanto ao seu futuro ou sua identidade, tornando-se o inimigo de si mesmo.

A narrativa em primeira pessoa é uma forma privilegiada de justificar o título “Relatório de Carlos”, e que Figueiredo (2003, p. 20) consegue descrever bem: [...] “são forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências, desencarnadas e ao mesmo tempo nostálgicas e céticas”.

Pode-se dizer que o personagem do conto vive um momento de prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, mergulhado num estado de orfandade sem identidade fixa e desafiando a lógica e a psicologia.

Pelo título, o leitor pode fazer deduções de que o conto trata de algum acontecimento ocorrido com o narrador. Narrado em primeira pessoa, apresenta-se ao leitor em forma de dúvida. Carvalho (1981, pág. 46) define o conto como “narrativa de primeira pessoa impressionista, em que o narrador imprime aos fatos um colorido subjetivo espontâneo (...) presente no início do conto”:

Gostaria de ser factual e cronologicamente exato. Mas de algumas coisas já não me lembro direito, parece que nunca aconteceram, que foram sonhadas. Outras, porém, me angustiam, dói quando penso nelas, fico infeliz como se tudo fosse acontecer de novo (idem, p. 71).

Ao estabelecer esse diálogo com o leitor dizendo que não conseguirá ser cronologicamente exato, ou ainda não sabe se o que viveu foram fatos reais ou sonhados, o narrador proporciona uma visão interior sustentada, transformando-se em personagem cujos pensamentos são mostrados (BOOTH, pág. 179, 1980).

No primeiro momento do conto, relata a morte de seu pai juntamente com a confissão sobre os adultérios por este vividos enquanto jovem. Já no segundo momento, usa da ironia para o leitor, dizendo: “Não quero contar vantagem, mas nisso (e em outras coisas) superei meu pai...” (Idem, p.72). A retrospectiva dos fatos que serão contados sobre adultérios firma-se na superação do filho para com o pai.

O problema comentado no conto é a questão do adultério, fato trivial para o homem da sociedade moderna. O naturalismo retrata os instintos naturais que o ser humano possui, ressaltando e ocultando ao mesmo tempo o determinismo do homem pelas normas e valores que devem ser seguidos pelo homem em sociedade. Mas, nesse ocultamento, percebe-se a ação de leis físicas e químicas, herdadas ou produtos do meio social o qual contém os traços do neonaturalismo.

Carlos, narrador-protagonista do conto, fala para o leitor do grande amor que teve por uma prostituta, sua história de adultério com esta, quando deixou sua mulher para com ela se casar. Norma é uma prostituta que ele resgata e ensina a se comportar no meio social, oferecendo-lhe roupas, casa e jóias, dominando o seu amor, já que ele oferece o que ela quer em bens materiais e vida sexual.

A temática do conto suscita uma discussão sobre o comportamento das pessoas e a questão da cultura marcada por padrões impostos de comportamento. Os contos de Rubem Fonseca são marcados pela linguagem desnuda, chula, mas também com a demonstração de que essa inovação possuiu um sentido estético de denúncia de uma sociedade opressora do homem moderno e, ao mesmo tempo, potencializadora das misérias do espírito desse mesmo homem.

A cidade enquanto cenário do conto aparece talvez para formar a ambiguidade, pois ao mesmo tempo serve para delinear os acontecimentos dos crimes, os grandes negócios e ainda local de ordem e lei, formando uma rede de insatisfação do ser humano perante as leis e os costumes que precisam vivenciar no seu cotidiano com as pessoas.

Assim, ao lançar um maldoso olhar de viés sobre o mundo, a literatura de Rubem Fonseca estimula o exercício da desconfiança, obriga o leitor a pensar na contramão, desafiando, dessa forma, a hipocrisia de uma sociedade que se caracteriza cada vez mais pelo consenso, forjado com o auxílio da mídia. A ficção do autor abala os juízos já estabelecidos.

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueias dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 2004, p. 187).

O tratamento dado aos temas, ilustrando casos do cotidiano, revela a intenção de levar o leitor a se contrapor à má consciência das interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que balizam a mentalidade burguesa domesticada.

O conto “Lúcia McCartney” narra a história de uma prostituta envolvida amorosamente com um cliente burguês. Também é narrado em primeira pessoa, só que por Lúcia, fato não muito comum na obra de Rubem Fonseca, que tem seus narradores proeminentemente masculinos [em suas narrativas ele conta com a mulher em segundo plano, sempre marginalizada como uma presa para os demais personagens].

A história é de muita tensão, alimentada por contrastes do sentimentalismo entre “Lúcia McCartney” e as ações esquematizadas de seu cliente, que a seduz por suas idéias filosóficas. Como no trecho onde ele escreve uma carta a ela dizendo: “o leão é o Rei dos animais”, colocando-se na narrativa como aquele que domina toda a situação vivida.

Figueiredo (2003, p. 36) aponta como a sociedade encara a questão da prostituição:

Cada qual vai para um quarto. René sabe que eu não gosto de promiscuidade (...)
Depois de nos lavarmos, separadamente, ele se veste, põe dinheiro na minha bolsa (...)
- Nunca vi o José Roberto. Ele telefona e diz: me manda uma garota, você sabe como eu gosto (FONSECA, 2004, p. 111).

O que se percebe aqui é que, apesar de contratar uma prostituta, o cliente ainda faz uma seleção: quer uma garota inteligente e ainda que não faça promiscuidade. Com isso o conto perpassa por diferentes camadas sociais que vai do grande executivo até ao punquista.

A violência, na ficção curta de Rubem Fonseca, está ligada ao próprio recorte que a linguagem faz da realidade, que é sempre arbitrária, impondo valores, redefinindo inclusive as bases das relações afetivas.

O autor salienta como, na narrativa, a disparidade entre diálogos inventados e diálogos “verdadeiros” faz sobressair o abismo entre o que Lúcia gostaria que acontecesse e o que acontece. Isso fica evidente nos clichês que repetem as experiências anteriores, dos quais José Roberto aos poucos vai se afastando.

O uso do diálogo como forma de roteiro e a sua classificação entre diálogo possível (inventado) e ‘verdadeiro’ impõem não só a relação da obra de Rubem Fonseca com o cinema, cuja influência é notória em seus textos, quer na descrição e montagem das cenas e personagens, sempre roteirizáveis, quer na linguagem direta e objetiva dos diálogos e formulação do tempo, mas também retorna à questão da realidade – o ‘verdadeiro’ – e o possível, a ficção – o diálogo inventado.

