

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GABRIEL DOMÍCIO MEDEIROS MOURA FREITAS

APROVEITAMENTOS DE RUPTURAS ESTÉTICAS DE VANGUARDA EM CONTOS
DE RUBEM FONSECA

João Pessoa

Março/2012

GABRIEL DOMÍCIO MEDEIROS MOURA FREITAS

APROVEITAMENTOS DE RUPTURAS ESTÉTICAS DE VANGUARDA EM CONTOS
DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte
dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

Área de concentração: Literatura e Cultura

Linha de pesquisa: Literatura e Teoria Crítica

João Pessoa

Março/2012

F866a Freitas, Gabriel Domício Medeiros Moura.

Aproveitamentos de rupturas estéticas de vanguarda em contos de Rubem Fonseca / Gabriel Domício Medeiros Moura Freitas.-- João Pessoa, 2012.

177f.

Orientador: Arturo Gouveia de Araújo

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Fonseca, Rubem – crítica e interpretação. 2. Literatura e Cultura. 3. Contos. 4. Vanguarda. 5. Rupturas. 6.Causalidades.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

GABRIEL DOMÍCIO MEDEIROS MOURA FREITAS

APROVEITAMENTOS DE RUPTURAS ESTÉTICAS DE VANGUARDA EM CONTOS
DE RUBEM FONSECA

Dissertação aprovada em 29/03/2012

Examinadores:

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo
Orientador - UFPB

Prof. Dr. Rinaldo Nunes Fernandes
1º Examinador - UFPB

Prof. Dr. Diógenes Vieira Maciel
2º Examinador - UEPB

Prof. Dr. Sérgio de Castro Pinto
Suplente - UFPB

João Pessoa

Março/2012

RESUMO

Nesse trabalho, analisaremos as assimilações dos questionamentos radicais promovidos pelos movimentos históricos de vanguarda no século XX ao modelo orgânico de obra de arte, concebido segundo a configuração de uma relação de causalidade entre as partes, e à concepção de unidade daí decorrente em cinco contos do escritor brasileiro Rubem Fonseca: “O Quarto Selo (Fragmento)” (1969), “Passeio noturno (Parte I)” (1975), “Passeio noturno (Parte II)” (1975), “Livro de ocorrências” (1979) e “O Cobrador” (1979). Assim, o primeiro capítulo de nossa pesquisa será dedicado a reflexões acerca do legado filosófico de Platão (2006) e Aristóteles (1993) referente aos postulados estéticos defendidos por ambos, observando-se aí, principalmente, as diferenças existentes entre o pensamento de cada um deles. Logo a seguir, discorreremos a respeito das rupturas estéticas proporcionadas pelas tendências vanguardistas tanto na Europa quanto no Brasil, abordando o surgimento destas vertentes, seu apogeu, as principais contribuições para os períodos subsequentes e a crise enfrentada pelo paradigma instituído pelas vanguardas em nível nacional e mundial. No início do segundo capítulo, apresentaremos algumas reflexões relativas às impossibilidades de a Teoria do Conto explicar, satisfatoriamente, este tipo de narrativa. Desse modo, começaremos tratando do ensaio de Poe (1999), *Filosofia da composição*, ainda hoje aclamado, acriticamente, como importante referência conceitual por muitos estudiosos do conto, a exemplo de Cortázar (1974) e Moisés (1978), autores também discutidos, embora mais adiante, nesse momento de nosso trabalho. Ao final, apresentaremos algumas considerações a respeito da tentativa de Piglia (2004) em definir essa modalidade de gênero narrativo. Já o terceiro capítulo será destinado às análises das narrativas contísticas acima mencionadas, buscando-se verificar não somente os modos de aproveitamento das rupturas estéticas de origem vanguardista nesses textos literários, mas também as funcionalidades desses procedimentos narrativos segundo a relação entre forma e conteúdo configurada em cada conto. Para esse fim, recorreremos às contribuições de Kermode (1997), Mangueira (2003), Figueiredo (2003), Gil (2008), Schwarz (1992, 1999) e Pasta Jr. (1999, 2010), dentre outros.

Palavras-chave: vanguardas; rupturas; causalidade; Rubem Fonseca; contos.

ABSTRACT

We analyze here how the vanguard historical movement radical critics to the organic concept of artwork, which is made with all the parts being related to each other and according to some unit's notion, are configured in five Rubem Fonseca's short stories: "O Quarto Selo (Fragmento)" (1969), "Passeio noturno (Parte I)" (1975), "Passeio noturno (Parte II)" (1975), "Livro de ocorrências" (1979) e "O Cobrador" (1979). In this way, our work's first chapter is about Plato (2006) and Aristotle (1993) philosophical thesis on esthetics and the important differences among each one's concepts about this subject. Afterwards, we discuss about the esthetical ruptures promoted by vanguards both in Europe and in Brazil along 20th century's beginning. For this purpose, subjects like vanguard's origin, its triumph, the main contributions to later periods and the crisis faced by that paradigm will be discussed. In the second chapter, the unsatisfactory definitions about short stories are the object of our discussion. We begin the considerations related to this subject discussing Poe's (1999) ideas found on his *Filosofia da composição* and their acritical reception by later authors such as Cortázar (1974) and Moisés (1978), who are also discussed further. Finally, Piglia's (2004) trying to define short story is discussed with the necessary problematizations. Otherwise, in the third chapter, we develop analysis relative to the narratives mentioned before, searching not only how vanguards' esthetical ruptures are singularly configured in each case, but also verifying these narrative procedures functionality as they deal with the relation among form and subject found in every single narrative chosen. To achieve this last aim, we recollect contributions from Kermode (1997), Manguiera (2003), Figueiredo (2003), Gil (2008), Schwarz (1992, 1999), Pasta Jr. (1999, 2010) and some other authors.

Keywords: vanguards; ruptures; causality; Rubem Fonseca; short stories.

A Rubem Fonseca, esse célebre marginal das letras brasileiras.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Maria Lúcia Medeiros Moura, a quem devo grande parte de quem sou hoje.

Ao orientador desse trabalho, Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo, pela confiança em nossa proposta de pesquisa e pelos vastos conhecimentos teóricos, críticos e metodológicos sobre Literatura ou a ela relacionados disponibilizados.

À Profa. Dra. Lucienne C. Espíndola, pelos conhecimentos e experiência de pesquisa adquiridos durante minha participação como bolsista de iniciação científica no projeto *Metáforas, Gêneros Discursivos e Argumentação (MGDA)*, vinculado ao Laboratório Semântico-Pragmático de Textos (LASPRAT) da Universidade Federal da Paraíba.

Aos Professores Ana Cristina Marinho, Liane Schneider, Margarida Assad, Fabiana de Sena, Sandra Luna e José Hélder Pinheiro Alves, pelas oportunidades de aprendizado ao longo das disciplinas cursadas no primeiro ano de mestrado.

A Rosilene Marafon, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por sua disponibilidade em ajudar no esclarecimento das informações solicitadas e na resolução das questões burocráticas surgidas em diferentes momentos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de pesquisa que contribuiu para a realização da presente dissertação de mestrado.

“A trama e a sequência tradicionais não têm mais significação... o escritor tende a uma consciência mais aguda de si mesmo no ato de criar. O exterior torna-se menor e o escritor afasta-se da realidade objetiva, afasta-se da história, da trama, do caráter definido, até que a percepção subjetiva do narrador é o único fato garantido na ficção.” (Rubem Fonseca, *O caso Morel*, 1973)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
 CAPÍTULO I – O PRINCÍPIO DA CAUSALIDADE NA TRADIÇÃO ESTÉTICA: RAÍZES E PROBLEMATIZAÇÕES	
1.1. <i>Mimesis</i> , causalidade e unidade em <i>A República</i> , de Platão: a arte como instrumento de manutenção política da <i>pólis</i>	21
1.2. “É preferível o impossível que convence ao possível que não convence”: autonomia da obra de arte, causalidade e unidade na <i>Poética</i> , de Aristóteles	32
1.3. O advento dos movimentos de vanguarda no século XX: iniciativas de ruptura aos princípios da causalidade e da unidade nos procedimentos de composição das obras de arte	49
1.4. Contribuições dos movimentos de vanguarda para a produção literária brasileira do século XX: o caso Rubem Fonseca	62
 CAPÍTULO II – A TEORIA DO CONTO: ENTRE A IMPRECISÃO E A RIGIDEZ CONCEITUAL	
2.1. O ‘efeito único’ como traço distintivo do conto em Edgar Allan Poe	73
2.2. Julio Cortázar e a busca pelas constantes definidoras do conto	82
2.3. O modelo das unidades constitutivas do conto em Massaud Moisés	89
2.4. A hipótese da ‘dupla fabulação’ de Ricardo Piglia: uma outra tentativa de definir o conto	97
 CAPÍTULO III – O PRINCÍPIO DA NÃO CAUSALIDADE EM RUBEM FONSECA: UMA TIPOLOGIA DE CINCO CONTOS	
3.1. A causalidade relativa e a possibilidade de acréscimo infinito de episódios em “O Quarto Selo (Fragmento)” (1969)	108
3.2. “Passeio noturno I” e “Passeio noturno II” (1975): a não causalidade entre narrativas formalmente distintas	121
3.3. Não causalidade, reversibilidade entre cenas e acréscimo infinito de episódios em “Livro de ocorrências” (1979)	134
3.4. Um outro caso de não causalidade, reversibilidade entre cenas e acréscimo infinito de episódios em “O Cobrador” (1979)	147
 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	159
REFERÊNCIAS	168

APRESENTAÇÃO

O século XX representou um período de rápidas e intensas transformações, concentrando os maiores avanços e as maiores atrocidades jamais vivenciados na história da humanidade, a ponto de Hobsbawm (1995) denominá-lo ‘a era dos extremos’. Em 1905, Albert Einstein lança seu artigo sobre a Teoria da Relatividade Restrita ou Especial, o qual viria, dentre outras contribuições, a problematizar as noções newtonianas de tempo e espaço considerados como categorias independentes e, além disso, a lançar as bases da ciência especulativa, um modo de construção do conhecimento científico que prescinde de uma demonstração inicial de evidências empíricas para fundamentar a elaboração de seus conceitos. Em 1909, Marinetti (2009) publica o primeiro manifesto do movimento futurista, “O futurismo”, no jornal francês *Le Figaro*, representando essa publicação a origem dos movimentos históricos de vanguarda na Europa Ocidental.

A intensa tecnologização da sociedade inspira o advento do movimento futurista, em particular a presença progressivamente crescente das máquinas e da luz elétrica no cotidiano das pessoas. O Futurismo lança as premissas que seriam desenvolvidas pelas vertentes vanguardistas posteriores na Europa Ocidental: ruptura aos valores relacionados à tradição, dentre eles qualquer conceito baseado na lógica ou considerado clássico; abolição de museus e bibliotecas; transformação da realidade pela arte. Já nessa primeira vertente vanguardista podemos perceber que, apesar de haver a defesa de uma radical transformação da realidade a partir da abolição das convenções existentes, há um enaltecimento da sociedade baseada no mercado, pois este possibilitaria uma constante inovação dos recursos tecnológicos existentes e a incapacidade de qualquer valor se consolidar por um maior período de tempo.

Alguns anos depois, em 1914, tem início a Primeira Guerra Mundial, considerada por Hobsbawm (1995) o acontecimento que inaugura, efetivamente, o século XX. Esse conflito armado, diferentemente de qualquer outro ocorrido anteriormente, ganha notoriedade ao apresentar, pela primeira vez na história humana, combates impessoais, travados a partir do entrenchamento entre os combatentes. Tal modalidade de combate decorre do intensivo uso de novos aparatos bélicos, os quais permitem a morte em escala serial e sem a necessidade de os oponentes manterem um contato próximo durante o confronto. O cenário de horror decorrente desse contexto de sucessivas mortes, responsável pelo esfacelamento da Europa Ocidental, não é considerado motivo de desolação ou desesperança pelos dadaístas, mas sim de enaltecimento do caos, pois as guerras são tidas como agentes depuradores e

transformadores da espécie humana. Com base nessas premissas, Tzara (2009) lança o “Manifesto Dadá” na cidade de Zurique, em 23 de março de 1918, apenas oito meses antes do final da guerra iniciada quatro anos atrás.

As problematizações às concepções estéticas tradicionais ocorreram também na Europa Oriental, a exemplo da Rússia, na América Latina e no Brasil. Neste caso, a Semana de Arte Moderna de 1922 representa o momento em que se tornam públicos, com base nas iniciativas vanguardistas ocorridas nos contextos europeu (tanto ocidental quanto oriental) e latino-americano, os questionamentos às tradições artísticas brasileiras. Os aproveitamentos das contribuições vanguardistas, tornados públicos nesse grande evento, serão desenvolvidos nas décadas seguintes, atravessando as gerações de 1930 e de 1945, o movimento concretista nos anos 1950, bem como a década de 1960. Nesse último decênio, o escritor Rubem Fonseca inicia sua carreira literária, lançando o livro de contos *Os prisioneiros*, em 1963.

Nascido em 11 de maio de 1925, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, Rubem Fonseca muda-se para o Rio de Janeiro aos sete anos de idade, onde está radicado até hoje. Após concluir o curso de Direito, desempenha diversas atividades antes de se dedicar exclusivamente às atividades literárias. Sua carreira policial é iniciada em 31 de dezembro de 1952, atuando como comissário no 16º Distrito Policial, no bairro carioca de São Cristóvão. Embora fosse considerado um aluno brilhante durante sua passagem pela Escola de Polícia, não demonstra qualquer pendor literário nesse período. Juntamente com outros nove policiais cariocas, é escolhido para passar uma temporada de aperfeiçoamento nos Estados Unidos estudando Administração de Empresas na Universidade de Nova Iorque entre setembro de 1953 e março de 1954. Em julho deste ano, consegue uma licença destinada a estudar e, posteriormente, ministrar aulas na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro. Em 06 de fevereiro de 1958, é exonerado da polícia, tendo desempenhado, durante a maior parte de seu tempo na corporação, funções próprias de relações públicas da corporação.

Depois de sua saída da polícia, Rubem Fonseca passa a trabalhar na *Light*, saindo de lá para dedicar-se à carreira literária. Ele também exerceu o cargo de diretor de cultura da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Conseguir a publicação de seus textos não foi uma tarefa fácil, pois o autor encontrou resistência por parte de diversos editores. Graças à intervenção de Odylo Costa, o conto “Teoria do consumo conspícuo” consegue ser publicado na revista *Senhor*. Um ano depois, este texto constaria de seu primeiro livro de contos, já mencionado anteriormente. Em 1963, mesmo ano no qual é lançada esta obra, o

escritor mantém proximidade com o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais). Tal aproximação lhe renderá, posteriormente, a acusação de haver ali trabalho como divulgador de práticas da ditadura militar brasileira, sendo essa suposta relação negada pelo artista.

Rubem Fonseca é detentor de uma vasta produção literária, constituída de contos, romances, crônicas e novelas. São eles: *Os prisioneiros* (contos, 1963); *A coleira do cão* (contos, 1965); *Lúcia McCartney* (contos, 1969); *O caso Morel* (romance, 1973); *Feliz ano novo* (contos, 1975); *O homem de fevereiro ou março* (antologia, 1973); *O Cobrador* (contos, 1979); *A grande arte* (romance, 1983); *Bufo & Spallanzani* (romance, 1986); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (romance, 1988); *Agosto* (romance, 1990); *Romance negro e outras histórias* (contos, 1992); *O selvagem da ópera* (romance, 1994); *Contos reunidos* (contos, 1994); *O buraco na parede* (contos, 1995); *Romance negro, Feliz ano novo e outras histórias* (contos, Editora Ediouro, Rio de Janeiro, 1996); *Histórias de amor* (contos, 1997); *Do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (novela, 1997); *Confraria das espadas* (contos, 1998); *O doente Molière* (novela, 2000); *Secreções, excreções e desatinos* (contos, 2001); *Pequenas criaturas* (contos, 2002); *Diário de um fescenino* (contos, 2003); *64 contos de Rubem Fonseca* (contos, 2004); *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (romance, 2005); *Ela e outras mulheres* (contos, 2006); *O romance morreu* (crônicas, 2007); *O seminarista* (romance, 2009); *Axilas e outras histórias indecorosas* (contos, 2011); *José* (romance, 2011).

Seus trabalhos literários, para o cinema e a televisão receberam diversos prêmios. Dentre as premiações relacionadas às produções literárias, podemos mencionar: Pen Club Brasil, pelo livro *A coleira do cão*; Fundação Cultural do Paraná, por *Lúcia McCartney*; Fundação Cultural de Brasília, por *Lúcia McCartney*; Prêmio Jabuti, categoria conto, da Câmara do Livro de São Paulo, por *A coleira do cão*; Associação Paulista de Críticos de Arte, por *O Cobrador*; Prêmio Estácio de Sá, por *O Cobrador*; Prêmio Goethe (Brasil) e Prêmio Jabuti (romance) por *A grande arte*; Prêmio Pedro Nava do Museu de Literatura, por *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*; Prêmio Giuseppe Acerbi (Mantova, Itália), por *Vaste emozioni e pensieri imperfetti*; Prêmio Jabuti (conto), por *O buraco na parede*; Prêmio Machado de Assis (Biblioteca Nacional), para *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*; Prêmio Eça de Queiroz (contos) da União Brasileira de Escritores, por *A confraria das espadas*; Prêmio de melhor romance do ano, da Associação Paulista de Críticos de Arte, por *O doente Molière*; Prêmio Luís de Camões, o ‘Nobel’ da literatura de língua portuguesa, concedido pelos governos brasileiro e português ao conjunto da obra de

Rubem Fonseca, em 13 de maio de 2003; 14º Prêmio de Literatura Latino-americana e do Caribe Juan Rulfo, concedido a propósito da Feira Internacional do Livro de Guadalajara, no México, em 2003; Prêmio Konex, concedido pela fundação argentina homônima a importantes personalidades latino-americanas de dez áreas diferentes, incluindo as Letras, em 2005; Prêmio Literário Casino da Póvoa, recebido no 13º Encontro Literário Correntes d'Escrita, ocorrido na Póvoa de Varzim, Portugal, em 2012.

Dentre os prêmios relacionados ao cinema recebidos por Rubem Fonseca, podemos destacar: Coruja de Ouro pelo roteiro de *Relatório de um homem casado*, filme dirigido por Flávio Tambelini; Kikito de Ouro do Festival de Gramado pelo roteiro de *Stelinha*, produção dirigida por Miguel Faria; prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, concedido ao roteiro de *A grande arte*, filme dirigido por Walter Salles Jr. . O escritor também foi responsável pelos roteiros de *Buffo & Spallanzani*, este em colaboração com Patrícia Mello, e de *O homem do ano*, baseado no romance *O matador* desta escritora. Em relação às adaptações das obras fonsequianas produzidas pela TV Globo, destacamos: *Mandrake* (1983), adaptação de Euclides Marinho e direção de Roberto Faria; *Agosto* (1993), adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, direção de Paulo José, Denise Sarraceni e José Henrique Fonseca; *Lúcia McCartney* (1994), adaptação de Geraldo Carneiro, direção de Roberto Talma; *A coleira do cão* (2001), adaptação de Antônio Calmon, direção de Roberto Faria.

Descobrimos Rubem Fonseca quando participamos de um curso de extensão realizado aos sábados e ministrado pelo Prof. Dr. Arturo Gouveia, na Universidade Federal da Paraíba, durante o primeiro semestre de 2008. Dentre os contos estudados nesse período, constava “O Cobrador”, o qual, posteriormente, viria a se tornar uma das narrativas escolhidas para desenvolvermos o estudo analítico aqui proposto. Ao longo dessas aulas, mais do que termos a oportunidade de conhecer e analisar uma importante obra literária daquele escritor, aprendemos a depreender com mais facilidade, a partir da leitura crítica das narrativas literárias, categorias analíticas passíveis de serem ali estudadas. Em 2009, cursamos a disciplina “Enredos não-aristotélicos”, oferecida pelo referido professor no primeiro semestre letivo do Programa de Pós Graduação em Letras daquela mesma universidade. Nessa ocasião, durante as leituras dos textos de Aristóteles (1993), Bürger (2008) e Kudielka (2000) seguidas dos respectivos debates nas aulas, começamos a perceber a possibilidade de o conto mencionado de Rubem Fonseca apresentar um aproveitamento de rupturas estéticas ao princípio da causalidade legadas dos movimentos históricos de vanguarda surgidos no início do século XX.

Após percebermos essa primeira hipótese em relação a “O Cobrador”, procuramos ler outros contos de Rubem Fonseca, não somente com a finalidade de verificarmos se outras narrativas fonsequianas apresentariam aspectos semelhantes àqueles encontrados nesse conto, mas também para conhecermos um pouco melhor a produção literária desse escritor que já chamara nossa atenção desde o primeiro contato. Nessas novas leituras, descobrimos as duas partes de “Passeio noturno” e “Livro de ocorrências”, as quais evidenciam um procedimento compositivo semelhante àquele encontrado na primeira narrativa fonsequiana por nós conhecida. Somente algum tempo depois, chegamos a observar a presença mais sutil de uma ruptura ao princípio da causalidade e, conseqüentemente, a problematização à concepção de obra de arte orgânica em “O Quarto Selo”.

Frente a todos esses indícios percebidos nos cinco textos fonsequianos citados, percebemos a necessidade de elaborarmos os seguintes problemas, como meio de tentarmos explicar, de forma satisfatória, a funcionalidade daqueles procedimentos narrativos semelhantes na construção daquelas tramas: o princípio da não causalidade estaria configurado nos cinco contos de Rubem Fonseca escolhidos? ; em caso afirmativo, quais formas esse procedimento compositivo assume em cada uma dessas narrativas? ; por fim, qual a possível contribuição de nossa investigação para a fortuna crítica fonsequiana? .

Alguns meses depois da conclusão dessa disciplina, desenvolvemos um pré-projeto de dissertação originalmente intitulado *O princípio da não causalidade em contos de Rubem Fonseca* com a finalidade de participarmos da seleção de mestrado para o Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba realizada no mês de novembro de 2009, alcançando a aprovação ao final de todo o processo seletivo então realizado. Nesse anteprojeto, procuramos justificar a importância de os contos “O Quarto Selo” (Lúcia McCartney, 1969), “Passeio noturno – Parte I” (Feliz ano novo, 1975) e “Passeio noturno – Parte II” (Feliz ano novo, 1975), “Livro de ocorrências” (O Cobrador, 1979) e “O Cobrador” (O Cobrador, 1979) serem analisados a partir da existência de algum tipo de relação de não causalidade e de problematização à concepção de obra de arte orgânica (baseada tanto no nexos causal entre suas partes quanto na disposição destas segundo uma sequência de início, meio e fim) em suas composições diegéticas, ou seja, no modo como as respectivas narrativas são construídas.

Assim, elencamos as contribuições de Platão (2006), Aristóteles (1993), Luna (2005), Bürger (2008), Kudielka (2000), Candido (2010, 1989, 2002) para fundamentarmos nossa

proposta de discussão sobre o princípio da causalidade e a concepção de obra de arte orgânica na tradição estética, buscando, assim, compreender, com mais propriedade, as rupturas estéticas promovidas pelos movimentos históricos de vanguarda no século XX. As reflexões sobre essas questões tornam imprescindível pensarmos a existência de alguma ou nenhuma compatibilidade entre as inovações trazidas pelas vanguardas e os postulados consagrados na chamada Teoria do Conto. Nesse sentido, propusemos também discutir as considerações de Poe (1999), Cortázar (1974), Moisés (1978) e Piglia (1994, 2004) acerca desse tipo de narrativa, tomando como ponto de partida as questões discutidas por Gouveia (2009) sobre as limitações conceituais encontradas nas investidas dos autores que já se dedicaram a tentar definir o conto em algum momento.

Por outro lado, o estudo comparativo dos cinco contos de Rubem Fonseca não foi proposto para se constituir em análises meramente estruturais das narrativas selecionadas. Assim, a tipologia proposta visa a estabelecer os modos de aproveitamento do princípio da não causalidade e do modelo inorgânico de criação artística daí decorrente, ambos legados pelas vertentes vanguardistas no século XX, nesses textos literários segundo a relação entre forma e conteúdo configurada em cada caso, sem deixar de se respeitar aí, portanto, a singularidade dessas composições artísticas. Com a finalidade de fundamentarmos nossa proposta de pesquisa e de demonstrarmos a inexistência de trabalhos críticos que desenvolvam a análise da categoria analítica por nós escolhida nos textos literários fonsequianos, selecionamos contribuições relacionadas à fortuna crítica fonsequiana.

Nesse sentido, destacamos a pesquisa de Silva (1996), que, sendo um dos pioneiros nos estudos dos textos literários de Rubem Fonseca, tenta explicar, em seu livro *Rubem Fonseca: consagrado e proibido*, quais motivações teriam inspirado a ditadura militar brasileira a proibir a coletânea de contos *Feliz ano novo*, de 1975, no ano seguinte. Desse modo, aquele autor traça um histórico da censura do poder às obras literárias consideradas ‘obscenas’, ‘indecentes’ ou ‘ímorais’ por trazerem situações relacionadas à sexualidade humana, apresentando exemplos ocorridos tanto no Brasil quanto em outros países ocidentais, como a Inglaterra e os Estados Unidos.

Esse estudo, portanto, não tem a finalidade de desenvolver análises textuais das obras literárias fonsequianas, embora traga um capítulo no qual há a discussão sobre se as narrativas desse escritor seriam caracterizadas pelo relato ou pela descrição e outro a respeito da questão de estas serem consideradas manuscritos ou palimpsestos. No primeiro caso, a abordagem é

baseada nas reflexões luckasianas a respeito de qual texto literário seria preferível: o narrativo ou o descritivo. Entretanto, a razão de não considerarmos essas partes do trabalho aqui discutido análises literárias é a ausência de um recorte restrito de contos ou romances fonsequianos que permitisse o aprofundamento da compreensão destes a partir de uma maior reflexão crítica de suas especificidades.

Vidal (2000), por sua vez, dedicou-se a refletir sobre a posição do narrador em contos fonsequianos no seu livro *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Esse trabalho foi resultado de uma dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) em 20 de dezembro de 1990. Nesse estudo, o autor se propõe a estabelecer um panorama dos diferentes modos de configuração daquela categoria narrativa em alguns textos contísticos dos livros *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz ano novo* (1975) e *O Cobrador* (1979). Ao surgir como uma pesquisa panorâmica, as discussões aí encontradas acabam apresentando um caráter temático, o que é incompatível com o desenvolvimento de uma tipologia textual mais fundamentada, baseada na análise crítica das singularidades encontradas em um menor número de produções literárias investigadas.

Por outro lado, mesmo considerando apenas sua natureza de estudo temático, seus objetivos continuam comprometidos, pois tal trabalho sobre um escritor ainda vivo na época em que a pesquisa fora concluída (e que continua produzindo novos textos literários a cada ano) enfrentará, fatalmente, uma limitação de alcance na sua pretensão de compreender, de modo mais abrangente, o conjunto do legado literário desse artista a partir das diferentes configurações encontradas no desenvolvimento de determinado tema ao longo do tempo (no caso, a posição do narrador nas diferentes narrativas).

Entretanto, como abordaremos mais detalhadamente no terceiro capítulo de nossa pesquisa, Vidal (2000) comenta sobre as inovações formais existentes nos contos do livro *O Cobrador*, restringindo-se, nesse sentido, a apresentar algumas considerações pontuais acerca do conto “Livro de ocorrências”, uma das narrativas contísticas que constituem o nosso *corpus*. Em nenhum destes dois momentos, todavia, o autor chega a desenvolver sua premissa por meio de qualquer análise tipológica baseada na comparação pormenorizada de algumas obras fonsequianas pertencentes àquela coletânea contística caracterizadas pelos aspectos inovadores de sua construção formal.

Já Pereira (1997), em sua dissertação de mestrado intitulada *Livro de ocorrências: caminhos do amor e do ódio* na obra de Rubem Fonseca, apresenta um trabalho que se mostra patentemente temático, pois não busca demarcar, mesmo que de modo indevidamente abrangente para os propósitos de um estudo baseado efetivamente em análises textuais, quais narrativas literárias fonsequianas seriam abordadas em sua pesquisa. Nesse contexto, ele também deixa de delimitar uma ou algumas categorias analíticas, propondo-se a abordar a presença de temas variados como ‘o horror da violência física’, ‘a hipocrisia das convenções sociais’, as grandes diferenças sociais que separam ricos e pobres na sociedade brasileira, ‘a perversão sexual’ nos textos literários de Rubem Fonseca. Estes, por sua vez, apenas surgem sob a forma de pretextos ilustrativos dessa variada incursão temática. Logo, tanto a ausência de alguma categoria analítica delimitada quanto de um *corpus* delimitado e definido comprometem a realização de uma análise crítica de textos literários aqui.

Mangueira (2003) desenvolve um estudo tipológico sobre a configuração da violência como temática em cinco contos de Rubem Fonseca, sendo eles “Feliz ano novo”, “O Cobrador”, “Passeio noturno (Parte I)”, “O outro” e “O Quarto Selo”. Para desenvolver essa análise comparativa, ele aborda a relação entre espaço e violência configurada nessas narrativas fonsequianas, bem como as motivações e finalidades de seus personagens ao decidirem recorrer a algum ato violento. Nesse trabalho, há apenas uma abordagem pontual a respeito de “O Cobrador” apresentar uma construção não linear das cenas na primeira metade da trama, embora sem indicar qualquer menção à ausência de causalidade entre elas, nem aos efeitos de sentido decorrentes da articulação deste procedimento compositivo com a totalidade da narrativa e de seu conteúdo.

Figueiredo (2003) desenvolve um trabalho, intitulado *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, no qual reflete sobre a existência de alguns temas nas obras literárias fonsequianas, como a impossibilidade de se alcançar algum tipo de verdade subjacente aos fenômenos observados, a inexistência de uma finalidade última (*telos*) a ser alcançada no desenvolvimento da história humana, a inviabilidade da elaboração de uma narrativa que consiga conferir algum sentido à realidade fragmentada, os tabus relacionados ao corpo e à sexualidade, a relação dos textos literários policiais fonsequianos com um paradigma histórico labiríntico e a impotência de as ‘pequenas criaturas’ humanas em conseguirem realizar algum tipo de ação realmente relevante no contexto histórico em que se encontram. Nenhuma dessas questões abordadas pela autora, contudo, é considerada segundo alguma desarticulação de ordem formal configurada em alguma narrativa fonsequiana. Além

disso, percebemos, apesar da existência de uma fundamentada argumentação ao longo dessa pesquisa, o comprometimento de uma verticalização das análises desenvolvidas em razão da maior quantidade de obras literárias ali abordadas.

Por fim, destacamos o trabalho de Gil (2004) dentre os estudos relacionados à fortuna crítica fonsequiana elencados em nossa pesquisa. Esse autor, em seu artigo “O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca”, aborda como a categoria analítica do ‘prazer da morte’ aparece configurada nos contos “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)” por meio dos comportamentos demonstrados pelo protagonista no contexto familiar, durante a execução de suas vítimas e no encontro com uma destas em um restaurante. Nesse sentido, segundo o crítico literário, a violência nesses contos e nos textos contísticos publicados entre *Os prisioneiros* (1963) e *O Cobrador* (1979) não se constitui em ‘simples assunto’, ‘cenários incidentais’ ou representação de um realismo considerado ‘cru e direto’, mas sim em um ‘princípio de composição ficcional’, o qual, podendo ser denominado ‘poética da destrutividade’, responderia por todos os aspectos relativos ao ‘processo de estruturação da linguagem literária’. Assim, a finalidade dessa análise é entender a configuração da relação entre a poética da destrutividade e o prazer da morte a partir da construção linguística/discursiva das duas partes de “Passeio noturno”.

Como demonstram os exemplos até aqui discutidos, não há evidências, na fortuna crítica fonsequiana, de estudos críticos que desenvolvam a análise de obras literárias de Rubem Fonseca segundo a categoria analítica do princípio da não causalidade e da concepção de obra de arte inorgânica daí decorrente. Apenas Candido (1989), conforme discutiremos mais detalhadamente ao final do primeiro capítulo, comenta sobre a possibilidade de algumas narrativas fonsequianas serem entendidas de formas diferentes a cada releitura, mas sem desenvolver o argumento apresentado. Desse modo, analisaremos como a quebra de causalidade e os efeitos dela decorrentes são desenvolvidos nos cinco contos escolhidos para constituir o *corpus* de nossa pesquisa.

Assim, no primeiro capítulo de nosso trabalho, discutiremos sobre o princípio da causalidade na tradição estética, abrangendo essa discussão tanto suas origens quanto as problematizações a ele dirigidas pelos movimentos históricos de vanguarda no século XX, os quais representaram as primeiras mobilizações coletivas com a finalidade de questionar o conceito de obra de arte orgânica milenarmente consagrado. Nesse sentido, explicaremos, respectivamente, os conceitos de *mimemis*, causalidade e unidade nas teses estéticas de Platão

(2006) encontradas em *A República*, cuja finalidade é a manutenção de uma *pólis* idealizada na filosofia socrático-platônica; a discussão da causalidade e da unidade na criação poética, mais especificamente na tragédia, seus fundamentos de ordem prática e a importância da representação do impossível na produção estética, questões discutidas por Aristóteles (1993) em sua *Poética*; as rupturas promovidas pelas vertentes vanguardistas ao paradigma da causalidade nas composições artísticas, incluindo-se, nesta discussão, considerações acerca tanto do período de apogeu dessas inovações quanto da fase cínica surgida posteriormente; os aproveitamentos dessas contribuições das vanguardas artísticas na literatura brasileira do século XX, em especial no legado literário de Rubem Fonseca.

Já no segundo capítulo, abordaremos as imprecisões e os dogmatismos encontrados na Teoria do Conto, responsáveis pelas tentativas insatisfatórias de conceituar esse tipo de gênero narrativo e diferenciá-lo, portanto, de outros gêneros literários, a começar pelo romance. Nesse contexto, discutiremos sobre as noções de unidade e ‘efeito único’ do conto postuladas por Poe (1999), as três constantes contísticas de Cortázar (1974), o modelo das unidades que Moisés (1978), inspirado no primeiro autor, considera constitutivas da narrativa contística e a tese de Piglia (2004) relativa à dupla fabulação como traço distintivo dos textos contísticos em relação aos demais tipos de narrativa. A propósito dessa discussão, verificaremos a possibilidade ou não de compatibilidade entre as explicações oferecidas pelos referidos autores e os procedimentos compositivos encontrados em contos do século XX formalmente bastante inovadores, aí incluídos aqueles que compõem o nosso *corpus*.

No terceiro e último capítulo, desenvolveremos uma análise comparativa dos cinco contos de Rubem Fonseca que escolhemos para constituir nosso objeto de investigação. Nesse estudo tipológico, analisaremos os diferentes modos de configuração do princípio da não causalidade e do modelo de obra de arte inorgânica em cada narrativa contística fonsequiana, priorizando e respeitando, portanto, as singularidades de suas composições, como recomenda Adorno (2009), embora nossa proposta analítica seja estabelecida a partir de uma categoria analítica comum aos textos contísticos escolhidos. Por outro lado, nossa investigação não se propõe a ser de natureza temática ou estruturalista, pois buscaremos verificar quais os efeitos de sentido decorrentes da relação entre forma e conteúdo existente nas respectivas produções literárias, dispostas segundo sua ordem cronológica de publicação em razão de percebermos um gradativo aprofundamento de certos procedimentos compositivos comuns desde o advento de “O Quarto Selo” (1969) até o surgimento de “O Cobrador” (1979). Nesse sentido, recorreremos às contribuições de Kermode (1997), Schwarz (1992, 1999) e Pasta Jr. (1999,

2010), com o objetivo de verificarmos a possibilidade de as respectivas narrativas fonsequianas representarem a ‘aclimatação’ de questões sócio-econômicas gerais segundo as particularidades da formação social brasileira.

Após apresentarmos essas necessárias considerações preliminares, iniciaremos a discussão sobre as questões teóricas e críticas a serem trabalhadas em nossa pesquisa, apresentando, a seguir, alguns aspectos relacionados tanto às origens do princípio da causalidade na tradição estética quanto às intensas problematizações sofridas pelo mesmo no início do século XX.

CAPÍTULO I – O PRINCÍPIO DA CAUSALIDADE NA TRADIÇÃO ESTÉTICA: RAÍZES E PROBLEMATIZAÇÕES

1.1. *Mimesis*, causalidade e unidade em *A República*, de Platão: a arte como instrumento de manutenção política da *pólis*

As contribuições oferecidas pelos filósofos Platão (2006) e Aristóteles (1993) na Grécia Antiga foram responsáveis por consolidar o paradigma da causalidade no pensamento e na produção estéticas ocidentais¹. Nesse sentido, comentaremos acerca de duas obras representativas daquele período relacionadas a esse tema, cada uma delas ilustrando o pensamento estético dos dois pensadores acima mencionados. São elas, respectivamente, *A República* e *Poética*.

A República, escrita no século IV a.C., é considerada como pertencente ao conjunto dos diálogos da fase ‘madura’ de Platão, ao lado das obras *Menão*, *Fédão*, *Banquete* e *Fedro*. Em todas elas, segundo Bolzani Filho (2006), é perceptível o substancial afastamento do filósofo de sua anterior fase ‘socrática’, encontrada em sua produção filosófica da ‘juventude’ e na qual pode ser observada ainda a predominância de uma indagação socrática que continua sem qualquer resposta, mesmo após uma série de discussões ali travadas, configurando-se assim, portanto, uma situação de aporia. Exemplificam essa primeira fase do pensamento platônico os diálogos *Critão*, *Eutifrão*, *Hípias Maior*, *Hípias Menor*, *Lísis*, *Laques*, *Alcibíades*, *Cármides* e *Íon*.

Os diálogos referentes à discussão sobre questões de estética em *A República* podem ser encontrados nos Livros II, III e X da respectiva obra. Nessas passagens, Sócrates expõe seus

¹ Gleiser (2010, p. 45-46), em seu livro *Criação (im)perfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*, lembra que esse paradigma da unidade de todas as coisas nos acompanha há milênios, tendo sua origem mais remota nas tradições religiosas de natureza monoteísta. Segundo aquele autor, o primeiro registro existente desse tipo de crença remonta ao reino do faraó Akenaton, cuja vigência aconteceu por volta de 1350 a.C. Esse monarca egípcio, além de enaltecer seu monoteísmo no “Grande hino a Aten”, declarou a si próprio emissário de Deus, a única intermediação possível entre o humano e o divino, ordenou a destruição de todas as estátuas e imagens que representavam outros deuses e condenou a fé politeísta dos antepassados, defendendo prontamente a total eliminação desta. Apesar da influência das ideias de Akenaton após o fim de seu reinado ainda ser um tema controverso entre os historiadores da religião, Gleiser (2010, p. 46) acredita na plausibilidade da hipótese freudiana, encontrada em *Moisés e o monoteísmo*, de que Moisés, um sacerdote atenista compelido a sair do Egito depois da morte do rei-fundador do credo religioso ao qual pertencia, foi responsável pela difusão daqueles valores religiosos monoteístas através do Oriente Médio. Entretanto, independentemente do mérito dessa conjectura levantada pelo ‘pai da Psicanálise’, o templo de Pella Migdol, localizado na Jordânia, sinaliza um crescimento do monoteísmo um pouco mais ao norte no mesmo período do êxodo mosaico, o que somente tende a crescer gradativamente a partir de então em toda costa do Mediterrâneo, graças aos avanços nas rotas mercantis terrestres e marítimas, as quais permitiram a expansão do comércio. A transição ocorrida na Grécia aproximadamente em 600 a.C. reflete a incorporação dessa noção da unidade de todas as coisas encontrada nas culturas orientais aqui descritas, repercutindo no surgimento da própria filosofia ocidental.

argumentos acerca de qual conteúdo pode ser desenvolvido pelos poetas na República por ele idealizada, incluindo-se aí, de forma complementar a essa discussão de ordem temática, as reflexões relativas a qual modo de elocução e de composição estaria relacionado o tema considerado elevado para a constituição daquela *pólis*. A discussão acerca de todas essas questões de natureza estética tem como objetivo responder à seguinte indagação, apresentada no Livro X da referida obra: qual seria a utilidade do poeta para a constituição e manutenção da cidade ideal concebida por Sócrates?

No Livro II, ao argumentar sobre a necessidade de que os guardiões da cidade sejam educados segundo virtudes como temperança, coragem, moderação e justiça, Sócrates condena os poetas que, a exemplo de Homero e Hesíodo, descrevem os deuses agindo de forma cruel, impiedosa, vingativa, sanguinária e torpe, pois tais descrições fatalmente comprometeriam a educação e, conseqüentemente, o caráter de quem demonstrasse aptidão, ainda na juventude, para exercer a função de guardião da *pólis* ideal concebida pelo filósofo em questão.

- Nem se deve de modo algum, disse eu (Sócrates), dizer que deuses fazem guerra contra deuses, armam ciladas e travam combates, o que, aliás, nem é verdade, se é que achamos que os que vão guardar a cidade devem considerar que a maior vergonha é levianamente odiarem-se uns aos outros. Longe de nós contar-lhes ou apresentar-lhes, em bordados coloridos, lutas de gigantes e muitas outras malquerenças de toda espécie dos deuses e heróis contra os parentes e os de sua própria casa. Mas, se vamos persuadi-los de que jamais cidadão odiou um outro, o que é uma impiedade, isso deve ser dito bem cedo às crianças pelos anciãos e anciãs e, quando elas ficarem mais velhas, os poetas também devem ser obrigados a compor para elas histórias adequadas a essas recomendações. Que Hera foi agrilhoada pelo filho e que Hefesto foi arremessado do alto por seu pai, quando ia defender sua mãe que estava sendo agredida, e tantas quantas lutas entre deuses Homero narra em seu poema, tudo isso não deve ser acolhido em nossa cidade, quer tenha sido criado como alegoria, quer não. (...) (PLATÃO, 2006, p. 76-77, parêntesis nossos).

Além dessa ameaça à educação dos futuros guardiões da cidade, Sócrates ainda argumenta que os deuses, sendo bons, não podem ser responsáveis por todas as coisas, conforme muitos afirmam, mas apenas pelos poucos bens que acontecem aos homens, devendo ser buscadas outras causas para os muitos males experimentados por estes, pois o mal não poderia ter como causa aquilo que é, por natureza, bom. Desse modo, não se pode admitir de Homero ou de qualquer outro poeta o erro de descreverem tais seres divinos como causadores de infortúnios aos seres humanos.

- Pois bem! disse eu (Sócrates). Uma das leis e dos modelos aos quais devem conformar-se quem faz essas narrativas e quem as cria é a seguinte: O deus não é a causa de tudo, mas causa dos bens. (PLATÃO, 2006, p. 79, parêntesis nossos).

Sócrates surge no início do Livro III argumentando que os poetas, além de não poderem descrever os deuses como causadores de males aos homens, não podem apresentar nem descrições terríveis do Hades, nem os homens célebres demonstrando dores e lamentações frente às adversidades, pois tais exemplos somente atuariam no sentido de tornarem temerosos e covardes os guardiões da República ideal concebida pelo referido filósofo.

II. Então, também devem ser excluídos todos os nomes relativos a esse mundo (o Hades), nomes terríveis e medonhos, Cocito e Estige, inferos e espectros, e todos os outros que, pronunciados, assustam quem os ouve... Talvez sejam bons para outros fins, mas, quanto aos nossos guardiões, nosso temor é que, sob o efeito desse susto, eles fiquem mais ansiosos e mais frouxos que é necessário.

(...)

III. Se lamentos como esses (dos homens célebres), caro Adimanto, nossos jovens ouvissem com seriedade, e não rissem deles como de palavras ditas de maneira inadequada, dificilmente um deles se julgaria, homem que é, indigno deles e não se censuraria, caso lhe ocorresse dizer ou fazer algo semelhante. Ao contrário, sem sentir pudor e sem procurar conter-se, por pequenos que fossem seus sofrimentos, entoaria muitos trenos e lamentações. (PLATÃO, 2006, p. 89-91, parênteses nossos).

Logo a seguir, Sócrates expõe sua condenação a descrições poéticas em que os homens célebres e/ou os deuses são descritos como entregues ao riso, ao suborno ou à avidez por dinheiro, aos excessos da bebida e da comida, às condutas lascivas, pois tais condutas representam uma perigosa ameaça à preservação da estabilidade naquela sociedade idealizada. Embora considere a mentira inútil aos deuses e homens comuns, aquele filósofo não a condena de forma absoluta, considerando esta uma prerrogativa indispensável aos governantes da *pólis*. Assim, seus dirigentes podem recorrer a esse expediente ou quando a cidade possa ser beneficiada mediante a adoção dessa medida, ou quando haja alguma necessidade decorrente de uma instabilidade provocada seja pelos cidadãos daquela República, seja pelos inimigos externos que ameacem a preservação do *status quo* ali concebido.

- Ah! Também não devem gostar de rir. É que, quando alguém se entrega a um riso intenso, quase sempre está buscando também uma mudança intensa.

- É o que me parece, disse.

- Ah! Não se deve admitir que apresentem em seus poemas, dominados pelo riso, homens que merecem nosso apreço e, muito menos, os deuses.

- Muito menos, disse ele.

(...)

- Aos que governam a cidade, mais que a outros, convém mentir ou para beneficiar a cidade, ou por causa de inimigos ou cidadãos, mas tal recurso não deve ficar ao alcance dos demais. Ao contrário, afirmamos que, se um indivíduo comum mente para os governantes, comete erro igual ou maior que um doente que não diz ao médico ou um aprendiz que não diz ao mestre de ginástica a verdade sobre o que se passa em seu corpo, ou quem ao piloto não comunica, a respeito do navio e da tripulação, os dados reais sobre a maneira com que ele próprio ou um dos camaradas realiza sua tarefa.

- É bem verdade, disse.

(...)

Que um jovem ouça isso te parece adequado para levá-lo a exercer o autodomínio? (...)

(...) enquanto todos os deuses e homens dormiam, por causa da paixão amorosa, tendo-se esquecido de tudo que havia decidido quando só ele estava desperto, Zeus, ao ver Hera, ficou tão perturbado que nem quis ir ao seu quarto, mas preferiu estar com ela ali mesmo no chão, dizendo que estava sob domínio da paixão como não tinha estado nem quando, pela primeira vez, tinham mantido relações, *sem que seus pais soubessem*, ou que Ares e Afrodite foram agrilhoados por Hefesto por motivos semelhantes.

- Não, por Zeus! disse ele. Não me parece adequado.

(...)

- Não se deve aceitar que nossos homens sejam subornáveis ou ávidos de dinheiro.

- De forma alguma!

- Nem se deve repetir-lhes cantilenas como esta:

dons² convencem os deuses, dons convencem os veneráveis reis;

(...)

(PLATÃO, 2006, p. 91-94, grifos do autor).

Ainda no Livro III, Sócrates argumenta acerca das duas formas de elocução possíveis ao poeta, pois este ou se expressa a partir da própria voz, ou se exprime como se fora outra(s) pessoa(s), mediante um recurso poético denominado imitação. Dentre os gêneros poéticos

² De acordo com Holanda (1994-1995, p. 229), o termo ‘dom’ pode significar ‘donativo’, ‘presente’, ‘vantagem’, ‘privilegio’, estando tais significados relacionados, portanto, à descrição poética, condenada pelo filósofo Sócrates na passagem do diálogo platônico acima transcrita, acerca da avidez dos homens célebres por dinheiro.

existentes naquele período, o referido filósofo classifica os ditirambos como pertencentes ao primeiro grupo e as tragédias como inseridas no segundo agrupamento. As epopéias, por sua vez, apresentam, em seu conjunto, ambas as possibilidades elocucionárias descritas, uma vez que o artista aqui ora recorre a uma das modalidades, ora à outra, para a composição de sua obra poética.

VII. (...)

- Compreendeste muito bem, disse eu, e creio que já te esclareci quanto ao que antes não tinha conseguido... Entre os gêneros da poesia e da prosa, como dizes, um consiste inteiramente numa imitação, tragédia e comédia; o outro, num relato feito pelo próprio poeta que poderás encontrar propriamente nos ditirambos. Há ainda outro que, por meio dos dois recursos, ocorre na poesia épica e em muitos outros textos. Estás entendendo?

- Sim, estou entendendo, disse, o que querias dizer naquele momento.

(PLATÃO, 2006, p. 99).

Após estabelecer essa distinção entre os gêneros da poesia e da prosa, Sócrates não exclui os poetas de sua argumentação acerca da distribuição de atividades a serem exercidas na cidade por ele idealizada. Assim, se aos membros de cada segmento da *pólis* (governante, guerreiros e artesãos, comerciantes, artífices) cabe apenas o exercício da atividade correspondente à respectiva aptidão natural, a mesma regra de organização social não pode deixar de ser seguida pelos artistas. Desse modo, aquele filósofo demonstra desconfiança frente à arte imitativa, pois aqui o poeta, ao exercer seu ofício mediante a criação de personagens cujas ações são consideradas naturalmente exclusivas dos integrantes de outros estratos sociais, nunca consegue atingir satisfatoriamente esse objetivo, em razão de lhe ser impossível alcançar qualquer conhecimento satisfatório relativo às especificidades técnicas de alguma outra função social.

Nesse sentido, Sócrates postula como narrativa modelar a épica de Homero, uma vez que sua elocução, não obstante participe tanto da imitação quanto da narrativa simples, apresenta apenas uma pequena parte reservada à primeira dentre essas modalidades elocucionárias no conjunto de sua composição poética. Em decorrência desse argumento, a tragédia e a comédia não podem ser admitidas na cidade idealizada pelo referido filósofo, em razão de ambas apresentarem uma natureza inteiramente imitativa, constituída pela assimilação de variações de todos os tipos, e não por meio da construção de um ritmo e de

uma harmonia aproximadamente iguais, imitativos da virtude (a prevalência do uno sobre o múltiplo³).

IX. – Então usará uma narrativa como, há pouco, explicamos a respeito da épica de Homero, e sua elocução participará de ambas, da imitação e da narrativa simples, e num longo discurso será pequena a parte da imitação? Ou não faz sentido o que estou dizendo?

- Faz muito sentido... disse. Forçosamente, esse será o modelo de um orador que tenha tal qualidade.

- Então, disse eu, se não for um orador como esse, quanto mais reles for, mais imitará tudo e nada julgará indigno de si, a tal ponto que imitará com seriedade, e diante de muitas pessoas, mesmo aquilo de que falávamos agora, trovões, rumor do vento e do granizo, ruído dos eixos e das roldanas dos carros e som de trombetas, flautas, siringes e de todos os instrumentos e ainda a voz de cães, ovelhas e pássaros. Toda a fala dele constará de imitação por intermédio de sons da fala e de gestos, ou terá pouca imitação.

- Forçosamente, disse ele, também isso será assim.

- Pois bem! Eis os dois gêneros de elocução que mencionei.

- De fato são esses, disse.

- O primeiro deles admite pequenas variações e, quando se dá à elocução a harmonia e o ritmo adequados, acontece que o bom intérprete fala de acordo com a mesma harmonia, pequenas são as variações, e num ritmo também aproximadamente igual.

- É justamente assim, disse ele.

- E então? O outro gênero, já que exige variações de toda sorte, não exige o contrário, isto é, todas harmonias, todos ritmos, para chegar ao modo de expressão que lhe é próprio?

- É bem assim.

(...)

- Então que faremos? Admitiremos em nossa cidade todos esses gêneros ou só um dos que são sem mistura ou aquele em que se misturam os dois?

- Se minha opinião prevalecer, o sem mistura, o que imita a virtude.

³ Adorno (2009), em sua obra *Dialética negativa*, questiona a tradição construída pelo pensamento filosófico ocidental, cujas origens remontam a Tales de Mileto e à filosofia platônico-socrática, de desconsiderar, salvo raras exceções como as contribuições filosóficas de Kierkegaard e Nietzsche, a singularidade dos fenômenos investigados, pretendendo, assim, explicar estes segundo um único critério. Tal critério unificador, portanto, inviabiliza uma reflexão intelectual mais profunda, pois releva as especificidades constitutivas daquilo que está sendo investigado, em nome de uma idealização fetichizada, reducionista e, conseqüentemente, empobrecedora. Nesse sentido, aquele filósofo frankfurtiano afirma que, se pensar é identificar, devemos buscar o não-idêntico em nossas reflexões teóricas ou analíticas, independentemente da área de conhecimento relacionada a uma ou à outra modalidade de investigação.

(...)

(PLATÃO, 2006, p. 103-104).

Depois de expor os argumentos relacionados à sua preferência pela elocução na qual a imitação represente, se muito, apenas uma pequena parte da composição poética, Sócrates passa a refletir acerca do modo do canto e das melodias, afirmando ser o primeiro deles constituído de três elementos: palavra, harmonia e ritmo. Em relação ao léxico, este não apresentaria, no contexto do canto, nenhuma diferença frente a qualquer outra utilização lexical não cantada, incluindo-se aí a necessidade de se adequar às mesmas exigências relacionadas à ideia de virtude que orientam a constituição da cidade concebida pelo referido filósofo.

(...)

- Em todo, disse eu (Sócrates), deves ser capaz de dizer que o canto é constituído por três elementos: palavra, harmonia e ritmo.

- Sim, disse. Isso eu posso...

- Então, enquanto palavra, o canto em nada diferiria da palavra não cantada, quanto à necessidade de ser expressa segundo os mesmos modelos e também da mesma maneira que há pouco enunciamos?

- É verdade, disse.

- E a harmonia e o ritmo devem acompanhar a palavra?

- Como não?

(...)

(PLATÃO, 2006, p. 105, parêntesis nossos).

A harmonia e o ritmo, por sua vez, devem seguir a palavra. Assim, a primeira deve imitar os tons e as modulações da voz do homem corajoso que, perante uma ação bélica ou uma tarefa imposta, encara ferimentos e mortes mesmo quando falha, ou, frente a alguma outra desgraça, resiste bravamente aos infortúnios sem fugir do cenário de batalha, assim como as tonalidades e modularidades vocais relacionadas ao homem sábio e moderado que, movido por ações voluntárias, não se mostra soberbo diante dos êxitos decorrentes destas. Já o aspecto rítmico do canto deve procurar observar os ritmos da vida do homem íntegro e corajoso e, uma vez encontrando estes, elaborar a métrica e a melodia de acordo com a palavra de um homem dotado de tais características, e não o contrário.

(...) Deixa que fiquem essas duas harmonias, a imposta pela força e a voluntária! São elas que melhor imitarão os sons da voz dos homens afortunados e infortunados, dos sábios e corajosos.

(...)

XI. (...) Não devemos ir atrás de ritmos variados, nem de andamentos de toda espécie, mas procurar ver quais são os ritmos da vida do homem íntegro e corajoso e, tendo visto isso, fazer com que, necessariamente, a métrica e também a melodia acompanhem a palavra de um homem como esse e não que a palavra acompanhe a métrica e a melodia. (...) (PLATÃO, 2006, p. 107-108).

As prescrições estéticas estabelecidas por Sócrates para sua cidade ideal, em razão de estarem intrinsecamente vinculadas à organização política e social da mesma, têm como consequência mais severa a proibição aos poetas que não seguem aqueles preceitos de exercerem o respectivo ofício naquela comunidade, pois esses artistas, uma vez autorizados a exercerem ali sua atividade poética, acabariam corrompendo o caráter dos guardiões da referida *pólis* ao comprometer a educação destes segundo valores como coragem, temperança, decência, moderação e justiça, necessários ao desempenho de sua respectiva função de proteção daquela coletividade idealizada.

XII. – Será que devemos somente vigiar os poetas, obrigando-os a criar, no interior de seus poemas, a imagem de bom caráter, ou impedir que os componham em nossa cidade? Ou também aos outros artífices devemos vigiar e proibir que, em suas obras, criem esse mau hábito, intemperança, baixeza, indecência, quer nas imagens de seres vivos, quer nos edifícios, quer em outra obra de arte? Ou a quem não for capaz disso não deveremos permitir que exerça sua arte em nossa cidade, para que nossos guardiões, nutridos no meio das imagens do vício, como numa pastagem má, a cada dia e de bocado a bocado, façam uma grande ceifa e dela se apascentando não acumulem, sem que o percebam, um grande mal em suas almas? Ou, ao contrário, devemos buscar aqueles artífices que, bem dotados por natureza, sejam capazes de buscar as pegadas do belo e do decoroso a fim de que, como se habitassem um lugar sadio, nossos jovens tirem proveito de tudo, de onde quer que seja, vindo das belas obras algo lhe chegue aos olhos e ouvidos, como se fosse uma brisa que, vinda de boas regiões, a eles trouxesse saúde e levasse, já desde a infância, à semelhança, à amizade e à consonância com a bela palavra?

- Dessa maneira, disse, estariam sendo muito bem educados.

(PLATÃO, 2006, p. 109-110).

No Livro X, Sócrates retoma suas reflexões sobre estética, passando a abranger aí não somente a poesia, mas também todas as manifestações artísticas conhecidas em seu tempo, e articulando seu pensamento com a doutrina das formas, desenvolvida anteriormente nos Livros VI e VII de *A República*, de Platão. Assim, o objetivo do poeta trágico e do pintor, por exemplo, é imitar o ser não como ele é, e sim como ele parece ou aparece, o que os torna imitadores da aparência. Desse modo, a arte de imitar, ao demonstrar estar longe da verdade, mostra-se capaz de realizar todas as imitações, mesmo alcançando apenas uma parcela muito

pequena de cada coisa ou não indo além de uma imagem vazia. Para aquele filósofo, as diversas possibilidades de imitação demonstradas nesse tipo de atividade acabam acarretando a falsa compreensão de que alguém dedicado a uma atividade dessa natureza teria conhecimento acerca de todos os ofícios existentes, em nada se distinguindo dos especialistas no tocante à precisão necessária ao domínio desses respectivos saberes.

(...)

- Ah! Lá, longe da verdade, está a arte de imitar, e, ao que parece, ela é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem inane. Dizemos, por exemplo, que o pintor nos pintará um sapateiro, um construtor, os outros artesãos, sem nada conhecer das artes deles. Mesmo assim, porém, as crianças e os homens tolos ele enganaria, se fosse um bom pintor, porque desenharia um construtor e, mostrando-o de longe, a eles realmente pareceria ser um construtor.

- Como não?

- Ora, meu amigo, eis o que é preciso pensar a respeito de coisas como essas... Quando alguém nos diz que encontrou um fulano que conhece todos os ofícios e tudo o mais quanto um especialista conhece, nada havendo que ele não conheça com maior precisão que qualquer outro, é preciso responder-lhe que ele é um ingênuo e que, ao que parece, tendo topado com um mago e imitador, foi enganado por ele por ser incapaz de fazer distinção entre a ciência, a ignorância e a imitação, a ponto de tê-lo como sábio em tudo.

- É bem verdade, disse.

(PLATÃO, 2006, p. 386).

Sócrates prossegue em seu intuito de problematizar a função da arte imitativa e, conseqüentemente, o prestígio experimentado pelos artistas frente a uma parcela significativa da população que os considera importantes educadores e administradores da cidade quando afirma não estar a imitação relacionada à melhor parte da alma, aquela destinada a conceder crédito à medida e ao cálculo, ou seja, ao *logos*, mas sim às partes inferiores, as quais apresentam um caráter irascível e volúvel. Assim, os imitadores são considerados uma séria ameaça ao governo da *pólis*, pois sua atividade decorre da mimetização de segmentos anímicos caracterizados por admitir múltiplas, diversas imitações, e não da imitação do segmento anímico relativo a nosso caráter sábio e sereno, daquilo que é sempre semelhante a si mesmo, e, portanto, difícil de imitar.

(...)

- Ah! a parte que julga sem levar em conta a medida não seria a mesma que julga segundo a medida.

- Por certo, não seria.
- Mas a parte que dá crédito à medida e ao cálculo é a melhor parte da alma.
- Poderia ser outra?
- Ah! O que lhe é contrário seria uma das partes inferiores que temos em nós?
- Forçosamente.
- Pois bem! Era esse o ponto em que eu queria ficar de acordo, quando dizia que a pintura e, em geral, a arte imitativa leva a termo sua tarefa longe da verdade; e, de outro lado, com o que, dentro de nós, está longe da sabedoria, ela, como companheira e amiga, mantém bom relacionamento e nada de sadio e verdadeiro tem em mira.
- É bem assim, disse ele.
- Ah! Sendo banal e convivendo com o banal, a arte imitativa gera obras banais.
- É o que parece.
- (...)
- Então, uma parte, a irascível, admite muitas e variadas imitações, mas a outra, o caráter sábio e sereno, o que é sempre semelhante a si mesmo, nem é fácil de imitar, nem se dá a conhecer rapidamente, sobretudo quando é imitado para uma multidão em festa e para gente de origem diversa, reunida num teatro. É que para eles se trata de imitação de uma experiência que lhes é estranha.
- Seguramente.
- É evidente que o poeta imitador não tem pendor natural para tal parte da alma, nem está de acordo com o feitio de sua sabedoria ser agradável a ela, se quer (sic) ter um bom nome junto da maioria do povo, mas para o caráter irascível e volúvel que é mais fácil de imitar.
- Evidentemente.
- (...)
- (PLATÃO, 2006, p. 396).

Após apresentar todas essas críticas à arte de imitar no Livro X, Sócrates conclui sua argumentação acerca da estética defendendo a necessidade de os poetas serem expulsos da cidade por representarem um perigo à subsistência desta, uma vez que se dedicam a uma atividade irremediavelmente relacionada ao prazer, ao sofrimento, aos sentimentos, à dissolução e à instabilidade; em uma palavra, a tudo aquilo relativo à multiplicidade. Nesse sentido, aquele filósofo vai além da defesa da necessidade de proibir ou regular o ofício daqueles artistas que não comporiam as respectivas obras segundo os valores associados ao

homem nobre livre, mostrando-se aqui, portanto, muito mais cético frente à possibilidade de a arte imitativa apresentar alguma utilidade para a *pólis* e a vida humana.

Por fim, o referido pensador considera importante, não obstante sua profunda descrença no caráter útil da poesia, conceder-se oportunidade aos amantes desta de exporem argumentos a respeito da natureza utilitária da mesma, pois, uma vez restando eventualmente demonstrados os fundamentos dessa argumentação, a adesão a estes não significaria um demérito àqueles que, porventura, possam ter se equivocado no tocante à compreensão sobre a arte imitativa, mas sim um benefício para todos os membros da cidade. Contudo, enquanto não restar provada a utilidade da arte imitativa, Sócrates e seus discípulos tomarão todos os cuidados no sentido de não caírem novamente nas armadilhas do ‘amor infantil e vulgar’ pelas obras artísticas.

(...)

- Concederíamos também a quantos, entre todos os seus patronos, não são poetas, mas antes amantes da poesia, que digam em sua defesa, com um discurso sem métrica, que ela não só é agradável mas também útil em relação à cidade e à vida humana, e com boa vontade os ouviremos. É que o lucro será nosso, caso pareça não só agradável, mas útil também.

- Como poderíamos, disse, deixar de lucrar?

- Se, porém, meu caro companheiro, isso não acontecer, como os que um dia, apaixonados por alguém, quando consideram que esse amor não lhes traz proveito, mesmo à força, dele se afastam, assim também nós, por causa do amor que sentimos por essa poesia e que nasceu da educação propiciada por nossas belas constituições, estaremos bem dispostos a tê-la como ótima e muito verdadeira. Enquanto, porém, não for capaz de defender-se, nós escutaremos o que ela diz, repetindo para nós mesmos, como numa cantilena, essa argumentação que apresentamos, tomando cuidado para não reincidir naquele amor infantil e vulgar. Sentimos, então, que não se deve ter verdadeiro interesse por tal poesia, como se ela atingisse a verdade e devesse ser levada a sério, mas, ao contrário, deve quem a ouve tomar cuidado e temer pela constituição que traz dentro de si e também acatar a respeito da poesia as normas que enunciamos.

- Concordo em tudo, disse ele.

(PLATÃO, 2006, p. 399-400).

Como podemos observar, as reflexões estéticas de Sócrates estão indissociavelmente relacionadas com suas preocupações acerca da concepção de um modelo de cidade orientado segundo uma ideia de virtude que repercuta tanto no sentido da *pólis* aos indivíduos quanto destes para essa mesma coletividade, a partir de suas condutas em sociedade. Nesse sentido, os poetas não podem se apresentar como uma ameaça de quebra dessa prevalência do uno

sobre o múltiplo, encontrando-se aí a justificativa daquele filósofo de considerar os artistas também obrigados a seguirem o preceito unificador daquela república idealizada, seja no modo de exercício de sua atividade poética (elocução), seja na correspondência do conteúdo e da composição formal da obra artística ao princípio destinado à harmonização de tal coletividade.

Assim, de acordo com Platão (2006), a composição de uma obra poética deve ser regida pelo princípio da causalidade entre suas partes constitutivas tanto como forma de corresponder à harmonia de uma *pólis* ideal quanto para evitar que uma criação artística, construída desarmonicamente, pudesse comprometer essa organização harmônica da República idealizada. Desse modo, podemos perceber que os conceitos estéticos desse filósofo revelam estritamente uma preocupação direcionada à manutenção política da cidade concebida idealmente. Por outro lado, embora defenda a composição das criações estéticas segundo os preceitos de causalidade e unidade, fundamentados em preocupações de ordem prática e pedagógica, a exemplo do tempo disponível para todas as apresentações nos festivais teatrais de seu tempo e da necessidade de as tragédias ocasionarem a sensação de catarse nos espectadores, desempenhando a memória um importante papel nesse último caso, Aristóteles (1993) reconhecerá a autonomia da criação estética, a ponto de defender ser preferível o impossível ao possível quando aquele se mostra mais convincente do que este. Discutiremos todas essas questões referentes a este pensador no tópico a seguir.

1.2. “É preferível o impossível que convence ao possível que não convence”: autonomia da obra de arte, causalidade e unidade na *Poética*, de Aristóteles

Aristóteles (1993, p. 17), contrariando as preocupações estéticas socrático-platônicas referentes à submissão da produção artística, em todos os seus aspectos, a um princípio de virtude harmonizador da *pólis*, abre sua *Poética* com a afirmação de que tratará da poética nela mesma, descrevendo suas espécies, a efetividade destas, a composição que deve ser conferida ao *mythos* (ação), quantos e quais são os elementos de cada espécie, não deixando de se incluir aí também tudo quanto pertença a esse último aspecto.

Embora apresente algumas considerações gerais a respeito de outros gêneros poéticos, notadamente sobre a epopéia, Aristóteles (1993, p. 39) privilegia a reflexão acerca da tragédia em sua *Poética*. Ao iniciar a abordagem referente a essa modalidade de gênero dramático,

aquele filósofo apresenta importantes conceitos a ela relacionados, os quais serão imprescindíveis para o entendimento das questões abordadas pelo referido pensador mais adiante. Uma obra trágica, portanto, é concebida como *mimesis* de uma *praxis* executada por personagens que agem e se apresentam de forma diversa, consonante seu caráter e pensamento; logo, duas são as causas naturais determinantes das ações: pensamento e caráter. Desse modo, a boa ou má fortuna dos homens encontra sua origem nas ações assim determinadas.

Com o objetivo de esclarecer a definição aristotélica de tragédia como “*mimesis* de uma *praxis*”, encontrada nos capítulos V, VI e IX da *Poética*, Luna (2005, p. 200) destaca que existe, nesta obra, o pressuposto de que o processo imitativo ocorre em dois momentos distintos: o primeiro momento envolve a relação entre a arte trágica e o recorte da realidade a ser representado artisticamente (a *praxis*); o segundo, por sua vez, volta-se para a transformação de determinada *praxis* em *mythos*, ou seja, em construção dramática acabada. Contudo, salienta ainda mesma autora, Aristóteles (1993) não chegou a diferenciar essas duas instâncias representacionais, englobando as respectivas etapas, embora lógica e cronologicamente distintas, sob a designação de *mimesis*.

Desse modo, segundo Luna (2005, p. 200), a relação da tragédia com a *praxis* apresenta uma natureza mais abstrata, mais próxima, portanto, de uma teoria estética dos gêneros imitativos. Por outro lado, a *Poética*, ao estabelecer a passagem da *praxis* ao *mythos*, sem, contudo, trazer nenhum registro explícito a respeito dessa transformação, evidencia também sua preocupação pragmática, direcionada às questões de ordem empírica da criação trágica. Nesse sentido, o *mythos*, segundo Aristóteles (1993, p. 39), é entendido como a composição (reunião) dos atos, ou seja, do conjunto de episódios que formam a ação dramática construída esteticamente a partir de determinado recorte da vida.

Assim, Luna (2005, p. 202) entende que Aristóteles (1993), ao estabelecer quais elementos são favoráveis para a composição de uma tragédia ideal, não está perdendo de vista a *praxis*, pois, para esse filósofo, o *mythos* é perfeito quando representa, com perfeição estética, determinado aspecto da realidade. Ainda de acordo com aquela autora, a explicação aqui apresentada talvez ajude na compreensão a respeito de por que aquele pensador teria dispensado comentários acerca da distinção entre os dois conceitos, dispondo-se prontamente a definir o *mythos* como a ‘forma’ da tragédia. Nesse sentido, Aristóteles (1993, p. 43) define, no capítulo VI da *Poética*, o mito como ‘o princípio’ e ‘a alma da tragédia’.

Por outro lado, Aristóteles (1993, p. 39 e 41) define o caráter (*ethos*) como aquilo que está relacionado ao que pode ser dito dos personagens, em razão de estes apresentarem essa ou aquela qualidade. Já o pensamento (*dianoia*) diz respeito a tudo quanto é dito pelos personagens no sentido de demonstrar qualquer coisa ou tornar expressa sua decisão. De modo geral, segundo o mesmo filósofo, todas as tragédias apresentam as seguintes partes: espetáculo, caracteres, *mythos*, melopéia, elocução e pensamento.

Aristóteles (1993, p. 41) afirma que a tragédia não é caracterizada pela imitação de homens, mas sim de ações e de vida, de felicidade e infelicidade, decorrendo as últimas da ação, sendo a finalidade da vida, antes de qualquer coisa, uma ação, não uma qualidade. Assim, os homens são portadores de determinada qualidade conforme seu caráter, contudo seus sucessos ou insucessos são efeito das ações por eles praticadas. Desse modo, na tragédia, os personagens não agem com o objetivo de imitar caracteres, e sim assumem estes visando a realizar determinadas ações. Como consequência disso, as ações e o *mythos* configuram a finalidade da tragédia, constituindo esse *telos* tudo o que mais importa aí.

Em seguida, Aristóteles (1993, p. 41) destaca a centralidade ou proeminência da ação na tragédia, pois esta não poderia existir sem *mythos* e, contudo, prescindir da presença de caracteres. Para fundamentar sua tese, ele argumenta que as tragédias da maior parte dos poetas modernos daquele período dispensam os caracteres, ocorrendo situação análoga no campo da pintura, uma vez que Zêuxis é conhecido por desconsiderar a presença de qualquer caráter em suas obras. Ao longo da passagem aqui descrita, já podemos perceber a importância conferida pelo aludido pensador grego à categoria da ação na constituição do gênero dramático trágico.

Aristóteles (1993, p. 41 e 43) volta a defender a centralidade da ação na constituição da tragédia, argumentando que, para se alcançar o efeito trágico, não basta ordenar discursos nos quais se exprimam caracteres, mesmo sendo o caso dos melhores pensamentos e elocuições aí realizados. Por outro lado, segundo o filósofo, aquele efeito será muito melhor alcançado caso esses meios sejam utilizados mais moderadamente, sem dispensar, portanto, a presença do *mythos* ou da trama dos fatos nessa composição. O referido autor ainda destaca a importância das peripécias e dos reconhecimentos, partes constitutivas do *mythos*, para desempenhar a função de mover os rumos da tragédia. Outro indício de superioridade do mito apontado pelo pensador diz respeito à alegação de os melhores efeitos não serem produzidos no intervalo entre ações.

Ao considerar a ação o princípio, e até mesmo a alma da tragédia, vindo os caracteres somente depois, Aristóteles (1993, p. 43) fundamenta seu argumento afirmando que algo semelhante ocorre na pintura, pois a aplicação confusa das mais belas cores em um quadro não proporcionaria prazer a quem o contempla, como se estivéssemos perante uma mera figura em branco. Desse modo, a tragédia é definida, conseqüentemente, como imitação de uma ação e, por meio desta, imitação de agentes.

A argumentação aristotélica, baseada nas impressões despertadas no espectador que contempla uma obra composta mediante a combinação confusa de cores, constitui um primeiro exemplo da tese de Ricoeur (1994) relativa ao pioneirismo daquele pensador no desenvolvimento dos rudimentos de uma Teoria da Recepção no Ocidente. Luna (2005, p. 204-205), de forma semelhante ao filósofo francês⁴, destaca a complexidade do modelo estético aristotélico, o qual, por um lado, não se distancia do real e, por outro, não se restringe a uma ‘concretude agressiva’. Nesse sentido, prossegue a mesma autora, devemos considerar, anteriormente à elaboração do *mythos*, a existência de um poeta buscando capturar, a partir de seu contato com a *praxis*, a ‘forma’ a ser imitada da realidade, analisando as alternativas de conversão desse real em um construto dramático belo e comovente.

A termos compreendido bem a noção aristotélica de *mimesis*, a construção de uma tragédia perfeita depende, antes de tudo, de um senso poético refinado, a um tempo inspirado e lúcido, perspicaz, capaz de identificar uma *praxis* potencialmente plena para a representação dramática, esta compreendida em relação a dois pólos que Aristóteles jamais perde de vista: a produção e a recepção. Daí a relação inescapável entre o belo e o comovente. É exatamente nesse desdobramento de perspectivas em relação ao fazer trágico que reside a complexidade, mas também a profundidade dos conceitos esboçados na *Poética*. (...) (LUNA, 2005, p. 205).

O terceiro componente da tragédia, para Aristóteles (1993, p. 43 e 45), é o pensamento, cuja definição consiste na capacidade de se dizer algo inerente a determinado assunto e o que a respeito deste convém ser dito. O caráter, por sua vez, evidencia determinada decisão ou, nos casos em que haja dúvida, o fim preferido ou evitado. Assim, são destituídos de caráter os discursos do indivíduo desprovidos, de alguma forma, de qualquer finalidade em direção a qual tenda ou de onde se desvie. Desse modo, já podemos preliminarmente perceber, a partir

⁴ Ricoeur (1994), tomando como fundamento a *Poética* aristotélica, concebe uma tríplice classificação da *mimese*, dividida em *Mimese I*, *Mimese II* e *Mimese III*. Desse modo, cada uma delas é denominada, respectivamente, *prefiguração*, *configuração* e *refiguração*. Assim, o primeiro dentre esses conceitos diz respeito ao momento que precede a elaboração estética, abrangendo o contato com a realidade propriamente dita. O segundo conceito, por sua vez, está relacionado à obra materializada mediante a construção artística de determinado fragmento do real. Já a terceira conceituação abrange os efeitos produzidos por determinado produto estético no público que com ele tem contato, ou seja, aqui estão em jogo questões próprias à recepção.

das argumentações aqui apresentadas, a defesa de um modelo orgânico de obra de arte pelo filósofo, pois a materialidade do *ethos* surge da indispensável configuração de uma meta, seja decorrente de uma resolução tomada, seja, naqueles casos nos quais haja incerteza, preferida ou mesmo evitada.

O quarto componente da tragédia elencado por Aristóteles (1993, p. 45) é a elocução, que consiste no enunciado dos pensamentos mediante as palavras. Nesse sentido, a efetividade dele independe de sua construção ser em verso ou em prosa. Dentre as demais partes de um gênero trágico, aquele filósofo considera a melopéia seu mais importante ornamento. Embora não haja uma definição a ela relativa na *Poética*, esta parte diz respeito à composição de melodias mediante o recurso a elementos como sons, intervalos, modos e tons de transposição.

O espetáculo cênico, por sua vez, é considerado pelo filósofo como o mais emocionante dos componentes da tragédia, porém o menos artístico e menos relacionado à poesia. Aqui Aristóteles (1993, p. 45) defende que esta pode produzir seus efeitos sem necessitar da encenação e dos atores, pois, para o referido autor, a encenação depende muito mais do cenógrafo do que do poeta. Assim, o texto trágico possui um valor em si mesmo, dispensando, portanto, qualquer tipo de complementação nesse sentido. Essa defesa da autonomia do gênero trágico frente à realização do espetáculo será novamente abordada a propósito dos comentários daquele pensador referentes ao indigitado efeito catártico decorrente da tragédia.

Após apresentar suas considerações a respeito dos componentes da tragédia (caráter, pensamento, ação, enunciado, melopéia e espetáculo), Aristóteles (1993, p. 47) afirma que a tragédia, em razão de ser a imitação de uma ação completa, constitui um todo dotado de certa grandeza, sendo esse ‘todo’ composto por princípio, meio e fim. Assim, a primeira destas partes não decorre de nada que lhe tenha antecedido, mostrando-se ela, entretanto, causalmente relacionada a algo que necessariamente apareça ou venha a aparecer posteriormente. Já o ‘meio’ é entendido como aquilo que surge depois de alguma coisa e apresenta outra dele decorrente, enquanto o ‘fim’, naturalmente vindo em sucessão à outra coisa, seja como decorrência da necessidade demonstrada pela lógica interna da obra ou da significativa recorrência no conjunto das tragédias conhecidas de então, não possui nada a ele sucedendo.

42. “Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. (ARISTÓTELES, 1993, p. 47).

Desse modo, o *mythos*, para ser bem composto, não deve começar nem terminar simplesmente ao acaso, mas sim mostrar conformação ou adequação ao princípio de causalidade entre as partes constitutivas da ação, exposto no parágrafo anterior. Podemos perceber nessa relação de causa e efeito aí estabelecida, cuja composição deve ser preservada, sob pena de comprometer o êxito da realização poética, a introdução de uma argumentação aristotélica mais explícita em favor de um modelo orgânico de elaboração de obras poéticas, notadamente de tragédias.

Aristóteles (1993, p. 47 e 49) fundamenta seu argumento relativo à necessidade de que a tragédia, por ser a imitação de uma ação completa, deve, além de possuir suas partes ordenadas, apresentar uma grandeza singular ao comentar acerca da inexistência de beleza em organismos vivos muito pequenos ou muito grandes, pois os primeiros, sendo diminutos, confundem a visão quando olhados durante um intervalo de tempo praticamente imperceptível e os últimos acabam impedindo a possibilidade de visualização de seu conjunto, ou seja, de sua unidade e totalidade, em razão de seu colossal tamanho.

Nesse sentido, assim como os corpos e organismos vivos devem apresentar uma grandeza nitidamente perceptível como um todo, o *mythos* trágico deve ser configurado segundo uma extensão devidamente apreensível pela memória. Segundo Luna (2005, p. 204), encontramos, nessa passagem da *Poética*, uma insistência aristotélica em defender a relação entre a ‘forma’⁵ da tragédia e a noção de ‘impulso vital’ (considerado pelo filósofo estagirita um componente diretor da matéria) mediante a formulação de parâmetros destinados a facilitar o discernimento acerca da grandeza de uma tragédia perfeita. Desse modo, tais critérios são elaborados graças a comparações com um ‘ser vivo’.

⁵ Apesar de a concepção de ‘forma’ no pensamento aristotélico, conforme lembra Luna (2005, p. 203-205), apresentar diferentes configurações ao longo das obras do filósofo (*Eudemos*, *De anima* e *Ética a Nicômaco*), encontramos, em todas elas, uma propriedade imanente, cuja origem se encontra na natureza, na realidade por nós conhecida, sem qualquer semelhança, portanto, com o dualismo platônico que institui uma oposição hierarquizada entre o ‘mundo das ideias’, de onde tudo se origina, e o ‘mundo das coisas’, onde nos encontramos inseridos.

Ao considerar a necessidade de a ação trágica ser composta em conformidade com uma extensão apreensível pela memória, Aristóteles (1993, p. 49) recorre novamente a uma fundamentação baseada na recepção para legitimar seu argumento. Essa é outra passagem de *Poética* que corrobora a tese de Ricoeur (1994) relacionada ao pioneirismo aristotélico em elaborar, no Ocidente, os fundamentos da Teoria da Recepção a partir da abordagem de determinados aspectos do gênero trágico. No capítulo XXVI, o filósofo grego desdobra sua reflexão acerca da relação entre memória e tragédia, defendendo a superioridade desta frente à epopéia, conforme comentaremos mais adiante.

Como consequência da necessidade de que as partes constituintes de uma tragédia estejam articuladas umas às outras segundo uma relação de causalidade, Aristóteles (1993, p. 51) comenta sobre a natureza unitária do *mythos*. A unidade deste, ao contrário da crença de alguns, não é explicada com base na referência a apenas uma pessoa, tendo-se em vista que um indivíduo pode praticar as mais diversas ações e, mesmo assim, elas não configurarem uma ação una. Para ilustrar essa afirmação, o filósofo de Estagira recorre à poética de Homero, pois este poeta, quando concebeu a *Odisseia*, desconsiderou determinados acontecimentos relativos à vida de Ulisses, a exemplo de seu ferimento no Parnaso e de sua simulação de loucura por ocasião da reunião do exército, em razão de a concretização de qualquer um desses episódios não acarretar, necessária e verossimilmente, a ocorrência do outro. Desse modo, a *Odisseia*, e semelhantemente a *Ilíada*, foram compostas segundo a configuração de uma ação de caráter uno.

A defesa da unidade do *mythos* por parte desse filósofo remete ao princípio da causalidade presente na lógica aristotélica, pois os acontecimentos não podem simplesmente sucederem uns aos outros, devendo manter uma relação de causa e efeito de tal natureza que a eliminação de um deles acarrete confusão ou prejuízo no tocante à compreensão da ordenação do todo. Assim, essa totalidade não pode ser composta de nenhuma parte supérflua, cuja presença e eventual supressão nenhuma modificação proporcionem para a composição do conjunto. Desse modo, encontramos aqui também configurado o preceito aristotélico da preferência da causalidade à mera sucessão, analogamente disposto na *Metafísica* desse mesmo pensador.

49. Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do

todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (ARISTÓTELES, 1993, p. 53).

Por outro lado, não obstante o filósofo em questão postule a necessidade de que o *mythos*, assim como as demais artes miméticas, apresente uma imitação de ações unas e completas, não há aqui a defesa de uma correspondência das obras artísticas a qualquer modelo de virtude idealizado ou encontrado na realidade, diferenciando-se esse pensador, portanto, dos postulados estéticos socrático-platônicos descritos em *A República*. Nesse sentido, Aristóteles (1993, p. 53 e 55) defende a autonomia do ofício poético em relação à realidade ao estabelecer a distinção entre os papéis do historiador e do poeta, pois, enquanto o primeiro deve narrar o que aconteceu, o segundo se encarrega de representar o que poderia acontecer, ou seja, aquilo que se mostra possível de acordo com a lógica interna (verossimilhança) e a necessidade de cada criação artística. No capítulo XXV, aquele pensador irá ainda mais além dos argumentos relacionados às especificidades da criação poética aqui apresentados, pois defenderá a necessidade de, em poesia, preferir-se o impossível que convence ao possível que não convence.

50. Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1993, p. 53 e 55).

Aristóteles (1993, p. 57) expõe ainda sua crítica ao *mythos* e às ações simples, mais especificamente aos piores dentre eles, os ‘episódicos’, pois aqui a relação entre um e outro episódio não se mostra necessária, nem verossímil. Assim, o *mythos* elaborado segundo tal ausência de causalidade entre episódios é considerado por aquele filósofo grego uma composição de maus poetas, motivada pela imperícia destes, e, em alguns casos, uma produção de bons poetas, quando decorrente da condescendência destes com os atores. Neste caso, aqueles compositores, ao elaborar partes declamatórias, acabam extrapolando os próprios limites da fábula e, conseqüentemente, rompendo o nexo causal estabelecido na ação.

Desse modo, percebemos, nas reflexões aqui comentadas, uma nova ênfase da preferência aristotélica da causalidade frente à mera sucessão.

Mesmo a ação ‘simples’, definida pelo referido filósofo como sendo aquela na qual ocorre mudança de fortuna sem haver peripécia ou reconhecimento, em oposição à ação ‘complexa’, assim entendida por apresentar uma alteração no curso do *mythos* decorrente do reconhecimento ou da peripécia, ou de ambos simultaneamente, deve ser constituída segundo uma organização una e coerente, desprovida, portanto, de qualquer episódio que não mantenha uma relação de causalidade com outro, necessária e verossímil.

58. Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua mutação de fortuna, sem Peripécia ou Reconhecimento; ação complexa, denomino aquela em que a mudança se faz pelo Reconhecimento ou pela Peripécia, ou por ambos conjuntamente. (ARISTÓTELES, 1993, p. 59).

A peripécia e o reconhecimento, por sua vez, devem decorrer da própria lógica interna do *mythos*, sendo resultado de acontecimentos precedentes, segundo uma relação de causalidade que também evidencie a configuração de necessidade e verossimilhança entre uns e outros. Mais uma vez, a justificativa apresentada pelo filósofo em questão se fundamenta na preferência da causalidade em detrimento da mera sucessão, pois, para este pensador, a quebra da causalidade entre as partes constituintes da ação acarreta a ininteligibilidade e, conseqüentemente, o comprometimento da qualidade da obra poética.

59. É porém necessário que a Peripécia e o Reconhecimento surjam da própria estrutura interna do Mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedente (sic), ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra. (ARISTÓTELES, 1993, p. 59 e 61).

Segundo o referido filósofo, a ação trágica é constituída de três partes: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. A primeira delas significa a mudança dos sucessos do herói em sentido contrário ao curso dos acontecimentos desenvolvidos até então. Tal inversão, contudo, deve ocorrer necessária e verossimilmente. Como exemplo de peripécia, Aristóteles (1993, p. 61) aponta a chegada do mensageiro em *Édipo-Rei*, de Sófocles, cuja vinda, ao invés de trazer a tranquilidade para o rei, proporciona justamente o efeito contrário ao esperado, pois, logo depois, ocorre a revelação (reconhecimento) do amor incestuoso existente entre o monarca e sua mãe Jocasta.