DIÁLOGO POSSÍVEL (mas inventado). Entre dois clientes.

- Um coroa
- Meu prezado amigo, deseja ficar com a moreninha de cabelos curtos?
- Ainda que reconhecendo os seus inegáveis encantos, minhas predileções se inclinam para a jovem loura de olhos verdes.
- Aceito qualquer composição. Fique com a loura. Eu fico com a morena.

OUTRO COROA

- Nem por um momento pensei em privá-lo de sua eleita. Cedo-a com inextinguível prazer. A lourinha é realmente um encanto, a moreninha tem um ar melancólico que me seduz. E a loura é um ser esplêndido cheio de luz que me atrai como se eu fosse uma libélula. (Idem, p. 110, 2004).

DIÁLOGO, (verdadeiro) COROA PAULISTA e Lúcia:

- É carioca?
- Sou.
- Gosta de quê?
- Gosto de músicas e poesia.
- Gosta de que poetas?
- Gosto de Fernando Pessoa. Beethoven, Lenon & McCartney. Já me chamei Lúcia McCartney.
- É a primeira miss que diz que leu Kafka e leu mesmo.
- Gosto de Kafka também.
- Aquele pobre homem virando inseto! [...] Não sou nem li, pois um garoto me contou a história, chama-se Metamorfose. Faz sempre um grande efeito, nas conversas. (Idem, p. 111, 2004).

A partir desse diálogo podemos perceber que Lúcia conhece bem as regras do jogo. E sabe que um dos seus papéis é fingir, pois o poder da fantasia e de simbolização da realidade também é proporcionado aos clientes pelas prostitutas: elas fingem ser alguém que não são.

Quando se usa a expressão “fuga da realidade”, não podemos deixar de comentar como diversas obras de Rubem Fonseca podem ser adaptadas ao cinema e uma delas é “Lúcia McCartney”⁸. Quando o indivíduo está imbricado nas tramas de uma sociedade urbana opressora e alienadora também pode produzir, através do sexo, uma válvula de escape para suas frustrações.

Os diálogos estabelecidos pela linguagem cinematográfica e a narrativa literária aproximam técnicas que valorizam as técnicas visuais e de representação, desenvolvendo uma progressiva experimentação da linguagem, ao mesmo tempo objetiva e fragmentada.

O mundo romântico vivenciado pela personagem vai sendo construído por relações intransitivas, como no cotidiano dos seres humanos em que as pessoas estão em constante contato com os meios de comunicação de massa e o público, ou seja, Lúcia recebe as mensagens de José Roberto, mas não pode estabelecer reciprocidade com ele, pois não sabe para onde remeter suas respostas. Assim, a solidão se torna presente no contexto narrativo.

Podemos dizer que a violência expressa nesse conto está no cotidiano vivido pela personagem e ainda na falta de reciprocidade do emissor das cartas, que faz da receptora de cartas uma pessoa isolada.

“Lúcia McCartney” é um modelo arquetípico, se colocando sobre a forma de painéis com pequenos relatos, com um tecido mesclado com diálogos e cenas, que ora são reais, ora são imaginárias, cartas, letras de música e fragmentos de clássicos da literatura. A linguagem vai sendo recortada e montada pelo leitor e representa o que Galvão (op.cit.) determina como a fase experimental de Rubem Fonseca.

⁸ Obra a qual foi adaptada para a tela, sob a direção de David Neves, em 1971, pois possui uma linguagem cinematográfica (FIGUEIREDO, 2003, p. 159). Rubem Fonseca é um dos autores brasileiros contemporâneos que traz para sua narrativa aspectos da linguagem fílmica, com inovações na linguagem literária, resultante de seu contato com o cinema. É um dos mais representativos, por se tratar de um escritor ligado à produção de filmes, fornecedor de argumentos e preparador de roteiros, trabalhando de forma intensa dialógica e dinâmica a literatura e o cinema

Por detrás dessa narrativa, Rubem Fonseca ironiza a falsa moral em que vivem alguns jovens em nosso meio social, focalizando também um novo olhar sobre “a geração perdida”, proporcionando ao leitor uma sensação de estar perdido no mundo atual. Esse conto ganhou espaço no cinema, pois sua linguagem na narrativa aparece com o recurso de cortes e o leitor tem essa percepção quando passa de um acontecimento para o outro, provocando a sensação de movimento, ou seja, a mudança de cenário, ambiente, quebrando a linearidade da narrativa.

Outro fato relevante é que o narrador incita o leitor a exercer o papel da pessoa que faz a contratação de uma garota de programa. Essa interação só é possível, porque os personagens não possuem anonimato. Isso rompe as formas convencionais de narrar e experimenta novos procedimentos narrativos.

Nesse processo de transmutação de gêneros e identidades, o texto literário se expande para novas possibilidades de linguagens e novas possibilidades de leituras.

“Lúcia McCartney” é, pois, o viés crítico e ácido de tipos sociais, representando mais uma característica do neonaturalismo de Rubem Fonseca.

O conto “O cobrador” é também um relato em primeira pessoa. Nele, o narrador-autor detalha os pensamentos do narrador (o cobrador) que, a princípio, sofre porque se sente em débito consigo mesmo: não tem acesso aos objetos que possam lhe dizer quem ele é; ele não se sente um sujeito, já que se vê privado de tudo aquilo que cobra. Sem acesso aos objetos, torna-se ele mesmo um objeto sem valor, desqualificado, e a única saída é sua busca de qualificação.

Com isto ele começa a fazer planos com os quais precisa se sentir recompensado. Isso funciona como um vazio existencial que o cobrador busca suprir com a tentativa de incitar uma revolução, uma luta para que o ser humano venha a ter um pouco mais de dignidade ou, pelo menos, seja respeitado em sua diferença.

A temática abordada no conto é relação à crise de identidade. O narrador é o representante dos marginalizados. Embora criminoso, resolve inverter o jogo e fazer justiça aos detentores do dinheiro e do poder, culpando-os pela sua marginalidade. Quando o cobrador percebe as diferenças de estratos sociais e a divisão de grupos no meio social gera-se a “crise de sua identidade”. Quando encontra Ana, uma namorada e com ela passa a participar de ações terroristas, sua identidade voraz e

violenta aparece (como uma ‘herança’ humana naturalista, que faz parte, mas está reprimida no homem e que pode brotar a qualquer momento).

Nessa perspectiva coletiva, dimensão de observação geral de uma sociedade, encontra-se mais uma atribuição do neonaturalismo, em continuidade ao naturalismo do século XIX.

O cobrador não tem um comportamento fixo e unificado. É um homem que, em momentos de ódio e revolta, agride, estupra e mata pessoas, ou seja, usa seus instintos da forma mais bestial possível, sentindo-se aliviado e de bem consigo mesmo quando realiza atos cruéis e violentos:

Quando satisfaço meu ódio, sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco (FONSECA, 1997, p. 23).

Essa forma de lidar com os conflitos (e, nesse caso, animalizando-se, como no símile que Fonseca propõe do personagem com o macaco) é bastante comum na sociedade moderna, que, atravessada por diferentes divisões e antagonismos sociais, produz uma variedade de tomada de decisões do sujeito. No entanto, a paixão por Ana não pode ser vista apenas como união entre homem e mulher, mas como forma de abordar a questão social de que ambos são os opostos.

No entanto, mesmo a proximidade dos dois não resolve a questão das diferenças. Apenas se destaca ainda mais a luta entre as classes sociais distintas e dentro da mesma estratificação. Ana volta-se contra seu próprio grupo social e ainda ensina ao narrador novas técnicas de destruição, que matam mais pessoas em menos tempo. O que se pode notar é que o cobrador e Ana não possuem uma identidade definida, identificam-se com alguns aspectos de suas classes sociais, mas também com a classe do outro. Ela volta-se contra seu grupo quando o conhece. Ele não deixa de ler o jornal para saber se foram publicadas suas ações criminosas, em atitude semelhante às das suas vítimas que aparecem nas páginas sociais.

O meio de comunicação de massa se faz presente no conto e para o narrador funciona como uma forma de vingança. A diferença está na notícia da morte do rico da Mercedes e depois:

Os jornais abriram muito espaço para a morte do casal que eu justicei na Barra. A moça era filha de um desses putos que enriquecem em Sergipe ou Piauí, roubando os paus-de-arara, e depois vêm para o Rio (FONSECA, 1997, p. 23).

Já a vingança está explícita quando, logo após afirmar que lê o jornal para tirar informações dos burgueses, o narrador diz: "Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles" (FONSECA, 1997, p. 18). Sua cobrança é destinada a qualquer infeliz que porventura cruze seu caminho. Sua forma de aumentar e não esquecer o ódio que sente é assistir pela TV o apelo incessante de uma sociedade cada vez mais consumista.

No desfecho da história, o cobrador encontra um sentido político para sua "missão". Ele percebe que seu ódio estava sendo desperdiçado e comenta "o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo".

Em "Romance Negro" (1992), como um grande mestre, Rubem Fonseca consegue captar o que se tem mais sombrio no século XX, revelando ao leitor imagens da realidade vividas no cotidiano. Através de um jogo de princípios morais, ele submete a personagem Landers à transição e à ruptura presentes no sistema social. Isso provoca no leitor uma reflexão sobre uma identidade fragmentada da seguinte maneira, como aponta Figueiredo:

A ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo. O relativismo axiológico, entretanto, é, de certa forma, remédio e veneno: levado às últimas conseqüências para desestabilizar as certezas que serviram aos ideais totalitários, pode gerar, em contrapartida, a indiferença que abre espaço para o consenso conformista contra o qual o texto do autor se volta (FIGUEIREDO, 2003, p. 29).

Essa passagem evidencia o relativismo moral em que o homem moderno vive ao mesmo tempo que o seu inconformismo pelas crises políticas e sociais, promovendo suas instabilidades e angústias. Isso se demonstra na banalização da situação, quando o personagem revela que às vezes essa situação pode ser

considerada normal. O personagem, por exemplo, confidenciando com naturalidade, diz: “Eu matei um homem”, diz Winner. [...]. Em “Grenoble eu lhe conto.” (FONSECA, 2004, p. 466). Mais tarde, vamos saber da troca de identidades do narrador, que é o que não parecia ter sido e vice-versa, em que um é o outro, evidenciando, no caso, inclusive, o arbitrário narrativo com que se constrói a ficção.

Uma outra forma de violência é aquela contra o leitor, pois as relações entre texto e linguagem traduzem a violência discursiva, tanto através de expedientes formais (estilo seco e entrecortado, frases curtas), como através dos recursos de conteúdo, nas situações-limite que envolvem as personagens.

Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição.

Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! (FONSECA, 2004, p. 278).

Assim, a linguagem violenta usada pelo autor tem uma função definida frente ao seu leitor: a de presentificar a violência de modo a que ele não tenha mais condições de questioná-la e nisso Rubem Fonseca expressa seu inconformismo perante a sociedade atual, banalizadora e seguidora da mídia (televisão, cinema, de que o conto tem tudo – roteiro, cenário, continuidade etc. - jornal, especialmente as páginas policiais, e a sociedade do espetáculo).

Temos o hábito, enquanto leitores, de aceitar os mecanismos sociais pelo fato de que vivemos em constante isolamento do meio que provoca a violência latente dos personagens de Rubem Fonseca. Nesse sentido, o autor escreve sobre a classe que não tem escolaridade, não lê; mas escreve para a classe média, que lê, mas tenta se isolar do convívio desta classe representada. Assim, mostra através de seus contos uma realidade de nossa sociedade atual e o aumento das contradições sociais, sobretudo nos grandes centros urbanos do Brasil, a partir da década de 70.

Ainda, nos contos das décadas de 60 e 70, a delegacia é um espaço privilegiado: numa sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes sociais acabam por se encontrar. Os registros policiais são como fragmentos da realidade que remetem para um quadro mais geral de perguntas que ficam sem resposta.

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branquetas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 1994, p. 365-366).

Não há como não relacionar a visão de mundo que se depreende da ficção de Rubem Fonseca com o pensamento de Nietzsche. O lugar central ocupado pela reflexão sobre a verdade e sobre a linguagem, a recusa do dualismo moral que tudo explica pela oposição entre bem e o mal, bem como o papel ativo conferido ao corpo na definição da conduta humana, dentre outros pontos, permitem fazer essa aproximação. E um fato relevante é que Nietzsche é citado com certa frequência nos textos do autor.