Já o reconhecimento, conforme o significado da palavra evidencia, está relacionado à passagem da ignorância ao conhecimento, a qual ocorre para a amizade ou inimizade das

personagens cujo destino se encaminhará para a fortuna ou para o infortúnio. Aristóteles (1993, p. 61 e 63) defende que a mais bela forma de reconhecimento acontece juntamente com a peripécia, como em *Édipo-Rei*, de Sófocles, constituindo tal modalidade, segundo esse filósofo, a forma mais correspondente à essência do *mythos*, pois a junção entre *anagnorisis* e *peripeteia* suscitaria terror e piedade, mostrando-nos ser a tragédia uma representação simbólica (*mimesis*) de ações capazes de despertar estes sentimentos. Nesse sentido, prossegue o filósofo, tanto a boa quanto a má fortuna são naturalmente resultantes dessas ações.

A terceira parte que compõe o *mythos* é a catástrofe, como consequência da passagem da ignorância a respeito de determinada circunstância para o conhecimento desta por parte de determinado personagem na tragédia. Assim, a catástrofe, conforme define Aristóteles (1993, p. 63), realiza-se mediante uma ação envolvendo grandes dilaceramentos físicos e emocionais. Em *Édipo-Rei*, a revelação relativa ao amor incestuoso e involuntário entre o rei Édipo e a rainha Jocasta acarreta duas catástrofes: a decisão desta de se enforcar e a resolução daquele em furar os próprios olhos com o alfinete que segurava o vestido de sua mãe-esposa.

No capítulo XVIII, Aristóteles (1993, p. 93) afirma que, em toda tragédia, existe o nó e o desenlace, sendo o primeiro definido como todo o desenvolvimento do gênero trágico desde seu início até aquele momento no qual ocorre a passagem para a boa ou má fortuna, enquanto o segundo surge desde o começo dessa mudança até o final da ação trágica. Essa passagem da *Poética*, embora apareça mais adiante na distribuição dos tópicos deste texto estético-filosófico, está diretamente relacionado às considerações daquele filósofo a respeito das partes constitutivas da ação trágica comentadas logo acima (peripécia, reconhecimento e catástrofe).

Curiosamente, Aristóteles (1993) não apresenta, na *Poética*, nenhum comentário a respeito da tragédia *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, pois a ação trágica aqui configurada, definida como ação simples segundo classificação há pouco apresentada, escapa ao modelo da tripartição das partes constitutivas do *mythos* defendido pelo filósofo grego, uma vez que, em cena, ocorre apenas o aprofundamento da catástrofe experimentada pelo semideus Prometeu, decorrente da decisão anterior deste, a qual é descrita como sumário narrativo na peça, de oferecer o fogo do Olimpo, considerado prerrogativa exclusiva dos deuses, aos homens.

A distinção apresentada por Aristóteles (1993) entre ações simples e complexas evidencia que o filósofo reconhece um desenvolvimento histórico relativo aos tipos de ação trágica. Entretanto, conforme salienta Luna (2005, p. 255), *Prometeu acorrentado*, ao não

evidenciar o aspecto ‘formalista’ da concepção aristotélica relacionado à presença, em cena, de peripécia e reconhecimento, é considerada pelo referido pensador como desprovida do efeito trágico que deve decorrer de um *mythos*, em razão da inexistência ali de uma ação dramaticamente elaborada. Tal ausência, contudo, ainda segundo a mesma autora, não configura impedimento para a suscitação do *pathos* naquela tragédia.

Luna (2005, p. 255), prosseguindo em suas reflexões acerca de *Prometeu acorrentado* em nota explicativa, comenta a respeito de essa tragédia ter correspondido à primeira parte de uma trilogia cujas demais partes acabaram se perdendo. Assim, lembrando que, nas trilogias, a ação é desenvolvida ao longo de três peças, não obstante cada uma delas apresente independência em termos formais, é plausível cogitarmos, de acordo com a referida autora, a possibilidade de Ésquilo haver enfatizado mais a fabulação do que o *pathos* nas outras duas tragédias.

A ação trágica, por sua vez, segundo Aristóteles (1993, p. 69), não é definida pela passagem da infelicidade para a felicidade, mas da dita à desdita. Esta transição, entretanto, decorre não de uma maldade de um personagem, e sim de um erro deste, pois ele possui natureza antes propensa para o melhor do que para o pior. Nesse sentido, o herói trágico ocupa uma posição intermediária entre os demais homens, pois nem se distingue muito pela virtude e pela justiça, nem, caso caia em desgraça, tem sua sorte como consequência de uma personalidade vil e má, decorrendo tal infortúnio, conforme fora dito pouco antes, de alguma decisão equivocada, seja esta voluntária ou involuntária, sendo a última preferida pelo filósofo. Desse modo, tal homem deve gozar de renomada reputação e fortuna, semelhantemente a Édipo, Tiestes ou outros notórios representantes de importantes famílias. O referido pensador postula que todos os aspectos comentados nesse parágrafo devem estar presentes em uma tragédia, caso se queira inspirar, no público, terror e piedade perante o destino daquele personagem. Novamente aqui, encontramos preocupações daquele autor a respeito de aspectos relacionados à forma de recepção do texto dramático sob apreço.

Aristóteles (1993, p. 71) postula que o terror e a piedade podem advir do espetáculo cênico, porém podem também decorrer da ‘íntima conexão dos atos’, ou seja, da relação de causalidade estabelecida entre as partes constituintes da ação trágica, sendo esta a possibilidade preferível e a mais digna do poeta. Desse modo, continua aquele filósofo, o *mythos* deve ser construído de forma tal que alguém trema e se apiede apenas ao ouvir o relato das coisas acontecendo, sem qualquer necessidade de vê-las, experimentando esses

sentimentos analogamente a quem somente escute a história de Édipo. Assim, o referido pensador considera a produção de tais emoções com base exclusivamente no espetáculo um processo estranho à arte, cujo êxito resulta da composição cênica.

Na passagem acima, Aristóteles (1993) defende, mais uma vez, a autonomia do texto trágico, agora alegando a importância desta para a produção dos sentimentos de terror e piedade em quem simplesmente ouça o relato de uma história trágica cuja disposição das partes da ação trágica seja bem coesa, a exemplo da história do rei Édipo. No capítulo XXVI, o filósofo, conforme já havíamos antecipado brevemente alguns parágrafos acima, estabelece uma comparação entre epopéia e tragédia, com o objetivo de verificar qual desses gêneros seria superior ao outro. Nesse sentido, o mencionado pensador novamente recorre a critérios baseados na recepção para postular a superioridade do gênero trágico frente à epopéia, pois considera o primeiro, em razão de sua menor extensão, dotado de uma maior capacidade de ser assimilado na memória do público.

Podemos explicar essa alegação aristotélica de superioridade da tragédia perante a epopeia ao considerarmos determinadas circunstâncias existentes no contexto social em que o respectivo filósofo viveu. Assim, segundo Luna (2005, p. 205), não havia, na sociedade grega daquela época, uma distinção absolutamente nítida entre as funções e os efeitos poéticos e não-poéticos. Desse modo, a poesia se configurava ali como um meio literário universal, relacionado à história, à ciência e à filosofia de forma proporcional aos gêneros épico e lírico. Tal papel de proeminência desempenhado pela arte poética pode ser observado na autoridade de educador conferida a Homero, exemplificada pela disputa política do século VI relativa ao título de propriedade da ilha de Salamis. Nessa contenda, os atenienses fundamentaram suas alegações a partir de um verso da *Ilíada* que entendiam ser a comprovação da propriedade de Salamis haver pertencido anteriormente a eles. Mesmo Xenófanes, conhecido crítico dos deuses ‘antropomórficos e imorais’ da épica, admitia a função educativa exercida por Homero desde o início.

Nesse sentido, Aristóteles (1993) talvez enfatizasse essa maior facilidade de memorização da tragédia como um meio de possibilitar a continuidade da difusão de uma tradição estética anteriormente transmitida mediante as narrativas míticas e a epopeia, havendo aí uma sutil preocupação pedagógica por parte do referido filósofo. Entretanto, devemos lembrar que este pensador apresenta duas importantes diferenças frente aos posicionamentos de seu mestre Platão (2006) em *A República*: além de não encontrarmos

nenhuma passagem na *Poética* relativa a perigos advindos da presença de poetas entre os membros de uma *pólis* ou à pobreza intelectual da produção poética, conforme encontramos na mencionada obra platônica, o estagirita acredita no potencial da poesia de deleitar e, mais ainda, de ensinar os homens, mesmo os não-filósofos, pois estes também são amantes da sabedoria, embora participem menos dela em comparação a quem se dedica às atividades filosóficas. A última afirmação aristotélica também contraria preceitos socrático-platônicos, uma vez que Sócrates destina o exercício do *logos* exclusivamente ao governante da cidade ideal⁶.

O papel de proeminência exercido pela arte poética à época de Aristóteles (1993) ajuda a entender por que o pensador defendeu a *katharsis* como função a ser desempenhada pela tragédia. Assim, como lembra Luna (2005, p. 215), se Platão (2006) motivava os homens a controlar suas paixões e a desprestigiar a arte, em razão de perceber nela um recurso que incita as instâncias irracionais, Aristóteles (1993), ao sugerir o poder de a arte, mediante a catarse, reproduzir estados emocionais nos espectadores, reconhecerá a capacidade da tragédia em atuar com a finalidade de ‘educar’ as emoções humanas. Segundo a mesma autora, essa tese aristotélica pode ser mais bem compreendida quando estabelecemos uma relação entre essa afirmação presente na *Poética* e o conceito da ‘justa medida’ encontrado em *Ética a Nicômaco*, pois, nesta obra, o estagirita postula que somente o exercício das emoções é capaz de permitir a alguém alcançar um estado de ‘excelência da virtude ética’.

Por outro lado, retomando questões já apresentadas preliminarmente alguns parágrafos acima, o pensamento estético de Aristóteles (1993) apresentado na *Poética* reconhece a existência de uma autonomia da poesia em relação à realidade que também não é encontrada em *A República*, de Platão (2006). Nesta obra, conforme já comentamos mais detalhadamente no primeiro tópico deste capítulo, Sócrates afirma ser preciso suspeitar da poesia em razão de esta não representar nem as coisas como elas são encontradas na realidade, nem os deuses segundo as virtudes consideradas naturalmente intrínsecas a eles.

Para Aristóteles (1993, p. 81), os desenlaces, assim como todas as demais partes constituintes da ação, devem surgir da própria composição do *mythos*, e não de uma solução externa, artificial, cuja aparição tem por finalidade resolver, de forma súbita, o conflito originado a partir do desenvolvimento dos episódios que estruturam o mito segundo uma

⁶ A respeito das questões discutidas nesse parágrafo, indicamos as considerações apresentadas por Luna (2005, p. 209).

relação de causalidade, a exemplo do que se pode observar na *Medeia*, de Eurípedes, ou na passagem da *Ilíada* referente ao retorno das naus. Aquele filósofo somente considera pertinente o recurso ao *deus ex machina* para aqueles casos relativos a acontecimentos ocorridos fora do drama, ou no passado, em um período anterior aos episódios desenvolvidos em cena, ou de conhecimento proibido aos homens, ou a serem ainda concretizados no futuro, pois, neste caso, existe a necessidade de predição ou prenúncio de tais eventos pelos deuses, a quem os seres humanos atribuem o poder da onividência.

Luna (2005, p. 245-254) defende que as restrições apresentadas por Aristóteles (1993) à construção da ação trágica demonstram a preocupação do filósofo com a constituição da verossimilhança de uma tragédia, não constituindo tais afirmações aristotélicas um conjunto de normas ou prescrições a serem seguidas pelos tragediógrafos. Desse modo, quando o estagirita sugere a exclusão do irracional da ação representada, assim o faz por perceber as limitações de um teatro cujos ‘efeitos especiais’ eram precários naquele período, sendo preferível, portanto, que tal aspecto se configurasse fora do âmbito representacional.

Nesse sentido, Luna (2005, p. 246) argumenta que Aristóteles (1993) não somente reconhece a natureza sedutora do maravilhoso, como também admite essa dimensão na tragédia, ressaltando apenas a maior adequação do irracional, fonte originária do maravilhoso, à epopeia, pois, sendo esta um gênero narrativo, esse aspecto irracional se mostra verossímil com maior facilidade. Assim, segundo a mesma autora, ao depender a ação do gênero trágico de uma representação material, realizada mediante personagens, o irracional acabaria por ameaçar a verossimilhança.

Dois exemplos de episódios absurdos nas epopeias homéricas são citados por Aristóteles para ilustrar que, embora facilmente aceitáveis nas narrativas, uma vez submetidos à representação dramática, esses episódios tornar-se-iam cômicos: um dos exemplos citados é o desembarque de Odisseu em sua terra natal, quando os feácios depõem o herói e sua bagagem na costa de Ítaca, sem que ele desperte (*Odisséia*, Canto XIII). O outro é a perseguição de Heitor na *Ilíada*, no Canto XXII, quando Aquiles acena para que os gregos permaneçam parados, sem desferir armas e sem ir ao encalço do inimigo, a fim de que a sua glória seja maior por agir sozinho. (LUNA, 2005, p. 246).

Desse modo, ao lembrar a afirmação aristotélica de ser preferível, em poesia, o impossível que convence ao possível que não convence, presente no final do capítulo XXV da *Poética*, Luna (2005, p. 246) resalta novamente a importância conferida por Aristóteles (1993, p. 143) à verossimilhança, pois, para este filósofo, havendo a introdução do irracional na tragédia, a ele deve ser dada uma certa configuração de probabilidade. Contudo, continua a

mesma autora, o destaque às leis de causalidade e necessidade, próprias à noção de verossimilhança defendida pelo estagirita, não implica em uma concepção de *mimesis* cujo significado seja o de uma reprodução fiel de determinado recorte da vida que sirva de inspiração ou contextualização para a ação dramática. Desta se exige apenas coerência em sua representação, estando facultada aí a incorporação do irracional, com a condição de, neste caso, ser-lhe concedido traços de probabilidade.

Segundo Luna (2005, p. 248), apesar de Aristóteles (1993) se posicionar em favor de os textos trágicos gozarem de autonomia literária, a ponto de estes poderem produzir os efeitos da ação trágica apenas mediante a leitura ou a escuta daqueles enredos, o filósofo não desconsidera as limitações próprias à encenação teatral de sua época, o que explicaria as preocupações do estagirita relacionadas às unidades de *mythos*, de tempo e de lugar nessas criações dramatúrgicas. Assim, prossegue a autora, sendo as tragédias escritas, no contexto grego daquele período, para a encenação em concursos dramáticos, tais circunstâncias práticas de produção e recepção não poderiam ser desconsideradas. Logo, se as epopeias estavam isentas de restrições temporais ou espaciais, podendo haver aí o registro de cenas ocorridas simultaneamente em tempos e lugares diferentes, a ação no gênero trágico fica restrita aos limites determinados pelo teatro de então.

Considerando-se que tenha oferecido como exemplo de unidade de ação as ações da *Ilíada* e da *Odisséia*, fica claro que, para Aristóteles, “unidade de ação” não implica absolutamente em “unidade de tempo” ou em “unidade de lugar” do ponto de vista estrutural, embora o lugar e o tempo sejam importantes quando se considera a dramatização dessa ação. Isso significa que suas referências às limitações de tempo e de lugar na tragédia devem-se à sua consciência sempre atenta à realidade teatral e dizem respeito diretamente à dimensão concreta da representação, que, em última instância, será, a seu ver, tanto mais efetiva quanto mais artisticamente elaborados, porém compactos e logicamente concatenados (sic) puderem ser seus episódios, uma tragédia “perfeita” sendo aquela em que o argumento trágico venha a ser desenvolvido mais convincentemente, primando pelo que chamaríamos de “concentração de efeitos”. (LUNA, 2005, p. 249).

Por outro lado, Luna (2005, p. 250) comenta que a extensão das narrativas míticas, frente às limitações de encenação existentes no contexto teatral da época de Aristóteles (1993), não constituíam um problema para a seleção dos temas a serem tratados nas tragédias, pois a tragédia grega possuía meios de compatibilizar as restrições espaço-temporais da representação dramática com a temporalidade exigida pela narrativa mítica. Nesse sentido, as canções do coro funcionavam como frequente recurso destinado ao relato de acontecimentos transcorridos além dos limites de tempo e espaço relativos à ação representada.

Luna (2005, p. 251) lembra ainda que a afirmação de Aristóteles (1993) relativa à necessidade de limitação da tragédia a uma ‘revolução do sol’ não está relacionada ao tempo da narrativa mítica, pois, postas em sequência cronológica, as ações destinadas a permitir a tragédia de Édipo em *Édipo Rei*, de Sófocles, são iniciadas antes de seu nascimento, a partir da advertência recebida por Laio do oráculo, antecipando este ao monarca as desgraças que a vinda de um filho causará à vida do último.

No século V a.C., conforme descreve Luna (2005, p. 251), ocorria a apresentação de três tragédias a cada dia, além de uma peça satírica ao final, nos concursos teatrais conhecidos como ‘Grande Dionísia’. Desse modo, o tempo disponibilizado para cada apresentação não poderia se aproximar de um ‘período de sol’, muito menos excedê-lo. Mesmo se considerarmos, prossegue a mesma autora, a hipótese de algum poeta, naquele contexto, ter um ‘período de sol’ (o equivalente às doze horas de sol de um dia) disponível à encenação de sua tragédia, seria absurdo pensarmos que aquele pensador estaria se empenhando em afirmar o óbvio, ou seja, que o gênero trágico deveria buscar não ultrapassar o tempo concedido para sua encenação.

Assim, ao considerar a contextualização acima descrita, Luna (2005, p. 251) defende que o tempo referido por Aristóteles (1993) na *Poética* diz respeito à ação dramatizada, ao *mythos*, constituindo uma indicação do filósofo no sentido de que os incidentes desenvolvidos frente a nossos olhos passem a impressão de haverem acontecido em um ‘período de sol’. Nesse sentido, continua a autora em sua argumentação, sendo as tragédias gregas encenadas em um teatro ao ar livre, sob a luz do sol de primavera, tais circunstâncias acarretavam dificuldades para a representação ‘verossímil’ de ações cujo desenvolvimento transcorresse à noite ou sugerisse o decurso de períodos temporais maiores, envolvendo a passagem de dias.

Como ilustra Luna (2005, p. 252), a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, constitui um exemplo das seguidas recomendações aristotélicas relacionadas às leis da verossimilhança, havendo ali também a configuração de compactações de ação, tempo e espaço que permitem a encenação daquela tragédia diante das limitações práticas, apontadas pelo estagirita, no contexto teatral daquele período. Desse modo, a ação aqui representada ocorre em apenas um dia, não havendo nenhuma evidência de o *mythos* dramatizado apresentar outro desdobramento temporal significativo nesse caso. Logo, comenta a mesma autora, durante ‘um único período de sol’, após decidir lutar contra a peste que assola Tebas, Édipo consulta Tirésias, confronta Creonte, ouve as revelações de Jocasta a respeito dos eventos ocorridos depois do nascimento

de seu primeiro filho e acerca do homicídio que vitimou Laio. A seguir, o herói recebe a visita de um mensageiro, ouve a história contada por um pastor, descobre a verdade sobre sua vida, sofre com o suicídio de sua mãe-esposa, fura os próprios olhos e suplica a Creonte o próprio exílio. Assim, se a ação, no exemplo comentado, apresenta-se bastante compacta quanto ao tempo, podemos perceber característica análoga em relação à configuração espacial, pois o castelo edipiano ocupa posição central na representação dramática.

Diante de todas essas ponderações, Luna (2005, p. 253-254) conclui que os conceitos prescritivos de ‘unidade de tempo’ e ‘unidade de lugar’ atribuídos a Aristóteles (1993) decorreram da interpretação de Ludovico Castelvetro, publicadas no livro *Poetica d’Aristotle vulgarizzata e esposta*, em 1570. Este autor foi responsável por transformar em dogmas aquelas categorias aristotélicas, convertendo-as em meros mandamentos destinados à criação artística. Ao proceder dessa forma, enfatiza a mesma autora, o referido intérprete da *Poética* defende valores estéticos totalmente absurdos, desprovidos do menor fundamento e, menos ainda, de qualquer finalidade dramática minimamente razoável. Tais prescrições unitárias, por sua vez, serão transformadas em doutrina prescritiva rígida e normativa pelos classicistas franceses, os quais reivindicarão a presença das unidades de ação, tempo e lugar na composição das obras trágicas daquele período⁷.

Assim, Luna (2005, p. 254) afirma que, no caso da defesa aristotélica relativa à concentração de efeitos, parece realmente existir uma recomendação na *Poética* cuja finalidade é de lembrar a respeito das limitações existentes no contexto teatral daquele período. Todavia, pondera a autora, tal constatação não deve ser entendida como uma recusa daquele filósofo em admitir a existência de tragédias cuja composição desafie aquelas restrições, muito menos como uma proibição de que tais ousadias possam ser realizadas. Em ambos os casos, cabe ao poeta encontrar as alternativas destinadas a contornar aquele limite espaço-temporal sem comprometer a configuração das regras de verossimilhança.

Exemplos de abertura do pensamento estético de Aristóteles (1993) podem ser encontrados no primeiro tópico do capítulo IV da *Poética*, pois aí o filósofo reconhece a

⁷ No capítulo II de nosso trabalho, dedicado às reflexões acerca da Teoria do Conto, comentaremos sobre a aproximação entre determinadas categorias estéticas apresentadas por Aristóteles (1993) na *Poética* e as obsessões unitárias encontradas em autores consagrados pela tradição de estudos relacionados ao gênero contístico, a exemplo de Poe (1999) e Moisés (1978). Nesse sentido, quando tratarmos de Cortázar (1974), estabeleceremos uma comparação entre a afirmação aristotélica de superioridade da tragédia frente à epopeia e a argumentação do escritor argentino relativa ao potencial dos melhores contos em permanecer na memória de seus leitores.

possibilidade de a arte despertar fascínio em quem contempla representações artísticas de coisas que comumente causariam repugnância. Desse modo, a proximidade de um espectador com a pintura de animais ferozes ou de cadáveres inspira encantamento em quem contempla tais criações pictóricas. Por outro lado, o estagirita também admite ser possível a representação pictórica tanto de cavalos com todas as patas perfiladas simultaneamente quanto de corsas desprovidas de chifres, situações que não seriam consideradas normais na natureza.

Em todos esses casos, percebemos haver uma defesa aristotélica no sentido de legitimar a autonomia da obra de arte frente à realidade, devendo a criação estética se preocupar em preservar a constituição de sua lógica interna ou verossimilhança. Logo, a célebre afirmação de filósofo, encontrada no capítulo XXV da *Poética*, endossa sua preocupação em conceber qualquer produção artística como portadora de independência em relação ao contexto social ou natural no qual se baseou. Assim, nas palavras de Aristóteles (1993, p. 143), é preferível o impossível que convence ao possível que não convence, conforme já mencionamos anteriormente.

No século XX, os movimentos de vanguarda, objetivando romper com toda a tradição estética ocidental, sobretudo aquela pautada em princípios considerados clássicos, questionarão a concepção orgânica de obra de arte presente na *Poética* por meio da realização de obras não-orgânicas, cuja articulação entre as partes contraria o princípio da causalidade tradicionalmente consagrado no Ocidente. Essa contestação radical dos vanguardistas, responsável pelo aprofundamento da contribuição aristotélica de se preferir, esteticamente, o impossível que convence ao possível que não convence, abrangerá as mais diversas modalidades artísticas, a exemplo das artes plásticas, da música, do cinema e da literatura. Abordaremos mais especificamente essa questão relativa às rupturas estéticas proporcionadas pelas vertentes históricas de vanguarda no tópico a seguir.

1.3. O advento dos movimentos de vanguarda no século XX: iniciativas de ruptura aos princípios da causalidade e da unidade nos procedimentos de composição das obras de arte

O século XX foi marcado por um conjunto de movimentos de vanguarda, surgidos na Europa e depois disseminados em diversos países de outros continentes, que representaram, pela primeira vez na história, mobilizações coletivamente organizadas destinadas a questionar

os fundamentos de toda uma tradição estética consolidada nas mais variadas modalidades de produção artística, a exemplo das artes plásticas, da música, da literatura e do cinema⁸.

Nesse sentido, os movimentos de vanguarda do século XX problematizaram radicalmente o postulado aristotélico do princípio da causalidade, defendido pelo respectivo filósofo grego em sua *Poética* como um aspecto composicional indispensável para a organização da diegese de uma obra poética, notadamente a tragédia enquanto gênero dramático. Desse modo, os vanguardistas questionaram a centralidade da figuração nas artes plásticas, da harmonia na música, da ação na dramaturgia, na literatura e no cinema, repercutindo tais problematizações no conceito de unidade até então vigente, legado desde as contribuições de Platão (2006) em *A República* e de Aristóteles (2003) em suas reflexões sobre a arte poética, encontrando-se estas presentes na obra inicialmente citada neste parágrafo.

Teles (2009, p. 147), ao iniciar sua explanação acerca do Cubismo, cujo termo teria se originado graças a um comentário de Matisse acerca de um quadro de Braque, em 1908, destaca que não há qualquer motivo para alegação de ‘imprecisão terminológica’ ao se considerar o aproveitamento de problemas estéticos iniciados no campo da pintura em outras formas de produção artística, como, por exemplo, a literatura. Ainda segundo o aludido pesquisador, essa mesma argumentação pode ser estendida às outras tendências de semelhante natureza no século XX, pois as produções artísticas deste período são caracterizadas pela aproximação e influência mútua das diversas correntes vanguardistas surgidas nesse contexto, visando, assim, à popularização de técnicas e linguagens inovadoras.

Na época dos –ismos, pelo menos pintura, música, literatura e escultura estiveram juntas nas pesquisas de suas novas formas de expressão. Basta citar o exemplo do expressionismo alemão, em que a pintura influenciou a escultura, a literatura, a música, e a arquitetura, não se falando nas

⁸ Embora já possamos encontrar um questionamento à concepção de unidade entendida como a composição de partes articuladas entre si segundo uma relação de causa e efeito na obra filosófica *Devaneios de um caminhante solitário*, do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, escrita entre 1776-1798, cujas partes constitutivas de sua estrutura são intercambiáveis por não se relacionarem, em termos de conteúdo, nos moldes de uma causalidade estrita, é somente no início do século XX que as problematizações dirigidas aos paradigmas milenares consagrados pela tradição estética ocorrerão de forma sistemática e organizada, graças ao surgimento de movimentos vanguardistas como o Futurismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Espiritonovismo no continente europeu. Tais mobilizações artísticas de cunho vanguardista, conseqüentemente, repercutiram profusamente tanto na América Latina quanto no Brasil ao longo do século passado, conforme assinalam, respectivamente, Schwartz (1995) e Teles (2009) a partir do amplo material relativo a este período organizado em suas coletâneas.

preocupações filosóficas e religiosas que ou motivaram ou foram motivadas pela experimentação expressionista. (TELES, 2009, p. 147).

Kudielka (2000), em seu ensaio “O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett”, analisa a influência do paradigma da crise entre representação estética e realidade postulado pela pintura moderna do século XX na produção artística de Samuel Beckett, um dos nomes mais importantes da literatura nesse período. De acordo com o ensaísta, a poética beckettiana não evidencia esse diálogo com as artes plásticas por meio de indícios mais diretos, mas sim ao tratar das condições universais de expressão segundo o modelo da problemática relação entre o ato de representar e as efetivas condições materiais para esse fim.

Para Kudielka (2000, p. 70), esse recuo da certeza expressiva permitiu à pintura moderna do século XX empreender aquilo que Matisse nomeou de “*pureté des moyens*” ou “pureza dos meios”. Desse modo, os fatores pictóricos não se encontram submetidos aos ditames da vontade expressiva, devendo eles ser procurados e definidos segundo sua funcionalidade em cada quadro, a qual se mostra intercambiável frente a outras produções do gênero, pois aqueles recursos estéticos são utilizados de modo ‘puro’ ou absolutamente singular caso a caso. Assim, a ‘estética da indigência’ beckettiana é baseada na constatação da incapacidade, legada pelas artes plásticas modernas do século passado, de se representar a realidade de forma minimamente coesa e harmônica. Tal constatação, por sua vez, abriu as portas às criações artísticas beckettianas permeadas pelo absurdo e estranhamento decorrentes da composição não-causal dos constituintes existentes nas produções estéticas desse autor, a exemplo do romance *Como é?* e das peças teatrais *Esperando Godot*, *Not I* e *O que onde*.

Ao questionarem o conceito de unidade como uma composição construída a partir da articulação entre as diferentes partes constitutivas de um todo orgânico segundo uma relação de causalidade entre as mesmas, no qual cada parte tem seu sentido dependente do conjunto, e vice-versa, os movimentos de vanguarda rompem com um paradigma hegemônico vigente até então. No “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, escrito por F.T. Marinetti em 11 de maio de 1912 e considerado um dos principais documentos relativos ao Futurismo, movimento de cunho vanguardístico surgido em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do manifesto “Le futurisme” pelo jornal *Le Figaro*, encontramos exortações caracterizadas pela defesa da necessidade de os artistas destruírem a sintaxe, passando a dispor dos substantivos segundo as contingências do acaso, conforme seu ‘*status* de nascimento’. Nessa defesa futurista das ‘palavras em liberdade’, percebemos uma iniciativa vanguardista dessa vertente

estética no sentido de uma problematização radical aos princípios aristotélicos da causalidade e da unidade consolidados ao longo de milênios.

O “Manifesto Dadá de 1918”, por sua vez, apresenta uma crítica do líder do movimento dadaísta à recorrente postura tanto dos artistas burgueses, os quais buscam conferir causas ou fins para as histórias que compõem, construindo, assim, mediante esse recurso, uma ‘história que fala e se define’, quanto dos espectadores dessa mesma classe social, ávidos em sempre procurar explicar uma palavra, com a finalidade de conhecê-la. Ao final desse comentário crítico, Tzara (2009, p. 177) ridiculariza os divertimentos dos ‘ventrevermelhos’ (burgueses), ao afirmar não passarem tais modalidades de entretenimento de ‘moinhos dos crânios vazios’.

Ao defender valores como o desprezo à tradição; o combate à lógica, ao cultivo da razão e aos valores da objetividade e da harmonia; a abolição de uma concepção de arte baseada na separação entre representação estética e realidade; e a defesa do relativismo como única possibilidade de se conhecer a realidade, verificamos também um engajamento do movimento dadaísta em questionar os fundamentos dos procedimentos de composição artística cristalizados ao longo de toda a tradição estética do Ocidente.

Nesse sentido, Tzara (2009, p. 176-183) expõe sua insatisfação com os rumos tomados pelos movimentos cubista e futurista, os quais acabaram cristalizados em academias que se tornaram meros ‘laboratórios de ideias formais’. Desse modo, o referido ideólogo destaca o caráter transgressor do Dadaísmo, decorrente da adesão a valores anteriormente relacionados àquelas duas tendências estéticas e deturpados pelas mesmas pouco tempo após o surgimento de ambas.

Por outro lado, deve-se salientar que, apesar de Tzara (2009) defender uma concepção de arte calcada simplesmente na subjetividade de cada artista, portanto imoral e sem fundamento na lógica, a ponto de ser incompreensível, o projeto estético dadaísta, segundo um raciocínio dialético, possui tanto uma moral, mesmo que violenta e impiedosa, quanto seus postulados decorrem de uma elaboração racional, pois a defesa da primazia dos instintos ou da relevância de qualquer outro valor somente é possível graças à faculdade do ser humano de refletir sobre si mesmo.

Outro importante movimento de vanguarda, iniciado a partir de uma conferência realizada por Apollinaire (2009) na Europa em 1917 e revisada pelo mesmo poeta no final de 1918, foi o Espirtonovismo, cuja influência mostrou-se importante para o desenvolvimento

do Modernismo brasileiro a partir da Semana de Arte Moderna de 1922⁹. Embora divergisse do radicalismo estético proposto pelas vertentes futurista e dadaísta, propondo um modelo artístico cujas preocupações também abarcassem o resgate de valores estéticos relativos a períodos anteriores, tais como os postulados clássicos do sólido bom-senso, do seguro espírito crítico, da capacidade de apreciação abrangente do universo e da alma humana, e do sentido de dever responsável pela análise dos sentimentos, aquela tendência vanguardista também considera importante o aproveitamento das contribuições oferecidas pelas vertentes vanguardistas anteriores.

Como exemplo de contribuição estética legada pelos movimentos de vanguarda anteriores, Apollinaire (2009, p. 198-199) destaca os ‘artifícios tipológicos’, cuja importância residiria na circunstância de tal técnica haver originado um lirismo visual praticamente desconhecido até então, apresentando também potencialidade suficiente para consumir a síntese das artes: da música, da literatura e da pintura. Não obstante defenda e acredite no advento de uma ‘liberdade de opulência incalculável’ para os poetas, o ideólogo do Espiritonovismo se opõe veementemente ao postulado das ‘palavras em liberdade’ difundido pelos futuristas italianos e russos, os quais são denominados de ‘filhos excessivos do espírito novo’ pelo referido poeta. Nesse sentido, a vertente espiritonovista recusa compartilhar a postura dos adeptos do Futurismo de aderirem ao caos, pois não tem por fundamento a descrença na importância da racionalidade e da tradição para a criação artística.

Apollinaire (2009, p. 201) aprofunda sua crítica a determinados postulados legados de movimentos estéticos como o Futurismo e o Dadaísmo ao questionar a redução da poesia a uma mera espécie de harmonia imitativa. Desse modo, um poema ou uma sinfonia, ao serem compostos no fonógrafo, não surgem da simples imitação de um ruído, devendo decorrer de ruídos selecionados artisticamente, misturados ou justapostos de forma lírica, sem se excluir daí o acréscimo de qualquer sentido lírico, trágico ou patético à composição da obra em específico. É possível perceber aqui uma problematização, profética e de primeira hora, à banalização dos procedimentos artísticos de vanguarda, banalidade que viria a se acentuar

⁹ Ao se propor a assimilar e reelaborar valores e referências tanto da tradição nacional quanto estrangeira, no sentido de construir um novo modelo para as artes brasileiras em geral, paradigma também conhecido pelo nome de ‘Antropofagia’, a Semana de Arte Moderna de 1922 apresenta uma inspiração não somente na poética de Gregório de Matos, conforme assinala Campos (1989), mas também na proposta de articulação entre passado e presente defendida por Apollinaire (2009) em seu manifesto “O Espírito Novo e os poetas”, como comentamos mais pormenorizadamente nos próximos parágrafos.

particularmente a partir da segunda metade do século XX e cujos efeitos podem ser observados ainda hoje.

Ao refletir sobre as inovações artísticas e conceituais trazidas pelas estéticas de vanguarda no século XX, Bürger (2008) parte de uma constatação fundamental: as vanguardas foram responsáveis pela dissolução do conceito de unidade tradicionalmente relacionado à obra de arte. Assim, frente a tal evidência, cabe a seguinte indagação: os conceitos de unidade e de obra de arte foram abolidos definitivamente ou apenas o entendimento acerca destes sofreu uma radical transformação a partir do advento dos movimentos vanguardistas naquele contexto histórico? Para responder a essa pergunta, o referido teórico considera importante distinguirmos o sentido geral do conceito de obra e as diversas concepções relacionadas a esta em diferentes momentos históricos.

Desse modo, segundo Bürger (2008, p. 118), a obra de arte, em sentido geral, pode ser entendida como unidade do geral e do particular. Entretanto, tal unidade, cuja ausência impede que possamos conceber determinada criação como uma obra de arte, foi materializada de diversos modos em diferentes períodos do desenvolvimento da arte. Nesse sentido, enquanto a obra de arte orgânica (simbólica) caracteriza-se pela unidade do geral e do particular sem necessidade de haver aí qualquer mediação, as obras de arte não-orgânicas (alegóricas), a exemplo das produções estéticas vanguardistas, apresentam uma unidade mediada, cujo sentido é atribuído estritamente pelo receptor.

Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor. Com razão, Adorno enfatiza: “Ainda onde a arte [...], em sua constituição, chega ao extremo em termos de desacordo e de elementos dissonantes, seus momentos são, ao mesmo tempo, de unidade; sem esta, eles nem sequer seriam dissonantes. A obra de vanguarda não nega a unidade enquanto tal (por mais que os dadaístas tenham intencionado coisa semelhante), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica. (BÜRGER, 2008, p. 118-119).

Bürger (2008, p. 119) lembra ainda que, mesmo nas manifestações públicas mais extremas dos movimentos de vanguarda, a exemplo da postura dos dadaístas de haverem transformado a provocação ao público em seu objetivo declarado, cujo propósito ia muito além da necessidade de liquidação da categoria de obra, pois implicava uma destruição do modelo de arte enquanto instância dissociada da vida ou realidade (práxis vital), as tendências vanguardistas estabelecem uma relação com o conceito ou a categoria ‘obra de arte’ de modo negativo.

Para ilustrar essa afirmação, aquele autor comenta acerca dos *ready-made* de Marcel Duchamp assinados pelo artista, representando tal assinatura uma nítida alusão à categoria de obra, pois o ato de assinar, ao conferir a uma produção artística um caráter individual e irrepetível, é apostado aqui sobre um produto fabricado em série. Assim, o paradigma de arte concebido desde o Renascimento como criação individual de obras únicas aparece aqui sob a forma de um provocativo questionamento, a ponto de a própria provocação passar a ocupar o lugar da obra.

Logo, esta atitude do artista tem como objetivo atingir a instituição social da arte enquanto tal, ou, em outras palavras, questionar o papel exercido pelos museus de legitimar e, paralelamente, confinar as criações artísticas aos limites de suas paredes, distanciando as produções estéticas, portanto, do vínculo com a práxis vital. Desse modo, pertencendo tais obras àquelas instituições, o ataque dirigido a estas acaba valendo também para as primeiras. Por outro lado, Bürger (2008, p. 120) não deixa de enfatizar que as obras de arte, mesmo após essas iniciativas dos movimentos de vanguarda, continuaram existindo, enquanto a instituição arte demonstrou resistência aos ataques dos vanguardistas.

De acordo com o autor supracitado, do mesmo modo que uma estética atual não pode deixar de considerar as importantes inovações legadas pelos movimentos de vanguarda no âmbito da arte, muito menos pode relevar a fase pós-vanguardista na qual o universo das artes se encontra. Esse momento histórico é caracterizado tanto pela restauração do conceito de obra quanto pelo aproveitamento dos procedimentos estéticos elaborados pelas vanguardas¹⁰. Tais características, contudo, não devem ser entendidas como uma ‘traição’ aos propósitos das tendências vanguardistas (a superação da instituição arte e a resultante união de arte e vida, por exemplo), mas apenas como a consequência de um processo histórico específico.

Tal processo histórico, por sua vez, decorre do insucesso das ofensivas dos movimentos históricos de vanguarda contra a instituição arte, os quais não conseguiram alcançar êxito na transposição das expressões artísticas para a práxis vital, permanecendo as criações estéticas,

¹⁰ Essa constatação de Bürger (2008) referente a uma fase estética pós-vanguarda confirma as pioneiras ponderações feitas por Apollinaire (2009) em seu manifesto “O Espírito Novo e os poetas”, pois ali este poeta já vislumbra a combinação, após um período de maior radicalismo dos movimentos de vanguarda durante a Primeira Guerra Mundial, das inovações trazidas pelos mesmos com as contribuições provenientes da tradição na composição das obras de arte. Nesse sentido, Eco (2006) e Calvino (1990), respectivamente nas palestras *Seis passeios pelos bosques da ficção* e *Seis propostas para o próximo milênio*, defendem a necessidade de as produções literárias do século XXI assimilarem as conquistas das vanguardas sem perder de vista a centralidade do enredo na construção das narrativas.

portanto, dissociadas da realidade¹¹. Nesse sentido, Bürger (2008, p. 120) destaca que aqueles ataques foram importantes para o reconhecimento tanto da arte como instituição quanto do princípio definido pela (relativa) inexistência de repercussão das produções de natureza estética na sociedade burguesa.

Frente à totalidade social na qual se encontra inserido, ainda segundo o teórico acima mencionado, todo e qualquer empreendimento artístico deve ter em consideração as circunstâncias aqui descritas, cabendo a este escolher ou se resignar perante seu status de autonomia ou realizar iniciativas no sentido de romper com essa primeira condição, pois a negação à materialidade desta ou a suposição da existência de efeitos estéticos imediatos no âmbito da sociedade burguesa resulta na renúncia a qualquer pretensão de verdade da criação artística.

Como complementação às reflexões relacionadas à fase pós-vanguardista na qual o universo das artes se encontra, Bürger (2008, p. 122) salienta que as restaurações da instituição arte e da categoria de obra representam a circunstância de as vanguardas terem adquirido uma natureza histórica, apesar das tentativas ainda hoje existentes de se alcançar a continuidade da tradição dos movimentos de vanguarda. Essas tentativas, contudo, não alcançam mais o efeito contestatório observado nas manifestações dadaístas, mesmo apresentando um planejamento e uma condução mais aprimorados em comparação às ações empreendidas pelo Dadaísmo em seu respectivo contexto histórico. Segundo o autor mencionado, tais evidências podem ser explicadas, em parte, a partir da perda significativa de parte do efeito de choque anteriormente observado nos recursos estéticos utilizados pelos vanguardistas.

Desse modo, a recuperação das intenções vanguardistas mediante os recursos do vanguardismo mostra-se incapaz de atingir, em um contexto histórico diferenciado, mesmo o efeito limitado das vanguardas tornadas históricas. Isso pode ser explicado em razão de os

¹¹ O conceito de ‘dissociação da realidade’ é um tributo de Bürger (2008) à Escola de Frankfurt. A ideia de ‘dissociação’ aqui não está relacionada à ausência de relação com a dimensão empírica, pois, como explica o próprio Aristóteles (1993), a obra de arte, inevitavelmente, surge do real, embora não se confunda, nem se reduza a ele. Assim, aquele autor, com base nos frankfurtianos, discute o fracasso da pretensão dos movimentos históricos de vanguarda em conseguir transformar a realidade por meio de suas criações artísticas. Tal projeto mostrou-se inviável, pois os vanguardistas, além de não conseguirem abolir os museus, tiveram suas obras reunidas nesses espaços e submetidas a transações comerciais envolvendo a participação de grandes bancos, instituições culturais privadas e pessoas físicas com grande patrimônio financeiro. Em outras palavras, as produções estéticas vanguardistas, principalmente após o advento das neovanguardas, não conseguiram fugir à lógica da mercadoria que permeia as relações sociais na sociedade capitalista.

meios utilizados pelos vanguardistas com o objetivo de alcançar a superação da arte haverem, com o passar do tempo, conquistado o status de obra de arte. Como efeito disso, a utilização dessa estratégia por parte desses artistas não pode mais ser relacionada legitimamente a uma pretensão de transformação da práxis vital.

Para Bürger (2008, p. 123), a inviabilidade dessa legitimidade à pretensão de renovar a práxis vital decorre da institucionalização da *vanguarda como arte* promovida pela neovanguarda, cuja consequência é a negação das verdadeiras intenções vanguardistas. Nesse sentido, o referido teórico enfatiza que a concretização de tais aspirações independe da consciência do autor a respeito do seu ofício e, mais ainda, da possibilidade desta apresentar algum matiz vanguardista, pois o efeito social produzido pelas obras é determinado pelo status das obras de arte, independentemente, portanto, do tipo de percepção do artista acerca de sua atividade.