Contudo, isso não impulsiona um crítico a dizer que o autor é apenas um escritor que retrata a violência urbana que devasta o país. Seus contos preocupam-se também em evidenciar temas complexos, como a solidão dos indivíduos nas grandes metrópoles. E se o leitor for ávido irá perceber que esses personagens vivem a sensação de isolamento e um grande vazio, gerando uma outra violência que é a violência do indivíduo contra si mesmo.

E o conto “Romance Negro” instiga o leitor a fazer uma leitura crítica da sociedade e refletir sobre os contrastes e as disparidades de condutas da personagem Landers/Winner, estabelecendo o conflito do indivíduo do século XX, com todas as suas frustrações e as indagações conflitantes que atordoam o homem nos dias atuais, fazendo-o adotar posturas antiéticas nas quais observam-se comportamentos inseqüentes.

O conto, narrado em primeira pessoa, marca do estilo de Fonseca, parece dar maior verossimilhança à ficção e oferece ao leitor condições de “ver” o episódio dramático como se desdobra na vida real: a massificação e a angústia que passam a atormentar a personagem principal Winner/Landers pela cruel constatação da perda de sua identidade.

Dessa forma, ao desconsiderar a existência, assume uma postura de indiferença face às situações inusitadas que precisa enfrentar. Diante dessa realidade, torna-se insensível e vendido entre a sociedade.

Clotilde enfatiza bem a questão da insensibilidade:

O telefone toca.
 “Por que você fez isso comigo, Clotilde?”

“Não podia deixar você ser preso. Eu te amo.”

“Sou um assassino.”

“Não é mais. As pessoas mudam. Você mudou. Quem morreu foi John Landers. Você é Winner, aceite isso como uma imposição do destino.”

“Mas você não entende? Pelo amor de Deus, eu quero voltar a ser Landers.”

“Agora é tarde”, diz Clotilde. “Acabei de falar com Prévost e Papin. Eles estão certos de que você enlouqueceu” (FONSECA, 2004, p. 85).

O diálogo travado acima deixam transparecer um discurso autoritário e a falsa impressão de que se deseja preservá-lo. Mas aos poucos o leitor percebe que só existe uma indiferença entre ambos. E, com isto, o desafio do homem contemporâneo é a conquista de uma sociedade mais humanizada e ética.

Segundo Candido (1995, p. 245), “Toda obra literária é antes de tudo uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta”.

Esse tal realismo encontrado nas narrativas de Rubem Fonseca apresentam uma realidade em que, de uma forma ou de outra, o receptor reconhecerá ali um universo onde o leitor será capaz de formular e reformular, pensar e repensar os valores de realidade. Em suas montagens de violência em muitas variações, do fundo das narrações principais (com narrador-personagem ou não), pode-se perceber, com certa acuidade, outro timbre de voz no meio das falas presentes, imperceptível, de imediato, ao leitor. Assim, a ficção de Rubem Fonseca encena situações violentas vividas de dentro por personagens oriundas de diferentes meios, ensejando uma naturalização das ações com a intencionalidade de escamotear aquele impacto proporcionado por um espetáculo, normalmente, visto de fora.

A brutalidade nos contos do autor choca porque na verdade é narrada sob o prisma, de relação atração/repulsãoapresenta-se como dissimulação narrativa.

Se tomarmos um conto de um personagem/narrador oriundo de uma classe social oposta, perceberemos ainda a presença da mesma voz, agora encarnando um corpo mais condizente, pelo menos em aparência, com o seu discurso, como no caso de Passeio noturno parte I, do livro *Feliz ano novo*. A violência faz a vez de uma prática desportiva de um alto executivo.

Uma construção que contribui para a formação da cultura e o resgate da memória, com fortalecimento dos valores que instigam o leitor a refletir sobre os fenômenos sociais responsáveis pelas mudanças, contribuindo para formação de novas identidades na literatura.

Na narrativa, quando o narrador deixa transparecer a fragilidade e as

contradições do mundo contemporâneo, os conflitos vividos pelo personagem podem ser entendidos a partir da perspectiva de Hall (2003), que discorre sobre os efeitos desses impactos sobre os indivíduos.

O autor tece algumas concepções sobre a atualidade que ele prefere denominar de “modernidade tardia”, trazendo algumas reflexões para tentar explicar os embates das crises ou dos deslocamentos que se estabelecem a partir de mudanças aceleradas. E, em suas pontuações, o indivíduo atual caracteriza-se por ser um indivíduo contraditório e fragmentado, porque as identidades fixas e permanentes estão em colapso.

O realismo descrito nesse conto é representado pela crise ideológica, ética e política, que se solidifica na sociedade moderna. Os personagens Winner/Landers e Clotilde apresentam reflexões sobre as singularidades comportamentais representativas do mundo capitalista. O impacto, no entanto, que isso causa no leitor tem o sabor do naturalismo, pela crueza com que tudo é apresentado.

Completam esses comentários as palavras de Figueiredo:

A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca (FIGUEREDO, 2003, p. 20).

Em “Romance negro”, esse sentimento caracteriza o homem da sociedade moderna e o leitor percebe isso através das lacunas deixadas na confissão do personagem que se faz narrador. Tudo isso para conseguir “status” no meio social.

Outro ponto a ser comentado nesse conto diz respeito à transgressão que consiste no desmascaramento da hipocrisia e do descaso que se torna fato natural diante da crise de valores que se avulta de forma cada vez mais grave nos personagens, mas que aos poucos vai se diluindo pelo jogo de interesses próprios, pois ele proporciona um aprofundamento das questões existenciais não só pelo realismo e plurissignificação de sua linguagem, como também pela natureza dos elementos e relações que constituem a estrutura de sua obra.

Essas questões existenciais podem ser percebidas quando Peter Winner

começa a contar seus segredos para a mulher com quem vive, Clotilde, que conheceu em um congresso. E, nesse momento, os acontecimentos provenientes das ações muda, para o das motivações psicológicas, e Winner vai buscar um sentido para sua vida e para os atos criminosos que cometeu:

Quando estão no carro voltando para o hotel depois do debate:
 “Um velho truque que aprendi com o homem que eu matei”, diz Winner,
 “Então você matou mesmo um homem?”
 “Matei.”
 “Foi em legítima defesa?”
 “Foi uma cilada dos deuses, como na tragédia grega.”
 “Quando chegamos ao hotel você me conta tudo?” Clotilde dá uma gargalhada. O que ela gosta naquele homem, além das suas compulsões eróticas, é a sua imprevisibilidade (FONSECA, 2004, p. 427).