A arte neovanguardista é arte autônoma no verdadeiro sentido da palavra, o que significa negar a intenção vanguardista de uma recondução da arte à práxis vital. Também os esforços no sentido de uma superação da arte acabam se transformando em manifestações artísticas que, independentemente das intenções de seus produtores, assumem caráter de obra. (BÜRGER, 2008, p. 123).

Bauman (1998), em seu ensaio “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda”, também acredita não fazer muito sentido a defesa da possibilidade de realização de alguma vanguarda em um mundo por ele denominado de pós-moderno¹², uma vez que tudo está se movimentando, neste contexto, de forma aleatória, dispersa e desprovida de uma direção bem nítida. Desse modo, torna-se difícil, senão impossível, distinguir qual desses movimentos representaria uma posição ‘avançada’ e qual deles diria respeito a um posicionamento ‘retrógrado’, pois, enquanto o interajustamento entre as dimensões espacial e temporal relativas ao passado praticamente foi desintegrada, as próprias noções de espaço e tempo apresentam recorrentemente a indisponibilidade de uma estruturação diferenciada de modo ordeiro e intrínseco¹³.

¹² Foge aos objetivos desse trabalho discutirmos a questão da pertinência ou não do termo pós-modernidade para o contexto descrito por Bauman (1998) no ensaio aqui comentado. Assim, apenas apresentamos a terminologia utilizada pelo autor nesse caso, sem levantarmos maiores problematizações a esse respeito, apesar de pensarmos ser mais pertinente ali o uso do termo modernidade tardia ou contemporaneidade, em razão de acreditarmos que a fase moderna continua historicamente em vigor, mediante a exacerbação de suas características constitutivas.

¹³ Importante destacarmos que, antes de Bauman (1998) proferir suas considerações acerca da impossibilidade do surgimento de vanguardas na modernidade tardia, Candido (2002), na entrevista “Antonio Candido e os condenados à vanguarda”, publicada na revista *Escrita* (nº 2, ano I, São Paulo, 1975), já vislumbra os perigos

Assim, segundo o mesmo autor mencionado acima, não há meio de sabermos, com certeza garantida, onde estão situados o ‘para frente’ e o ‘para trás’, inexistindo, portanto, condições materiais para afirmarmos, de modo convicto, qual movimento poderia ser considerado ‘progressivo’ e qual movimentação representaria uma ‘regressão’. Bauman (1998, p. 122), recorrendo a um paradoxo apresentado por Leonard B. Meyer em 1967, afirma que as artes contemporâneas atingiram um estado, ao mesmo tempo, de constância e mutabilidade, o qual pode ser definido como um tipo de ‘móvel estagnação’, denominada pelo segundo autor de ‘estase’. Nesse sentido, toda unidade, isoladamente considerada, está em movimento, havendo pouca lógica, entretanto, nessa movimentação para frente e para trás, pois as mudanças ocorridas fragmentariamente não apontam no sentido de uma corrente unificada, permanecendo a unidade, portanto, exatamente no mesmo lugar onde se encontra.

Ao se valer de uma comparação de origem militar, Bauman (1998, p. 122) afirma que hoje não podemos mais visualizar uma linha de frente que antes nos permitia discernir qual movimento poderia ser considerado para frente e qual mobilização estaria relacionada a uma iniciativa de retirada ou debandada. Como consequência disso, no lugar de um exército regular, encontram-se unidades de guerrilha responsáveis por disseminar as batalhas, cujas ações, ao invés de concentradas e com objetivo estratégico determinado, acontecem por meio de infindáveis conflitos locais desprovidos de qualquer finalidade global. Desse modo, ninguém se encarrega de preparar o caminho para os demais, muito menos de esperar quem venha em seguida, deixando de exercer, portanto, aquela função própria de um detentor do papel de *avant-garde*.

Bauman (1998, p. 122) recorre à metáfora elaborada por Iuri Lotman para ilustrar a diferença existente entre os dois modos de mobilização comentados no parágrafo anterior. Assim, enquanto a energia concentrada de um poderoso rio deixa uma rachadura na superfície da pedra no momento em que se precipita rumo ao mar, permitindo, dessa forma, a todas as águas, futuramente, sustentarem-se dentro do mesmo leito de rio, a energia difusa de um campo minado, cujas explosões ocorrem de quando em quando, aqui e ali, não permite a ninguém saber ou afirmar com certeza o momento e o local de explosão da próxima mina. Tal

decorrentes de um momento histórico ‘condenado à vanguarda’: “Nessa espécie de necessidade do nosso tempo, há riscos muito graves, porque a vanguarda não é feita para permanecer, e sim para provocar a mudança e dar lugar a uma fase estável. Mas como na verdade ela só suscita estabilizações fugazes, surge automaticamente, e logo após, uma nova e aflita vanguarda; e a gente fica pensando o que será de uma literatura só movimento, sem as paradas indispensáveis. Mas não é assim também no resto?” (CANDIDO, 2002, p. 223).

dispersão também impede o surgimento de um rastro contínuo, cujo percurso pudesse servir de vereda a ser seguida por outras pessoas posteriormente.

Em suas conclusões, Bauman (1998, p. 130) defende que as artes, no cenário por ele denominado de pós-moderno, gozam de independência, mas não de autonomia, divergindo, neste caso, da terminologia de Bürger (2008), pois a divisa “a arte por amor à arte” de Gautier, radicalizada posteriormente nas contribuições artísticas de Schoenberg, é considerada pelo referido sociólogo como relacionada ao último conceito, cujo direito ao autogoverno e à auto-afirmação preservam sua ligação com a vida social e o desejo de influenciar no curso desta. Nesse sentido, este autor, inspirando-se em uma sugestão de Braudrillard, problematiza os critérios hoje utilizados para conferir importância à obra de arte: a campanha publicitária e o maior número de público alcançado pela respectiva produção artística¹⁴.

Não é o poder da imagem ou o poder arrebatador da voz que decide a ‘grandeza’ da criação, mas a eficácia das máquinas reprodutoras e copiadoras – fatores fora do controle dos artistas. Andy Warhol tornou essa situação parte integral de sua própria (sic) obra, inventando técnicas que deram cabo da própria idéia do “original” e produziram unicamente cópias desde o início. O que conta, afinal, é o número de cópias vendidas, não o que está sendo copiado. (BAUMAN, 1998, p. 130).

Bürger (2008, p. 123-124), por sua vez, pondera que o fato de se admitir a restauração da categoria de obra após a derrocada dos movimentos históricos de vanguarda não deixa de representar um caso problemático, pois pode passar a impressão de inexistência de uma importância significativa daquelas tendências estéticas para o desenvolvimento subsequente das artes na sociedade burguesa. Tal entendimento, contudo, é equivocado: embora os vanguardistas tenham fracassado na concretização de suas intenções políticas (a transformação da práxis vital mediante a criação artística), seu legado no universo das artes não deve ser desconsiderado, em razão de haver ocasionado efetivamente uma revolução ao provocar a destruição do conceito tradicional de obra de arte orgânica, emergindo, a partir daí, a necessidade de uma reconstrução dos critérios de avaliação estética até então existentes, baseados em uma tradição milenarmente consagrada no Ocidente.

¹⁴ Sanguineti (1972, p. 57-61), em sua obra *Ideologia e linguagem*, classifica os movimentos históricos de vanguarda em dois momentos históricos. O primeiro momento, denominado fase heróica, diz respeito ao auge das tendências estéticas vanguardistas, surgidas nas duas primeiras décadas do século XX, as quais tinham como objetivo problematizar radicalmente a tradição estética ocidental, ou seja, o modelo orgânico de obra de arte e os princípios composicionais considerados clássicos. Já a segunda etapa, denominada fase cínica, é aquela que compreende o período histórico subsequente, no qual as vanguardas acabaram se rendendo à lógica de mercado. Nomes como Salvador Dalí, ainda na primeira metade do século XX, e Andy Warhol, nos anos 1960, são exemplos representativos de artistas que se tornaram milionários graças aos elevados valores oferecidos às suas obras por instituições bancárias e outros compradores com alto poder aquisitivo.

Assim, segundo Bürger (2008, p. 159-160), se as obras de vanguarda não conseguiram sustentar o efeito de choque inicialmente provocado no público, em razão da impossibilidade de se manter tal reação, durante muito tempo, entre os receptores daquelas produções artísticas, por ser próprio a essa experiência que ela seja única, aquelas composições estéticas conseguiram manter seu ‘caráter enigmático’, o qual desafia quem pretende entendê-las a procurar outros critérios para analisar uma obra dessa natureza. Desse modo, prossegue o mencionado teórico, a produção vanguardista acaba desencadeando, em quem não aceita a mera resignação perante ela, uma ruptura semelhante àquela relacionada a seu caráter fragmentário ou a sua não-organicidade, pois as tentativas de construção de sentido realizadas mediante o recurso ao princípio do círculo hermenêutico, baseado na busca pela conexão entre o todo e as partes de determinada composição estética, acabam sendo abandonadas, direcionando-se a atenção, portanto, aos princípios de construção determinantes da constituição da obra, com o objetivo de nestes encontrar uma ‘chave hermenêutica’ destinada à elucidação da natureza enigmática do produto sob apreço.

Em outras palavras, ainda de acordo com Bürger (2008, p. 160-161), as transformações proporcionadas pelos movimentos históricos de vanguarda permitiram o seguinte tipo de recepção: em uma obra de arte vanguardista, a parte passa a ser considerada mero ‘recheio’ de um padrão estrutural, não sendo caracterizada aí pela necessidade, a qual estaria relacionada à atuação do respectivo fragmento para a constituição do sentido total da obra, como no caso das produções estéticas orgânicas. Nesse sentido, o referido autor descreve a configuração de dois tipos de leitura, cada um deles destinado à produção estética de determinada natureza. Desse modo, enquanto as artes orgânicas estariam relacionadas ao método hermenêutico, as criações vanguardistas se voltariam para os métodos formais ou estruturais de análise.

Após descrever essas duas tendências hermenêuticas opostas e aparentemente inconciliáveis entre si, Bürger (2008, p. 161) percebe haver aí um reducionismo desnecessário, o qual possibilita às obras de arte vanguardistas exigirem um novo método de apreensão, cuja aplicação nem estaria restrita a elas, nem acarretaria o desaparecimento do problema hermenêutico relativo à compreensão de sentido. Assim, em decorrência das radicais mudanças sofridas pelo objeto estético, ocorre paralelamente uma reconfiguração dos procedimentos para análise científica dos fenômenos artísticos. Tal processo, de acordo com o teórico em questão, está se encaminhando de uma oposição entre métodos formais e hermenêuticos para uma síntese dos mesmos.

A condição de possibilidade de uma síntese dos procedimentos formais e hermenêuticos é a suposição de que a emancipação das partes individuais, mesmo na obra vanguardista, jamais progride no sentido de um total descolamento do todo da obra. Mesmo onde a negação da síntese se torna um princípio criativo, é preciso que uma unidade, por mais precária que seja, possa ainda ser pensada. (BÜRGER, 2008, p. 161-162).

Para Bürger (2008, p. 162), a possibilidade de se conceber uma unidade, mesmo que a título precário, representa a possibilidade de a obra vanguardista ser entendida segundo o método hermenêutico, ou seja, como uma totalidade dotada de sentido, sendo apenas necessário considerar aí a absorção da contradição pela unidade. Desse modo, o todo de uma obra não é mais constituído mediante a harmonia dos constituintes individuais, e sim pela relação contraditória estabelecida entre as partes heterogêneas. Assim, após os movimentos históricos de vanguarda, torna-se inviável tanto a substituição da hermenêutica por procedimentos formalistas quanto a aplicação desta como um processo intuitivo de apreensão.

Frente a essa constatação de uma necessária correspondência do método científico de análise estética com a nova situação histórica, Bürger (2008, p. 162) defende o advento de uma hermenêutica crítica, em oposição à hermenêutica tradicional, pois enquanto esta busca a indispensável concordância entre o todo e as partes, a primeira tem como finalidade investigar, primeiramente, as camadas individuais de uma obra, para somente depois procurar inferir o sentido da totalidade desta. As considerações metodológicas desse autor serão, certamente, aproveitadas nas análises dos contos de Rubem Fonseca que constituem o *corpus* de nosso trabalho de grau.

Após as reflexões de Bürger (2008) sobre a importância dos movimentos históricos de vanguarda no século XX, a contribuição destes para a constituição das artes no desenvolvimento da sociedade burguesa e para a necessidade de criação de um novo método científico de investigação estética (a hermenêutica crítica), sem nos esquecermos aí do pensamento de Bauman (1998) relativo à impossibilidade de surgimento de novas estéticas vanguardistas em um mundo considerado pós-moderno por esse sociólogo, passaremos a discutir o aproveitamento dos procedimentos estéticos vanguardistas na obra de Rubem Fonseca.

1.4. Contribuições dos movimentos de vanguarda para a produção literária brasileira do século XX: o caso Rubem Fonseca

Em seu ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Candido (2010, p. 125) afirma que a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, efetivamente atuou como ‘catalisador da nova literatura’, posterior aos movimentos simbolista e parnasiano, pois aglutinou, em razão de seu dinamismo e da ousadia de alguns de seus principais nomes, as tendências estéticas com maior capacidade de renovação na música, no ensaio, na poesia e nas artes plásticas. Ainda de acordo com Candido (2010, p. 128), os modernistas daquele período, ao entrarem no campo da pesquisa formal, buscaram inspiração, em parte e um tanto desordenadamente, nas tendências literárias de vanguarda na França e na Itália. Esse processo de empréstimo, contudo, diferencia-se de outros ocorridos anteriormente, uma vez que o Brasil já estava, após a Primeira Guerra Mundial, muito mais conectado ao continente europeu em comparação a outras épocas. Tal circunstância decorre não somente do incremento da participação brasileira nas questões sociais e econômicas daquele momento, mas também do desnível cultural brasileiro menos acentuado naquele período.

Candido (2010, p. 128) aponta que outro fator importante para ajudar a explicar aquele processo de empréstimo mais satisfatório realizado pelo Modernismo de 1922 é a atuação de alguns estímulos da vanguarda artística europeia também sobre a realidade brasileira daquele contexto, pois a velocidade e a progressiva mecanização da vida ali presentes impressionavam em razão do súbito surto industrial de 1914-1918, o qual aconteceu nos maiores centros seguindo o ritmo tradicional. As agitações sociais observadas nestes lugares, responsáveis por trazer ao âmbito da consciência literária inspirações populares reprimidas, também ecoaram no Brasil, embora em menor proporção. Assim, no tocante à questão operária, ocorreram as grandes greves de 1917, 1918, 1919 e 1920 em São Paulo e no Rio de Janeiro, bem como a fundação do Partido Comunista em 1922. Já a burguesia daquele período experimentou a inquietação política decorrente do Levante de 1922, ou da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, e, posteriormente, da Revolução de 1924, ou da Revolta Paulista de 1924.

Por outro lado, prossegue o referido teórico, houve contribuições bastante significativas da arte primitiva e do folclore para a construção das estéticas modernas, pois estas voltaram sua atenção às influências arcaicas e populares relevadas pelo academicismo então em voga. Assim, as culturas primitivas, no Brasil, apresentam-se misturadas à vida cotidiana, atuando também, nesse sentido, como reminiscências ainda presentes de um passado recente. Desse

modo, as terríficas experimentações de Picasso, Brancusi, Max Jacob e Tristan Tzara evidenciam maior coerência com a herança cultural brasileira do que com aquela relativa às culturas de onde esses artistas vieram. Isso pode ser explicado pela circunstância de nosso hábito relacionado ao fetichismo negro, aos calungas, aos ex-votos e à poesia folclórica nos predispor a aceitar e a assimilar processos artísticos cujo surgimento na Europa é considerado uma profunda ruptura com o contexto social e as tradições culturais.

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade. (CANDIDO, 2010, p. 128-129).

Para Candido (2010, p. 129), os modernistas de 1922 empreenderam, portanto, tanto o desrespeito localista quanto a assimilação das vanguardas europeias. Entretanto, não podemos deixar de lembrar o destacado nacionalismo daquela geração inovadora, responsável por desconsiderar o ‘patriotismo ornamental’ de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa em favor de um veemente amor pelo exótico, havendo sido este descoberto mediante a curiosidade liberada das coerções acadêmicas. Nesse sentido, continua o mencionado teórico e crítico literário, um determinado grupo de escritores se dedica a demonstrar as diferenças brasileiras em relação ao continente europeu, buscando comprovar, desse modo, a necessidade de percebermos e expressarmos de diferentes formas a realidade encontrada no Brasil. Assim, em todos esses artistas é possível observarmos o sentimento, mesmo latente, de que a expressão livre, especialmente na poesia, é a escolha mais importante no tocante à busca por uma autêntica manifestação artística em um país de contrastes, pois as formas regulares não estabelecem maior sentido frente a essa conjuntura tão diversificada.

Dentre os modernistas de 1922 que reivindicam a necessidade de criação de novas formas de expressão artística na literatura brasileira, Candido (2010, p. 129-130) distingue dois grupos de escritores, sendo o primeiro grupo composto por aqueles autores cujo objetivo consiste em exprimir ‘a forma e a essência do país’, a exemplo de Guilherme de Almeida (*Raça, Meu*) e Ronald de Carvalho (*Toda a América*), e o segundo grupo constituído pelos literatos preocupados com a pesquisa e a experimentação de formas novas. Essa segunda vertente, portanto, dirige sua atenção a temas semelhantes aos abordados, porém sob espírito diverso, o qual evidencia mais humor e maior ousadia formal, além de um aproveitamento estético mais autêntico do folclore e dos subsídios etnográficos, resultando tal combinação em

uma irreverência mais satisfatória, cujo efeito é a produção de uma crítica dotada de um maior aprofundamento.

Sobretudo a descoberta de símbolos e alegorias densamente sugestivos, carregados de obscura irregularidade; a adesão franca aos elementos recalcados de nossa civilização, como o negro, o mestiço, o filho de imigrantes, o gosto vistoso do povo, a ingenuidade, a malandrice. É toda a vocação dionisíaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade; este haveria, aliás, de elaborar as diversas tendências do movimento numa síntese superior. A poesia *Pau Brasil* e *Antropofagia*, animadas pelo primeiro, exprimem a atitude de *devoração* em face dos valores europeus, e a manifestação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que *Macunaíma* seria a mais alta expressão. (CANDIDO, 2010, p. 130).

Essa atitude de ‘devoração’ defendida pela segunda vertente modernista está relacionada a uma releitura empreendida por esta do legado estético de Gregório de Matos, conforme lembram Campos (1989) e Ávila (1975). Aquele poeta já postulava, no contexto do Barroco brasileiro, a necessidade de as artes brasileiras adotarem a ‘antropofagia’ como procedimento artístico. Tal postura estética significa a apropriação e reelaboração das influências culturais externas com a finalidade de combiná-las segundo as peculiaridades da cultura brasileira. Nesse sentido, Candido (2010, p. 130) destaca que a tendência moderna brasileira aqui mencionada assimilou melhor as influências tanto das vanguardas francesas quanto do Futurismo italiano no tocante às técnicas de pesquisa e à expressão artística. A combinação dessa atividade com as contribuições de Manuel Bandeira em nível nacional favorecem a construção do estilo moderno na literatura desse país. Os exemplos dessa última afirmação, segundo o último dos teóricos mencionados, podem ser encontrados na prosa fragmentária e sintética de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e na construção poética de *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, cuja composição se apropria de determinados traços encontrados na prosa.

Candido (1989, p. 185), em seu ensaio “A Revolução de 1930 e a cultura”, afirma que tanto nas artes em geral quanto na literatura produzidas no Brasil foram mais flagrantes, em comparação a qualquer outro campo de produção relacionado à cultura, a ‘normalização’ e ‘generalização’ dos influxos cuja natureza excepcional, específica e contundente própria das vanguardas provocou um abalo no estado de coisas artístico vigente nos anos 1920. Assim, na década de 1930, ocorreu, no tocante a esta questão, a derrocada da ‘auréola do Modernismo’, proporcionalmente decorrente da assimilação deste movimento estético brasileiro aos costumes artísticos e literários nacionais, conforme realça Lafetá (2004, p. 55-71). Nesse

sentido, o primeiro teórico mencionado nos lembra que a autoria do Hino da Revolução de 1930 é do músico de vanguarda Villa-Lobos, recebendo este artista bastante apoio na “Era Vargas” ao ser nomeado diretor do movimento de canto coral daquele período.

Em 1931, conforme destaca Candido (1989, p. 185) baseando-se em Mello e Souza (1980, p. 249-250), acontece o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, cujo organizador, Lúcio Costa, convidou para esse evento, pela primeira vez, os artistas considerados vanguardistas no Brasil, o que provocou indignadas reações acadêmicas. Por outro lado, Gustavo Capanema encarrega àquele calculista e a Oscar Niemeyer o projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde, pintando Candido Portinari seus murais e esculpindo Bruno Giorgi o monumento da mocidade à entrada daquele prédio. Desse modo, a arquitetura experimentou um tipo de ‘sanção oficial do Modernismo’, decorrente da gradativa adoção pelo gosto médio iniciada com as primeiras residências desenhadas por Warchavchik e Rino Levi nos anos 1920. Assim, o ‘estilo futurista’ não somente seria difundido como também passaria pela ‘consagração do mau gosto’, materializada na construção de diversas casas quadradas e brilhantes de mica espalhadas Brasil afora.

No tocante à literatura dos anos 1930, Candido (1985, p. 185) assevera que, embora possamos encontrar ali características próprias do movimento modernista de 1922, tais traços encontrados não passam, em sua maioria, de ‘atualizações’ (ou, na definição do mesmo autor inspirada na filosofia aristotélica, de ‘passagem da potência ao ato’) daqueles já esboçados ou definidos nos anos 1920. Nesse sentido, ocorrem o crescente enfraquecimento da literatura acadêmica, a adoção, consciente ou não, das inovações formais e temáticas, a ampliação das ‘literaturas regionais’ ao âmbito nacional e a polarização de natureza ideológica.

Até 1930 a literatura predominante e mais aceita se ajustava a uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa. Isto correspondia às expectativas oficiais de uma cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros, como era em parte a da República Velha. Ela tinha encontrado o seu propagandista no Barão do Rio Branco, o seu modelo no estilo de Rui Barbosa e a sua instituição simbólica na Academia Brasileira de Letras, ainda preponderante no decênio de 1920 apesar dos ataques dos modernistas (estes pareciam, então, uma excentricidade transitória). Mas a partir de 1930 a Academia foi-se tornando o que é hoje: um clube de intelectuais e similares, sem maior repercussão ou influência no vivo do movimento literário. (CANDIDO, 1989, p. 186).

Para Candido (1989, p. 186), a assimilação das inovações temáticas e formais do Modernismo de 1922 pela literatura dos anos 1930 aconteceu em dois níveis: um nível

específico, contribuindo aquelas mudanças no sentido de uma alteração da feição da obra; e um nível genérico, cuja repercussão favoreceu a recusa aos velhos padrões estéticos. Como consequência dessas transformações, o inconformismo e o anticonvencionalismo passam à condição de direito, indo além da condição anterior de transgressão, tornando-se essa nova situação algo reconhecido, segundo o supracitado autor, mesmo entre os que ignoravam, rejeitavam ou estavam distantes das questões trazidas pelo movimento modernista brasileiro dos anos 1920.

Desse modo, pondera Candido (1989, p. 186), quase todos os escritores de qualidade dos anos 1930 beneficiaram-se da operação de liberação promovida pelos modernistas em 1922, o que proporcionou uma depuração contrária à tradicional tendência oratória da linguagem literária nacional. Esse avanço foi possível mediante a busca por uma progressiva simplificação na elaboração do discurso literário, passando a haver aí a adoção de abordagens coloquiais responsáveis pelo rompimento com o tipo de artificialismo anteriormente encontrado. Nesse sentido, prossegue o mencionado autor, a produção literária de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado, cada uma delas ‘clássica’ à sua maneira, conseguiram ser aceitas como ‘normais’ em sua maior simplicidade discursiva ficcional na época em que foram produzidas graças às iniciativas libertatórias mobilizadas durante o Modernismo brasileiro dos anos 1920.

No âmbito da poesia, Candido (1989, p. 186) percebe ter havido um processo de libertação ainda mais abrangente e visível nos anos 1930, pois todos os modelos tradicionais, ao se tornarem inviáveis, compeliram os poetas que se viam na condição de dizer algo neste período à adoção do verso livre ou da livre utilização dos metros, adequando os últimos, consequentemente, ao antissentimentalismo e à anti-ênfase. Assim, enfatiza aquele teórico, as décadas de 1930 e 1940 presenciaram tanto a consolidação e a divulgação da poética modernista quanto a produção mais madura de nomes surgidos durante o Modernismo de 1922, a exemplo de Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Candido (1989, p. 205), em seu ensaio “A nova narrativa”, parte de suas reflexões estabelecidas em textos anteriores, incluindo-se aí “A Revolução de 1930 e a cultura”, para apresentar seu entendimento acerca da importância das narrativas produzidas nos anos 1960 e 1970, período este que abrange os contos a serem analisados em nosso trabalho, de autoria do escritor mineiro, radicado no Rio de Janeiro, José Rubem Fonseca. Assim, retomando suas considerações relativas às décadas de 1930 e 1940 apresentadas no segundo ensaio aqui

mencionado, aquele teórico afirma que estes dois decênios significaram uma fase tanto de inovação dos assuntos quanto de procura pela naturalidade na construção da linguagem literária. Contudo, a maioria dos escritores inseridos neste contexto não possuía plena consciência da revolução estilística realizada algumas vezes pelos mesmos.

Mas não esqueçamos que esses autores (quase todos despreocupados em refletir sobre a linguagem literária) estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever, tornada possível pela liberdade que os modernistas do decênio de 1920 haviam conquistado e praticado. Por exemplo: a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; a transfusão de poesia e a composição descontínua do primeiro Jorge Amado; a atualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos e Marques Rebelo; o contundente prosaísmo de Dionélio (sic) Machado; a simplicidade chã de Érico Veríssimo. (CANDIDO, 1989, p. 205).

Para o teórico supracitado, o posicionamento político radical de diversos desses autores nas décadas de 1930 e 1940 motivou a busca deles pelas soluções antiacadêmicas e pelo acolhimento das influências populares na elaboração das obras literárias. Entretanto, ao mesmo tempo em que estavam mais conscientes dessas contribuições de natureza ideológica, mostravam-se menos cientes da renovação formal por eles promovida. De uma forma ou de outra, esses escritores potencializam o movimento, ainda em andamento, de *desliterarização*, o qual consiste na ruptura com os tabus de vocabulário e sintaxe, na preferência pelos termos considerados ‘baixos’ segundo um padrão mais tradicionalista da língua e na desarticulação da estrutura narrativa. Assim, houve aqui um aprofundamento das iniciativas realizadas, em alto nível de estilização, pelos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade nos anos 1920. Desse modo, o que então consistia praticamente em um idioleto restrito assume a tendência de se transformar em uma linguagem natural da ficção, acessível a todos.

De acordo com Candido (1989, p. 205), esse grupo de escritores das décadas de 1930 e 1940 fulminou o velho regionalismo e conferiu modernidade ao romance urbano, retirando deste a frivolidade que lhe era predominante nos anos 1910 e 1920. Os sucessores daqueles dois decênios, sejam eles estreantes ou literatos de alguma das três décadas anteriores cujo amadurecimento acontece na década de 1950, demonstraram menos vigor nesta nova fase da literatura brasileira, pois ocorreu aqui a chamada ‘consolidação da média’, cuja importância Mário de Andrade destaca como fundamental para o desenvolvimento histórico do processo literário. Nesse sentido, aquilo que anteriormente era considerado exceção torna-se um recurso difundido. Por outro lado, se os registros de ‘erupção de elevada criatividade’ aconteceram aí em menor proporção, verificou-se, segundo o mencionado teórico, uma nunca antes conhecida quantidade de bons livros publicados no Brasil.

Penso em contistas como Dalton Trevisan (estreia em 1954), mestre do conto cruel e curto, criador de uma espécie de mitologia da sua cidade de Curitiba. Em Osman Lins (estreia em 1955), que foi passando do realismo corrente para uma inquietação experimental que o atualizava sempre, até à (sic) morte. Em Fernando Sabino, cujo romance *Encontro marcado* (1956) é uma crônica da adolescência e da iniciação literária, numa prosa acelerada que faz do *rendu* realista um ataque à realidade, para dela extrair o maior realce. Em Otto Lara Rezende, autor de um romance que se prende pelas origens à atmosfera de Bernanos e dela se desprende, para conseguir um impacto seco de tragédia banal, no prosaísmo de um caderno de notas (*O braço direito*, 1963). Em Lígia Fagundes Telles (maturidade literária com *Ciranda de pedra*, 1954), que sempre teve o mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização. Estes e outros, como Bernardo Élis, representam a boa linha média que caracteriza a ficção brasileira dos anos 50 e 60. (CANDIDO, 1989, p. 205-206).

O referido teórico, entretanto, sublinha que, dentre os escritores por ele arrolados, apenas Bernardo Élis é regionalista, aderindo os demais à representação literária do universo relacionado aos valores urbanos. Desse modo, estes autores representam, em suas narrativas, um relativo distanciamento dos personagens em relação ao lugar, ao momento ou aos costumes de natureza urbana, surgindo estas últimas circunstâncias como um aspecto secundário, uma ‘filigrana’. É preciso salientar também que nenhum dos literatos dedicados a esse tipo de narrativa urbana naquele período elaborou produções literárias dotadas de alguma preocupação ideológica. As exceções a este contexto somente começaram a crescer após o golpe militar de 1964. Assim, não faz sentido pretender definir essas obras mediante rótulos como ‘romance pessoal’, ‘romance social’, ‘escrita popular’, ‘escrita erudita’, ‘narrativa de direita’ e ‘narrativa de esquerda’, pois elas recriam esteticamente experiências muito mais abrangentes, definidas não pela tomada de partido ou pela denúncia, mas sim pelos diferentes modos de ser e de existir, pelas perspectivas de uma determinada pessoa ou de um grupo.

Candido (1989, p. 209) assinala que a produção literária das décadas de 1960 e 1970, período no qual se encontram os contos de Rubem Fonseca analisados em nossa pesquisa, é marcada por contribuições de ordem experimental e renovadora responsáveis pela representação estilística, segundo a técnica e a concepção da narrativa próprias a cada texto literário, dos anos de vanguarda estética e de amargura política experimentados naquele período. Nesse sentido, continua o mencionado teórico, podemos observar, na década de 1970, uma verdadeira e legítima pluralidade entre os textos literários aí produzidos. Essa multiplicidade pode ser percebida a partir do fim de uma coexistência pacífica entre as várias modalidades de conto e de romance, pois ambos os gêneros passam a ser problematizados

graças à incorporação de técnicas e linguagens anteriormente não imaginadas em sua constituição.

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas; semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

Assim, Candido (1989, p. 210) percebe que, dentre os gêneros literários produzidos a partir das décadas de 1960 e 1970, o conto alcançou o *status* de gênero literário mais representativo, havendo alguns contistas cuja importância foi alcançada graças ao recurso a técnicas renovadoras, sejam estas decorrentes da invenção ou da transformação de antigos procedimentos. Dentre os importantes escritores dedicados à produção contística daquele período, o mencionado teórico destaca a contribuição do ‘grande mestre do conto’ Rubem Fonseca, cuja estreia na literatura ocorreu em 1963 com o lançamento da coletânea de contos “Os prisioneiros”, ressaltando, no conjunto das obras deste escritor, o ‘ultrarrealismo sem preconceitos’ aí presente, o qual se apresenta não apenas tematicamente, mas também sob o ponto de vista técnico, mediante a eficácia da fala em primeira pessoa, a proposição de soluções alternativas à sequência da narrativa e formas de representação estética cuja verossimilhança se aproxima de uma espécie de notícia realista da vida.

Além dos aspectos formais relacionados à produção contística de Rubem Fonseca descritos no parágrafo anterior, Candido (1989, p. 210) destaca o ‘realismo feroz’¹⁵ que considera próprio tanto das obras fonssequianas quanto dos contos de João Antônio, autor da coletânea de textos contísticos *Malagueta, perus e bacanaço* e do longo conto “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Assim, para o referido teórico, a origem das tendências da produção literária dos anos 1960 e 1970 resultaria da combinação entre o contexto político de violência

¹⁵ Bosi (2006, p. 15), após destacar as possíveis aproximações entre a crueldade representada nos contos de Dalton Trevisan e a literatura produzida por Hemingway, Steinbeck e Faulkner nos Estados Unidos, define a concepção de linguagem de Rubem Fonseca e de seus seguidores daquele período mediante o termo ‘brutalismo yankee’, o qual remete à conhecida característica de exacerbação da violência que marca historicamente a cultura dos EUA desde seu início, circunstância essa explorada, muitas vezes de forma sensacionalista, tanto pelos meios jornalísticos quanto pelo cinema hollywoodiano.

oficial promovido pela ditadura militar e o efeito proporcionado pelas vanguardas artísticas naquele período.

Não obstante Candido (1989, p. 210) tenha levantado, embora sem desenvolver mais pormenorizadamente esse argumento, a questão da possibilidade de determinados contos fonsequianos apresentarem soluções alternativas à sequência narrativa, possivelmente percebendo aí um recurso estilístico inspirado nos procedimentos estéticos difundidos pelos movimentos históricos de vanguarda no século XX, a fortuna crítica fonsequiana não desenvolveu estudos aprofundando essa hipótese analítica. No entanto, esta dispõe de muitos trabalhos relacionados ao ‘realismo feroz’ apontado pelo mencionado teórico. Comentaremos mais especificamente a respeito da fortuna crítica fonsequiana no último capítulo do presente estudo.

Por outro lado, discordamos de Candido (1989, p. 213) quando ele afirma que os contos de Rubem Fonseca desenvolvidos na terceira pessoa e cujo narrador descreva situações relacionadas à classe social do escritor perderiam a ‘força’ observada em textos contísticos nos quais a narrativa seja autodiegética e descreva contextos sociais relacionados aos economicamente marginalizados. Com o objetivo de buscar fundamentar seu argumento, o teórico indaga se a primeira possibilidade de construção do enredo não representaria a criação de um ‘novo exotismo de tipo especial’, semelhante àquele encontrado no período naturalista da Literatura Brasileira, o qual seria responsável pela apresentação de temas, situações e modos de falar da prostituta, do marginal e do inculto das cidades para um ‘leitor de classe média’ apreciador de novas formas de elaboração pitoresca.

Nesse sentido, pensamos ser necessário refletir sobre essa questão levantada por Candido (1989, p. 213) a respeito das obras de Rubem Fonseca. A qualidade de um texto narrativo não decorre de o narrador ser autodiegético, homodiegético ou heterodiegético¹⁶, da

¹⁶ Segundo Reis e Lopes (1988), o narrador autodiegético é aquela entidade responsável por narrar as histórias relacionadas a suas experiências como personagem principal ou central de determinada história. Exemplo desse primeiro caso é o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, no qual os relatos dos acontecimentos são conduzidos pelo protagonista Bentinho Santiago em sua velhice. Já o narrador homodiegético se assemelha ao anterior em razão de relatar informações originadas de suas vivências, diferenciando-se deste por não participar na narrativa em posição de centralidade, mas sim na condição de uma figura cuja relevância pode ir desde a situação de mera testemunha imparcial até a função de personagem secundário que mantém uma relação bastante próxima com o protagonista. Nesse segundo caso, temos os exemplos de Watson, companheiro habitual de Sherlock Holmes nos romances de Arthur Conan Doyle, e de Adso de Melck, parceiro do monge-detetive William de Baskerville, em *O nome da rosa*, de Umberto Eco. O narrador heterodiegético, por sua vez, conta uma história alheia a ele, pois não integra ou integrou o desenvolvimento do texto literário como personagem. Aqui, as referências literárias são inúmeras, abrangendo narrativas como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

narrativa ser tradicional ou experimental, pois aquela depende de como a trama é construída em cada caso específico, segundo a verossimilhança aí estabelecida. Além disso, o termo ‘força’ nos parece insatisfatório como parâmetro destinado a demonstrar a qualidade de uma produção literária, seja ela narrativa, poesia ou drama. Desse modo, esse teórico e crítico literário, notoriamente conhecido pelo seu rigor e pelas importantes contribuições para os estudos literários no Brasil, incorre, no último exemplo, em uma inconsistência conceitual que compromete a precisão necessária a um trabalho de crítica ou de teoria literária.

Nem todas as produções literárias naturalistas com narradores heterodiegéticos podem ser entendidas como representações exóticas ou caricatas de classes sociais economicamente desprivilegiadas por parte de uma classe social privilegiada em termos econômicos. O próprio Candido (1993) havia reconhecido isso anteriormente ao decidir analisar o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e, mais do que isso, ao resolver se dedicar aos estudos sobre o Naturalismo quando este movimento literário já estava desacreditado desde o Modernismo brasileiro de 1922. De forma semelhante, o fato de alguns contos de Rubem Fonseca serem narrados heterodiegeticamente não os transformam, por si só, em representações caricaturais ou exóticas de determinado segmento social, nem comprometem a qualidade desses textos literários.

Um exemplo nesse sentido é o conto “O Quarto Selo”, o qual, embora narrado por uma voz externa à narrativa, não representa a população oprimida pelo poder autoritário da sociedade do futuro ali representada com características pitorescas, além de apresentar o contexto de violência e desagregação social existentes nessa construção ficcional mediante recursos estilísticos bastante criativos, os quais desempenham uma funcionalidade indispensável naquela trama, conforme comentaremos, pormenorizadamente, no terceiro capítulo de nosso trabalho. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, também de Rubem Fonseca, o narrador heterodiegético nos apresenta a realidade dos marginalizados do centro carioca de modo realista, sem reduzir aqueles personagens a meros tipos unidimensionais, mesmo porque o protagonista demonstra interesse em conhecer as mais diversas e contraditórias facetas daquele pequeno universo em profundidade, uma vez que pretende ter subsídios consistentes para conseguir desenvolver um romance baseado nas suas observações.

Por outro lado, embora os narradores autodiegéticos dos contos “Passeio noturno (Parte I)”, “Passeio noturno (Parte II)” e “O Cobrador” pertençam a classes sociais diametralmente

opostas, inscrevendo-se o narrador dos dois primeiros textos contísticos na elite econômica brasileira e o narrador do último conto em uma classe social economicamente desfavorecida, essa diferença não compromete a qualidade da trama em nenhum dos dois casos, pois as referidas produções literárias, cada qual ao seu modo, apresentam assimilações de procedimentos estéticos de vanguarda que desafiam a compreensão da funcionalidade configurada na construção daqueles enredos.

Já a presença de um narrador autodiegético cuja atividade profissional é a de delegado de polícia no conto “Livro de ocorrências”, cargo relativo à carreira policial também exercida pelo escritor Rubem Fonseca durante alguns anos, em nada compromete a qualidade dessa narrativa, pois a trama aí configurada se mostra bastante inventiva ao apresentar suas três cenas dispostas de forma autônoma, sem evidenciar uma relação de causalidade entre elas, o que lhes permite não somente uma capacidade de reversibilidade mútua, mas também a possibilidade de inserção de novas cenas ao conjunto de sua composição. Desse modo, a configuração desses traços composicionais certamente apresenta uma funcionalidade cujo efeito de sentido somente pode ser depreendido caso seja considerada a articulação deles com a construção do protagonista e do narrador ali encontrados.

Após apresentarmos esse panorama relacionado à assimilação das contribuições dos movimentos estéticos de vanguarda na obra de Rubem Fonseca, discutiremos as limitações da suposta Teoria do Conto em explicar satisfatoriamente textos contísticos cuja configuração não se coaduna com as tentativas dos respectivos autores em formatá-los segundo estreitas definições.

CAPÍTULO II – A TEORIA DO CONTO: ENTRE A IMPRECISÃO E A RIGIDEZ CONCEITUAL

2.1. O ‘efeito único’ como traço distintivo do conto em Edgar Allan Poe

O ensaio “Filosofia da composição”, de Poe (1999), é considerado pela crítica especializada como uma importante obra de referência para se entender a natureza do conto. Entretanto, conforme assinala Gouveia (2009, p. 58), aquele texto ensaístico não passa de um depoimento de criação, dotado de pouca valia no tocante à compreensão teórica do gênero contístico. Nesse sentido, Poe (1999) nos apresenta um depoimento em que comenta acerca de sua preferência em iniciar a composição de um poema ou de uma narrativa a partir do epílogo. Assim, ele defende a necessidade de toda criação literária de qualidade ser composta partindo-se do fim, pois esta parte precederia e determinaria a materialização das demais partes desse tipo de construção artística. O fundamento desse argumento apresentado pelo autor em questão é a alegação de que o êxito de seu poema “The Raven” decorreu do uso da sequência aqui descrita.

Ao analisarmos um texto literário de qualquer tipo, não temos condições de demonstrar analiticamente que sua origem ocorreu com o epílogo, pois essas etapas de composição textual, como lembra Gouveia (2009, p. 58), desaparecem na construção literária final. Desse modo, uma análise somente consegue perceber o epílogo como o desfecho de uma narrativa, seja este um clímax ou um anticlímax. Em termos materiais, o desfecho aparece no final da produção literária, sem evidenciar qualquer indício de sua criação haver acontecido antes das demais partes ali configuradas. As pretensões de Poe (1999) relacionadas à função primordial desempenhada pelo epílogo são muito mais da ordem da criação, e não da leitura e da análise crítica. No máximo, a ideia deste ensaísta pode ser aproveitada como método composicional entre aqueles artistas que buscam uma referência para a criação de suas obras.

Poe (1999), ao iniciar suas considerações supostamente teóricas, condena a presença de ‘teses’, ‘descrições’, ‘diálogos’ e ‘comentários autorais’, pois os considera terminantemente desnecessários, e mesmo contraproducentes, para a criação de um conto. Assim, ele postula essas regras fixas, as quais devem ser seguidas por qualquer texto contístico. Nesse sentido, o referido autor não vislumbra nenhuma vantagem que compense a perda de unidade ali configurada, devendo este, mediante essa construção unitária, produzir um efeito único e incomparável em seu leitor.

Podemos lançar, agora em relação a Poe (1999) e nos baseando em Gouveia (2009, p. 59), o problema relativo à imposição de apriorismos não no sentido de se exigir a presença deste ou daquele modo de composição nas obras de determinado escritor, mas para a definição do próprio gênero contístico. O conto “O Cobrador”, de Rubem Fonseca, possui diversas passagens em que o protagonista estabelece digressões, realizadas por meio de reflexões relativas à sua situação de marginalização social, à dívida que ele pretende cobrar de seus inimigos da elite econômica e aos ‘ideais românticos’ nos quais acreditava antes de conhecer Ana Palindrômica. Além disso, podemos encontrar, naquela narrativa contística, descrições relacionadas às notícias de jornal e aos detalhes pormenorizados dos crimes cometidos por aquele personagem ao longo da trama.

Já os diálogos entre o Cobrador e Ana Palindrômica durante seus momentos de intimidade amorosa seriam considerados por Poe (1999) ‘dispensáveis’ e ‘excrementos’ não em razão de alegações pudicas, mas sim porque comprometeriam a unidade compositiva do conto e, conseqüentemente, impediriam a materialização do ‘efeito único’ em seus leitores. Vale ainda lembrar que existem outras passagens dialogadas no desenvolvimento da trama de “O Cobrador”, a exemplo das conversas entre: o protagonista e o dentista na primeira cena; aquele e o muambeiro logo depois; o herói e a mulher decadente na casa da última; este e Dona Clotilde, a senhora proprietária do sobrado onde moram ambos.

Como exemplo de tese em “O Cobrador”, cuja presença nos contos também é considerada degenerescente por Poe (1999), encontramos as justificativas apresentadas pelo protagonista para as suas ações, estando estas fundamentadas na consciência de sua marginalização social. Essa marginalidade, portanto, é promovida pelo conjunto de privilegiados pertencentes a uma determinada elite econômica, a princípio entendida como sendo de âmbito estritamente nacional, mas, posteriormente, considerada segundo uma abrangência de âmbito mundial.

Os comentários autorais execrados por Poe (1999) podem ser encontrados em “O Cobrador” naquelas passagens em que o protagonista comenta a respeito dos poemas de sua autoria. Um desses momentos é a cena na qual o Cobrador está na casa de uma mulher pobre e decadente, aleatoriamente escolhida pelo narrador autodiegético em uma rua qualquer do Rio de Janeiro. Durante determinado instante da conversa travada entre os dois, o herói declama uma de suas produções poéticas, cuja composição apresenta natureza fragmentária e

evidenciaria uma intertextualidade, segundo conjectura Schneiderman (2001, p. 776), com as criações poéticas de Maiakóvski.

Essa oposição de Poe (1999) às digressões de toda ordem na composição do conto podem ser questionadas não somente a partir de narrativas desse tipo produzidas no século XX, mas também em uma narrativa contística como “Memnon ou a sabedoria humana”, conforme lembra Gouveia (2009, p. 59). Escrita por Voltaire ainda no século XVIII e, portanto, em período anterior à criação de “Filosofia da composição”, aquele conto é um exemplo no qual as descrições, os comentários do narrador, os diálogos, os indícios de tese apresentam uma natureza funcional e persuasiva indispensável para a constituição da lógica interna da obra.

Assim, pondera Gouveia (2009, p. 59), já é possível observarmos uma digressão sutil no título do conto, pois a ação de “Memnon ou a sabedoria humana” é construída a partir dos comentários realizados pelo narrador, constituindo-se, graças a esse recurso, em um dos textos mais representativos da tradição de contos filosóficos. Depois de Memnon perder todos os seus bens materiais no final da narrativa, aquele texto ganha um desfecho nitidamente digressivo, o qual seria considerado um recurso gratuito, dispensável e, principalmente, nocivo à concepção unitária de composição contística postulada por Poe (1999). Desse modo, em favor da construção de um ‘efeito único’, o enriquecimento da trama proveniente da cena final do sonho, momento em que o protagonista dialoga com seu anjo da guarda, uma entidade divina incapaz de lhe oferecer qualquer tipo de proteção, deveria ser condenado, pois comprometeria a indispensável presença de uma unidade de efeito naquela narrativa.

Os diálogos, portanto, além de traduzirem uma paródia cínica e filosófica às concepções otimistas do mundo, ainda enriquecem a estrutura do texto com uma reflexão que se estabelece como contraponto crítico às ações impensadas do personagem. A elasticidade da narrativa não é gratuita, pois o desfecho, aparentemente abortável, impõe ao personagem – e ao próprio leitor – uma releitura mais séria dos princípios seguidos na ação prática. Mais que isso, esse desfecho incomum de Voltaire apresenta uma alternativa à natureza meramente pragmática do desenrolar do enredo. O anjo da guarda vem dar consolo a Memnon, mas um consolo irônico e improdutivo que só piora a situação do personagem. Assim, a pretensa sabedoria de Memnon é mais desqualificada ainda com a presença desse anjo-da-guarda tardio e improfícuo. Memnon – personagem retomado da teoria da reminiscência de Platão – é arruinado não apenas pela implacabilidade dos fatos violentos que lhe ocorrem; isso se acentua, no final, com a presença de um ser transcendental que não consegue mudar nada. (GOUVEIA, 2009, p. 59-60).

Outros exemplos podem ser lembrados para questionar esse dogma de Poe (1999) referente à necessidade de configuração de um ‘efeito único’ no conto. Nesse sentido, como

poderíamos demonstrar a presença de uma unidade de efeito na narrativa contística “Livro de ocorrências”? Aqui a trama é construída a partir de três cenas, dispostas aleatoriamente, apresentando cada uma delas uma lógica interna própria e mantendo, portanto, uma relação de autonomia e não causalidade em relação aos demais fragmentos presentes na construção do enredo. Assim, sendo esse conto considerado em seu conjunto, torna-se inviável a configuração de um ‘efeito único’ decorrente da combinação dos ‘efeitos únicos’ supostamente existentes em cada fragmento.

A inviabilidade de materialização de um ‘efeito único’ torna-se ainda maior em “Livro de ocorrências” quando consideramos as possibilidades de eliminação das cenas ali dispostas, de acréscimo infinito de outros fragmentos à diegese daquela obra e de reversibilidade entre eles, não havendo modificação substancial do entendimento do conjunto da obra em nenhum desses casos. Desse modo, caso a cena inicial relativa ao registro de uma ocorrência de violência doméstica fosse retirada daquela narrativa, ou o fragmento final a respeito da investigação de um suicídio tivesse sua posição trocada com a descrição do atropelamento de um menino disposta no momento imediatamente anterior, ou ainda descrições de novas ocorrências fossem inseridas indefinidamente, a possibilidade de apreensão do sentido desse conto seria mantida sem qualquer tipo de prejuízo.

O conto “O Cobrador”, na primeira metade de sua trama e a partir de seu desfecho, apresenta uma lógica compositiva semelhante àquela configurada em “Livro de ocorrências”. Assim, se até o aparecimento de Ana Palindrômica encontramos uma construção narrativa composta por cenas autônomas, sem relação de causalidade estabelecida entre elas e, portanto, dotadas da capacidade de serem intercambiáveis, observamos também a possibilidade de acrescentarmos indefinidamente ali novos fragmentos. Por outro lado, ao final do referido texto contístico, observamos a retomada da possibilidade de acréscimo infinito de novas cenas, pois a declaração do Cobrador a respeito do início de um novo ciclo em sua existência (“Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro”) desencadeia outra mudança no modo de composição do conto.

Outro exemplo de conto que problematiza o postulado de Poe (1999) referente à necessidade de o texto contístico apresentar um ‘efeito único’ é “O Quarto Selo”, pois aqui encontramos uma série de comentários provocativos inseridos ao longo da narrativa, os quais instauram uma dúvida permanente a respeito da legitimidade das informações relativas ao significado das siglas existentes na opressiva sociedade carioca de um futuro próximo ali

alegorizada. Desse modo, não existe possibilidade de configuração de um ‘efeito único’ nessa produção contística, pois a presença dessas abreviaturas no conjunto da construção da respectiva trama torna a lógica interna permeada por diversas contradições e impasses, as quais não empobrecem a composição textual, mas sim a enriquecem, em razão de conferirem determinados efeitos de sentido à fatura da obra que não devem ser desconsiderados.

Essa defesa dogmática de Poe (1999), relacionada à configuração do ‘efeito único’ como categoria indispensável do conto, também pode ser problematizada naqueles casos em que a narrativa contística é construída mediante digressões mais intensificadas, a exemplo do monólogo interior e do fluxo de consciência experimentado pelos personagens em meio à turbulência de seus pensamentos, anseios, tristezas e dúvidas. Assim, não podemos esperar encontrar uma unidade de efeito em contos permeados por composições truncadas, fragmentárias, ilógicas, não lineares, as quais tentam mimetizar os processos mentais ocorridos no psiquismo humano, como podemos observar em narrativas contísticas de Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu.

No caso de “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, tamanha é a turbulência mental vivenciada pelos dois interlocutores (um homem e uma mulher) enquanto conversam no apartamento de um deles, que não chegamos a saber, em diversos momentos ao longo da composição narrativa, quem realizou determinada afirmação ou pensou a respeito de alguma questão em específico. Nesse sentido, podemos mencionar também o exemplo do conto “Rútilo nada”, de Hilda Hilst, cuja trama é composta a partir da descrição de lembranças, pensamentos, sentimentos, dúvidas e angústias que emergem no fluxo de consciência experimentado pelo narrador, Lucius Kod, ao tentar construir um sentido para a sua relação amorosa com Lucas.

Em “A obscena Senhora D.”, de Hilda Hilst, encontramos um conto no qual a narradora surge envolta em profundas turbulências emocionais, as quais decorrem do sentimento de desamparo existencial por ela vivido. Assim, a respectiva diegese, construída mediante a apresentação descontínua de impressões, ideias, sentimentos, sensações, projeções e delírios de quem narra segundo a técnica narrativa do fluxo de consciência, surge como outro exemplo no qual o paradigma do ‘efeito único’ postulado por Poe (1999) é problematizado.

Gouveia (2009, p. 60) destaca que outras graves limitações das teses de Poe (1999) sobre o conto podem ser observadas em determinados aspectos presentes naquele ensaio, tais como o recurso a um impressionismo excessivo, o uso de termos místicos ou metafísicos cuja

natureza não é compatível com formulações de ordem epistêmica, a utilização de concepções reducionistas relacionadas ao processo de criação literária. Desse modo, o ensaísta estadunidense defende a ‘elevação da alma’ e a ‘emoção intensa’ proporcionadas por determinado poema como únicos critérios necessários para confirmarmos existência deste, apresentando como suposto fundamento de sua argumentação algumas considerações impressionistas sobre a célebre obra poética *Paraíso perdido*, de John Milton.

É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do *Paraíso Perdido* é essencialmente prosa, pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, inevitavelmente, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou a unidade de efeito. (POE, 1999, p. 103-104).

Assim, conforme pontua Gouveia (2009, p. 60), Poe (1999) embasa a tese descrita acima a partir de uma única fórmula, bastante simples para o ensaísta norte-americano e sem qualquer necessidade de demonstração daí decorrente, que consiste em uma recusa total às consequências indevidas e dispersivas decorrentes da extensão, devendo a brevidade do texto ser diretamente proporcional ao ‘efeito único’ pretendido. Desse modo, esse autor toma como referência pretensamente legitimadora de seus argumentos a figura do ‘leitor’, aqui considerada uma instância vaga, abstrata, impessoal e pretensamente universalizável. Entretanto, o recurso a essa imagem generalizante e imprecisa apresenta diversos problemas, pois os ‘receptores’ das impressões artísticas, além de serem dotados de carne e osso, são circunscritos historicamente e socialmente, variando as modalidades de recepção segundo os códigos de formação e de cultura no qual cada ‘receptor’ em específico se encontra inserido.

O leitor, na verdade, são inúmeros leitores, com recepção estratificada. Não existe o leitor, mas uma variedade imensurável de leitores. Daí, a nosso ver, a futilidade dessa preocupação de Poe e outros. Os elementos textuais, materializados na escrita, é que devem ser convertidos em categorias analíticas, com referenciais coerentes, não um *leitor* imaginário situado fora do texto. A preocupação de Poe é compreensível e relevante ao longo do processo de criação – o que ele quer atingir com tal metodologia –, mas imprecisa no momento da análise. (GOUVEIA, 1999, p. 60-61, grifo do autor).

Podemos perceber, portanto, que Poe (1999, p. 61) recorre aos procedimentos da extensão, da beleza e do tom com o objetivo de, por meio de todos eles, alcançar o ‘efeito agudo’. Assim, se o ensaísta já se mostrou bastante vago ao tratar da extensão, argumenta de forma muito análoga ao definir a beleza como ‘província do poema’, pois, como seria

evidente na regra da arte, os efeitos não podem ‘jorrar’ senão de ‘causas diretas’, devendo os objetivos relacionados aos últimos ser conquistados por meios considerados mais adequados ou qualificados para esse fim.

Não bastassem essas alegações, aquele autor ainda estabelecesse uma hierarquização das modalidades de produção artística¹⁷, considerando a poesia aquela modalidade que ‘mais prontamente’ atingiria esses ‘efeitos decorrentes de causas diretas’. Por outro lado, a realização do ‘objetivo Verdade’ (ou ‘satisfação do intelecto’) e a consecução do ‘objetivo Paixão’ (‘ou excitação do coração’) seriam atingidas mais eficazmente na prosa, apesar de a poesia, até certo ponto, também possuir tal vocação. As palavras do próprio ‘teórico’ do conto e de outras artes não nos deixam mentir no tocante à confirmação das ‘teses’ apresentadas nos dois parágrafos anteriores.

Ora, designo a Beleza como a província do poema, simplesmente porque é evidente regra da arte que os efeitos deveriam jorrar de causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los. E ninguém houve ainda bastante tolo, para negar que a elevação especial, a que aludi, é mais prontamente atingida num poema. Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa, embora também, até certa extensão, na poesia. (POE, 1999, p. 105).

Além da vagueza demonstrada nas alegações apresentadas pelo referido ensaísta, percebemos haver aí outra argumentação tortuosa, referente aos ‘efeitos jorrados de causas diretas’, a qual remete à defesa do ‘efeito único’ a ser obtido no conto a partir de sua composição concisa, sem deixar qualquer margem para digressões de nenhuma ordem. Assim, mais uma vez Poe (1999) desconsidera aqueles contos cujo efeito de sentido decorre não das ‘causas diretas’, mas sim de ‘causas indiretas’, as quais, não raro, evidenciam contradições, enigmas, truncagens e problematizações, como no caso dos contos construídos mediante o recurso ao fluxo da consciência anteriormente comentados, cuja funcionalidade deve ser considerada caso o crítico literário não deseje incorrer em uma análise textual reducionista e, conseqüentemente, limitada em seu alcance investigativo.

¹⁷ Essa questionável tentativa de hierarquização das modalidades de criação artística não é exclusiva de Poe (1999), pois dois filósofos anteriores a ele, Schopenhauer (2001) e Hegel (2001), respectivamente nas obras *O mundo como vontade e representação* e *Estética*, já tinham postulado seus sistemas de hierarquias estéticas. Assim, se o primeiro considera que a música se constitui como a expressão artística por excelência, o segundo confere à poesia o *status* de arte suprema, pois representaria a síntese entre as artes plásticas (tese) e a música (antítese), ou, dito de outro modo, entre a objetividade e a subjetividade.

O último dos procedimentos elencados por Poe (1999, p. 105) como necessários para se atingir o indispensável ‘efeito agudo’ no conto e nas artes em geral é o tom, cuja definição também aparece de forma vaga, pois o ensaísta associa este, incondicionalmente, à tristeza ou à melancolia, uma vez que o desenvolvimento máximo de qualquer tipo de beleza acarretaria invariavelmente lágrimas em quem a contemplasse. Logo, a título de conclusão desse silogismo aristotélico absurdo, a melancolia seria o mais legítimo ou autêntico de todos os tons poéticos.

Em relação às considerações de Poe (1999, p. 105) acerca dos três procedimentos necessários para se atingir o ‘efeito agudo’ no conto e nas artes em geral, Gouveia (2009, p. 61) destaca que acontece aqui novamente uma idealização da recepção, configurada sempre de uma mesma forma. Assim, aquele ensaísta nivela a condição dos leitores, esperando destes uma reação uniforme frente à beleza contemplada, cujo resultado é, inexoravelmente, o derramamento de lágrimas em tais contextos. Nesse sentido, a mensuração de tais reações, além de inviável, não contribui em nada para o trabalho de análise crítica ou de teoria literária.

Desse modo, como já pudemos depreender a partir dos comentários de cunho impressionista expostos por Poe (1999), o texto “Filosofia da composição” não constitui uma produção de natureza teórica, mas sim um relato de criação, um testemunho ou depoimento a respeito de quais seriam as etapas seguidas na criação de alguma composição textual literária. A conversão de tais princípios em dogmas apriorísticos e universais representa, portanto, um atentado ao dinamismo próprio tanto do conhecimento quanto das artes.

Após comentarmos acerca das afirmações de Poe (1999), percebemos que este autor representa, até hoje, uma espécie de ‘ovo da serpente’ da Teoria do Conto, pois suas considerações relativas à indispensabilidade da configuração do ‘efeito único’ em uma narrativa contística ainda inspiram muitos autores dedicados a pensar o conto. No capítulo I, sinalizamos que comentaríamos aqui acerca da aproximação entre determinadas categorias estéticas apresentadas por Aristóteles (1993) na *Poética* e as obsessões unitárias encontradas em autores consagrados pela tradição de estudos relacionados ao gênero contístico, a exemplo de Poe (1999) e Moisés (1978). Assim, a insistência dogmática do ensaísta estudunidense em somente admitir um conto elaborado segundo o princípio do ‘efeito único’, decorrente da ausência de qualquer tipo de digressão, descrição ou ‘recheio’ supérfluo à composição do conto, apresenta semelhança com a posição aristotélica, consagrada como prescrição pelos

classicistas franceses, de conceber a tragédia segundo uma unidade de ação que não ameaçasse a concisão a ser preservada nesse tipo de diegese, visando a se alcançar aí a ‘concentração de efeitos’ pretendida.

Por outro lado, Gouveia (2009, p. 63) lembra que, apesar de os teóricos do conto se considerarem ‘modernos’, estes continuam presos à qualificação aristotélica do enredo e da ação como categorias centrais da tragédia, presente no sexto capítulo da *Poética*, pois eles mostram relutância em aceitar, conforme já pudemos observar inicialmente nas teses sobre o gênero contístico defendidas por Poe (1999), digressões e desvios no desenvolvimento da ação nesse tipo de narrativa. Assim, nada pode perturbar a fluidez do percurso desta narrativa rumo ao seu desfecho, pois, do contrário, estar-se-ia comprometendo a consolidação do ‘efeito único’, cuja presença deve ser percebida ou mesmo sentida no conto.

Segundo Gouveia (2009, p. 63), a Teoria do Conto, não obstante as mencionadas pretensões ‘modernas’ de seus adeptos, também se aproxima da afirmação aristotélica de superioridade da tragédia frente à epopeia presente na *Poética*, em razão de a primeira apresentar menor extensão e, conseqüentemente, ser mais facilmente apreendida pela memória. Desse modo, Poe (1999) e muitos supostos teóricos do gênero contístico defendem, acriticamente e intransigentemente, a necessidade de este ser elaborado sem violar, sob nenhum motivo, a concisão que deve presidir toda a sua composição, preservando-se, assim, a forma condensada de ação considerada indispensável para a configuração do ‘efeito único’ nesse tipo de narrativa. Outros autores dedicados às reflexões sobre a Teoria do Conto podem divergir, nesse aspecto, quanto ao tipo de efeito criado, mas eles concordam, cada qual ao seu modo, com a existência de alguma modalidade de repercussão proporcionada pela produção contística, conforme comentaremos ao longo desse capítulo.

Nesse sentido, prossegue Gouveia (2009, p. 63), os teóricos do conto, ao passarem da constatação de uma determinada forma estética para uma postura de universalização dogmática deste gênero, comprometem a validade da respectiva teoria, convertendo-a em uma mera valorização discriminatória. Esse processo pode ser observado especialmente a partir das tentativas daqueles autores de pretender adequar todos os contos à imagem e semelhança de um determinado modelo ou tipo cuja constituição é muito mais de natureza metafísica, sem evidenciar, assim, um lastro de ordem empírica com o conjunto das produções contísticas existentes, consideradas segundo sua heterogeneidade.

Gouveia (2009, p. 64) assinala ainda que o postulado do ‘efeito único’ defendido por Poe (1999) está longe de abranger a complexidade de contos do século XX e XXI cuja composição pode ser não apenas de natureza digressiva, mas multiepisódica, dotada de diversas linhas de desdobramento, não apresentando muitos deles sequer o desfecho orgânico consagrado pela tradição literária. Assim, segundo o primeiro autor, tais casos extremos, representando muito mais do que meras exceções, tornam fora de propósito qualquer defesa relativa à necessidade de o conto ser composto de modo a evitar ou mesmo rechaçar, como defende o ensaísta estadunidense, qualquer tipo de digressão ou suspensão no desenvolvimento da ação, sob pena de comprometer a materialização da unidade de efeito decorrente da obediência àquele princípio de concisão.

Após apresentarmos as primeiras problematizações à Teoria do Conto a partir do questionamento aos supostos conceitos elaborados por Poe (1999) para explicar a natureza do gênero contístico, os quais ainda hoje inspiram diversos teóricos desse tipo de narrativa, comentaremos a respeito de um dos autores mais inspirados pelo ensaísta aqui analisado e que assumiu um papel tão destacado entre diversos cultores das reflexões sobre a caracterização das produções contísticas. Falaremos, a seguir, sobre Cortázar (1974).

2.2. Julio Cortázar e a busca pelas constantes definidoras do conto

Um dos nomes que mais inspiram ainda hoje uma parcela representativa de autores dedicados à construção de uma teoria do conto é o argentino Julio Cortázar, graças a um texto escrito pelo mesmo a propósito de uma conferência proferida em Havana, no ano de 1963, pouco tempo depois de um dos episódios mais angustiantes ocorridos durante a Guerra Fria, a chamada Crise dos Mísseis, responsável por indispor os EUA contra Cuba e a ex-União Soviética e que quase culminou em uma crise nuclear de proporções inimagináveis entre a potência americana e soviética.

Nesse sentido, não devemos nos esquecer das eventualidades e limitações próprias a uma conferência, especialmente em um momento crítico como aquele, em que Cortázar (1974, p. 160-163) chega a interromper suas considerações a respeito do conto para apresentar seu posicionamento acerca de qual deve a função de um escritor autenticamente revolucionário, sugerindo, para tanto, o abandono de criações estéticas panfletárias, meros instrumentos a serviço da Revolução Cubana, e a produção de obras cujas características pudessem ser definidas como literatura fantástica. Por outro lado, devemos nos lembrar de

que esse mesmo autor não chega a manifestar pretensão de conceder ao seu texto um *status* teórico, antes evidenciando que suas afirmações sobre esse gênero literário têm origem simplesmente em suas impressões como escritor, leitor e apreciador de contos, prestando-se mais, portanto, ao valor de um mero depoimento do que a uma apreciação teórica ou crítica relacionada ao texto contístico.

(...) Assim como para Marcel Proust o sabor de uma *madeleine* molhada no chá abria subitamente um imenso leque de recordações aparentemente esquecidas, de modo análogo o escritor reage diante de certos temas, da mesma forma que seu conto, mais tarde, fará reagir o leitor. *Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador.* (CORTÁZAR, 1974, p. 156, último grifo nosso).

O trecho que destacamos na citação acima é uma evidência de que as afirmações veiculadas por Cortázar (1974) a respeito do conto não devem ser entendidas como tendo pretensões de se constituir em teoria, apresentando teor de relato de impressões de leitura e composição. Em outro fragmento ilustrativo, Cortázar (1974, p. 157) enumera uma lista de quais contos julga serem os seus favoritos, reiterando comentários impressionistas, mas agora sobre a sua experiência de leitor.

(...) Não é verdade que cada um tem sua própria coleção de contos? Eu tenho a minha e poderia citar alguns nomes. Tenho “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, tenho “Bola de Sebo”, de Guy de Maupassant. *Os pequenos planetas giram e giram*: aí está “Uma Lembrança de Natal”, de Truman Capote, “Tlön”, “Uqbar”, “Orbis”, “Tertius”, de Jorge Luís Borges, “Um Sonho Realizado”, de Juan Carlos Onetti, “A Morte de Ivan Illich”, de Tolstói”, “Fifty Grand”, de Hemingway, “Os Sonhadores”, de Isak Dinesen, e assim poderia continuar e continuar... (CORTÁZAR, 1974, p. 155, grifo nosso).

Além dos depoimentos de base impressionista, Cortázar (1974) também recorre em sua argumentação ao uso de termos que em nada podem ser aproveitados para o discernimento conceitual do conto como gênero literário. Assim, expressões como ‘gênero tão secreto e voltado para si mesmo’, ‘caracol da linguagem’, ‘irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário’, ‘um tremor de água dentro de um cristal’, ‘uma fugacidade na permanência’, ‘essa alquimia secreta’ e ‘a profunda ressonância’ nada esclarecem a respeito de quais são realmente as características distintivas do conto em relação, por exemplo, ao romance ou à poesia.

(...) Mesmo que compreendamos as intenções imagéticas de Cortázar, ao menos três indagações persistem: a) Por que tal excesso de metáforas, se os conceitos de uma teoria são incompatíveis com tal polissemia? b) Não seria a fugacidade na permanência um fenômeno também demonstrável em um poema ou em uma crônica? c) Nesse caso de inespecificidade das imagens,

qual a importância de uma teoria do conto, se tudo o que se diz sobre ele é aplicável a outros gêneros? (GOUVEIA, 2009, p. 14-15).

Nessa mesma conferência, Cortázar (1974) ainda defende que o conto se distinguiria dos demais gêneros literários por apresentar três constantes, denominadas de significação, intensidade e tensão, as quais poderiam ser aplicadas a todos os contos, independentemente da tendência estética a qual estes se filiem, cabendo, portanto, a quem se dedique ao estudo e à reflexão sobre o conto apenas reconhecer aí a presença dessas componentes preestabelecidas aprioristicamente.

Ao tentar definir o que seria a significação no conto, Cortázar (1974) não vai além do arrolamento de imagens e metáforas inconsistentes para o discernimento da suposta constante em questão. Após considerar a significação como determinada por algo que se encontraria antes e depois do tema, Cortázar (1974, p. 155-156) busca tornar mais claro o entendimento daquela noção ao procurar estabelecer a relação desta com o tratamento literário dado ao tema e à técnica por meio da qual se desenvolveu a construção da trama do conto. O equívoco desse autor está em considerar essa ‘constante’ estrutural exclusiva deste tipo de narrativa, pois a mesma pode ser encontrada em diversos outros exemplos de gêneros literários tão diversos quanto uma tragédia grega, uma novela, um romance, um poema ou uma crônica. Isso sem falar no problema de conceber a relação entre significação e intensidade como traço distintivo fundamental do conto, obrigando essa modalidade de gênero narrativo a se submeter ao critério da menor quantidade.

Cortázar (1974), seguindo os passos de seu mestre Poe (1999), defende que a intensidade é outra constante constitutiva do conto, caracterizada por eliminar todas aquelas ideias ou situações intermediárias que não contribuem para o desenvolvimento da ação, a exemplo de descrições mais pormenorizadas e digressões de personagens. Novamente esse autor tenta estabelecer um critério dogmático e sem maior embasamento conceitual para buscar distinguir a narrativa contística de outros gêneros literários. Contos importantes da literatura brasileira e estrangeira demonstram como as descrições e digressões podem ser usadas de forma a potencializar aspectos simbólicos da narrativa, o que ocorre, por exemplo, em narrativas como “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luís Borges, e “O espelho”, de Machado de Assis.

Além desses exemplos de contos, já comentamos sobre a importância das digressões do narrador de “O Cobrador” e dos comentários relativos às siglas presentes em “O Quarto Selo”

quando apresentamos nossas considerações sobre o ensaio de Poe (1999) no tópico anterior. As narrativas “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II” também dispõem de um narrador que apresenta reflexões sobre as situações nas quais se encontra, relativas à sua esvaziada convivência com a família, à transeunte anônima por ele executada em uma rua escura do subúrbio e à mulher com quem janta em um restaurante após conhecê-la em meio ao trânsito do Rio de Janeiro durante o dia. O conto “A Biblioteca de Babel”, mencionado logo acima, representa outro exemplo insuscetível de explicação segundo o critério da intensidade postulado pelo argentino Cortázar (1974).

(...) Borges não é ligado a (sic) linha de Allan Põe (sic), pois as partes filosóficas de seus contos são radicalmente incompatíveis com a concepção de texto puramente narrativo. Ele abre espaço para polêmica de conteúdo, inclusive polemizando com a centralidade da narração. Ao invés de *mythos*, ele prefere o *logos*, evidentemente ficcionalizado. Ao invés da ação, hipertrofia-se, em Borges, a especulação metafísica e transtextual, por mais faisã que seja. “Pierre Ménard, autor do Quixote” e “A biblioteca de Babel” contêm elementos para uma teoria da autoria do texto literário; polemizam pelas idéias, ainda que estas apareçam narradas. Isso é uma herança, aliás, do conto filosófico que remonta a Voltaire. Cortázar procede ao contrário. (...) (GOUVEIA, 2003, p. 181).

A última constante do conto a qual Cortázar (1974, p. 158) se dedica é a tensão, por ele definida como a forma pela qual um contista vai aproximando lentamente o leitor daquilo que está contando. Essa definição pode ser entendida, nas palavras de Gouveia (2009, p. 36), como o potencial do conto de criar expectativas e prender a atenção do leitor. Cortázar (1974) não chega a estabelecer nenhuma relação realmente clara e consistente entre significação e tensão, restringindo-se apenas a conceber essa articulação em termos de um todo que não se dissolve.

Por outro lado, a tensão aqui parece dizer muito mais respeito à recepção, ou seja, ao modo como o conto pode ser recebido pelo público, o que, em nenhuma hipótese, é algo exclusivo desse gênero literário. Assim, além de passar ao largo de reflexões minimamente satisfatórias sobre essa constante, Cortázar (1974) não se preocupa em apresentar a tensão como componente da composição estética daquele tipo de narrativa, preferindo recair em aspectos subjetivos, simplórios e controversos da recepção, ou então em considerações sobre qual o papel do escritor na sociedade, conforme lembra Gouveia (2009, p. 37).

Cortázar (1974) busca ainda diferenciar o conto de outros gêneros literários a partir de um critério meramente quantitativo, o número de páginas, retomando um argumento já defendido pelos franceses de que aquele tipo de narrativa, ao contrário da *nouvelle* (novela),

não ultrapassaria o total de vinte páginas. É curioso observarmos aqui que o próprio ensaísta não segue o argumento ora defendido, pois, como destaca Gouveia (2009, p. 21), o conto “O perseguidor”, de autoria do escritor argentino, tem, aproximadamente, sessenta páginas.

Ainda segundo Gouveia (2009, p. 21), devemos reconhecer que o número de páginas tanto não garante a qualidade de um texto, seja este literário ou não, quanto, menos ainda, mostra-se como parâmetro satisfatório para a classificação de um gênero, pois, nesse caso, o critério quantitativo pouco revela da extensão da ação, do tempo e do espaço, uma vez que um conto como “A casa de Asterión”, de Jorge Luís Borges, de apenas duas ou três páginas e com um enredo cujo desenvolvimento acontece ao longo do tempo mítico do Minotauro, pode, mesmo não evidenciando uma clara demarcação temporal e de duração, ser considerado um conto. Assim, a narrativa “Livro de ocorrências”, apesar de estar disposta em somente quatro páginas, pode ser considerada um texto dessa natureza, em razão de o tempo ali configurado ser fragmentado e insuscetível de uma aferição cronológica, embora o caso aqui não seja de uma temporalidade de cunho mítico. Tal impossibilidade é aprofundada graças à potencialidade dessa trama de incorporar novas cenas à sua diegese e de eliminar aquelas aí já existentes.

A defesa cortazariana relativa ao critério quantitativo que caracterizaria o conto e, conseqüentemente, conferiria a este um caráter breve está relacionada à sua afirmação de que esse tipo de narrativa teria o potencial de perdurar em nossa memória, pois se assemelharia à semente onde repousa a árvore gigantesca, capaz de fazer crescer ali seu nome (CORTÁZAR, 1974, p. 155). Há dois problemas nessa comparação construída pelo ensaísta argentino: o primeiro deles reside, mais uma vez, na vagueza e imprecisão conceitual de suas afirmações, próprias de um depoimento, o qual é assumido por seu autor logo no início do texto; o segundo problema consiste na atribuição àquela modalidade de criação literária de um valor superior frente aos demais gêneros literários, em razão de ela supostamente apresentar uma maior capacidade de se inscrever em nossa memória.

Ao estabelecer essa hierarquização entre o conto e os demais gêneros literários a partir do critério da memória, Cortázar (1974) demonstra ter se inspirado na afirmação de Aristóteles (1993), presente na *Poética*, acerca da superioridade da tragédia frente à epopeia em razão do mesmo parâmetro. Nesse sentido, convém destacarmos as principais diferenças entre as comparações expostas pelos dois autores. Assim, conforme argumentamos no capítulo anterior, o filósofo grego tinha uma preocupação com as unidades e o caráter

pedagógico do gênero trágico motivada, respectivamente, pelas limitações de tempo disponível para encenação das peças durante as Grandes Dionisiacas e pela importância da relação entre a apresentação das produções artísticas e a formação do caráter dos membros da *pólis* existente naquele período.

É nesse segundo contexto, portanto, que se insere a afirmação aristotélica sobre a superioridade da tragédia em relação à epopeia, pois a primeira seria mais fácil e recorrentemente rememorada pelo público após seu contato com ele. Entretanto, como destaca Luna (2005), nada disso impede o reconhecimento aristotélico da autonomia da obra de arte perante a realidade, conforme podemos depreender de sua célebre constatação de ser preferível o impossível que convence ou persuade àquele que não convence ou persuade. Por outro lado, a superioridade atribuída por Cortázar (1974) ao conto segundo o critério da memória, além de se sustentar apenas em comparações vagas e impressionistas, ocorre em um momento histórico no qual a criação estética já havia tido sua autonomia frente à realidade ainda mais reconhecida, graças às contribuições oferecidas pelos Formalistas Russos (1971), no século XX, a partir do legado daquele pensador grego encontrado na *Poética*.

Se podemos entender as afirmações de Cortázar (1974) a respeito do conto como desprovidas de pretensões teóricas, o mesmo não se pode observar no caso de outros autores que se apropriaram do legado cortazariano com a pretensão de conferir a essas postulações um pretense estatuto teórico e conceitual. O exemplo de Hanson (1989, p. 28), ao tentar legitimar sua tese de diferenciação dessa modalidade de gênero narrativo em relação a outros gêneros literários por meio do recurso a conceitos da teoria psicanalítica freudiana e lacaniana, evidencia uma controversa apropriação de conceituações próprias dessa outra área do conhecimento na tentativa de caracterizar esse tipo de narrativa como imagem que representaria o próprio desejo. Nesse sentido, um texto dessa natureza seria a representação por excelência do desejo como deslizamento da cadeia de significantes que busca dar um sentido ao objeto ‘a’ contido tanto no inconsciente quanto na instância do real¹⁸.

Para resumir o argumento dessa forma: nós podemos dizer, nesse contexto, que os contos frequentemente não nos ‘dizem’ coisas, apesar da proximidade semântica das palavras estória e fábula – eles ‘são’ coisas. Para pormenorizar um pouco mais, devemos considerar o papel da imagem no

¹⁸ Para maiores explicações a respeito da psicanálise lacaniana e de sua relação com o legado da Linguística Moderna instituída por Ferdinand de Saussure, sugerimos a leitura da obra *O amor da língua*, do linguista francês Jean-Claude Milner, cuja referência se encontra disponível no final de nosso trabalho. A discussão sobre tais questões foge às finalidades de nossa pesquisa.

conto. É lugar comum dizer que as imagens visual e espacial são de fundamental importância na estrutura de muitos contos e ficções. Na teoria psicanalítica clássica, como na teoria lacaniana, a imagem é identificada com o desejo (o imaginário). Novamente, Lyotard amplia o modelo clássico freudiano nesse contexto, argumentando que o sonho (texto) pode consistir nas forças conflitantes do figurativo e do discursivo. Ele entende o desejo, corporificado na imagem, como existindo em uma relação de confronto com o discurso (narrativa) – o desejo assassina, condensa, congela a narrativa (...) ¹⁹ (HANSON, 1989, p. 28, tradução nossa).

Após essa primeira explicação, Hanson (1989, p. 28-29) prossegue em sua argumentação de tentar demonstrar que os contos chegariam mesmo a representar um poder particular, pois a forma desse tipo de narrativa seria dominada pela imagem. Nas palavras da autora,

(...) há um ponto importante aqui, ou uma analogia sugestiva para as nossas considerações a respeito do poder particular da forma do conto dominada pela imagem. Para Lyotard, o texto está associado ao ‘velho’ significado, o qual não pode mais ser regenerado, enquanto a ‘imagem’ associa-se ao novo. Poderia alguém propor que o conto está frequentemente comprometido com a descoberta de novos significados da maneira como Lyotard indica, por meio de uma estratégia de revisão e ‘condensação’ de velhos textos e significados conhecidos? Isso pode ser importante para o que eu chamo de qualidade ‘supra-gráfica’ do conto, no sentido de que esta pode ser entendida como a manifestação secundária do sonho descrita por Lyotard na passagem assinalada acima. ²⁰ (HANSON, 1989, p. 29, tradução nossa).

O trecho destacado na citação anterior ilustra o aspecto controverso da tese de Hanson (1989) a respeito do que distinguiria o conto não somente de qualquer outro gênero literário, mas também não literário. Para começar, ela considera que *somente* o conto apresentaria esse ‘poder particular da forma dominada pela imagem’, imagem cuja finalidade seria corporificar o desejo e, em razão disso, ter a capacidade de revisar e ‘condensar’ tanto velhos textos quanto significados conhecidos. Tal afirmação já poderia ser problematizada pela seguinte

¹⁹ To summarise the argument so far: we might say in this context that short stories do not ‘tell’ us things, despite the semantic proximity of the words story and tale – they ‘are’ things. To elaborate a little, we might consider the role of the image in the short story. It is a commonplace to say that the visual and spatial image is of central importance in the structure of many short stories and fictions. In classical psychoanalytic theory, as in Lacanian theory, the image is identified with desire (the imaginary). Again, Lyotard extends the classical Freudian model in this context, arguing that the dream (text) may consist of warring forces of the figural and the discursive. He sees desire, embodied in the image, as existing in an adversarial relationship to discourse (narrative) – desire murders, condenses, freezes narrative (...) (HANSON, 1989, p. 28).

²⁰ (...) There is an important point here, or a suggestive analogy for our consideration of the particular power of the image-dominated short story form. For Lyotard text is associated with ‘old’, unregenerate meanings, ‘image’ with new meaning. Could one suggest that the short story is often committed to the discovery of new meaning in much the way Lyotard indicates, through a strategy of revising and ‘condensing’ old texts and known meanings? This would account for what I would like to call its ‘supra-graphic’ quality, in which it would seem to be cognate with the secondary dream manifestation described by Lyotard in the passage quoted above. (HANSON, 1989, p. 28-29).

pergunta: qual o critério para se considerar o conto como detentor dessa ‘forma dominada pela imagem’? Por que não um romance, uma peça trágica ou mesmo um poema?

Como se não bastasse essa indagação não ser explicitada em nenhum momento pela autora, a mesma ainda se vale de uma petição de princípio (ou seja, a premissa de que as coisas são assim simplesmente porque são) para escapar da obrigação de justificar suas alegações sobre as propriedades do conto por meio de uma construção conceitual efetivamente precisa, cujo fundamento estivesse em evidências empíricas relacionadas a diversos contos da literatura, tanto nacionais quanto estrangeiros.

Retornando a nosso ponto inicial: *o conto é uma forma que abraça o desconhecido para si mesmo*. É a forma comprometida com o desconhecido, precisamente com o *obsuro* objeto de desejo. *O desconhecido não pode se tornar conhecido em um sentido esperado, pois isso seria reduzi-lo ou negá-lo*. Se o conto é a forma narrativa mais estreitamente implicada com o desejo, seu conteúdo sempre manterá um vínculo com o estado latente e potencial. (HANSON, 1989, p. 30, grifos nossos).

Em suma, percebemos que essa autora, ao contrário do ensaísta argentino no qual se inspirou sem o confessar, não confere um caráter de depoimento aos seus argumentos, acabando por adotar um enfoque cuja finalidade é realmente de atribuir credibilidade às explicações ali apresentadas. Assim, se todas as comparações e construções metafóricas de Cortázar (1974) podem ser relativizadas ao nos lembrarmos da finalidade de relato de predileção confessada pelo autor daquela palestra logo em seu início, não obstante as tentativas dos estudiosos do conto, até hoje, de conferir a esse texto um cunho teórico inexistente, não podemos afirmar algo semelhante a respeito das afirmações de Hanson (1989) discutidas pouco acima.

Depois de discutirmos as ideias de Cortázar (1974) sobre o conto e destacarmos sua repercussão, a partir do exemplo de Hanson (1989), nos estudos considerados de natureza teórica relacionados a esse tipo de narrativa, apresentaremos algumas reflexões sobre o modelo das unidades constitutivas do conto defendido por Moisés (1978).

2.3. O modelo das unidades constitutivas do conto em Massaud Moisés

Se analisarmos com atenção as principais conceituações estabelecidas pela Teoria do Conto, verificamos grandes limitações: a mais fundamental delas diz respeito à ausência de um conjunto amplo de produções dessa natureza que respaldem os conceitos consagrados por

essa tradição teórica, os quais acabam comprometidos tanto em razão do reducionismo apresentado na construção de alguns deles quanto na despreocupação com um maior rigor metodológico na elaboração dos mesmos.

Assim, ao se preocupar em elaborar conceitos tão restritivos para buscar definir e diferenciar esse gênero narrativo, a Teoria do Conto acaba por não perceber a existência de contos cujas características os aproximem daquelas consideradas próprias ao gênero romance. Nesse sentido, apresentaremos algumas problematizações a respeito do modelo das unidades constitutivas que, segundo Moisés (1978), distinguiriam a estrutura desse tipo de narrativa de outros gêneros literários.

A primeira unidade destacada por Moisés (1978) como constitutiva do conto é a unidade de ação. Nesse sentido, uma narrativa contística se diferenciaria de outros gêneros literários por apresentar um conflito dramático caracterizado pela univocidade e pela univocidade, ou seja, um conto somente pode abordar um conflito ou uma situação dramática, pois, do contrário, corre o risco de se tornar uma novela ou um romance em estado embrionário. Desse modo, caso o contista fuja a essa condensação no plano da fábula, seu texto estaria não somente sob o risco de se descaracterizar enquanto tal, mas também de comprometer sua qualidade estética e eficácia em termos de narração.

Para Moisés (1978, p. 20-21), portanto, o conto deve apresentar uma capacidade de convergência que permita a todos os seus constituintes serem conduzidos a um mesmo objetivo, a uma mesma direção ou finalidade. Dessa forma, a natureza identitária do conto como gênero narrativo puro e imiscível, distinto dos demais, seria garantida por meio desse poder de confluência, o qual não tolera digressões, divagações e excessos que venham a perturbar essa harmonia narrativa. A condenação desses três últimos aspectos pelo autor em questão é fortemente inspirada nos comentários análogos encontrados no ensaio de Poe (1999), conforme discutimos inicialmente nesse capítulo.

Ainda segundo o mesmo autor, a unidade de ação condicionaria as demais características do conto e, conseqüentemente, as outras unidades constitutivas desse gênero narrativo. A unidade de espaço, por exemplo, não pode exceder a circunscrição de um determinado ambiente.