Nesse trecho percebe-se uma plurissignificação de sua linguagem: o texto tematiza vários lugares e vários criminosos, através dessa trama policialesca, o escritor traz à tona questões cruciais de linguagem, problematizando, na questão do artista e do personagem escritor absorvido pela teatralidade essencial da arte, o escritor prisioneiro das próprias palavras, uma ficção criada por ele mesmo para si mesmo. Dessa forma, a trama policial do conto se constrói pelo enigma do próprio texto, pois o texto é o assassino: o assassino do autor, porque abarcou toda a realidade e o drama biográfico do personagem, que constituiu a intriga. “Romance Negro” é, na verdade, o drama da escrita que a literatura de Rubem Fonseca expõe e, também por esse motivo, Winner não aparece em público, quer preservar sua imagem da mídia, e, morto, só existe como sujeito da escrita que circula sem a presença do autor.

O conto “Carpe diem”, que pertence ao livro *Histórias de amor* (1997), inicia-se em terceira pessoa, falando da classe social de quem mora em Copacabana e o quanto são luxuosos os moradores milionários que lá estão. Mas, logo em seguida, direciona o leitor para outro cenário muito comum nesses últimos livros publicados, pois fala das relações extraconjugais que a sociedade vive: um dos requisitos da narrativa é a tentativa constante de dominar o outro, no conto, mas de forma sutil, pois ambos ficam no anonimato de suas identidades e a comunicação entre os personagens é feita por meio de cartas.

O conto “Carpe diem”, narrado em terceira pessoa, conta a história de duas

peças que se conhecem em pleno réveillon, em Copacabana, em um apartamento de luxo, na Avenida Atlântica. Depois de um passeio pela praia, resolvem marcar um encontro em Paris uma semana depois. No desenvolvimento do adultério, planejam a morte dos respectivos cônjuges, ação que não chegam a realizar. Na ficção de Rubem Fonseca [...] o individualismo cria um abismo entre os personagens que, desprovidos de qualquer referencial transcendente, enredados, acabam por concluir que entre o amor e a morte existe apenas um punhado de orgasmos e órgãos (FIGUEREDO, 2003, 115). Sentido comum entre os personagens dos contos de Fonseca, em “Carpe diem” os personagens se comunicam frequentemente por cartas:

Meu querido pamonha:

[...] essas conversas me deixam com muita vontade de ir pra cama com você. Fico pulsando, o momento em que você na minha carne. Quarta-feira será nosso casamento, está bem? Assim não somos mais namorados, é mais sério, está bem: Eu adoro quando você me diz que está morrendo por minha causa.

[...] eu quero você, fodedor. Venha logo. Carpe diem (FONSECA, 2004, p. 650).

Evidentemente o amor que esses personagens apenas do gozo do corpo através de relações efêmeras, porque o sexo é descrito como apenas uma troca entre as pessoas, uma interação entre eles. No conto de Fonseca, a comunicação por meio de cartas desmitifica a idéia romântica das cartas de amor e isso introduz a marca da sua modernidade irônica. O mesmo se dá na escrita contundente e agressiva da linguagem das cartas: [...] “Vem, vem, entra dentro de mim, diz que adora foder comigo” (FONSECA, 2004, p. 686).

Outro ponto marcante na obra de Rubem Fonseca é a exploração do espaço para construir suas narrativas porque a cidade representa o espaço onde as suas narrativas e crimes acontecem, contribuindo para uma descrição clara e objetiva da realidade de nosso país exposta nas ruas. O que se percebe também é que as características descritas pelo autor em seus personagens afloram personalidades individuais e intrínsecas, relevando espaços específicos na cidade e esses mesmos indivíduos da ficção se movem em um universo em que, indiferente aos lugares em que estão, são sempre solitários, obscuros e tristes. O espaço urbano se apresenta como um grande bloco que afasta as pessoas, mesmo quando a proximidade é

inegável. Assim, as pessoas estão sempre a buscar uma forma de romper com esse isolamento, essa barreira.

O conto *Passeio Noturno* (2004), pode dar uma indicação disso, porque demonstra as diferenças de comportamento no espaço privado e no espaço público. Dentro de casa, o personagem tem um comportamento normal, sem equívoco: vive com a família, vê televisão. De repente, sai às ruas e, frio e indiferente, cumprindo um ritual, atropela e mata de propósito passantes ou pessoas que conheceu, com a arma que construiu unicamente para realizar essa façanha: o seu carro, uma Ferrari, de pára-choques especiais, que não absorviam marcas capazes de denunciar os crimes. Sem marcas, sem problemas.

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas. A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia (FONSECA, 2004, p. 244).

Os crimes são rotineiros, aconteciam sempre depois do jantar, eram ritualísticos e desconhecidos de todos, sem punições, da mesma forma que o crime das ruas também se constitui rotina, são desconhecidos pela classe média e alta porque relativos a desvalidos, e não recebem qualquer punição.

De outro lado, a loucura que a urbanidade da metrópole condiciona ao mesmo tempo em que acoberta: só o personagem (e, nós, os leitores, para quem os crimes são denunciados) sabe o que faz.

O conto *A Confraria dos Espadas*, (2004), que dá nome ao livro, fala de um clube de machões que descobre a cópula pela metafísica, com uma disposição infundável, infatigável, uma vez que sem resíduos.

Narrado em primeira pessoa por um dos participantes da irmandade, o narrador descreve como iniciaram as reuniões da confraria de homens que conseguiram descobrir um meio de ter o prazer sexual sem expelir o líquido seminal. No relato do narrador são sugeridos títulos para essa associação, desde *Confraria da Boa cama* – “descartado por parecer uma associação de dorminhocos” até *Confraria dos Apreciadores da Beleza Feminina*, considerado longo demais, além de reducionista e esteticista, pois eles não se viam como homens preocupados com a

beleza externa, mas com o prazer que o sexo provoca. Chegam à conclusão de que o nome seria aquele que apontasse o essencial de suas ações: “Nossa Confraria era de Fodedores” (FONSECA, 2004, p. 690). Assim, acabam por adotar o nome de “Confraria dos Espadas”, acreditando que a cópula é a única coisa que importa para o ser humano. Foder é viver, não existe mais nada, como os poetas sabem muito bem (FONSECA, 2004, p. 690). No entanto, da mesma forma que a sexualidade é fonte de prazeres, será também de problemas, pois o fato de terem gozo sem ejaculação causa problemas com suas esposas, que ficam insatisfeitas por sentirem falta do sêmen como marca da consumação do coito.