No geral, uma rua, uma casa e, mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar basta para que o enredo se organize. Raramente as pessoas se deslocam para outros sítios. E quando isso ocorre, de duas uma: ou a narrativa

‘procura’ abandonar sua condição de conto, ou o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, vale dizer, preparação de cena, busca de pormenores enriquecedores da ação, etc. Nesta alternativa, o espaço ocupado pelas personagens *antes* do lugar onde se desenrola a cena principal é dramaticamente neutro ou vazio, *espaço-sem-drama*, ao passo que o outro é *espaço-com-drama*. (MOISÉS, 1978, p. 22).

O referido autor defende também que um conto, para assim ser entendido como tal, deve apresentar uma unidade de tempo, a qual compreenderia tão somente uma extensão de horas ou dias. Entretanto, se uma narrativa contística transcorrer ao longo de anos, segundo Moisés (1978, p. 22), duas são as possibilidades que podem explicar essa característica: o texto literário em questão é um embrião de romance ou novela; o longo tempo ali apresentado é uma forma de síntese dramática, frequentemente relacionada ao passado do personagem.

O conto, portanto, abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevralgico da questão. Isso explica que ao conto repugne a “duração” bergsoniana ou a complicada inserção de planos temporais, feita com o auxílio da memória associadora de fatos passados, ou de outro expediente análogo. O conto caracteriza-se por ser “objetivo”, atual: vai diretamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. (MOISÉS, 1978, p. 23).

Há ainda, para Moisés (1978, p. 23), uma última unidade que deve ser encontrada em um conto, a unidade de tom, caracterizada pela submissão de todas as partes deste tipo de narrativa a uma estrutura harmoniosa, orientada segundo um mesmo e único objetivo. Assim, um conto deve ter como objetivo deixar uma impressão única em seu leitor. Para que esse objetivo seja alcançado, o contista precisaria dispor as palavras com tamanho rigor, segundo uma funcionalidade tão decisiva, que a eliminação de alguns desses vocábulos poderia prejudicar a totalidade do texto contístico.

Nesse contexto, as digressões são consideradas por aquele autor como uma ‘história paralela’ inadequada ao conto, uma ‘estrutura anômala’ para aquele tipo de composição narrativa. Moisés (1978), entretanto, considera admissível a digressão proveniente do “empenho estilístico do narrador”, cuja finalidade é permitir instantes plásticos de “estesia poética”. Já a digressão destinada ao “alargamento dramático” da narrativa contística, por sua vez, recebe sua incondicional condenação.

Moisés (1978) busca validar sua tese de que as unidades acima descritas caracterizariam o conto ao citar apenas a “Missa do galo”, de Machado de Assis, como um caso paradigmático nesse sentido. Em decorrência disso, pode-se apresentar aqui uma primeira contestação: a impossibilidade de demonstração de um argumento dessa natureza com base

tão somente em um conto, pois, desse modo, fica comprometida a legitimidade da conceituação que se busca demonstrar, por ausência de lastro empírico a fundamentar os conceitos apresentados. Desse modo, acaba-se negligenciando, nesse processo, toda a complexidade e diversidade da produção de contos nacional e estrangeira, em detrimento dos limites de uma categorização epistemológica de natureza reducionista.

Os impasses da tentativa de Moisés (1978) de caracterizar o conto por meio de determinadas unidades podem ser evidenciados ao verificarmos a inviabilidade de determinados contos não contemplados por aquele autor em corresponderem a algumas daquelas categorias unitárias postuladas pelo mesmo. Um exemplo de conto que problematiza não somente a unidade de ação, mas também as unidades de espaço e de tempo, é “A igreja do Diabo”, de Machado de Assis, pois, como lembra Gouveia (2009, p. 40), ali está configurada a presença de múltiplas ações, decorrentes do conflito entre Deus e o Diabo, entre o Diabo e a Humanidade e também entre a Humanidade e a Humanidade, uma vez que a “eterna contradição humana” acaba conduzindo Deus à incapacidade de controlar suas criaturas, daí emergindo mais um conflito no desenvolvimento dessa narrativa.

Outros contos, por sua vez, problematizam a unidade de ação defendida por Moisés (1978) como uma das unidades constitutivas do conto ao privilegiarem em suas tramas a introspecção, as digressões psicológicas, as divagações e os excessos de seus personagens, minimizando, com isso, a centralidade da ação como categoria narrativa. Tal descentralização é possível, nesses casos, por meio de recursos narrativos como o monólogo interior ou o fluxo de consciência.

Massaud Moisés é muito perspicaz ao reconhecer que o passado e o futuro têm significado menor ou nulo na construção do conto. O momento presente não necessita da recuperação exaustiva das causas, muito menos de projeções ulteriores. Mesmo assim, podemos expor inúmeros contos que minimizam a ação, hiperbolizam a introspecção e problematizam a própria noção de presente. Nesses casos, as digressões psicológicas constituem o próprio corpo do texto. As divagações e os excessos, condenados antes como prejudiciais à unidade fabular, tornam-se fundamentais. A exceção regulariza-se; qualquer negação desse procedimento inversor é fruto de uma leitura mutiladora. (GOUVEIA, 2009, p. 41).

Os contos de Hilda Hilst, Virginia Woolf e Caio Fernando Abreu constituem exemplos de tramas que investem nesses excessos de reflexões por parte dos personagens. Desse modo, essas narrativas mimetizam processos mentais aleatórios, difusos, os quais, construídos segundo uma organização sintática truncada e complexa, representam uma série de problematizações existenciais de seus protagonistas, cuja configuração não somente vai além

da idéia da unidade de ação, mas também, a princípio, não poderia ser comportada na noção de univalência do conto defendida por Moisés (1978). O monólogo interior e o fluxo de consciência, ao antecederem e ultrapassarem o fato narrado no conto, do momento escolhido para a consumação da ação, inviabilizam, portanto, a configuração dessa univalência como uma das categorias definidoras da narrativa contística.

A unidade de espaço também pode ser problematizada, em seu suposto caráter constitutivo do conto, quando lembramos, mais uma vez, dos contos que mimetizam processos mentais difusos, aleatórios e truncados. Nestes casos, torna-se, pois, inviável buscar a concepção de espaço como algo passível de medida, conforme defende a Teoria do Conto em geral, pelo seguinte motivo: de que forma seria possível circunscrever alguma noção espacial minimamente tangível para a lembrança de episódios fragmentados, não raro confundidos com as fantasias do narrador, e que não obedecem, muitas vezes, a uma sequência linear e, muito menos, a uma relação de causalidade estrita?

Mais ainda: se pensarmos, por exemplo, em um conto como “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, como poderíamos estabelecer uma relação de univalência entre o espaço físico (a sala de um apartamento) onde se encontram os dois personagens que chegam a confundir suas posições de narradores naquela trama, a ponto de não se saber ao certo qual deles não passaria de uma projeção psíquica do outro, e os ‘espaços’ construídos a partir da elaboração mental e discursiva de ambos desenvolvida ao longo da narrativa?

O conto “A igreja do diabo”, de Machado de Assis, é outro exemplo que problematiza a unidade de espaço como categoria constitutiva desse tipo de narrativa, pois, conforme salienta Gouveia (2009, p. 49), é impraticável se buscar mensurar ali o espaço existente entre o Céu e a Terra. A inviabilidade dessa tentativa de mensuração e, conseqüentemente, da possibilidade de ser estabelecida uma unidade espacial nesse caso está relacionada com a natureza mítica do conflito entre Deus e o Diabo ali representado. Desse modo, o percurso empreendido por este entre os infernos abismais e a infinitude celestial mostra-se insuscetível de uma apreensão lógica segundo os moldes de qualquer sistema métrico conhecido.

O entendimento de que a unidade de tempo seria uma das categorias constitutivas do conto não está menos imune a problematizações de natureza semelhante. Gouveia (2009, p. 51) destaca que Moisés (1978), ao buscar legitimar sua tese apenas a partir do conto “Missa do galo”, de Machado de Assis, desconsiderou outros contos de Machado de Assis, como “Um homem célebre”, “O elixir da vida”, “Pai contra mãe”, “Conto alexandrino”, dentre

outros deste escritor, que nem seguem essa noção de unidade de tempo externa, cronológica e mensurável, nem recorrem a uma síntese dramática, cuja finalidade seria de legitimar a possibilidade de expansão temporal em uma narrativa contística.

Mesmo nos restringindo apenas a “A missa do galo” na problematização da tese das unidades constitutivas do conto, ainda assim verificamos que aquela narrativa não apresenta uma unidade de tempo, pois os episódios ocorridos na noite da véspera de Natal são contados pelo narrador anos depois de terem acontecido, não como uma mera ‘síntese dramática’, mas sim como o enfoque narrativo que permeia o conto do início ao fim. Nesse sentido, podemos perceber ali a configuração de duas temporalidades: o tempo do enunciado, relacionado ao episódio ocorrido alguns anos antes do relato; e o tempo da enunciação, relativo ao momento em que o narrador está relatando a situação transcorrida anteriormente.

A unidade de tempo também não pode ser exigida de contos que mimetizam processos mentais complexos, difusos e truncados, pois os mesmos não obedecem a uma temporalidade cronológica, externa e linear, mas possuem uma lógica própria, capaz, inclusive, de expandir a percepção temporal para além de uma delimitação convencional. Desse modo, não podemos desenvolver uma análise mais abrangente das construções temporais desenvolvidas em um conto como “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, ou “A obscena senhora D.”, de Hilda Hilst, por exemplo, se permanecermos obsessivamente fetichizados²¹ a uma noção de temporalidade estritamente cronológica.

Por outro lado, como consequência da problematização das outras unidades, verificamos também a incompatibilidade de se exigir a configuração de uma ‘unidade de tom’ em qualquer um dos contos apresentados como exemplo até aqui: afinal, de que modo exigir das partes dessas narrativas a obediência a uma ‘estruturação harmoniosa’, segundo um ‘mesmo e único objetivo’? Além disso, esses exemplos problematizam a noção de ‘efeito único’ a ser produzido pelo conto no leitor, defendida por Poe (1999) e Moisés (1978). Essa exigência, já controversa ao envolver questões de recepção para sua caracterização, mostra-se ainda mais comprometida quando encontramos aqueles contos que, ao não seguirem as demais unidades consideradas constitutivas da narrativa contística, potencializam a dificuldade de percebermos esse tal ‘efeito único’.

²¹ Para mais explicações acerca da fetichização das unidades do conto por parte de muitos críticos, ver GOUVEIA, Arturo. A consagração da impertinência. In: GOUVEIA, Arturo (Org.). *Machado de Assis desce aos infernos*. João Pessoa: Idéia, 2009.

Os contos escolhidos para constituir o *corpus* de nossa pesquisa também não conseguem encontrar adequação em relação às unidades constitutivas do conto postuladas por Moisés (1978). Assim, não é possível vislumbrarmos uma unidade de ação em “O Cobrador”, “Livro de ocorrências”, “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II”, pois todas elas são construídas, cada qual ao seu modo, a partir da articulação não causal entre episódios distintos, sem apresentar, portanto, submissão a qualquer princípio unitário preestabelecido, dentro ou fora da diegese. Por outro lado, mesmo se considerarmos as duas últimas narrativas aqui elencadas isoladamente, observaremos que cada uma delas apresenta ações diferentes desempenhadas pelo narrador, e não somente o relato deste relativo aos assassinatos de sua autoria.

Já a narrativa “O Quarto Selo”, apesar de apresentar as cenas dispostas entre si segundo uma relação de causalidade, também não pode ser explicada de acordo com o mesmo preceito de ação única. Um dos motivos que justificam essa inviabilidade é a composição da trama decorrer de uma série de ações exercidas pelos diversos personagens ali existentes (o Exterminador, o Governador Geral, os terroristas do BBB e de outras organizações dessa natureza), cada um deles preocupados em defender seus interesses por meio de condutas diversas.

Como consequência dessa inadequação dos contos de nosso *corpus* à unidade de ação defendida por Moisés (1978), também fica comprometida a adequação dessas narrativas aos postulados das unidades de espaço e tempo defendidos pelo mesmo autor. Desse modo, “O Cobrador”, “Livro de ocorrências”, “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II” apresentam múltiplas espacialidades e territorialidades, sejam aquelas que estão configuradas nas respectivas tramas, sejam aquelas que decorreriam da potencial incorporação de outros episódios àquelas composições diegéticas.

No caso de “O Quarto Selo”, além de os espaços onde ocorrem as ações do conto serem variados, abrangendo desde a cena em um motel, passando por sessões de tortura em sala de departamento da polícia repressiva, até determinadas cenas no gabinete do Governador Geral, é impossível sabermos ao certo qual a duração do contexto opressivo vigente naquela sociedade não somente a partir dos eventos ocorridos ao longo da trama, mas também tomando como referência os desconhecidos acontecimentos anteriores a esta e os ignorados desdobramentos decorrentes do ponto culminante daquela narrativa (o assassinato do Governador Geral pelo Exterminador).

Como consequência direta e inevitável da inviabilidade de adequação das unidades anteriormente problematizadas aos contos de nosso *corpus*, a unidade de tom também acaba ficando comprometida nesses casos, pois não há como exigir qualquer submissão de todas as partes presentes naquelas narrativas a uma ‘estrutura harmoniosa’, direcionada a um mesmo e único objetivo. Muito menos, nesse sentido, nenhum desses exemplos seria capaz de alcançar a imponderável finalidade de deixar uma ‘impressão única’ em seus leitores, uma vez que as respectivas tramas se destacam pela heterogeneidade de suas composições. Por outro lado, mesmo a possibilidade de eliminação de cenas em “O Cobrador” e em “Livro de ocorrências”, bem como o potencial acréscimo de outros fragmentos às respectivas tramas, devem ser aí considerados segundo sua funcionalidade, pois tal flexibilidade, ao contrário da preocupação de Moisés (1978), não compromete a totalidade dessas criações literárias.

Curiosa e ironicamente, Moisés (1989), em sua *História da literatura brasileira: modernismo*, reconhece a existência de uma mudança de conteúdo e forma ao longo do conjunto das obras literárias de Rubem Fonseca, aí estando incluídos os contos, muito embora acabe alegando a existência de uma ‘unidade’ ou ‘continuidade semântica’ ali configurada, o que acaba demonstrando a permanência de uma obsessão unitária a conduzir as reflexões desse autor não somente sobre o conto, mas também acerca da literatura de um modo geral, além de demonstrar uma questionável despreocupação com as singularidades a serem consideradas nas reflexões a respeito de cada obra. O mesmo autor admite existirem narrativas fonsequianas caracterizadas pela sucessão de parágrafos segundo uma ordem casual, sem, no entanto, apresentar nenhuma tipologia nesse sentido, nem apontar para outros exemplos desse escritor cuja ruptura com o conceito de obra de arte orgânica, baseado na relação causal entre as partes constitutivas da diegese, fosse mais abrangente. Eis as palavras do autor discutido nesse tópico relativas à produção literária fonsequiana:

A variação de conteúdo e forma é o lugar-comum, ainda que alicerçada numa unidade, ou continuidade, semântica. Se uma narrativa avança até as margens do Surrealismo, noutra a tentação é de fazer uma história de espionagem e mistério, e mais adiante é a vez de uma ficção científica apresentar-se, ou de um artefato produzido pela indústria do sexo (a mulher infável) se tornar personagem. E se ora o diálogo prepondera, noutras vezes o drama se expressa por meio de quadros sinóticos, ou blocos narrativos, ou de relatórios. E se num momento a sucessão de parágrafos obedece a uma ordem casual, noutro a narrativa se dispõe como um monólito; e se num conto o autor mistura uma entrevista, um programa de teatro, uma carta e uma crítica, noutros emprega o verso (ou seu simulacro). (MOISÉS, 1989, p. 14).

Na seção a seguir, apresentaremos algumas considerações sobre as teses de Piglia (2004) a respeito do conto, verificando a pertinência ou não do modelo defendido pelo ensaísta argentino para definir esse tipo de narrativa e buscar diferenciá-la, portanto, de outros gêneros literários existentes.

2.4. A hipótese da ‘dupla fabulação’ de Ricardo Piglia: uma outra tentativa de definir o conto

Piglia (2004, p. 89) inicia seu ensaio “Teses sobre o conto” apresentando a seguinte anedota encontrada em um dos cadernos de notas do dramaturgo e contista russo Anton Tchekhov: determinado homem em Montecarlo decide ir a um cassino, acaba ganhando um milhão, retorna para sua casa e comete suicídio. Logo a seguir, o ensaísta afirma que ‘a forma clássica’ do conto se encontra disposta no “núcleo desse relato futuro e não escrito”. Nesse sentido, prossegue o mesmo autor, a intriga surge como um paradoxo, pois, ao trazer a sequência jogar-perder-suicidar-se, rompe com “o previsível e o convencional”.

Assim, ainda de acordo com o escritor argentino, a anedota descrita evidencia uma tendência no sentido de dissociar a história do jogo e a história do suicídio, sendo essa dissociação ou cisão o aspecto-chave que define a natureza dupla da forma do conto. Desse modo, surge a primeira tese relacionada a esse tipo de narrativa: um conto *sempre* diz respeito ao relato de duas histórias. Em outras palavras, qualquer conto se distinguiria de outras modalidades narrativas (romance, novela e crônica) por apresentar, necessariamente, uma dupla fabulação no conjunto de sua composição.

Piglia (2004, p. 89) ilustra sua primeira tese afirmando que o conto clássico, a exemplo dos contos de Poe e Quiroga, apresenta a história 1 (o relato do jogo) em primeiro plano, enquanto desenvolve a história 2 (o relato do suicídio) secretamente. Todo o engenho do contista estaria, portanto, em sua habilidade de camuflar a história 2 sob a história 1, a ponto de um relato visível conseguir esconder um relato secreto, cuja ocultação seria possível graças a um modo elíptico e fragmentário de construir o ato de narrar. O efeito de surpresa decorreria então do momento no qual o final da história secreta surgisse na superfície textual do conto.

Nesse contexto, segundo Piglia (2004, p. 90), cada uma dessas histórias é trabalhada de acordo com dois sistemas distintos de causalidade. Acontecimentos idênticos surgiriam, portanto, dentro de duas lógicas narrativas antagônicas. Logo, os elementos essenciais de determinado conto apresentariam dupla função e seriam usados diferentemente em ambas as

histórias. Os pontos de intersecção, consequentemente, atuariam como fundamento do desenvolvimento desse tipo de narrativa. Para ilustrar os argumentos até aqui apresentados, o ensaísta recorrerá a exemplos de contos do escritor argentino Jorge Luis Borges.

Em “A morte e a bússola”, logo no começo, um lojista decide publicar um livro. Esse livro está ali porque é imprescindível na armação da história secreta. Como fazer para que um gângster como Red Scharlach esteja a par das complexas tradições judaicas e seja capaz de armar para Lönnrot uma cilada mística e filosófica? Borges lhe arranja esse livro para que se instrua. Ao mesmo tempo, usa a história 1 para dissimular essa função: o livro parece estar ali por contiguidade com o assassinato de Yarmolinsky e responde a uma causalidade irônica. “Um desses lojistas que descobriram que as pessoas se resignam a comprar qualquer livro publicou uma edição popular da *História secreta de Hassidim*.” O que é supérfluo numa história é básico na outra. O livro do lojista é um exemplo (como o volume das *Mil e uma noites* em “O sul”; como a cicatriz em “A forma da espada”) da matéria ambígua que põe em funcionamento a microscópica máquina narrativa que é um conto. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Com base em toda essa argumentação, Piglia (2004, p. 91) conclui que o conto se constitui em um relato no interior do qual há um relato secreto. Entretanto, esse ‘sentido oculto’ não é dependente de uma interpretação, pois o enigma decorreria da própria história relatada enigmaticamente. Assim, o *leitmotiv* do relato estaria orientado à construção dessa narrativa cifrada. Nesse momento, o ensaísta chega à sua segunda tese sobre o conto, definida nos seguintes termos: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.”

Por outro lado, Piglia (2004, p. 91-92) não deixa de reconhecer a existência de uma ‘versão moderna do conto’, cujas origens poderiam ser encontradas no próprio Tchekhov, em Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e na coletânea de contos *Dublinenses*, de James Joyce, caracterizada pelo abandono do final surpreendente e da estrutura fechada. Nesses casos, a história secreta apareceria de modo cada vez mais insuspeito, elusivo. Assim, se o ‘conto clássico’, à maneira de Poe, relata uma história sinalizando a existência de outra, o conto moderno traria duas histórias como sendo apenas uma. Buscando fundamentar esse argumento, o ensaísta aponta a ‘teoria do iceberg’ de Hemingway como a primeira síntese do processo de transformação relacionado ao modo de narrar as duas histórias consideradas constitutivas da composição desse tipo de narrativa. De acordo com este modelo alegadamente teórico, o mais importante nunca deve ser contado, cabendo ao contista elaborar a intriga em questão a partir do não-dito, do subentendido e da alusão.

Piglia (2004, p. 92) recorre a um conto do criador da alegada ‘teoria do iceberg’ com o objetivo de demonstrar a existência de uma diferença entre o modo clássico e o moderno de

elaborar esse tipo de narrativa. Nesse sentido, em “O grande rio dos dois corações”, haveria tamanha ocultação da história 2 (os efeitos da guerra sofridos por Nick Adams) que a trama passaria a impressão de dizer respeito apenas à descrição corriqueira de uma pescaria. Tal efeito, por sua vez, decorreria da habilidade de Hemingway em narrar hermeticamente uma história secreta. Nesse caso, a maestria do contista no uso da ‘arte da elipse’ acarretaria a percepção da ausência do segundo relato subjacente ao primeiro.

Outro contista considerado por Piglia (2004, p. 92) como um dos nomes mais representativos do chamado ‘conto moderno’ é Franz Kafka. Aqui, ao contrário da abordagem adotada em relação a Hemingway, o ensaísta não apresenta nenhum exemplo que comprovaria as características tidas pelo mesmo como próprias do conto kafkiano: contar, de modo claro e simples, a história secreta, deixando para narrar a história visível de forma sigilosa, a ponto de transformá-la em uma instância enigmática e obscura. Tal inversão instauraria, portanto, o ‘kafkiano’ na história desse tipo de gênero narrativo.

Piglia (2004, p. 93) volta a tratar de Borges para comentar sobre como entende ser a relação estabelecida entre as duas histórias nos contos desse escritor. Assim, nessas narrativas, a história 1 seria um gênero e a história 2, sempre a mesma. Logo, objetivando minimizar ou mesmo disfarçar a monotonia dessa segunda história, esse contista recorreria às diversas possibilidades de construção narrativa oferecidas pelos gêneros. Com base nessa descrição, o ensaísta conclui que todos os contos borgeanos seriam construídos segundo tal procedimento. Desse modo, segundo a anedota de Tchekhov, a história visível apareceria ali por meio dos estereótipos, sutilmente parodiados, relativos à determinada tradição ou gênero, a exemplo de uma partida em um armazém, localizado na planície entrerriana, relatada por um velho soldado da cavalaria de Urquiza, o qual seria amigo de Hilario Ascassubi. Já o relato do suicídio decorreria de uma história elaborada graças à ‘duplicidade’ e à ‘condensação’ da existência de um homem em determinada cena ou determinado ato único definidores de sua sorte.

Para Piglia (2004, p. 93), Borges teria sido responsável por introduzir uma variante fundamental na história do conto, a qual consistiria em alçar a elaboração cifrada da história 2 à posição de tema do relato. Assim, o contista narraria as manobras de determinada pessoa que construiria, de modo perverso, uma trama sigilosa a partir dos traços encontrados em uma história visível. Desse modo, a história 2 seria uma criação premeditada de Scharlach; nesse

sentido, ocorreria algo semelhante com Azevedo Bandeira em “O morto”, com Nolan em “Tema do traidor e do herói”, bem como com Emma Zunz.

Após apresentarmos as considerações de Piglia (2004) sobre o conto, podemos perceber que esse ensaísta, ao contrário dos autores comentados nas seções anteriores desse capítulo, não recorre a nenhuma definição baseada em qualquer espécie de unidade para buscar distinguir esse tipo de narrativa de outras modalidades de gênero literário, sejam elas narrativas ou não. Isso, sem dúvida, representa algum avanço em relação à obsessão unitarista encontrada nos textos anteriormente analisados, a qual surge ali configurada como verdadeiro fetiche. Além disso, aquele autor chega a esboçar uma tipologia de contos, com o objetivo de ilustrar os diferentes modos de construção do princípio da dupla fabulação em narrativas de contistas ‘clássicos’ e ‘modernos’.

Por outro lado, ao apresentar a dupla fabulação como característica distintiva do conto, bem como a tese daí decorrente relativa à história secreta ser “a chave da forma do conto e de suas variantes”, Piglia (2004, p. 89-93) também não consegue oferecer uma definição satisfatória a respeito desse tipo de narrativa, a ponto de oferecer uma distinção consistente, a partir de uma ou mais categorias estéticas, em relação a outros gêneros literários. Nesse sentido, poderíamos fazer as seguintes perguntas: somente encontraríamos a possibilidade de dupla fabulação no conto? ; todos os contos apresentariam, necessariamente, duas histórias na composição de sua intriga?

Para tentarmos responder à primeira pergunta, lembremos do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nessa obra, Bentinho repassa as lembranças de diversos momentos de sua vida (a infância, a descoberta de seu amor por Capitu ainda nesse período, os estudos no seminário e o contato com Escobar durante a estadia naquele lugar, seu casamento com Capitu, o reencontro com Escobar na fase adulta, as suspeitas de traição entre a esposa e o melhor amigo, o fim do casamento, o exílio da antiga companheira e do filho no exterior) com a finalidade de, ao tentar ‘unir as duas pontas da vida’, apresentar suas razões de acreditar no adultério de Capitu.

Esse conteúdo manifesto do relato de Bento Santiago corresponderia, segundo a classificação de Piglia (2004) utilizada para definir o conto, à história 1. Por outro lado, certas pistas encontradas aí podem indicar uma história 2 ou mesmo uma história 3. Assim, a segunda intriga estaria relacionada aos indícios de loucura de Bentinho encontrados ao longo de seu discurso explícito, como sua conversa com um coqueiro, o diálogo travado com um

verme que se alimentava das páginas de um livro e o delírio de imaginar a chegada de Dom Pedro II até sua casa para interceder, em seu favor, junto à mãe.

Já a existência de uma terceira história, mais sutil se comparada à da segunda, pode ser percebida a partir da descrição feita pelo narrador a respeito da relação entre ele e Escobar na época da convivência de ambos no seminário. Em determinado momento desse convívio, Bentinho chega a tocar o braço de seu amigo, com o objetivo de averiguar a consistência da musculatura dessa região do corpo de seu então companheiro de estudos religiosos. Esse possível aspecto homoerótico presente em *Dom Casmurro* ainda não teria sido devidamente explorado pela fortuna crítica machadiana, merecendo estudos mais aprofundados nesse sentido²².

No romance *O processo*, de Franz Kafka, também podemos encontrar, pelo menos, duas histórias presentes na composição dessa obra. Assim, se a história 1 está relacionada às buscas de Joseph K. para tentar descobrir os motivos pelos quais lhe é imputada determinada acusação criminal, a história 2, de natureza simbólica, seria uma alegoria da condição do sujeito histórico na modernidade, o qual se percebe cada vez mais impotente perante uma estrutura de poder abstrata, impessoal e tirânica.

Como podemos perceber a partir dos exemplos que comentamos, a dupla – e até múltipla – fabulação não é uma característica específica do conto, podendo ser encontrada também em romances. Desse modo, ela não é uma categoria que distingue, ontologicamente, aquele tipo de narrativa de outras espécies de gêneros narrativos. Mesmo em uma crônica, é possível encontrarmos diversas histórias compondo o conjunto da trama. Nesse sentido, lembremos de “Fim de semana na fazenda”, de autoria do cronista Rubem Braga. Encontramos ali um texto literário composto de cinco histórias, as quais não apresentam qualquer relação de causalidade entre si - à exceção do narrador em comum -, sendo independentes umas das outras e, portanto, intercambiáveis.

Assim, as reflexões sobre os antigos donos das fazendas, desencadeadas no narrador a partir da visão dos retratos emoldurados destes pendurados nas paredes da sala, poderiam aparecer tanto na abertura da diegese quanto no lugar das demais cenas aí dispostas. De forma semelhante, a terceira cena, que descreve a relação entre as transformações do espaço

²² Essa hipótese de pesquisa foi apresentada por Ítalo Moriconi, professor do Instituto de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e crítico literário, em palestra proferida na Universidade Federal da Paraíba, no dia 12 de abril de 2011.

geográfico próximo às margens do Rio Preto e do Paraibuna e as mudanças nos modelos de produção econômica monocultora encontrados nessa região ao longo do tempo, poderia surgir em qualquer outro momento da trama, sem, com isso, alterar ou comprometer o entendimento do sentido da narrativa como um todo.

Por outro lado, se tentamos definir o conto a partir do critério da dupla fabulação proposto por Piglia (2004), encontraremos exemplos desse tipo de narrativa que não podem ser explicados a partir dessa definição. Isso pode ser observado em dois contos do próprio Jorge Luis Borges, um dos contistas a quem o ensaísta recorre com vistas a tentar demonstrar suas duas teses sobre essa modalidade de gênero narrativo.

Desse modo, em “O Imortal”, encontramos quatro níveis de enunciação presentes na obra: o narrador que somente aparece para iniciar a trama, comentando sobre certo manuscrito encontrado juntamente aos seis volumes da *Ilíada* de Pope, os quais foram oferecidos pelo antiquário Joseph Cartaphilus, de Esmirna, à princesa de Lucinge no ano de 1929; o narrador do manuscrito, o oficial romano Marco Flamínio Rufo, que relata sua busca pela Cidade dos Imortais e pelo rio cuja água é conhecida por conferir imortalidade; o narrador responsável pela revisão dos relatos anteriores, o qual surge para problematizar as informações apresentadas nos cinco capítulos de aventuras, a ponto de não conseguirmos mais distinguir nitidamente as figuras de Marco Flamínio Rufo (o segundo narrador), Homero e Cartaphilus, o que acaba gerando uma ambiguidade relativa à possibilidade de todos eles, no fim das contas, serem a mesma pessoa; e o narrador do “Pós-escrito” de 1950, publicado mais de duas décadas após a morte de Joseph Cartaphilus. Ao não se nomear, há a possibilidade de esse último enunciador ser o mesmo encarregado de relatar as circunstâncias de descoberta do manuscrito no início do conto.

Já “A Biblioteca de Babel” é o típico caso de conto no qual o viés labiríntico perpassa todas as categorias passíveis de análise (foco narrativo, tempo, espaço, ação, enredo), sendo incompatível, portanto, com o critério da dupla fabulação defendido pelo ensaísta para definir essa modalidade de narrativa e distingui-la de outros tipos de gênero narrativo. Nesse sentido, devemos salientar que Borges se notabilizou como um dos maiores contistas do século XX (para alguns, certamente o melhor) justamente em razão de apresentar um conjunto de narrativas dessa natureza cuja construção estética problematiza modelos narrativos consagrados. Assim, Piglia (2004), apesar de recorrer a exemplos de contos borgeanos com o objetivo de fundamentar seus argumentos e, assim, conferir legitimidade para as teses que

defende, desconsidera a complexidade existente naquelas obras do contista, acabando por incorrer também, à sua maneira, em um reducionismo de ordem epistemológica.

Ao considerarmos os contos que escolhemos para analisar em nosso trabalho, percebemos também a incompatibilidade da definição de Piglia (2004) para conseguir explicar, de forma satisfatória, as narrativas de nosso *corpus*. Desse modo, os contos “O Cobrador”, “Livro de ocorrências”, “Passeio noturno – Parte I”, “Passeio – Parte II” e “O Quarto Selo”, cada qual ao seu modo, não podem ser entendidos com base no parâmetro da dupla fabulação proposto pelo ensaísta.

Logo, o conjunto da trama de “O Cobrador” é formado não apenas por duas histórias, sendo a segunda delas oculta em relação à primeira, mas a partir da reunião de diversas narrativas curtas que compõem a trajetória do narrador ao longo do conto, estando estas desprovidas de qualquer relação de causalidade até o surgimento de Ana Palindrômica e passando a apresentar um liame causal após o aparecimento desta. Por outro lado, essa grande narrativa permite o acréscimo indefinido de novas cenas tanto naquele primeiro momento quanto depois do advento dessa personagem, o que torna ainda mais inviável a adequação do critério da dupla fabulação ao caso aqui descrito.

No conto “Livro de ocorrências”, encontramos uma composição semelhante àquela encontrada em “O Cobrador”, pois ali, além de a trama ser construída a partir da reunião dos relatos de três ocorrências policiais apuradas por um delegado de identidade ignorada, há também a possibilidade de novas cenas serem acrescentadas indefinidamente à diegese. Nesse caso, entretanto, não somente o narrador (autodiegético em ambos os contos) apresenta um nível sócio-econômico diferente como as pequenas narrativas que compõem a narrativa maior são desprovidas de qualquer relação de causalidade entre elas; isso sem deixar de lembrarmos a inexistência, ao longo da composição diegética, de qualquer acontecimento cuja materialização representasse alguma mudança na configuração do conjunto dessa obra.

Os contos “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II”, por sua vez, apesar de aparecerem dispostos de modo sequencial, não apresentam uma relação de causalidade entre eles, pois a segunda parte poderia ocupar o lugar da primeira sem haver qualquer prejuízo para o entendimento de ambas. Além disso, como nenhuma dessas partes apresenta um desfecho conclusivo, novas continuações poderiam ser acrescentadas indefinidamente. Assim, percebemos haver aqui, à semelhança das narrativas fonsequianas descritas acima, não um procedimento de dupla fabulação do conto, mas sim de *multifabulação* na concepção

desse tipo de narrativa. Nesse sentido, também de forma semelhante aos exemplos elencados há pouco, apenas o narrador representa um aspecto comum entre as duas tramas presentemente comentadas.

Já “O Quarto Selo” apresenta, ao longo de sua composição, uma série de breves intrusões de vozes alheias ao narrador heterodiegético que conduz a narrativa, destinadas a oferecer algum tipo de explicação, ambígua e pouco confiável, sobre determinadas siglas surgidas naquele contexto ficcional. Desse modo, o modelo da dupla fabulação descrito por Piglia (2004) não consegue explicar satisfatoriamente um conto que apresenta certas informações passíveis de serem eliminadas sem provocar prejuízo para a interpretação da diegese, em razão de aparecerem aí segundo uma relação de causalidade relativa frente aos termos de significado obscuro. Logo, de forma semelhante aos três contos fonsequianos anteriormente descritos, nos quais as cenas ali disponíveis são autônomas a ponto de poderem ser retiradas e/ou outras serem acrescentadas indefinidamente, verificamos a existência de uma flexibilidade análoga relacionada à existência das respectivas passagens dessa trama mencionadas há pouco.

Em suma, podemos afirmar que o critério da dupla fabulação defendido por Piglia (2004), apesar de apresentar avanços em comparação às explicações oferecidas pelos demais autores dedicados a refletir sobre o conto, como comentamos anteriormente, não consegue explicar a natureza mais experimental encontrada em diversas narrativas desse tipo, especialmente a partir do século XX. Nesse sentido, falta à chamada Teoria do Conto em geral oferecer um modelo descritivo dessa modalidade de narrativa capaz de explicá-la satisfatoriamente a partir do reconhecimento da existência de seu caráter proteico, ou seja, de sua capacidade de assumir as mais variadas e imprevisíveis formas, à semelhança do romance.

Assim, quem pretende teorizar sobre o conto deve buscar encontrar uma adequação entre suas teses e aquilo que a realidade apresenta, sob pena de criar alguma forma de idealização, não raro fetichizada, em oposição às evidências materiais. Esse cuidado de natureza epistemológica deve ser considerado, com seu devido rigor, em qualquer área relacionada à construção do conhecimento. A propósito, o debate acerca dessa questão é antigo em Filosofia, havendo, até hoje, um embate entre idealistas e materialistas dos mais variados tipos.

Schopenhauer (2000, p. 210), ao criticar em sua obra *Crítica da filosofia kantiana* a inversão promovida pelo filósofo alemão Immanuel Kant no modo de construir os conceitos,

o qual não partiria das coisas para se chegar, finalmente, a estes, mas sim das abstrações conceituais para se conceber a empiria como mera concretização de conceitos. Uma postura semelhante a essa criticada por aquele pensador é encontrada entre os chamados teóricos do conto e, em razão disso, julgamos importante transcrevermos um trecho dessas reflexões schopenhaurianas, a fim de oferecermos uma possibilidade de entendimento mais nítida acerca dessa questão.

(...) Portanto, Kant, que aqui pôs de cabeça para baixo o processo de nossa faculdade de conhecimento e, por isso, bem poderia ser acusado de ter dado motivo para uma charlatanaria filosófica, tornada célebre em nossos dias, que, ao invés de reconhecer os conceitos, como pensamentos abstraídos a partir das coisas, inversamente, põe como primeiros os conceitos e só vê nas coisas conceitos concretos, trazendo, deste modo, para o mercado, o mundo invertido, como uma arlequinada filosófica que, naturalmente, tinha que encontrar grande aplauso. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 210)

O idealismo na construção do conhecimento, não raro, anda de mãos dadas com algum tipo de obsessão unitarista, como avalia Gleiser (2010) em seu livro *Criação (im)perfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*. Nessa obra, conforme chegamos a comentar pontualmente em nota explicativa no primeiro capítulo da dissertação, o físico brasileiro traça um histórico das origens dos diferentes modelos de concepção unitarista, muitos deles de base religiosa, para defender uma de suas teses centrais: a própria Física, área do conhecimento considerada bastante ciosa de seu compromisso em apenas postular teorias construídas segundo rigorosos princípios metodológicos, ainda apresenta a preocupação de encontrar um pequeno conjunto de leis - de preferência, uma lei única – capaz de explicar o funcionamento da totalidade do universo, não obstante seguidas investigações científicas, especialmente aquelas realizadas ao longo do século XX, problematizarem, recorrentemente, a conquista desse anseio.

Todas as teorias de unificação baseiam-se na noção de que quanto mais profunda e abrangente a descrição da Natureza, maior o seu nível de simetria matemática. Ecoando os ensinamentos de Pitágoras e Platão, essa noção expressa um julgamento estético de que teorias com um alto grau de simetria matemática são mais belas e que, como escreveu o poeta John Keats em 1819, “beleza é verdade”. Porém, quando investigamos a evidência experimental a favor da unificação, ou mesmo quando tentamos encontrar meios de testar essas ideias no laboratório, vemos que pouco existe para apoiá-las. Claro, a ideia de simetria sempre foi e continua sendo uma ferramenta essencial nas ciências físicas. O problema começa quando a ferramenta é transformada em dogma. Nos últimos cinquenta anos, descobertas experimentais têm demonstrado consistentemente que nossas expectativas de simetrias perfeitas são mais expectativas do que realidades. (GLEISER, 2010, p. 14).

À semelhança de Adorno (2003), aquele físico, ex-adepto de uma concepção idealista da natureza, defende a importância de reconhecermos conceitualmente as assimetrias (em termos adornianos, o ‘não-idêntico’) existentes na realidade, chegando, inclusive, a perceber um valor estético decorrente dessas imperfeições observadas em diversos casos, alguns deles até mesmo prosaicos e cotidianos. Para ilustrar seu argumento, o mesmo cientista lembra que as revoluções estéticas promovidas pela arte e pela música no início do século XX, período no qual ocorreu o advento dos movimentos históricos de vanguarda em diversas partes do mundo, já reconheceram as possibilidades de expressão dessa nova estética (diríamos dessas novas estéticas), devendo a ciência, assim, orientar-se segundo outro paradigma.

Aos poucos, fui convergindo numa nova estética, baseada na imperfeição. Que me perdoe o grande Vinícius de Moraes, mas beleza não é fundamental. É o imperfeito, e não o perfeito, que deve ser celebrado. Como no famoso sinal de Marilyn Monroe, a assimetria é bela precisamente por ser imperfeita. A revolução na arte e na música do início do século XX é, em grande parte, uma expressão dessa nova estética. É hora de a ciência mudar, deixando para trás a velha estética do perfeito que acredita que a perfeição é bela e que a “beleza é verdade”. (GLEISER, 2010, p. 15).

Assim, à guisa de conclusão, podemos perceber que não é exclusividade da Teoria do Conto a existência de concepções referentes a esse tipo de narrativa baseadas em alguma espécie de idealização, seja de natureza unitária, como no caso dos três primeiros autores discutidos no início deste capítulo, ou binária, como pudemos perceber ao discutir as teses de Piglia (2004) sobre o conto; neste caso, talvez a inspiração tenha surgido do modo de funcionamento próprio das operações computacionais, baseado em modelos binários ‘zero-um’. Nenhuma forma de reducionismo, portanto, consegue dar conta, em qualquer área do conhecimento, da multiplicidade dos fenômenos encontrados na realidade.

Nesse sentido, valendo-nos das problematizações expostas por Gleiser (2010), pensamos que qualquer tentativa de entender o conto ou qualquer outro gênero literário deve procurar uma adequação com as diversas formas assumidas pelas composições literárias, buscando-se evitar, desse modo, abordagens cuja preocupação seja encontrar, a todo custo, algum tipo de ‘simetria’ na dimensão empírica, bem como a ‘beleza’ considerada dela decorrente. Apesar de havermos problematizado modelos consagrados na Teoria do Conto neste capítulo, foge aos objetivos de nossa pesquisa oferecermos alguma proposta de definição desse tipo de narrativa, pois nos propomos aqui a desenvolver um trabalho de crítica literária, e não de teoria da literatura.

Assim, a discussão realizada nesse contexto tem a finalidade de demonstrar como os contos de Rubem Fonseca selecionados para compor nosso *corpus* se constituem em exemplos insuscetíveis de adequação àquelas categorias reducionistas anteriormente discutidas, o que será mais claramente compreendido ao desenvolvermos o estudo tipológico das respectivas cinco narrativas escolhidas. É o que faremos a partir de agora.

CAPÍTULO III – O PRINCÍPIO DA NÃO CAUSALIDADE EM RUBEM FONSECA: UMA TIPOLOGIA DE CINCO CONTOS

3.1. A causalidade relativa e a possibilidade de acréscimo infinito de episódios em “O Quarto Selo (Fragmento)” (1969)

Apresentaremos a análise tipológica dos contos de nosso *corpus* a partir da sequência na qual eles foram publicados, com o objetivo de compreendermos com mais clareza como o princípio da não causalidade, responsável por estruturar a organização dessas narrativas, foi se evidenciando nos três volumes de contos aos quais elas pertencem. Assim, começaremos analisando, nessa seção, o conto “O Quarto Selo (Fragmento)”, publicado na coletânea *Lúcia McCartney*, em 1965. Os demais textos literários escolhidos para os fins dessa pesquisa serão analisados de acordo com a seguinte ordem: “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)”, publicados no livro *Feliz ano novo*, em 1975; “Livro de ocorrências” e “O Cobrador”, presentes em *O Cobrador*, de 1979.

O conto “O Quarto Selo (Fragmento)”, embora não apareça como a narrativa que intitule a coletânea de contos na qual se encontra inserida, possui uma importância capital no conjunto de narrativas ali reunidas, pois, como lembra Manguiera (2003, p. 35 e 36), a epígrafe do livro *Lúcia McCartney*, uma passagem do “Apocalipse” referente aos males desencadeados com a abertura do quarto dentre os sete selos encontrados no ‘Livro das Revelações’, está diretamente relacionada ao texto literário fonsequiano analisado nesta seção, conforme podemos observar na leitura do respectivo fragmento inaugural transcrito a seguir:

E quando se abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: “Vem e vê”. E apareceu um cavalo amarelo: e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome e pela mortandade, e pelas alimárias da Terra.

(Livro do Apocalipse – palavra grega que significa revelação.)

(FONSECA, 2001, p. 235)

Tal destaque conferido a “O Quarto Selo (Fragmento)” pelo autor implícito²³ naquela coletânea de contos pode ser explicado de duas formas. A primeira delas está relacionada ao desenvolvimento, ao longo do livro *Lúcia McCartney*, de uma temática já encontrada em

²³ Para uma maior discussão sobre o conceito de autor implícito, recomendamos a leitura das obras de Leite (1989) e Booth (1980), cujas referências completas podem ser encontradas no final de nosso trabalho.

narrativas contísticas fonsequianas das coletâneas *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965) e que será desenvolvida nas obras seguintes desse escritor, a exemplo de “Passeio noturno (Parte I)”, “Passeio noturno (Parte II)”, “Livro de ocorrências” e “O Cobrador”: a descrição de realidades que, em razão de se mostrarem marcadas pela desagregação social, pela insatisfação e pelo desencanto dos personagens, são ‘apocalípticas’, embora sem apontar, como na narrativa bíblica, para o advento de nenhum acontecimento ‘redentor’, cuja materialização representaria um fim definitivo do sofrimento experimentado por aqueles indivíduos. O conto “Onze de Maio”, reunido no volume *O Cobrador*, desenvolve o tema ‘apocalíptico’ de modo mais nitidamente semelhante a “O Quarto Selo”, pois o contexto ali representado se passa em um opressivo asilo para idosos de determinada sociedade do futuro, o qual parece ser relativamente próximo.

Nesse sentido, essas narrativas seriam bastante ilustrativas daquilo que Kermode (1997) denomina ‘Apocalipse moderno’, o qual é caracterizado pelo desgaste emocional cada vez mais crescente entre os sujeitos modernos provocado pelas recorrentes promessas frustradas de ‘fim dos tempos’ ao longo dos séculos. Assim, tamanho seria o esfacelamento psicológico daí decorrente que os beneficiários da eventual materialização de uma ‘redenção’ estariam impossibilitados de usufruir as benesses de tal ‘paraíso’.

A outra forma de explicarmos o destaque conferido a “O Quarto Selo” dentre as narrativas de *Lúcia McCartney* está relacionado a determinado aspecto encontrado na composição daquele conto e que seria desenvolvido nos demais contos analisados nessa pesquisa, pertencentes às duas coletâneas de contos imediatamente posteriores de Rubem Fonseca: a problematização ao princípio da causalidade como procedimento de estruturação da narrativa.

Desse modo, se essa ruptura surge discretamente em “O Quarto Selo”, estando relacionada apenas à possibilidade de determinadas informações presentes no texto terem o significado apresentado a seu respeito relativizado, já aparece mais abrangente no caso das narrativas “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)”, pois ela envolve agora a relação de não causalidade - e, conseqüentemente, de não continuidade - entre essas duas tramas formalmente distintas. Em “Livro de ocorrências” e “O Cobrador”, por sua vez, a inexistência de um nexos causal ocorre entre cenas diferentes pertencentes à mesma diegese; nesse último caso, tal característica é encontrada especificamente na primeira metade da trama.

Como comentamos inicialmente, o “Quarto Selo” apresenta uma nítida intertextualidade com o “Apocalipse”, indicada inclusive pela epígrafe do livro no qual se encontra inserido, embora não apareça indicada aí a referência à passagem transcrita daquele texto bíblico. Essa narrativa bíblica diz respeito ao relato de acontecimentos futuros que se abaterão sobre a Terra, representando o ‘fim dos tempos’ e o triunfo da esperança ansiada pelos cristãos. Nesse contexto, ocorrerá a luta final entre o Bem e o Mal, com a consequente derrocada deste, bem como a conquista do paraíso celeste pelos homens justos, piedosos e tementes a Deus, estando a condenação ao inferno reservada para o restante da humanidade.

A abertura do quarto selo ou ‘selo do terror’ aparece descrita no capítulo 6, versículo 7 daquela narrativa bíblica. Após o Cordeiro o abrir no livro de sete selos em forma de rolo e escrito de ambos os lados que lhe foi entregue pela mão direita de quem se encontra assentado no trono, o quarto dentre os quatro seres viventes encarregados de acompanhar o primeiro convoca o cavaleiro Morte, o qual surge montado em um cavalo amarelo e acompanhado de perto por Hades. Aos dois é concedido o poder de recorrer à espada, à fome, às pragas e aos animais selvagens para promover a morte sobre um quarto da superfície terrestre.

Logo na cena inaugural de “O Quarto Selo”, somos apresentados ao protagonista do conto, denominado Exterminador. Nesse mesmo contexto, tomamos conhecimento da missão que lhe é encarregada pelo Cacique, líder da misteriosa organização terrorista a qual pertence o herói desta narrativa: assassinar o Governador Geral, a autoridade máxima daquela sociedade carioca do futuro mergulhada em toda sorte de demonstrações recorrentemente brutais de violência.

Assim, a relação dessa trama fonsequiana com o “Apocalipse” também pode ser observada a partir da alcunha conferida àquele assassino profissional, pois, conforme lembra Manguiera (2003, p. 115), o termo ‘exterminador’, sendo um substantivo derivado do verbo ‘exterminar’, pode significar, dentre outros significados possíveis, ‘destruição pela morte’, ‘aniquilação’ ou ‘ato de acabar com algo’. Desse modo, podemos perceber que o Exterminador desempenha uma função análoga àquela do cavaleiro cuja aparição ocorre após a abertura do quarto selo na narrativa bíblica: atuar como um agente da morte. Todavia, no contexto recortado em “O Quarto Selo”, a ação letal do herói é orientada pela meta de conseguir a eliminação do Governador Geral.

Dessa forma, o Exterminador atua, simbolicamente, como o ‘cavaleiro Morte’ que, auxiliado pelo ‘Inferno’ (o personagem Cacique), ‘abrirá’ o ‘quarto selo’ ou ‘selo do terror’

naquela sociedade carioca do futuro já imersa em uma realidade apocalíptica. A narrativa “O Quarto Selo” já começa claramente *in medias res*, pois supomos a abertura simbólica dos três selos anteriores àquele anunciado no título do conto. Nesse sentido, o estado de beligerância de todos contra todos descrito na trama fonsequiana teria surgido em algum momento no qual um segundo selo²⁴ houvesse sido aberto no contexto apocalíptico ali representado, sendo a existência da narração desse episódio, de autoria do próprio Rubem Fonseca ou decorrente de algum exercício literário de outro escritor, por nós ainda hoje desconhecida.

Para entendermos melhor como o princípio da (não)causalidade aparece configurado em “O Quarto Selo” e as diferenças entre o caráter apocalíptico construído nesse conto e aquele encontrado na narrativa bíblica, apresentaremos algumas explicações que julgamos necessárias sobre o contexto social representado no texto literário fonsequiano. Diversas informações presentes ao longo da trama apontam para a natureza apocalíptica do enredo desenvolvido na trama aqui analisada. A primeira delas já surge logo na primeira cena, relacionada ao aprendizado de uma técnica de condicionamento (a capacidade de conter o ato reflexo de piscar os olhos frente a uma ameaça) pelo personagem Cacique. A propósito disso, ele comenta sobre a circunstância de ninguém mais ler na sociedade onde se encontra inserido, metonímia cuja presença atuaria no sentido de indicar, embora ainda discretamente, a barbárie instalada nessa realidade a partir do abandono de qualquer preocupação em, pelo menos, ostentar uma conduta civilizada aparente, decorrente da educação formal proporcionada pelo contato com textos escritos.

“Aprendi isso numa antiga novela americana sobre terroristas negros”, disse o Cacique. “É um truque velho, mas surpreendente. Hoje ninguém mais lê. Porém, tudo que eu sei aprendi nos livros.” Um leve sorriso na sua boca de lábios finos. (FONSECA, 2001, p. 261)

Podemos perceber que a realidade representada em “O Quarto Selo” acontece no futuro a partir da presença de recursos tecnológicos inexistentes na época de publicação do conto. Por outro lado, baseando-nos parcialmente em Manguiera (2003, p. 119), percebemos que essa narrativa aproveita quatro importantes aspectos relacionados ao momento histórico no qual a coletânea de contos *Lúcia McCartney* foi lançada para a construção de sua diegese: a

²⁴ O relato sobre a abertura do segundo selo é encontrado no capítulo 6, versículo 3 do “Apocalipse”. Nessa passagem, após o Cordeiro o abrir no livro de sete selos em forma de rolo e escrito de ambos os lados que lhe foi entregue pela mão direita de quem se encontra assentado no trono, o segundo dentre os quatro seres viventes convoca o segundo cavaleiro, o qual surge montado em um cavalo vermelho e recebe poder para acabar com a paz na Terra, incentivando, assim, os homens a matarem uns aos outros. Depois de anunciada a sua missão, aquele cavaleiro recebe uma grande espada, simbolicamente destinada a esse fim.

previsão do criminoso serial Charles Manson relativa a uma guerra racial prestes a eclodir nos EUA, cujo anúncio, segundo a lógica paranóica desse indivíduo, estaria presente na música “Helter Skelter”, dos Beatles, lançada no aclamado ‘Álbum Branco’ da banda em 1968, parece-nos ter inspirado a concepção do comentário do personagem Cacique sobre suas leituras de ‘novelas americanas de terroristas negros’; a existência de organismos de repressão do governo e de diversas organizações clandestinas de esquerda conhecidos pelas siglas que os identificavam; a exacerbação das práticas autoritárias da ditadura militar decorrentes da publicação do AI-5 em 1968, representada na cena de tortura do chefe do grupo terrorista BBB nas dependências do órgão da polícia política; a chegada, pela primeira vez, de uma expedição tripulada por seres humanos à Lua em 1969, mesmo ano de lançamento daquele volume de narrativas contísticas. Este fator externo aparece reelaborado esteticamente quando o narrador heterodiegético²⁵ destaca a sofisticação técnica do treinamento recebido pelo Exterminador ao comparar essa preparação com aquela recebida pelos ‘antigos astronautas’, conforme demonstra o trecho, abaixo transcrito, do final da primeira cena desse texto literário fonsequiano.

(...) R controlava os mínimos gestos – comer, andar, sentar, correr, fumar, até a maneira de pensar ele condicionava ao personagem assumido. O treinamento dos Exterminadores para enganar e matar era tão elaborado e difícil quanto o dos antigos astronautas. (FONSECA, 2001, p. 262).

Embora haja desenvolvimento tecnológico na sociedade do futuro ali representada, a ponto de ser possível a comunicação, em tempo real, entre duas pessoas mediante um sofisticado sistema de audiovisual instalado na parede de uma sala, como podemos observar nos diálogos ocorridos entre Pan e o Governador Geral; ou na sessão de tortura do Chefe do grupo terrorista BBB realizada pelo primeiro, quando o monitor chega a sair do nicho da parede onde está encaixado para ficar próximo ao torturado por alguns instantes, não encontramos indícios da existência do menor sentimento de empatia nos indivíduos que convivem naquele espaço. Logo no início da segunda cena de “O Quarto Selo”, a advertência exposta na portaria do hotel já indica o estado de insegurança e desconfiança reinantes naquela cidade.

Na portaria do hotel, em grandes letras de vapor de mercúrio, estava escrito:
SE VOCÊ NÃO CONHECE HÁ MUITO TEMPO ESSE(A) HOMEM

²⁵ Mais adiante, comentaremos, em outra nota explicativa desse tópico, sobre a hipótese de Manguiera (2003) que pode ajudar a entender a razão de o narrador de “O Quarto Selo” ser heterodiegético, e não autodiegético como os narradores dos demais contos reunidos para constituir o *corpus* de nossa pesquisa.

(MULHER) QUE ESTÁ COM VOCÊ, NÃO VÁ PARA A CAMA COM ELE(A). PROTEJA SUA VIDA.

(FONSECA, 2001, p. 262, destaques do texto)

Além de a relação entre os indivíduos nessa sociedade ser caracterizada pela insegurança e desconfiança mútuas, encontramos indícios relativos à incapacidade de eles não conseguirem se relacionar de forma minimamente emocional com alguém, mesmo no caso de um encontro destinado simplesmente para o sexo casual. A representação metonimicamente simbólica disso pode ser observada na descrição do ato sexual realizado entre o Exterminador e uma mulher de identidade desconhecida no quarto do mesmo hotel que ostenta a placa de advertência comentada anteriormente. O modo esquemático como o narrador descreve tal situação tem por finalidade enfatizar a falta de empatia mútua entre esses personagens, os quais precisam recorrer a práticas sexuais sado-masoquistas com o objetivo de buscar alcançar algum tipo de sensação daí decorrente, mesmo que isso não represente, no final das contas, uma mudança significativa na qualidade do conjunto da experiência ocorrida naquele espaço²⁶.

(...)

O Exterminador e a mulher foram para o quarto.

O Exterminador trancou a porta.

O Exterminador e a mulher tiraram a roupa.

A mulher deitou-se na cama.

O Exterminador abriu a bolsa da mulher e retirou um IAAP de couro de alumínio. (*IAAP: Instrumento de Algolagnia Ativo-Passiva.*)

Da cama, excitadamente, a mulher perguntou: “Você não é um SS, é?”. O corpo dela estava todo arrepiado. (*SS: Super Sádico, pessoas que somente sentem prazer matando o parceiro ou parceiros no ato sexual.*)

(...)

A mulher cobriu os seios com as mãos.

O Exterminador golpeou a barriga da mulher.

²⁶ No conto “O campeonato”, pertencente à coletânea de contos *Feliz ano novo*, publicada em 1975, percebemos um aproveitamento dessa característica encontrada na sociedade do futuro representada em “O Quarto Selo”. Assim, naquela narrativa, deparamo-nos com a representação de um contexto social a tal ponto marcado pela ausência de afetos entre os indivíduos que as atividades de ‘conjunção carnal’ estão reservadas a campeonatos realizados secretamente após terem sido reduzidos à condição de clandestinidade. Nesses torneios, uma comissão de especialistas escolhe o vencedor depois de avaliar, minuciosamente, o desempenho de cada candidato. Tais performances também contam com a presença de um público espectador, composto, em sua maioria, de pessoas do sexo feminino, conforme comenta o narrador autodiegético a certa altura da trama.

Finos riscos de sangue brotaram na pele da mulher.

A mulher virou de costas. Suas nádegas estavam contraídas. Gemidos abafados saíam da sua boca. O Exterminador golpeou as costas e as nádegas da mulher.

O Exterminador deitou-se ao lado da mulher, sobre as marcas de sangue que o seu corpo deixara no lençol. O Exterminador abraçou a mulher com força, mordendo-a na boca até sentir o sangue doce molhar sua língua.

“Amor, me ama, amor”, disse a mulher, pronunciando passionalmente A Grande Palavra do CO.

“Amor, amor”, disse o Exterminador. (*CO: Código de Obscenidades, coleção de palavras de uso rigorosamente interdito.*)

(FONSECA, 2001, p. 263 e 264, grifos do texto)

Por outro lado, é importante lembrarmos que a própria distribuição dos espaços nesse Rio de Janeiro do futuro atua como base material destinada a fomentar a insensibilidade, a desconfiança e a insegurança entre os habitantes da cidade, pois até mesmo Ipanema e Copacabana, bairros notoriamente conhecidos por possuir habitantes com maior poder aquisitivo, tornaram-se apenas mais duas favelas em uma sociedade onde somente essa modalidade precarizada de habitação parece existir, estando destinada a vinte milhões de pessoas que simplesmente convivem amontoadas.

Nesse contexto, as insurreições da população são frequentes e as taxas de mortalidade daí decorrentes mostram-se bastante elevadas, a ponto de os sociólogos considerarem oito mil mortes em uma semana um ‘pequeno número de perdas’. A massificação desses óbitos, e a banalização da vida daí decorrente, tornam insensíveis também os garis encarregados do recolhimento dos corpos de civis espalhados nas ruas, cujo destino é a incineração, sem haver sequer a retirada de suas roupas, em fornos subterrâneos localizados na Praça XV e no Largo da Carioca. Tamanho é o nível de insensibilidade e automatismo dos profissionais responsáveis por esse tipo de ‘limpeza’ que, ao verem um colega de trabalho fulminado em serviço após ser alvejado por um atirador localizado na janela de um prédio, eles simplesmente olham para o corpo caído e o recolhem prontamente à cremação, sem demonstrar qualquer tipo de emoção ou empatia nesse caso.

Em meio a essa realidade apocalíptica instaurada, surge o Exterminador, designado por uma organização secreta de natureza desconhecida para matar o mais proeminente representante de um poder que demonstra estar apenas preocupado em preservar – e, quiçá, aumentar – a situação de permanente estado de guerra existente naquela sociedade. Ao longo

de “O Quarto Selo”, aquele personagem somente aparece sob a identidade de Exterminador nas duas primeiras cenas do conto. Somente no final da narrativa descobrimos que ele estivera atuando ali o tempo inteiro, mas disfarçado de Pan Cavalcanti, com o objetivo de ter acesso mais facilitado ao Governador Geral disfarçando-se de um homem da confiança deste.

Como podemos observar, o Exterminador possui uma meta bastante nítida a alcançar no contexto social representado em “O Quarto Selo”. Essa característica do conto nos parece importante para ajudar a entender um aspecto que a composição dessa narrativa apresenta e a diferencia das demais narrativas analisadas em nosso *corpus*, estruturadas a partir do princípio da não causalidade, conforme explicaremos nas respectivas análises. Assim, as cenas encontradas nessa diegese são dispostas segundo um nexo de causalidade, embora haja uma alternância de enfoque entre os acontecimentos ocorridos em diferentes contextos específicos da trama. Isso decorre da relação dialética entre forma e conteúdo aí configurada, pois a presença de um herói com uma missão, mesmo que não seja ela relacionada a um desejo individual seu²⁷, acaba atuando como um aspecto material cujos efeitos podem ser percebidos na construção desse texto literário.

Por outro lado, o “O Quarto Selo” é permeado por uma série de explicações relativas a algumas siglas cuja verossimilhança se mostra, recorrentemente, passível de questionamento, mesmo quando não parece haver maiores razões para problematização em alguns casos. Gouveia (s/d)²⁸ argumenta que a presença desses códigos patéticos no conto representa uma paródia, até então inédita na literatura brasileira pós-64, a recursos adotados pela repressão ideológica durante a ditadura militar brasileira, a exemplo das intervenções dos censores nas produções artísticas e intelectuais do período, quando eles vetavam determinados trechos considerados ‘subversivos’ e/ou incluíam comentários nesses excertos vetados segundo

²⁷ Em sua pesquisa de mestrado, intitulada *Cenas urbanas: a tematização da violência em cinco contos de Rubem Fonseca*, Mangueira (2003, p. 116) destaca a diferença existente entre as motivações das ações dos heróis marginais nas narrativas “Feliz ano novo”, “O Cobrador” e “O Quarto Selo”. Nesse sentido, os protagonistas dos dois primeiros exemplos, cada qual ao seu modo, agem movidos por desejos individuais decorrentes das privações sociais por eles sofridas na sociedade onde vivem. No caso da última narrativa, o herói marginal age em nome de uma misteriosa organização terrorista. As atitudes condicionadas demonstradas pelo protagonista, decorrentes de seu rigoroso treinamento, ilustrariam a ausência de uma vontade própria que motive suas ações. Além disso, para o autor dessa tipologia, esse conto também demonstraria a inexistência de uma motivação pessoal nas ações realizadas pelo Exterminador ao ser único dentre os textos contísticos de seu *corpus* a apresentar um narrador heterodiegético em sua composição, o qual atuaria como um ‘olhar externo’, uma espécie de ‘câmera’ a conduzir a construção desse enredo.

²⁸ As considerações desse crítico literário discutidas nesse parágrafo podem ser encontradas em: GOUVEIA, Arturo. A ordem e o progresso da agonia. In: *A semente do capataz: ensaios sobre a ficção brasileira pós-64*. João Pessoa, s/d (mimeog.).

critérios estritamente arbitrários. Ainda segundo o mesmo autor, um procedimento composicional semelhante ao adotado na trama fonsequiana seria encontrado posteriormente no romance *Zero*, de Inácio de Loyola Brandão, publicado no Brasil em 1975.

Em outros tópicos desse nosso trabalho, comentamos brevemente que as explicações a respeito das siglas mencionadas evidenciariam uma relação de causalidade relativa frente a estas. Isso pode ser explicado porque se, por um lado, aquelas informações encontradas na narrativa podem ser trocadas por outras de natureza também duvidosa, sem prejuízo do entendimento da trama, por outro lado, percebemos a existência de uma vinculação simbólica entre esse procedimento narrativo e o conjunto da diegese. Neste caso, a eliminação do recurso narrativo propriamente dito acabaria comprometendo a apreensão da totalidade diegética, pois sua presença desempenha uma funcionalidade importante no sentido de se articular com determinados aspectos ali presentes.

Desse modo, tal recurso narrativo, além estar relacionado à duvidosa explicação de siglas encontradas em uma sociedade cujo poder demonstra somente estar preocupado em intervir, de forma tirânica, na vida das pessoas, contendo as insatisfações destas decorrentes da ausência das mais elementares condições de existência humana, evidenciaria outro efeito de sentido, o qual pode ser entendido como complementar ao primeiro, inexistindo, portanto, qualquer problema de solução de compatibilidade entre um e outro. Ao contrário, essa concorrência de sentidos complementares só tem a contribuir para o enriquecimento da construção diegética e, conseqüentemente, para a ampliação das possibilidades de sua fruição estética pelos leitores.

Assim, a intervenção dessas explicações que apresentam definições apenas aparentemente adequadas a respeito das siglas mencionadas ao longo da narrativa estaria também relacionada simbolicamente ao jogo de disfarce adotado pelo Exterminador, o qual, após aparecer nas duas primeiras cenas da trama, somente ressurgue na última cena do conto, quando finalmente descobrimos que ele estivera disfarçado de Pan Cavalcanti, homem de confiança do Governador Geral, até o momento em que saca sua arma e dispara um tiro certeiro em direção ao olho direito do ‘GG’, matando-o instantaneamente. Logo, aquele recurso narrativo pode ser entendido como um conjunto de prolepses ou antecipações que progressivamente apontam para a revelação final de “O Quarto Selo”, momento no qual se torna possível vislumbrarmos esse efeito de sentido até então encoberto.

“O Quarto Selo” não é um conto no qual o caráter apocalíptico surge implicitamente, insuspeito em uma trama cujas características parecem estar relacionadas apenas a questões inspiradas na materialidade dos acontecimentos sociais, como no caso dos demais contos analisados em nosso trabalho. Desse modo, além de o título da diegese indicar o cunho mítico inspirado no “Apocalipse” bíblico, outros aspectos ali encontrados desempenham função semelhante, a exemplo da natureza futura dos eventos ali narrados, da impossibilidade de determinarmos em que momento eles se tornarão realidade e da descrição de um contexto sobre o qual se abate grandes males e sofrimentos. Contudo, após indicarmos as semelhanças existentes entre a narrativa fonsequiana e a bíblica, devemos destacar as diferenças entre ambas, para privilegiarmos o mais importante em nosso trabalho: a singularidade de todas as narrativas a serem aqui analisadas.

O próprio subtítulo de “O Quarto Selo (Fragmento)” indica que essa narrativa é apenas uma parte não somente de uma trama desconhecida e supostamente mais abrangente, mas também do conjunto do contexto representado naquele conto. Em outras palavras, podemos afirmar que este trata somente da parcela de um determinado episódio maior e ignorado na sua totalidade, o qual, por sua vez, já seria recortado de um relato ainda mais amplo que se poderia considerar completo como o “Apocalipse” bíblico. Assim, uma vez percebido esse aspecto na composição diegética do texto literário fonsequiano aqui analisado, devemos buscar entender o efeito de sentido daí decorrente por meio da reflexão acerca da relação entre forma e conteúdo configurada nesse caso. Nesse sentido, devemos considerar também um aspecto recorrente em todos os contos de nosso *corpus* e ignorado pelos teóricos do conto em suas argumentações, conforme discutimos inicialmente no capítulo anterior de nossa pesquisa: a possibilidade de acréscimo indefinido de novos episódios às narrativas fonsequianas por nós escolhidas.

Como já comentamos anteriormente, o Exterminador possui uma meta definida a ser alcançada em “O Quarto Selo”, o que nos parece permitir a configuração de uma relação de causalidade entre as cenas aí dispostas. Entretanto, não encontramos, ao longo da narrativa, nenhum indício sobre as características da organização a qual pertence aquele personagem, nem, muito menos e principalmente, a descrição de qualquer projeto político destinado à busca de uma mudança estrutural da realidade encontrada na cidade representada no conto. Esse último aspecto não nos parece gratuito, estando relacionado a uma questão histórica de nosso país: o caráter estruturalmente autoritário de nossa sociedade.

Nesse sentido, há uma passagem bastante reveladora no final da oitava cena de “O Quarto Selo”, cuja presença nos parece evidenciar e mesmo explicar, discretamente, a natureza problemática configurada ao longo do conto e tornada ainda mais evidente no seu final. A cena em questão se passa nos subterrâneos da DEPOSE, o órgão responsável pela prisão e tortura de quem for considerado subversivo pelo governo de exceção da sociedade representada na narrativa. Após o velho guarda explicar para seu aprendiz como funcionam as diferentes técnicas de tortura, ele aconselha o rapaz a agarrar a chance daquele emprego ‘com unhas e dentes’, pois este seria um cargo garantido ‘para o resto da vida’, uma vez que o veterano torturador considera impossível ocorrer uma mudança na ‘índole’ do povo brasileiro.

O significado do termo ‘índole’ nesse trecho é indeterminado e, em nenhum momento posterior da narrativa, aparece qualquer explicação destinada a desfazer essa indeterminação. Entretanto, ao articularmos essa passagem do conto com seu final, pensamos que esse conselho no final da oitava cena remete diretamente à seguinte problematização construída ao longo da narrativa e reforçada no desfecho da trama: mudam-se as pessoas no poder, mas isso não representa nenhum tipo de mudança significativa no estado de coisas vigente, pois, independentemente de quem assuma essa posição, a sociedade permanece, estrutural e psicologicamente, autoritária, excludente, brutal, sem se vislumbrar aí alguma esperança de alteração substancial dessa estrutura social²⁹.

Pan Cavalcanti, identidade incorporada fisicamente pelo Exterminador por meio das avançadas técnicas da medicina existentes na sociedade do futuro representada em “O Quarto Selo”, como se pode depreender da última frase aí encontrada, é uma nomeação que possui significados reveladores, relacionados simbolicamente ao caráter labiríntico configurado na narrativa. Aquele prenome, em sua forma escrita, significa ‘todo, totalidade’, enquanto que, sob a modalidade pronunciada (Pã), está relacionado ao deus grego da dissonância e desarmonia, de onde teve origem a palavra ‘pânico’, como explica Sant’Anna (1993) em determinada passagem, abaixo transcrita, a propósito da análise do poema “Cachoeira de Paulo Afonso”, de Castro Alves.

²⁹ Sem extrapolarmos o enfoque de nosso trabalho, a análise dos textos literários, percebemos que, irônica, mas não surpreendentemente, a intuição do velho guarda do órgão estatal repressivo em “O Quarto Selo” vem se confirmando historicamente na realidade brasileira, pois o Brasil, após o período autoritário vivido entre 1964-1985, é o único país latino-americano a não punir nenhum dos agentes estatais responsáveis por perseguir, torturar e matar aqueles considerados opositores políticos ao regime ditatorial de então, gerando essa impunidade graves efeitos na contemporaneidade de nosso país, a exemplo do aumento das práticas de tortura nos presídios brasileiros e da violência policial contra negros, pobres e moradores das favelas. Nesse sentido, indicamos a leitura da coletânea de ensaios *O que resta da ditadura*, organizada por Teles (2010) e Safatle (2010), cuja referência completa pode ser encontrada no final de nosso trabalho.

(...) Como no mito, Pan (sic) vive à espreita das ninfas em bosques, florestas e fontes. E é nesse cenário que, ao se banhar, Maria se vê possuída de “pânico”, quando surge imprevistamente um personagem que a persegue como um sátiro. Como se sabe, o deus Pan (sic) emprestou “seu nome à palavra pânico, este terror que se expande na natureza e no ser, sentimento da presença desse deus que tumultua o espírito e enlouquece os sentidos”. Mas Pan (sic) é sobretudo o deus violador. Violação com a violência que isso implica. (SANT’ANNA, 1993, p. 56)

Assim, o significado cumulativo desse primeiro nome (‘toda dissonância’), associado à semântica de um sobrenome cuja etimologia remete a uma das famílias mais tradicionais de Portugal, instalada no Brasil desde a época das capitânias hereditárias, e à incorporação física dessa outra identidade pelo protagonista, indicam, simbolicamente, que aquele herói manterá, quiçá reforçará, contradições estruturais cujas raízes remontam ao período colonial brasileiro e persistem em uma sociedade do futuro cujos avanços tecnológicos não conseguem mascarar esses arcaicos impasses. Estes também podem ser percebidos a partir do nome atribuído à autoridade máxima ali existente (o Governador Geral), o qual remete aos mandatários encarregados de administrar aquelas grandes extensões de terra doadas pela Coroa Portuguesa. Tal medida deu origem aos latifúndios, responsáveis pela secular concentração de terra no Brasil. Por outro lado, a quantidade de cenas existentes na narrativa fonsequiana (onze no total) é outra indicação, do ponto de vista simbólico, da natureza labiríntica ali encontrada, pois esse número, sendo um palíndromo, dá a ideia de algo que mantém o mesmo sentido independentemente da direção adotada (nesse caso, da direita para a esquerda, ou da esquerda para a direita).

Dessa forma, podemos afirmar que “O Quarto Selo” representa um mito apocalíptico negativo, cuja negatividade repercute na própria fatura – e fratura - da construção mítica, uma vez que esta representa a própria falência relacionada à esperança do advento de qualquer redenção futura para o contexto da sociedade carioca representada no conto, a qual pode ser entendida como uma metonímia do conjunto da sociedade brasileira. O caráter fragmentado dessa trama estiliza a impotência mesmo de se conseguir sequer narrar uma história completa, o que estaria relacionado ao desgaste vivido por quem espera o ‘triunfo da esperança’ nunca realizado³⁰.

³⁰ Esse aspecto formal configurado em “O Quarto Selo” está relacionado a um dos procedimentos percebidos pelo filósofo alemão Theodor Adorno na composição das criações artísticas mais radicais do século XX: a categoria do estado do problema. Segundo Gouveia (2010, p. 123), ela representa aquilo que as forças produtivas concebem em seu estágio mais avançado, pois revela a capacidade própria das obras de arte de não somente preservar, mas também potencializar posições críticas relativas à realidade e até mesmo à fatura da arte, proporcionando, neste caso, rupturas com padrões ou modelos estéticos já consagrados.

Além disso, a natureza inconclusa da narrativa, reforçada no seu final, aponta para a possibilidade de novos episódios serem ali acrescentados indefinidamente, demonstrando, assim, a repetição labiríntica, *ad infinitum*, do contexto representado na diegese³¹ (recurso narrativo semelhante a este aparecerá nas demais narrativas analisadas em nosso *corpus*, conforme observaremos nos próximos tópicos). Nesse sentido, como argumenta Kermode (1997), caso esses indivíduos pudessem, eventualmente, conquistar algum ‘paraíso’, estariam tão devastados psiquicamente que não conseguiriam usufruir qualquer benesse decorrente dessa nova realidade.

Por outro lado, devemos entender esse aspecto apocalíptico e negativo de “O Quarto Selo” segundo as especificidades de nossa formação cultural, a qual, segundo Pasta Jr. (1999, 2010), caracteriza-se por seu caráter supressivo. Desse modo, como argumenta o mesmo autor, se, na Europa, as aparências dos valores liberais de igualdade, liberdade e fraternidade para todos só começaram a ruir com a ‘Primavera dos Povos’ de 1848, tornando-se definitivamente insustentável após a existência de Auschwitz na Segunda Guerra Mundial, no Brasil, país da periferia do capitalismo, as contradições já surgem escancaradas, a céu aberto, sem disfarces ou, por outra, sendo inviável a elaboração de um disfarce minimamente convincente para camuflar tal realidade.

Nesse contexto, como analisa Schwarz (1992, 1999), reinam desbragadamente a desfaçatez e a ausência de qualquer projeto destinado à coletividade dotado de alguma continuidade. Assim, pondera Pasta Jr. (2010, p. 11), a literatura brasileira se forma negativamente a partir de Machado de Assis, em meio a uma sociedade que não se formou (ou, argumentaríamos dialeticamente, teria esta se formado também de modo negativo), discordando este autor, nesse sentido, de Candido (1975), para quem a literatura nacional teria se formado com esse escritor carioca sem revelar negatividade em relação a uma realidade social não formada.

O legado das obras machadianas, prossegue Pasta Jr. (2010, p. 11), consolidou uma tradição constituída pela ‘ruína’, pela ‘nulidade’, pelo ‘romance impossível’, pelo ‘ponto de vista da morte’, orientada pela ‘própria supressão e impossibilidade’, cuja ressonância pode

³¹ Em sua dissertação, Manguiera (2003) comenta sobre a possibilidade de a violência existente na sociedade do futuro representada em “O Quarto Selo” continuar após o assassinato do Governador pelo Exterminador, embora não chegue a desenvolver essa intuição no seu trabalho, buscando compreender, como estamos nos propondo a analisar aqui, a reconfiguração do ‘externo’ na construção diegética e a relação entre forma e conteúdo aí configurada.

ser encontrada em obras de escritores brasileiros posteriores a Machado, como Mário de Andrade, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, podendo Rubem Fonseca também figurar nesse grupo, conforme podemos perceber por meio de nossa análise de “O Quarto Selo”.

A seguir, analisaremos os contos “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)”, verificando de que modo o princípio da não causalidade e outros procedimentos compositivos existentes em “O Quarto Selo” foram reelaborados de forma mais radical naqueles dois contos.

3.2. “Passeio noturno I” e “Passeio noturno II” (1975): a não causalidade entre narrativas formalmente distintas

As narrativas “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)” foram publicadas na coletânea de contos *Feliz ano novo*, de 1975, o único livro de Rubem Fonseca que foi censurado e lhe rendeu um processo cuja tramitação teve início em 15 de dezembro de 1976 e somente terminou em 1989, após o Brasil já estar sob a vigência da chamada ‘Nova República’. Segundo Silva (1996), uma das possíveis explicações para essa proibição estaria na maior heterogeneidade das situações de violência ali representadas, alegação utilizada pelos censores da ditadura militar depois de a primeira acusação de ‘atentado à moral e aos bons costumes’ ter se tornado insustentável em decorrência do parecer elaborado por Afrânio Coutinho.

Tal heterogeneidade na representação de contextos violentos, entretanto, não é exclusividade desse livro censurado, podendo ser encontrada tanto em obras anteriores quanto posteriores a ela, sejam elas romances ou textos contísticos. Nesse sentido, Gouveia (2002) destaca que essa diversidade é uma importante diferença entre as obras de Rubem Fonseca e de João Antônio, pois enquanto o legado literário deste é irregular, apresentando textos caracterizados por serem ou meros documentos jornalísticos, como “A Lapa acordada para morrer”, *Ó Copacabana* e *Malhação do Judas carioca*, ou por representar apenas um ‘manifesto’, um ‘conjunto de ideias’, a exemplo de “Corpo-a-corpo com a vida”, as criações literárias fonséquianas não se limitam a subordinar o foco narrativo à perspectiva dos marginais e dos miseráveis, representando também outras classes sociais, incluindo-se aí aqueles indivíduos pertencentes à elite econômica. Contudo, de nada adiantaria tal variedade

de representações, como bem lembra o mencionado crítico literário, se o legado fonsequiano deixasse de evidenciar qualidade estética em suas composições.

Os contos “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)” se inscrevem no conjunto das narrativas fonsequianas que representam alguma situação relativa àqueles indivíduos que possuem maior poder aquisitivo e pertencem, portanto, à elite econômica. Por outro lado, percebemos que a fortuna crítica fonsequiana não tem voltado sua atenção para o procedimento de composição diegética desses dois textos literários, buscando, desse modo, compreender a configuração da relação entre forma e conteúdo existente entre as duas tramas. Nesse sentido, estas são construídas como uma radicalização do princípio da não causalidade já encontrado, embora de forma parcial, em “O Quarto Selo”, conto de *Lúcia McCartney* analisado no tópico anterior.

No caso dos dois contos de *Feliz ano novo* aqui analisados, o princípio da não causalidade aparece configurado entre duas narrativas que, do ponto de vista formal, são distintas, mas que não evidenciam uma relação de continuidade - e, conseqüentemente, de causalidade - entre a primeira e a segunda parte dos acontecimentos relativos ao mesmo narrador: um executivo entediado para quem a única forma de conseguir sentir algum tipo de prazer, embora precário, é provocando o atropelamento de pessoas, geralmente escolhidas em bairros suburbanos mal iluminados e pouco ou nada movimentados, de modo surpreendente, sem permitir a elas qualquer oportunidade de conseguirem se defender desse ataque.

Assim, “Passeio noturno (Parte I)” surge como uma trama na qual o narrador começa nos descrevendo o contexto familiar que encontra ao chegar à sua casa depois de um dia atribulado de trabalho: portando uma pasta abarrotada de um conjunto de documentos relativos a suas atividades na empresa onde trabalha (papéis em geral, relatórios, estudos, pesquisas, propostas e contratos), ele vê sua esposa jogando paciência no quarto do casal, em cima da cama, com um copo de uísque a acompanhando sobre a mesa de cabeceira; enquanto isso, nos respectivos quartos, a filha treina impostação de voz e o filho ouve música quadrifônica. Nesse primeiro momento, já percebemos a caracterização do isolamento existente entre todos os membros dessa família, incluindo-se aí quem nos relata a história, pois este, logo a seguir, encaminha-se à biblioteca e, fingindo estar estudando um volume de pesquisas posto sobre a mesa, apenas faz hora antes de o jantar ser servido, como forma de abreviar ao máximo o contato com seus familiares.

A hora do jantar é um momento no qual essa família aparenta possuir um vínculo emocional, quando, na verdade, eles somente se encontram ali fisicamente próximos, cada qual esperando o momento propício, pouco antes do final daquela refeição ou após o término dela, para conseguir realizar suas conveniências: os filhos pedirem dinheiro ao pai (o filho na hora do cafezinho e a filha na hora do licor); a esposa assistir à novela na televisão; e o narrador estar liberado para o seu ‘passeio noturno’, o qual consiste em sair com seu carro possante, de pára-choques salientes e dotados de reforço especial duplo de aço cromado, à procura de algum transeunte que possa ser morto por atropelamento, pois apenas esse tipo de iniciativa é capaz de proporcionar alguma sensação de prazer momentâneo àquele executivo.

Após descrever a situação enervante de precisar retirar os carros dos filhos da frente do seu carro e os recolocar a seguir na posição anterior antes de finalmente poder sair para seu passeio habitual, o narrador argumenta sobre a necessidade de aquela sua diversão acontecer não em um lugar com grande fluxo de pessoas como a Avenida Brasil, mas sim em uma rua deserta. Ao chegar a uma rua mal iluminada, repleta de árvores escuras e com muros baixos, só resta àquele executivo escolher sua vítima, a qual poderia ser tanto homem quanto mulher, embora ele alegue que esta lhe proporcionaria menos emoção decorrente do gesto homicida. Não demora muito até seu alvo ser escolhido: uma mulher, de saia e blusa, andando apressadamente enquanto carregava um embrulho de papel ordinário. Pouco depois, ela é atingida no meio das pernas por aquele veículo possante, de pára-choques reforçados, sendo seu corpo arremessado em direção a um muro, onde acaba permanecendo todo desconjuntado e ensanguentado.

Ao chegar à sua casa, o narrador ainda examina o carro na garagem, passando a mão, orgulhosamente, pelos pára-lamas e pára-choques sem qualquer marca. Na sala, encontra a família vendo televisão, estando sua esposa deitada no sofá e olhando fixamente para a tela do aparelho quando ela pergunta para o marido, sem se importar realmente com sua resposta, se ele estaria mais calmo após ter dado sua ‘voltinha’. Este apenas responde dizendo que irá dormir, desejando boa noite para todos, pois terá um dia terrível na companhia no dia seguinte. Essa última afirmação acaba se tornando uma frase de efeito, um mote utilizado como encerramento tanto em “Passeio noturno (Parte I)” quanto em “Passeio noturno (Parte II)”.

“Passeio noturno (Parte II)” tem início de forma atípica, pois o mesmo narrador não relata ali uma situação semelhante àquela encontrada na primeira parte. Assim, a trama é

iniciada com a seguinte situação: ao voltar para casa em um dia qualquer, aquele executivo é abordado por uma mulher quando ambos estão em seus respectivos carros na Avenida Atlântica, talvez aguardando o sinal abrir, embora nenhuma circunstância a esse respeito seja especificada nesse relato. Quem toma a iniciativa da abordagem aparenta já conhecer seu alvo de outro lugar, como podemos perceber a partir da pergunta inicial ‘Não está conhecendo mais os outros?’. Entretanto, tal indagação nos parece ter sido apenas um pretexto no sentido de se conseguir o contato pretendido, uma vez que o distanciamento demonstrado pelos dois durante a conversa no restaurante acaba problematizando, posteriormente, essa primeira indicação.

Esse inusitado encontro no meio da rua termina quando Ângela, a nova personagem, estica o braço direito e entrega, de dentro do carro, um papel contendo seu nome e telefone ao narrador. Depois de entregar o bilhete, aquela motorista vai embora arrancando com o carro e soltando uma gargalhada. Em relação à noite desse mesmo dia, o executivo apenas comenta, de passagem, ter saído como sempre faz, sem apresentar qualquer detalhe a respeito dessa atividade rotineira. Por outro lado, já conhecemos as circunstâncias a ela relacionadas, uma vez que as mesmas foram relatadas no conto anteriormente comentado por nós, “Passeio noturno (Parte I)”.

No dia seguinte à surpreendente abordagem no meio da rua, o narrador telefona para Ângela, mas quem atende a ligação é outra mulher, talvez alguém que desempenhasse serviços domésticos na casa daquela, pois a primeira havia ido à aula. Diante dessa informação, o executivo pergunta se a suposta patroa de sua interlocutora seria estudante, obtendo a informação de que ela seria uma atriz. Mais tarde, ele consegue entrar em contato com esta por telefone e, sem maiores dificuldades, descobre não somente o endereço onde a mesma mora (Lagoa Rodrigo de Freitas, na curva do Cantagalo) como também consegue combinar um jantar às nove horas daquele mesmo dia.