O título “Confraria dos Espadas” tem a função de questionar o termo “espada”, usando uma linguagem bem coloquial, como podemos ver no trecho:

afinal o pênis é conhecido vulgarmente como pau ou cacete, pau é nome genérico de qualquer árvore em muitos lugares do Brasil (mas, corretamente, não é o dos arbustos, que têm um tronco frágil), só que meu arrazoado foi por água abaixo quando alguém perguntou que nome a Confraria teria, Confraria dos Paus? dos Caules?, e eu não soube responder (FONSECA, 2004, p.125).

Com isso, os confrades se empenham nos exercícios para voltarem a ejacular, mas não o conseguem, resultando em perdas irreparáveis para suas vidas amorosas:

Continuamos tendo uma mulher à nossa espera, mas essa mulher tem de ser trocada constantemente, antes de descobrir que somos diferentes, estranhos, capazes de gozar com infinita energia sem derramamento de sêmen. Não podemos nos apaixonar, pois nossas relações são efêmeras (FONSECA, 2004, p. 690).

Por fim, os personagens desse conto abrem mão de suas esposas e passam a ter relações efêmeras. Envolvem-se com inúmeras mulheres, quase sempre com várias simultaneamente, mas o envolvimento se limita à conjunção carnal. Rubem Fonseca, então, ironiza, até de forma cômica, e denuncia essa forma de relações pessoais na sociedade contemporânea: as relações sem afeto ou compartilhamento, efêmeras, em função dos instintos mais primários, naturalistas, do homem.

O espaço psicológico nos contos de Rubem Fonseca apresenta uma atmosfera em que os personagens são insondáveis, o que pode ser observado no conto “Copromancia”, publicado no livro *Secreções, excreções e desatinos* (2001).

O título do conto “Copromancia” é irônico. Se o leitor for pesquisar sua origem terá a seguinte explicação: um radical grego, *mancia* indica adivinhação ou profecia, idéia também presente nos vocábulos cognatos “astromancia” (sinônimo de astrologia) e “quiromancia” (arte divinatória de ler o futuro nas linhas e nos sinais das mãos), tornando-a, assim, uma palavra de significação obscura aos não iniciados nas ciências ocultas da morfologia composicional. Já o radical grego *copro* denota o sema de “fezes”, de modo que o conto versa sobre a adivinhação a partir da leitura de excrementos, prática de agouro. Com isso o narrador investiga suas fezes, qual exegeta que se dobra sobre o texto literário. Talvez seja esse o motivo que Fonseca lançou aos leitores: o título exigindo uma reflexão de como analisar textos. Isso porque faz o seguinte comentário:

Um dia, estava sentado na sala e notei sobre a mesa uma revista antiga, que devia estar num arquivo especial que tenho para as publicações com textos de minha autoria. Eu não lembrava de tê-la retirada do arquivo, como fora aparecer em cima da mesa? (FONSECA, 2004, p. 730).

Do arquivo especial que fazia das revistas, o narrador passa a refletir sobre o ‘catálogo’ que a leitura das suas fezes poderia apresentar. Portanto, o título do conto exige análise minuciosa para ser compreendido, assemelhando-se às fezes a que remete.

No decorrer do conto, o narrador mistura o sagrado e o profano - [...] “Mas o certo é que estava pensando em Deus e observando as minhas fezes no vaso sanitário” (FONSECA, 2004, p. 732) – tanto quanto mistura a erudição da pesquisa sobre os nomes, suas terminações e etimologias, com o aspecto chulo de tudo ser dirigido às fezes: sagrado e profano, erudito e vulgar, profecia e leituras divinatórias com pesquisa ‘científica’ e etimológica, numa mistura naturalista de realidade chão, em que essas ‘realidades’ convivem quotidianamente. Numa palavra, fala sobre o ato de ler e conhecer a ciência e o naturalismo das fezes: duas idéias a princípio díspares, mas que ele demonstra serem gêmeas.

Por fim, o narrador consegue uma interpretação de seu excreto fecal:

Demorei algum tempo, para ser exato setecentos e cinqüenta e cinco dias, mais de dois anos, para poder desenvolver meus poderes espirituais e livrar-me dos condicionamentos que me faziam perceber somente a realidade palpável e afinal interpretar aqueles sinais que as fezes me forneciam. Para lidar com símbolos e metáforas é preciso muita atenção e paciência. As fezes, posso afirmar, são um criptograma, e eu descobrira os seus códigos de decifração (FONSECA, 2004, p. 734).

Outro ponto relevante do conto é que o narrador acredita que através da gramática irá criar um método para decifrar a mensagem oculta nos excrementos e atingir a verdade, uma descoberta que possa ser conhecida como verdade final.

3.2 A linguagem

A linguagem das narrativas de Rubem Fonseca tem uma marca própria, capaz de provocar no leitor uma posição de desconforto e, em muitos textos, pode culminar em repulsa: a violência, o sexo e a linguagem de baixo calão são o grande espetáculo, como no trecho em que o narrador-personagem chama sua amante para voltar para a cama:

Você já escovou os dentes. Vem pra cama. Estou pingando.
Silvia abre as pernas e José Roberto deita-se sobre ela.
Adoro foder com você. Meu anjo. Minha luz! Caramba!
Mais. Ai, ai, mais, mais, estou quase gozando.
Adoro enfiar o meu pau em você. (FONSECA, 2004, p. 526).

Existe uma explícita violência da linguagem, um dos artifícios comuns nas narrativas do autor, formando uma construção desse mundo ficcional, de forma degenerada:

A violência, polifônica e compulsiva, é recuperada em sua força e estilo, ficcionalmente elaborada por uma prosa concisa, depurada e pulsante. O mais importante é que a violência é elemento fundante do enredo (quase todos os contos têm sua história iniciada com um ato de violência) e, principalmente, da palavra. (IPIRANGA, 1997, p.23).

Nisso, de certa forma, se corrobora o que Walnice Galvão disse da produção de Rubem Fonseca: que ele vai se tornando mecanicista e o resultado são enredos meio ralos e chulos, torna-se mais um escritor de retratamento da violência urbana, pois no decorrer de sua obra "fica explícita a falta de experimentalismo que dava instigação e provocação ao seu texto de início de carreira".

Com a leitura do conto "Idiotas que falam outra língua" o autor como mestre criador não de histórias, mas de vidas humanas, Roberto o personagem do conto ultrapassa naturalmente o limite do papel social de um homem comum e se confunde com pessoas do cotidiano. Algo muito comum nas narrativas de Rubem Fonseca, pois ele transporta o leitor, para uma esfera de plena fruição literária, com raros precedentes. Como pode ser observado na seguinte situação onde os personagens José Roberto e Lavínia parecem ter um diálogo comum, mas que ironicamente estão falando da esposa de José Roberto, pois ela é sua amante:

[...] odeio poucas coisas nessa vida e uma delas é que você escove os dentes com minha escova. Isso me irrita, não sei como você pode confundir, nossas escovas são tão diferentes, vê?, a sua é azul e a minha vermelha (FONSECA, 2004, p.525).

Nesse diálogo o leitor tem a impressão que o uso da escova por parte de José Roberto é para provocar Lavínia, mas que na realidade à medida que o leitor vai tomando conhecimento da situação percebe-se que Lavínia apenas está brincando com José Roberto, pois essa situação é muito com sua esposa, mas não com a amante. No desenrolar dos acontecimentos o que se destaca são os fatos cotidianos da vida urbana com uma linguagem muito crua, a particular agonia da vida urbana brasileira.

Sua narrativa dos anos 90 reforça a linguagem fácil, permeada de diálogos chulos e de fácil entendimento ao leitor. O mesmo que dizer que seu leitor irá apenas fazer de seus contos uma leitura convencional, não sendo preciso fazer nenhum registro sobre a linearidade, como acontecia, entre outros, com "Lúcia McCartney", composto em colunas de linhas que não se correspondiam.

Essa sua mudança em torno das narrativas é um abandono do experimental para abrir espaço à audácia no conteúdo, quando a sedução do horror, que ao mesmo tempo alicia e acumplicia o leitor, tão presente em sua obra, atinge seu ponto máximo.

A linguagem pornográfica reencena a sexualidade exacerbada e se constrói com signos que indicam a desintegração moral da contemporaneidade. Chegou até ser proibida por dizerem dela que “incita a violência e a pornografia” ou como “reflexo e denúncia das contradições sociais existentes em nosso país” (IPIRANGA, 1989, p.11).

Alguns leitores chegam a classificar sua obra como imprópria, inadequada e subversiva aos valores morais e éticos da sociedade brasileira, porque, além da violência desmedida, os contos descrevem cenas de sexo, contrária aos bons costumes, reencenando o naturalismo do século XIX. Além disso, o autor não reinventa uma sociedade apenas representa o cotidiano da sociedade:

O erotismo e a pornografia que ele expõe não são sua invenção, pertencem à vida que o cerca e a todos nós. A violência, a criminalidade, o abuso, o menor abandonado e induzido ao crime, a toxicomania, a permissividade, a libertinagem, não são criações suas, mas estão aí, na rua, nas praias, nos edifícios de apartamentos, nas favelas. Estão nas deficiências ou inexistência do ensino, na indigência que inclui cerca de 70% de uma população abandonada à sua mísera sorte. (COUTINHO, 1979, p. 225).

Podemos perceber que Coutinho vê a pornografia por um outro viés que apenas um artifício de linguagem denunciando as injustiças sociais, e por isso pode se dizer que a obra de Fonseca é uma contrafação da realidade social, de maneira nua e crua e a mais desumana possível. E, mesmo sendo uma linguagem seca de metáforas e violenta, é deslegitimadora do discurso literário canonizado, como foi a linguagem e os temas do naturalismo do século XIX. A linguagem fonsequiana ganha valor estético por ser um trabalho artesanal bem cuidado e bem elaborado sobre determinado tema e sobre determinada época, como uma pesquisa bem empreendida, para dar às tramas ficcionais um efeito de discurso verdadeiro, “real”.

A evolução contista de Rubem Fonseca deixa de lado uma erudição e inicia uma nova forma de enciclopédia de escatologia, mas esse seu lado obscuro não pode esquecer que ele abre espaço para descrever as trajetórias de pessoas comuns, anti-heróis, seres anônimos que habitam um mundo poluído, mau e deteriorado, povoado de personagens marginais, e toda a corrupção dos sistemas político e religioso, uma violência de erotismo exacerbado.

Em expressões como: [...] “foder é viver, não existe mais nada, como os poetas sabem muito bem” [...] (FONSECA, 2004, p. 688), percebe-se que ele se

mantém nos mínimos detalhes da vida íntima de suas personagens, descrevendo seus desejos, ações e pensamentos mais íntimos, fotografando cada espaço de suas vidas de uma forma pormenorizadamente realista, causando a impressão no leitor de que o que está sendo narrado é a nossa verdade cotidiana, o nosso mundo real imediato.

De outro lado, porém, é possível perceber que Rubem Fonseca, apesar de deixar o experimentalismo, continua nos seus contos a questionar questões literárias através da auto-referencialidade, ironiza a literatura e, de certo modo, também reflete sobre a leitura, a produção, o sujeito perdido na escrita, como os contos “Romance Negro”, o “Carpe Diem”, ou “Copromancia” apontam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Naturalismo comentado ao longo do texto a partir das suas características, conceitos e contexto, do século XIX ao XX, designa também a consolidação do capitalismo em seguida às rápidas mudanças e as grandes transformações da sociedade brasileira nesse período, como comentou Sodré (1992, p. 237) [...] “pelo simples fato de que a literatura necessita acompanhar as alterações induzidas pela sociedade, é preciso criar novos processos. E esse acontecimento foi o viés para que o movimento criasse uma nova fase de escritores com particularidades”.

De outro lado, essa mesma afirmação desenvolve diferenças entre o Naturalismo do século XX em relação ao Naturalismo original, pois o naturalismo do século XIX era movido, principalmente, pela necessidade de provar que o homem tinha seu comportamento condicionado pelo meio natural ou social e que fatores como a raça e a hereditariedade eram primordiais na formação do caráter do indivíduo. No novo Naturalismo, as narrativas, personagens e temas, se continuaram se apresentando de forma crua, assumiram contornos de uma literatura fundamentalmente de cunho social, de certa forma ainda condicionada pelo meio, mas esse meio sendo agora não a natureza, mas as formas selvagens do capitalismo e sua divisão de classes sociais.

Na primeira parte da pesquisa, as influências do Naturalismo de Zola contribuíram para abrir espaço para a feição polêmica das questões sobre preconceitos de raça, cor, comportamento social no Brasil, sob a ótica cientificista e biológica positivista.

Na década de 30, o Naturalismo no sistema literário adquire caráter conjunto às ciências sociais e adquire uma veia de denúncia social coletiva de que não se separará mais.

Na década de 70, com a ditadura e a censura, o capitalismo e a urbanização das metrópoles brasileiras, as opiniões jornalísticas ganham espaço retratando com objetividade uma realidade nacional. A literatura passa, então, a relatar a realidade empírica de forma objetiva, incluindo nela os acontecimentos individuais da vida cotidiana, denunciando a situação precária de toda uma classe social no Brasil. Rubem Fonseca, nesse contexto, apresenta um Neonaturalismo elaborado, resgatando claramente aspectos do Naturalismo original (predileção por cenas bizarras, análise de tipos sociais, temas da loucura e das violências psico-sociais,

ênfase nas classes baixas da sociedade), mas com uma perspectiva crítica e de denúncia e reflexão sobre personagens criminosos que ganham destaque em sua obra e por vezes *status* de herói. Essa literatura dos anos 70, que privilegia esses tipos de personagens, além de provocar o questionamento social de forma agressiva, leva o leitor a identificar-se com um tipo social que sofre a mesma marginalização, angústia e violência que ele.

Essa expressividade utiliza uma linguagem que não contém traços morais. Rubem Fonseca provoca no leitor desconforto para ressaltar o realismo chão da vida cotidiana e da violência que ela provoca. Ele chama a atenção, mas não dá lição de moral. A questão da condição humana violenta tem a finalidade de expressar por meio da linguagem caminhos de um brutalismo, que, para Bosi (op. cit.), é apenas a imagem do caos e da agonia de valores que a narrativa de Rubem Fonseca produz. Seu estilo simples relata fatos violentos constituindo um traço importante de sua contística.

Outro ponto importante das obras do autor é que, por meio de sua expressividade e agressividade de linguagem, ele ganhou espaço entre os leitores formou inúmeros seguidores, que intertextualizam sua obra e sua forma de narrar.

Dessa forma, podemos dizer que, ao longo da dissertação, procuramos retratar que a linguagem e a temática brutais produzidas pelo escritor Rubem Fonseca são, também e de certa forma, decorrentes das experiências do cidadão que viveu as transformações pelas quais passou a sociedade brasileira, nos últimos períodos, com fatos relacionados à miséria e à violência: aspectos brutais que nossa sociedade foi capaz de produzir na década de 1970, sobretudo com relação às diversas formas que a violência simbólica pôde assumir e produzir nas relações sociais.

Toda a questão ligada à herança naturalista presente nos contos de Rubem Fonseca reforça temas brutais, mas são também uma estratégia da narrativa do autor de ressaltar o grotesco da situação contemporânea fazendo um jogo com o leitor e o narrador para quem o absurdo, o desatino, o bizarro, apesar de causarem alguma repulsa e até o riso, são também formas irônicas de enxergar a sociedade. Seu estilo neonaturalista vem reafirmar a tendência urbana que a literatura brasileira contemporânea adquiriu desde o Modernismo de 22, deixando de lado as narrativas regionais e colocando em cena as narrativas ditas pós-modernas: aquelas que

narram a crueldade, a violência verbal e social, a morte, o sofrimento e o caos que acomete as cidades após a década de 1950.

Seu objeto enquanto escritor é analisar o homem comum, ou seja, a metonímia do desviado da ética, da moral e da sociedade, um anti-herói, gente miúda que não possui espaço no meio social. Sua narrativa é um enigma, algo hermético e desconhecido, e o leitor vai fazendo a decifração da sua escrita. Desta forma, ele se assemelha ao detetive das narrativas policiais, que busca desvendar assassinatos. Neste sentido, o leitor é também um jogador, que faz parte da escritura do texto.

A partir desse ponto de vista, as narrativas de Fonseca revelam ao leitor uma realidade camuflada ou desconhecida até então. Mas, antes de poder levar o leitor a desejar modificar a realidade, a partir do que vislumbraram na ficção, essas narrativas devem ser entendidas como representação desestabilizante do real, como ato de fingir e, se o leitor não tiver essa percepção, ele corre o risco de interpretá-las apenas como denúncia da realidade e, neste sentido, panfletárias. Cremos não ser esse o caso da ficção de Fonseca e “somente enquanto reinvenções podem compreender a prosa de Rubem Fonseca; prosa que se esmera em esconder, pela perspectiva ‘hiperrealista’, a reelaboração ficcionalizante do real.” (IPIRANGA, 1989, p.10).

E esse arranjo ocorre porque suas narrativas são construídas com elementos reconhecíveis e identificáveis no nosso mundo real, os atos transgressores representados em cada conto ou romances fazem parte do nosso cotidiano. Talvez por isso certos leitores se sentem violentados por sua forma de narrar.

Concluindo, os contos de Rubem Fonseca são construídos com elementos reconhecíveis e identificáveis no nosso mundo real e os acontecimentos transgressores fazem hoje parte do cotidiano das pessoas. Isso torna sua criação artística emblema da condição humana reprimida do homem moderno violento, como também de suas misérias vivendo numa sociedade desigual.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Achados e perdidos — ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.

BARROS, Antonio Claudio da Silva. *A literatura na tela grande: obras de rubem fonseca adaptadas ao cinema*. 2007. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1713>. Acesso em: 15 jul. 2009.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOOTH, Wayne C.. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In: Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. (Vol. 1, 2)

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979

_____. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, 1986. (Vol.I, IV, VI).

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

FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. Introdução Tomás Eloy Martínez. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. DP&A Editora, 2005.

IANNI, Octavio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

IPIRANGA, Sarah Diva da silva. O mal da língua: a violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. Disponível em: <http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n2/word%20e%20pdf/4rev_cientifica_v6_n2_quarto_artigo.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2009.

Langer, Sussane K., 1895. *Sentimento e forma*. Tradução de Ana M. Goldberg e Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOISÉIS, Massud. *Dicionários de termos literários*. 12. ed. rev. ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

REIS, Carlos Reis; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe*. Pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TELES, G. M. et al. *O romance de 30 no Nordeste*. Seminário sobre o romance de 30 no Nordeste de 23 a 27 de novembro de 1981, na Universidade Federal do Ceará: Proed, 1983.

ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.