O diálogo entre ambos, no restaurante, torna-se progressivamente mais tenso, pois o narrador não demora muito para dirigir insinuações grosseiras contra sua convidada, deixando-a, assim, emocionalmente abalada. Frente a essa fragilização emocional, aquela mulher passa a beber rapidamente e, conseqüentemente, torna-se uma vítima potencialmente mais vulnerável para o executivo. Algum tempo depois, eles vão embora dali e, pouco antes de chegar até o prédio onde mora Ângela, o narrador pede para que ela desça do carro naquele

local, sob a alegação de ser casado e não desejar correr o risco de o irmão de sua esposa, o qual moraria no mesmo condomínio da atriz, poder vê-lo ali.

Uma vez fora do carro, esta caminha lentamente pela calçada, tornando-se um alvo fácil daquele homicida, que passa as duas rodas do lado esquerdo do veículo sobre o corpo arremessado um pouco adiante em consequência de uma primeira colisão. Depois de consumada a execução, o executivo chega à sua casa e encontra a esposa vendo algum filme colorido, dublado, na televisão, situação não muito diferente daquela no final de “Passeio noturno (Parte I)”, incluindo-se aí a pergunta feita por ela protocolarmente ao marido, sem estar, de fato, interessada em saber sobre seu real estado de espírito. Após ouvir a indagação, o narrador responde que teria ficado mais nervoso naquele dia, mas que esse nervosismo já haveria passado, restando-lhe agora apenas dormir, pois teria uma jornada terrível na empresa no dia seguinte.

Apresentamos essa explanação sobre os dois contos analisados nessa seção como meio de tentarmos entender com mais clareza algumas questões não contempladas pela fortuna crítica fonsequiana relativas às narrativas em apreço³². Nesse sentido, as tramas, embora pareçam estar articuladas segundo uma relação de causalidade, poderiam ter sua sequência invertida, sem que isso prejudicasse o entendimento delas. Assim, tal possibilidade de inversão, bem como o potencial de outras diegeses serem interpostas indefinidamente entre aqueles dois textos contísticos segundo o princípio da não causalidade, corroboram a inexistência de um nexos causal relacionando os mesmos. Por outro lado, para entendermos os efeitos de sentido relativos a esses aspectos formais, devemos relacioná-los ao conteúdo configurado em ambas as composições diegéticas.

Desse modo, mesmo que encontremos, em “Passeio noturno (Parte II)”, o narrador afirmando haver saído à noite, como sempre faz, no mesmo dia da abordagem de Ângela na Avenida Atlântica, esse comentário não constitui um vínculo causal entre as duas tramas, pois

³² Podemos fundamentar essa afirmação a partir de três trabalhos relacionados a uma ou a ambas as narrativas analisadas nesse tópico de nosso trabalho. Nesse sentido, Lafetá (2004) discute a relação entre lirismo e violência no legado literário fonsequiano, a exemplo de “O Cobrador” e dos dois contos analisados nessa seção. Já Manguiera (2003) desenvolve uma tipologia relativa a cinco contos de Rubem Fonseca, dentre eles “Passeio noturno (Parte I)”, na qual analisa as motivações das ações violentas dos personagens das tramas escolhidas a partir da construção do espaço encontrada em cada caso e o modo como eles expressam seu comportamento violento nos respectivos contextos ficcionais. Gil (2008), por sua vez, escolhe analisar as duas partes de “Passeio noturno” segundo o ‘prazer na morte’ demonstrado pelo narrador. Em nenhum desses casos, contudo, encontramos qualquer abordagem a respeito dos textos literários ora sob análise que contemple a relação entre forma e conteúdo aí configurada.

a segunda parte pode ser lida antes da primeira sem qualquer prejuízo para o entendimento de ambas, inexistindo aí, portanto, qualquer necessidade de conhecimento prévio dos hábitos noturnos do executivo como condição imprescindível destinada à apreensão das narrativas. Logo, já podemos abordar um primeiro aspecto sobre a relação entre forma e conteúdo nesses dois casos: essa reversibilidade configurada formalmente relaciona-se à realidade ‘labiríntica’, aporética do protagonista, pois ele parece estar condenado a permanecer indefinidamente circunscrito a uma existência insatisfatória que alterna duas facetas diametralmente opostas, mas inseparáveis uma da outra porque complementares entre si (a faceta de um alto executivo, papel social mais representativo do elevado nível de modernidade alcançado por determinada sociedade, e a faceta do assassino impelido pela necessidade de eliminar pessoas indefesas na rua, a fim de obter uma sensação de satisfação bastante efêmera).

Nesse sentido, perguntamos se as situações encontradas nas duas narrativas seriam apenas representações da idiossincrasia de um ‘louco psicopata’, nas palavras de Manguiera (2003), que precisa encontrar ‘prazer na morte’, segundo definição de Gil (2008), em razão de possuir uma personalidade perversa, cujas características poderiam ser simplesmente descritas a partir de alguma tipologia de personalidades universalmente válida, independentemente de considerarmos determinadas particularidades relacionadas ao contexto social no qual o sujeito se encontra inserido. Assim, pensamos que a fortuna crítica fonsequiana não tem somente relevado aspectos de ordem formal dos dois contos e sua relação com o conteúdo dos mesmos, mas também tem desconsiderado a hipótese de os contextos configurados em ambas as tramas serem representações de fatores externos relacionados à formação sócio-histórica brasileira.

Dessa forma, se “O Quarto Selo” surge como ‘Apocalipse negativo’, cuja narrativa de características míticas representa o desencanto e a ausência de esperança relacionados à descrença na possibilidade de haver a superação de contradições estruturais da sociedade brasileira em um futuro indeterminado, as duas narrativas sob análise não apresentam traços míticos, mas sim evidenciam reconfigurações de aspectos materiais relativos ao momento no qual elas foram produzidas. Essa atualidade evidenciada por ambas, entretanto, não inviabiliza a possibilidade, e mesmo a necessidade, de procurarmos compreender as questões ali configuradas a partir de uma abordagem processual, que contemple as raízes históricas das contradições sociais representadas esteticamente nas produções literárias.

O narrador, ao se apresentar como executivo bem sucedido financeiramente, está representando um período histórico no qual o Brasil já havia atingido um estágio avançado, embora tardio, de industrialização, cujo desenvolvimento ocorreu de modo mais acentuado a partir dos anos 1950 e foi aprofundado durante a ditadura militar, por meio do incentivo da participação do capital estrangeiro no país. Especialmente a partir de 1968, ano do chamado ‘milagre econômico’, os militares alardeavam o crescimento econômico brasileiro e a ‘corrida ao consumo’ das classes média e média alta, construindo a imagem de que viveríamos na mais plena democracia, sob o comando de um governo responsável por garantir os interesses do conjunto da população brasileira; quem não amasse a pátria, deveria abandoná-la, como anunciava o conhecido slogan da gestão do general Médici, pois era considerado um não patriota, desmerecedor de toda ‘grandeza da nação’. Por outro lado, esse salto econômico foi conquistado à custa de um alto preço, caracterizado pelo aumento da dívida externa brasileira, pela expansão da desigualdade social e pela prisão, tortura, morte ou exílio daqueles considerados opositores do regime político de então.

Assim, a figura do narrador representa simbolicamente a dualidade de um país que, embora tenha alcançado características de uma ‘alta modernidade’, ilustrada pela profissão de executivo exercida pelo protagonista, não consegue ocultar, por muito tempo e de forma minimamente convincente, seu autoritarismo estrutural. Desse modo, podemos perceber, nas duas narrativas de “Passeio noturno”, a reconfiguração tanto do arquétipo do duplo encontrado em certo estrato da literatura romântica europeia e norte-americana do século XIX, a exemplo dos escritores E.T.A. Hoffmann, Robert Louis Stevenson e Edgar Allan Poe³³, quanto daquele relativo ao *serial killer* consagrado na cultura estadunidense.

Nesse sentido, como destaca Schwarz (1992) a respeito de suas reflexões sobre a importação do modelo de romance europeu configurada na produção literária de José de Alencar, não devemos entender esse aproveitamento de um arquétipo ou paradigma consagrado pela tradição de outra cultura de forma mecânica e unilateral, sem atentarmos para o mais importante: as particularidades decorrentes desse processo de ‘aclimatação’ à

³³ O tema do ‘passeio’ também está relacionado à estética romântica, podendo já ser encontrado na obra de um dos autores considerados como fundadores desse movimento artístico, *Devaneios de um caminhante solitário*, do filósofo francês Rousseau (1986), mencionada anteriormente no capítulo I de nosso trabalho. A representação do ‘noturno’ é, de modo semelhante, bastante recorrente nessa vertente artística, podendo ser encontrada não somente nas obras literárias dos escritores mencionados acima, mas chegando mesmo a se consagrar como um gênero específico na música, a exemplo dos noturnos compostos pelo pianista polonês Frédéric Chopin (1810-1849).

determinada formação social, a serem depreendidas por meio da análise da singularidade das obras literárias originadas nesse contexto.

Então, se o Dr. Jekyll de *O médico e o monstro*, de Stevenson (2007), precisa ingerir determinada substância para fazer emergir seu lado perverso como Mr. Hyde, e se notórios *serial killers* estadunidenses, a exemplo de Ted Bundy e Richard Ramirez, além de não serem modelos de ‘vencedores’ segundo os padrões da sociedade capitalista, escolhiam suas vítimas (frequentemente mulheres) dentre indivíduos pertencentes à mesma classe social ou acima de sua condição social, encontramos, nas duas partes de “Passeio noturno”, um assassino serial que comete seus atos perversos espontaneamente à noite exibindo uma notória superioridade econômica de classe em relação a seus alvos, os quais, segundo o relato do narrador, poderiam pertencer a ambos os gêneros, pois não seria importante a circunstância de sua vítima ser homem ou mulher, embora, nesse último caso, o executivo considere ‘menos emocionante’ o prazer decorrente de seu gesto homicida.

Pensamos que essas alegações do narrador referentes ao gênero de suas vítimas sejam uma racionalização, para não dizer um engodo, passível de ser problematizado, pois, não obstante essa argumentação, somente nos deparamos com mulheres como vítimas do executivo e, além disso, as mortes destas são descritas de modo a destacar a intensa, embora fugaz, sensação de prazer advinda daqueles assassinatos, conforme podemos observar nas transcrições das respectivas passagens de “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)”.

(...) Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio. (FONSECA, 2001, p. 397)

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 atrolei 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, 2001, p. 402)

As vítimas do executivo parecem ser geralmente originárias de regiões suburbanas, à exceção de Ângela, personagem de “Passeio noturno (Parte II)”, a qual, embora demonstre possuir uma vida materialmente mais favorável em comparação àquelas mulheres, ainda assim pertence a uma classe social menos favorecida em relação ao padrão material exibido pelo narrador. Nesse sentido, o conto ainda revelaria outra característica excepcional, encontrada já quase no final da trama, quando o protagonista decide deixar sua convidada não defronte ao prédio onde mora, mas sim ‘um pouco antes’ dali, sob a alegação de que o irmão da esposa moraria naquele mesmo condomínio e poderia flagrá-lo na companhia de outra mulher, não havendo aí, portanto, nenhuma descrição ou comentário relativo à preocupação de o assassinato acontecer em alguma ‘rua deserta’ ou mal iluminada.

Com base em Auerbach (1976), apresentamos as seguintes indagações: em que as exceções encontradas em “Passeio noturno (Parte II)” podem ajudar na compreensão do *leitmotiv* das ações do narrador? E de que modo esses aspectos, os quais dizem respeito ao conteúdo das duas narrativas, relacionam-se à articulação formal dessas tramas distintas segundo o princípio da não causalidade?

O narrador representaria o autoritarismo estrutural da sociedade brasileira, o qual, embora estivesse sendo exercido como política de Estado no período histórico em que as duas partes de “Passeio noturno” foram produzidas, caracteriza a nossa formação social desde as suas origens, sem haver, nesse processo, como assinalam Schwarz (1992) e Pasta Jr. (2010), nenhuma preocupação em corresponder, sequer nas aparências, aos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade defendidos pela ideologia burguesa, de modo semelhante ao que ocorreu na Europa, onde a máscara começou a se tornar insustentável somente a partir da Revolução de 1848, quando a população parisiense foi às ruas reivindicar as promessas não cumpridas pela burguesia.

Assim, quando analisamos as duas partes de “Passeio noturno” conjuntamente, entendemos, ao contrário de Manguiera (2003), que o narrador comete frequentemente os assassinatos em ruas mal iluminadas e com pouco movimento de pessoas não para diminuir o risco de ter suas condutas perversas descobertas por alguém e, assim, poder consumir seus crimes mais tranquilamente, como o executivo nos quer fazer acreditar, mas sim porque as mulheres que habitam aquelas áreas suburbanas, pertencentes a uma classe social economicamente desfavorecida, são suas vítimas preferenciais.

Desse modo, além de a afirmação do narrador a respeito da escolha do gênero de suas vítimas ser passível de questionamento, conforme comentamos pouco antes, há esse outro argumento que se mostra questionável, pois, ao assassinar Ângela em “Passeio noturno (Parte II)”, o executivo não demonstra nenhuma preocupação em eliminá-la em algum lugar ermo e mal iluminado, nem sequer a uma distância significativa do prédio onde ela morava. Nesse sentido, o protagonista teria todas as condições de matar essa personagem, uma vez que ela se encontrava bêbada e na condição de passageira deste, em outra localidade mais favorável para a consumação do ato perverso, sem maiores riscos de acabar sendo flagrado por alguém em um dos mais nobres bairros do Rio de Janeiro, a Lagoa Rodrigo de Freitas, o qual, em razão disso, tenderia a dispor, com maior probabilidade, tanto de um melhor sistema de iluminação quanto de um fluxo mais intenso de carros e/ou pessoas, o que é próprio, especialmente nesse último caso, de áreas dessa natureza nas grandes cidades.

Essas problematizações reforçam ainda mais a incapacidade de o narrador sustentar qualquer aparência de refinamento ou civilidade, mesmo a mais elementar, representando ele a desfaçatez de classe que, segundo Schwarz (1992), caracteriza a formação social brasileira, ostentada, sem nenhum disfarce, por uma elite responsável pelo aviltamento de segmentos sociais mais desfavorecidos economicamente. Assim, de acordo com os indícios encontrados nas duas narrativas ora analisadas, percebemos que as vítimas preferenciais do executivo pertencem à classe social mais desfavorecida economicamente, habitante dos bairros suburbanos das grandes cidades, e se caracterizariam por serem mulheres. O conto “Passeio noturno (Parte II)”, ao relatar um contexto excepcional na rotina de assassinatos do protagonista, não somente reforçaria essa questão de gênero, mas também indica outro aspecto revelador relacionado à vítima dessa narrativa: o fato de a personagem em questão se apresentar como atriz.

Essa preferência do executivo em assassinar mulheres economicamente mais desfavorecidas não nos parece um aspecto gratuito nas duas narrativas de “Passeio noturno”, estando relacionada a questões presentes na formação da sociedade brasileira. Durante o período da escravidão, as negras costumavam ter seus corpos explorados sexualmente, constituindo isso uma forma de exploração a mais em relação aos sofrimentos infligidos aos negros escravizados nesse mesmo contexto. Como destaca Sant’Anna (1985), a literatura brasileira do período romântico recorrentemente camuflava a violência existente nessas relações de dominação dos brancos sobre as escravizadas mediante a difusão da figura da

mulata ‘brejeira’ e ‘faceira’ nos poemas daquele período literário, atribuindo a esta a pecha de sedutora responsável por despertar o fascínio de todos os homens ao seu redor.

Desse modo, embora não apareça, em nenhum dos dois textos literários aqui analisados, qualquer comentário específico do narrador autodiegético a respeito da cor da pele de suas vítimas preferenciais, entendemos que o comportamento do protagonista representa uma postura autoritária, ainda hoje existente no Brasil, da elite econômica perante a classe social economicamente mais desfavorecida, sendo esta composta, muito frequentemente, por indivíduos afrodescendentes, e que envolve abordagens violentas de diversos tipos. Nesse sentido, apesar de o personagem principal não aparecer atacando seus alvos mediante uma violência sexual de caráter manifesto, como usualmente faziam seus antepassados com as escravizadas de então, o possante carro utilizado pelo personagem principal, ao evidenciar o status e o prestígio sócio-econômico de quem o detém, pode ser considerado, do ponto de vista simbólico, como uma representação fálica cuja utilização visa a propiciar para o proprietário daquele bem de consumo instrumentalizado uma sensação de prazer intenso, não obstante efêmero, decorrente dos ataques letais desferidos contra os corpos daquelas mulheres. Assim, em termos psicanalíticos, a sensação de satisfação buscada pelo executivo é de ordem libidinal, a qual não deve ser reduzida ao ato sexual propriamente dito, pois engloba questões relativas à sexualidade como um todo: sexualidade cujas demandas são socialmente construídas, pois, parafraseando um dos princípios metodológicos fundamentais do marxismo, o ser social precede tanto a inconsciência quanto a consciência individual.

Em “Passeio noturno (Parte II)”, o narrador, ao conversar com a mulher que atende o telefone quando ele liga para Ângela pela primeira vez e não a encontra em casa, pergunta à sua interlocutora se essa jovem seria estudante, obtendo como resposta que ela exerce a profissão de atriz. Não nos parece gratuita a menção a essas duas atividades em “Passeio noturno (Parte II)”, pois elas representariam uma circunstância bastante recorrente durante a ditadura militar no Brasil: a sistemática perseguição tanto a estudantes quanto a artistas nesse período. Assim, segundo a lógica encontrada nas duas partes de “Passeio noturno”, se o fato de alguém pertencer a mais economicamente desfavorecida das classes sociais o torna, historicamente, mais vulnerável às investidas supressivas de uma sociedade autoritária, essa situação de vulnerabilidade se potencializaria no caso de o indivíduo ser considerado do gênero feminino. Esse fator relacionado ao gênero, por sua vez, também contribuiria para potencializar a vulnerabilização de outros grupos sociais marginalizados, a exemplo dos estudantes e artistas em geral.

Nesse sentido, Silva (2006, p. 09-10), ao tentar analisar as circunstâncias relacionadas à censura sofrida pelo livro *Feliz ano novo* em 1976, destaca que a perseguição às obras literárias de escritoras durante a ditadura militar foi mais recorrente se comparada àquela enfrentada por seus pares do gênero masculino. Embora o crítico literário não desenvolva pormenorizadamente essa argumentação, pois ela surge apenas como parte da contextualização histórica referente a seu objeto de estudo, a proibição da referida coletânea de contos fonsequiana, ele enfatiza que uma rápida olhada pelos títulos dos livros proibidos já dá uma ideia dos ‘sintomas da perseguição’ (possivelmente fundados em questões de ordem sexual) promovida pela ditadura brasileira contra a literatura produzida naquele período, cujos alvos preferenciais seriam os livros de autoria feminina, como apontam as recorrentes eliminações de textos produzidos pelas autoras Adelaide Carraro e Cassandra Rios. Ao final de seu argumento, o autor deixa para futuros analistas o desenvolvimento de uma explicação acerca dessa hipótese, a qual pode ser, inclusive, explicada segundo abordagem diversa da sua.

Essa lógica repressiva apontada por Silva (2006) representa um fator externo relacionado ao momento histórico no qual as duas partes de “Passeio noturno” foram produzidas e que ajuda a compreender o *leitmotiv* das ações letais realizadas pelo executivo, pois tal motivação configura uma representação simbólica de questões relativas à formação social brasileira encontradas naquele período. A propósito, Ferreira (1996) e Colling (1997) destacam ainda que a ditadura militar brasileira considerava as mulheres militantes duplamente transgressoras, pois estas não transgrediam apenas desempenhando o papel de agentes políticos contra o regime político de então, mas também se insurgindo frente a padrões de gênero tradicionais.

Desse modo, ao serem consideradas ‘terroristas’ e ‘mulheres’, elas eram destituídas da condição de ‘mães/santas’ para assumirem a imagem de ‘bruxas/prostitutas’. Essa alteração de status, por sua vez, servia como justificativa para os agentes repressores masculinos, imbuídos de seu compromisso com as distinções de gênero, acabarem agindo de forma mais violenta contra as ‘subversivas’. Frente a todas essas questões até aqui comentadas, poderíamos apresentar a seguinte hipótese analítica com base nas questões discutidas por Schwarz (1992) e Pasta Jr. (1999, 2010), a qual, segundo nos parece, ainda não foi desenvolvida nos estudos literários brasileiros voltados à crítica feminista: no Brasil, a ideia de uma ‘equidade entre os gêneros’ sequer corresponderia às aparências desde o início de nossa formação social.

Por outro lado, no contexto de ambas as narrativas, a própria inexistência de características que permitam uma identificação e, conseqüentemente, individualização do protagonista nos parecem apontar para dois sentidos: aquelas condutas perversas, bem como suas motivações, não são exclusividade de um ou alguns casos patológicos, podendo qualquer outro indivíduo daquela classe social, com vida e rotina semelhantes, realizar todas aquelas atrocidades (parafraseando Shakespeare, aquele executivo, ao ser ninguém, é todo mundo daquele segmento social); a impossibilidade de individualizarmos, com precisão, quem protagoniza a narrativa também revela uma inautenticidade de suas ações, pois elas somente reproduzem, histórica e estruturalmente, condutas semelhantes de seus pares.

Essa inautenticidade das ações do narrador, as quais estão destinadas a somente repetirem um autoritarismo estrutural incessantemente, repercutem no modo de articulação entre as duas partes de “Passeio noturno”. Assim, se as realizações do executivo não apresentam uma distinção substancial entre si, reiterando apenas uma estrutura social vigente, as narrativas podem ser dispostas em qualquer sequência, segundo uma relação de não causalidade, daí decorrendo, conseqüentemente, a possibilidade de a posição delas ser reversível ou intercambiável. O esvaziamento da subjetividade que atinge o protagonista, bem como sua família e suas vítimas (todos os personagens desses dois grupos também não têm nome, à exceção de Ângela, cujo prenome, além da veracidade passível de questionamento e do sentido irônico existente no contexto do respectivo conto, surge por contingência de uma situação específica, o flerte no meio da Avenida Atlântica), representa a própria impotência de todos eles - e, extensivamente, de qualquer um de seus semelhantes - de conseguirem sair da situação de aporia na qual se encontram.

Esse caráter labiríntico repercute, em termos formais, na possibilidade de outras tramas serem interpostas indefinidamente aos contos aqui analisados, conforme comentamos preliminarmente nesse tópico. Logo, a forma e o conteúdo desses dois textos literários representam, à sua maneira, o arquétipo do Apocalipse moderno definido por Kermode (1997), pois não há perspectiva de o executivo alcançar algum tipo de satisfação realmente duradoura para sua vida, por mais que continue perpetrando assassinatos durante seus passeios noturnos, estando condenado a repetir indefinidamente suas tentativas frustradas nesse sentido.

Assim, a frustração do narrador pode ser entendida como uma representação simbólica dos impasses de nosso país, que, ansiando e mesmo conquistando certas características de

modernidade, decorrentes da possibilidade de determinados segmentos da sociedade poderem usufruir o conforto proporcionado pelo consumo de bens tecnologicamente avançados, não consegue deixar de carregar consigo antigos fantasmas autoritários, difíceis de serem expurgados. Em suma, com base na análise desenvolvida por Pasta Jr. (2010) em seu ensaio “Volubilidade e ideia fixa”, podemos afirmar que, ao ansiarmos nos tornar um ‘Outro’, acabamos reféns da lógica do ‘Mesmo’.

A seguir, analisaremos a configuração do princípio da não causalidade e de seus efeitos no conto “Livro de ocorrências”, publicado na coletânea de contos posterior a *Feliz ano novo*, *O Cobrador*, de 1979.

3.3. Não causalidade, reversibilidade entre cenas e acréscimo infinito de episódios em “Livro de ocorrências” (1979)

O conto “Livro de ocorrências” abre a reunião de contos *O Cobrador*, publicada em 1979, quatro anos depois de *Feliz ano novo*. O fato de esse texto literário abrir aquela coletânea contística, ao invés de “O Cobrador”, narrativa que dá título a esta obra, parece-nos estar relacionado à trajetória de radicalização do princípio da não causalidade, observada, dentre as narrativas analisadas em nosso trabalho, desde “O Quarto Selo”, publicado em *Lúcia McCartney*, de 1969. A plausibilidade de nossa hipótese é reforçada quando percebemos a semelhança entre os modos de composição das duas primeiras narrativas aqui mencionadas, pertencentes à publicação do final da década de 1970, pois a segunda delas surge como um desenvolvimento ainda mais aprofundado do procedimento não causal configurado na primeira. Assim, encontramos em ambos os casos, no todo ou em parte, textos contísticos que apresentam, em uma mesma trama, cenas articuladas segundo uma relação de não causalidade, sendo possível ainda o acréscimo indefinido de novos episódios às suas respectivas tramas.

Apesar desses aspectos relacionados à narrativa que analisaremos nessa seção, percebemos que “Livro de ocorrências” não somente é o conto, dentre os textos literários contísticos escolhidos para compor o nosso *corpus*, com análises mais insatisfatórias na fortuna crítica fonsequiana, mas também um dos contos menos analisados no conjunto das obras de Rubem Fonseca. Pelo menos em parte, essa circunstância pode estar relacionada à extensão do respectivo texto literário, composto de apenas quatro páginas. Este, assim como

as narrativas contísticas “Âmbar gris”, “Corrente” e “Os músicos”, parece ser desprestigiado com base nesse critério, o qual se mostra questionável em razão do reducionismo aí existente e da confusão entre dois critérios de natureza distinta, uma vez que a qualidade de qualquer produção literária independe do tamanho ou do total de páginas ali encontrado.

Dentre as menções a “Livro de ocorrências” na fortuna crítica fonsequiana, encontramos as considerações de Vidal (2000, p. 172-174), o qual, embora reconheça a importância de atentarmos para a construção formal dos contos de *O Cobrador*, não apresenta nenhum comentário sobre a existência do princípio da não causalidade naquela narrativa e em “O Cobrador”. No primeiro caso, o autor comenta que esse texto literário dispõe de uma diegese composta como ‘moldura’ do livro de ocorrências policiais, cujos registros diriam respeito a um dia na vida de um comissário de polícia.

Além de restringir a análise da narrativa à dimensão de um ‘emolduramento’, de onde resultaria um enquadramento minimizado, o crítico literário se equivoca ao afirmar, assertivamente, que a trama abrangeria um período de vinte e quatro horas na existência do narrador, pois as cenas ali encontradas, ao disporem de autonomia umas em relação às outras como consequência do princípio da não causalidade existente entre elas, podem estar relacionadas a dias diferentes daquele protagonista. Por outro lado, tal aspecto temporal é amplamente expandido pela possibilidade de novos episódios serem acrescentados infinitamente a essa composição diegética.

Vidal (2000, p. 173-174) ainda apresenta alguns comentários truncados a respeito de “Livro de ocorrências” desenvolver um procedimento ainda timidamente presente no conto “Curriculum Vitae”, publicado na primeira obra de Rubem Fonseca, a coletânea contística *Os prisioneiros*. Assim, no caso desta narrativa, prossegue o crítico literário, o autor implícito buscaria, ao contar o descompasso dos sonhos de realização pessoal do narrador frente às exigências da realidade, recuperar a fluência do ‘correr da vida’, ‘congelada’ na fórmula oficial de um documento destinado a atestar a qualificação profissional de alguém. Tal recurso narrativo, por sua vez, teria sido adensado no outro texto literário, pois ali cada página do livro seria uma vivência do comissário de polícia anterior à transformação da mesma em um registro de ocorrência marcado pela impessoalidade. Nesse sentido, essa voz seria dotada de uma ‘força’ maior se comparada à ‘voz emotiva’ da outra composição literária, uma vez que evidenciaria um efeito irônico supostamente inexistente neste caso.

Assim, Vidal (2000, p. 173-174) nos parece avaliar adequadamente o conto “Curriculum Vitae” quando percebe que o autor implícito ali busca, por meio do recurso à narrativa simultânea, conferir ao relato dos impasses das aspirações do narrador perante a realidade a impressão de eles estarem ocorrendo no mesmo momento da narração. Contudo, entendemos que o crítico literário volta se equivocar em seus últimos comentários sobre “Livro de ocorrências”, pois desenvolve aí um argumento contraditório: se, por um lado, reconhece, embora muito sutilmente, apresentar a estruturação da trama semelhanças com as características de um livro de ocorrências, evidência já apontada pelo próprio título dessa criação literária, por outro, argumenta no sentido de cada página desse ‘livro’ representar uma ‘vivência’ do ‘comissário de polícia’ ainda não reduzida à impessoalidade característica desse tipo de documento.

Desse modo, o crítico literário desconsiderou equivocadamente, ao apresentar seus últimos comentários a respeito de “Livro de ocorrências”, a distinção entre os tempos do enunciado e da enunciação, existentes mesmo naquelas tramas em que se recorre à ‘narrativa simultânea’ como recurso para se conseguir a impressão de os acontecimentos narrados estarem ocorrendo no mesmo momento do relato. Nesse sentido, os episódios relatados pelo respectivo profissional de polícia no referido conto fonsequiano já surgem como registros de ocorrências policiais anteriormente testemunhadas pelo narrador, apesar de eles parecerem estar ocorrendo no instante de sua narração, graças ao procedimento narrativo há pouco mencionado. Por outro lado, Vidal (2000, p. 174) recorre a um critério vago para tentar justificar a superioridade dessa trama em relação a “Curriculum Vitae”, pois recorre a um argumento impreciso (‘força’ maior) para tentar fundamentar uma suposta superioridade daquela produção literária em relação a esta, uma vez que a primeira evidenciaria um efeito irônico alegadamente inexistente no segundo caso. Tal argumentação do autor não se sustenta, pois ambos os textos literários, cada qual à sua maneira, recorrem funcionalmente ao uso da narrativa simultânea com a finalidade de desenvolver literariamente as questões relativas aos narradores e aos contextos nos quais eles se encontram inseridos.

Já Pereira (1997) recorre a “Livro de ocorrências” como pretexto para realizar apenas um estudo temático do conjunto da obra de Rubem Fonseca, sem desenvolver aí um trabalho de análise literária que efetivamente contemple, por meio de uma tipologia contrastiva, as especificidades de alguns textos dessa natureza escolhidos para constituir o *corpus* de uma pesquisa. Assim, o objetivo desse autor é investigar alguns caminhos que teriam se cruzado no conjunto das obras fonsequianas, os quais foram denominados, genericamente, de

‘caminhos do amor e do ódio’. Dentre eles, o pesquisador elenca o horror à violência física, a hipocrisia das convenções sociais, a distância abissal separando ricos e pobres na sociedade brasileira, os comportamentos sexuais considerados pervertidos.

Como se não bastasse essa diversidade de temas escolhidos, outros ainda são elencados, a exemplo da marginalidade, da insatisfação dos personagens fonssequianos perante uma realidade brutal e do sentimento de impotência destes frente à ordem vigente. Logo, essa pesquisa, realizada em nível de mestrado e intitulada *Livro de ocorrências: caminhos do amor e do ódio* na obra de Rubem Fonseca, além de transformar o conto homônimo em mero pretexto para um estudo temático, comprometendo a necessária configuração de um *corpus* nesse caso, não dispõe de outra variável indispensável para uma análise literária realmente existir independentemente do grau de complexidade do trabalho a ser realizado, o qual pode abranger desde um artigo acadêmico ou ensaio até uma pesquisa de doutoramento: a categoria analítica.

Desse modo, a dissertação de Pereira (1997) carece de dois dos três fatores imprescindíveis à investigação crítica de qualquer texto literário: *corpus* (a obra ou o conjunto das obras a serem analisadas, as quais podem envolver mais de um autor e devem ser escolhidas em quantidade limitada, permitindo o aprofundamento da abordagem de cunho analítico); categoria analítica (o aspecto central que será analisado no *corpus* escolhido, podendo ela envolver duas ou até três subcategorias relacionadas); base teórica (a única variável realmente existente no trabalho em questão, embora o recorte teórico acabe sendo constituído sem direcionamento em razão da ausência das duas variáveis anteriores).

Figueiredo (2003, p. 22), por sua vez, recorre ao termo ‘livro de ocorrência’ não para desenvolver uma análise específica do conto homônimo, mas com a finalidade de apresentar uma comparação que ajudaria a entender por que, no conjunto das obras de Rubem Fonseca, especialmente nos contos produzidos nas décadas de 1960 e 1970, a delegacia seria um espaço privilegiado na ficção desse escritor. Nesse sentido, segundo a autora, o mundo do crime constituiria o contexto no qual as diferentes classes sociais de uma sociedade fortemente estratificada acabariam se encontrando, surgindo os registros policiais como recortes da realidade representativos de uma conjuntura maior, caracterizada pela predominância de perguntas para as quais não há resposta.

A partir dessa premissa, de acordo com Figueiredo (2003, p. 22), alguns contos fonssequianos poderiam ser lidos como páginas retiradas de um ‘grande livro de ocorrências’.

Assim, a transformação desses relatos em ficção ocorreria mediante o ‘olhar do autor’, o qual seria responsável por retirá-los da condição de arquivo, de dossiê policial, graças à mediação de uma concepção filosófica caracterizada tanto pelo ceticismo quanto pela civilização ocidental cristã. Como podemos perceber, a autora utiliza o termo homônimo ao conto analisado nessa seção apenas para ilustrar sua argumentação a respeito de um determinado segmento das obras de Rubem Fonseca.

Por outro lado, ela confunde as instâncias do autor empírico e do autor implícito quando atribui ao primeiro a responsabilidade pela mudança de *status* do respectivo documento utilizado no contexto policial, o qual, em razão disso, assume a condição de construção ficcional. Nesse caso, quem realiza esse tipo de mediação não é a *persona* do escritor, cujas intenções se perdem na composição de um texto literário e não podem ser demonstradas a partir da análise deste, mas sim uma figura ficcional, o autor implícito ou implicado, conforme definição de Booth (1980).

Como demonstramos a partir dos exemplos até aqui apresentados, a fortuna crítica fonsequiana mal tangenciou uma análise do conto “Livro de ocorrências”. Consequentemente, não considerou os aspectos formais relacionados à composição de sua trama, muito menos a categoria analítica por nós escolhida para a finalidade desse trabalho. Assim, o texto literário em questão desenvolve o princípio da não causalidade presente em “O Quarto Selo” sob a forma de causalidade relativa e nas duas partes de “Passeio noturno” como ausência de um nexos causal entre tramas formalmente distintas. Isso sem mencionarmos o aproveitamento do recurso encontrado nesses dois últimos casos relativo à existência de um mesmo narrador que estabelece algum aspecto comum entre ambas.

No conto “Livro de ocorrências”, encontramos uma trama composta de três cenas autônomas, as quais não apresentam uma relação de causalidade entre si, podendo, assim, ter sua ordem alterada sem que isso produza nenhum tipo de alteração ou prejuízo ao entendimento do conjunto da diegese. Apenas a possível existência de um mesmo narrador responsável por relatar os acontecimentos encontrados em cada cena poderia ser o aspecto comum a relacionar os respectivos fragmentos. Por outro lado, ao contrário de “O Cobrador”, não podemos precisar com maiores detalhes determinadas características tanto de quem narra quanto de quem protagoniza aqueles episódios, a exemplo do real cargo policial

desempenhado por ambos³⁴, sendo tais imprecisões ainda mais precárias se comparadas àquelas observadas nas duas partes de “Passeio noturno”, analisadas no tópico anterior.

A primeira cena de “Livro de ocorrências” tem início com o investigador Miro trazendo uma mulher agredida fisicamente pelo marido à presença do narrador, uma autoridade policial de identidade desconhecida. Ao vê-la apresentando dois dentes frontais partidos, os lábios feridos e o rosto inchado, além de marcas no pescoço e nos braços, o último pergunta se fora o companheiro dela o responsável por aqueles ferimentos. Frente às evasivas daquela vítima, que, depois da raiva inicial contra as agressões sofridas, passa a demonstrar interesse em livrar o agressor de uma possível responsabilização pelos atos cometidos, o protagonista, sutilmente, recorre ao falso argumento de o crime de lesões corporais ser de ação pública incondicionada, ou seja, não existindo aí a condição de a autoridade pública somente tomar alguma providência após haver a iniciativa (juridicamente conhecida pelo termo ‘representação’) de quem alega ter sofrido alguma lesão decorrente de uma agressão³⁵.

Logo em seguida, mesmo depois de uma nova tentativa da vítima em dissuadir seu interlocutor de tomar alguma providência frente àquela ocorrência, ele decide ir até a casa da mulher agredida e de Ubiratan, o marido desta, localizada nas proximidades da delegacia onde a primeira cena tem início. Antes de começar o relato sobre a visita até aquele domicílio, aquele policial relembra de ocorrências semelhantes que teriam sido solucionadas

³⁴ Nesse sentido, ao contrário do que observamos em outras narrativas de Rubem Fonseca nas quais aparecem destacados personagens desempenhando funções policiais, tais como o conto “A coleira do cão” e os romances *O caso Morel*, *Bufo & Spallanzani* e *Agosto*, não podemos identificar a função específica (delegado, comissário, detetive) exercida tanto pelo narrador quanto pelo herói de “Livro de ocorrências”, contribuindo a impossibilidade dessa especificação no sentido de acentuar ainda mais o esvaziamento da subjetividade de ambos e, consequentemente, o rebaixamento dos mesmos frente à realidade na qual se encontram.

³⁵ No momento histórico em que “Livro de ocorrências” foi produzido, os casos de violência doméstica poderiam ser enquadrados, do ponto de vista legal, em alguma das modalidades de lesão corporal previstas no artigo 129 do Código Penal brasileiro de 1940, cuja ação penal somente pode ser iniciada por meio de manifestação da vontade da vítima expressa em um documento legalmente conhecido como representação. Assim, o falso argumento utilizado pelo protagonista na primeira cena indica, sutilmente, sua disposição em não deixar aquele caso se tornar apenas mais um fadado à impunidade, ocasionada tanto em razão da condescendência bastante frequente das mulheres agredidas frente ao companheiro agressor quanto pelo desinteresse comum entre agentes policiais, especialmente os homens, de conduzir uma investigação destinada a apurar uma acusação dessa natureza e, posteriormente, responsabilizar civil e penalmente o autor da conduta criminosa em questão. Somente a partir da publicação da Lei 11.340, de 07 de agosto de 2006, popularmente conhecida como ‘Lei Maria da Penha’, as agressões sofridas por uma mulher decorrentes de uma relação afetiva de qualquer tipo mantida com uma pessoa tornaram-se crimes de ação pública incondicionada, podendo, portanto, a autoridade policial dar início às investigações sem a necessidade de qualquer autorização nesse sentido. O Supremo Tribunal Federal reconheceu a constitucionalidade dessa última previsão legal na sessão plenária ocorrida em 09 de fevereiro de 2012.

satisfatoriamente, sendo uma delas em Madureira e outra em Jacarepaguá, bairros localizados, respectivamente, nas Zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Demonstrando disponibilidade em evitar que outro caso de violência doméstica acabasse não sendo apurado por conivência da vítima, como ainda ocorre frequentemente no Brasil, o herói chega até a residência do casal e encontra o marido daquela mulher, um homem alto, forte, de músculos proeminentes e comportamento narcisista. Ao se deparar com Ubiratan, halterofilista que parecia estar exercitando seus músculos com uma pesada barra de aço antes da chegada do referido policial, este tenta negociar o comparecimento daquele homem à delegacia para prestar depoimento a respeito da agressão sofrida pela esposa.

Ubiratan não somente mostra resistência em acatar a proposta, mas também age provocativamente frente àquela situação, a ponto de segurar o emissário da polícia pelo braço e sacudi-lo. Após essa atitude mais agressiva do suspeito, este policial saca seu revólver do coldre e, quando percebe uma nova investida do outro, agora destinada a desarmá-lo, atira em direção à coxa do halterofilista, atingindo-o naquela região. Ao perceber-se ferido, o marido da mulher agredida fica exibindo, aos gritos, o lugar alvejado pelo tiro, protestando contra o autor deste em razão de ele haver lesionado o seu músculo sartório. Sob a ameaça de ter sua outra perna alvejada, aquele homem decide ir até a delegacia para prestar depoimento sobre a agressão sofrida pela companheira, podendo antes ter seu ferimento tratado em um hospital. A primeira cena é encerrada, de modo abrupto, dentro do carro da polícia, quando, logo depois de um novo protesto ali por parte de quem fora atingido pelo disparo, o narrador autodiegético comenta que essa voz seria mais estridente se comparada à sirene do veículo policial abrindo caminho pelas ruas da cidade.

A segunda cena ocorre em uma manhã quente de dezembro, na Rua São Clemente, localizada no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, o narrador (que pode ser o mesmo da ocorrência anterior) chega ao local onde um motorista de ônibus atropelara uma criança de dez anos, havendo as rodas do veículo passado sobre a cabeça do menino e deixado um rastro de ‘massa encefálica’ ao longo de alguns metros. Um guarda de trânsito conseguira prender o suposto responsável por essa morte e duas testemunhas ali presentes relatam que o coletivo envolvido naquele acidente vinha em alta velocidade. Ao chegar até o lugar do incidente, o protagonista percebera que o mesmo houvera sido cuidadosamente isolado.

Logo em seguida, o narrador nos relata algumas providências que foram tomadas para evitar o comprometimento dos trabalhos de perícia a serem ali realizados: impedir uma velha, mal vestida e com uma vela acesa na mão, de atravessar o cordão de isolamento para deixar essa oferenda como forma de ‘salvar a alma do anjinho’; retirar uma mulher que rompera aquela barreira, talvez a mãe da criança morta, para chegar junto a esta e, levantando seu corpo do chão, lamentar desesperadamente o falecimento da mesma. Finalmente, o perito aparece, faz um comentário sobre todos os motoristas de ônibus serem uns assassinos, demonstra satisfação ao constatar a ‘perfeição’ na qual se encontra o local do acidente e comenta sobre a possibilidade daí decorrente de um laudo ser preparado de modo a não ter chance de ser derrubado por nenhum rábula.

Após ouvir essas declarações do perito, o herói se dirige até o carro da polícia e senta no banco da frente durante alguns instantes, constatando então que seu paletó está sujo de pequenos resíduos do morto, os quais devem ter se acumulado aí quando ele e mais alguns guardas lutaram para retirar do local do acidente a mulher que rompera o cordão de isolamento para abraçar a criança morta. Depois de tentar se limpar com as mãos, aquele policial chama um dos guardas e solicita a presença do motorista detido. Em seguida, o narrador descreve as características deste enquanto o conduz de carro em direção à delegacia. O acusado era um homem magro, aparentando ter, aproximadamente, 60 anos e parecendo cansado, doente, com medo; mas um cansaço, um medo e uma doença antigos, os quais não eram somente daquele dia.

A terceira e última cena do conto se passa em um sobrado na Rua da Canela, também na cidade do Rio de Janeiro. O narrador, que, novamente, pode ser o mesmo das duas cenas anteriores, chega até o local da ocorrência e encontra um guarda na porta, o qual apenas lhe diz para se encaminhar ao primeiro andar, pois o morto está no banheiro. Após subir e chegar à sala, o protagonista encontra uma mulher com os olhos vermelhos, a qual o olha em silêncio. A seu lado, está um menino magro, ligeiramente encolhido, de boca aberta por respirar com dificuldade, surgindo essa última característica como um possível indício no sentido de essa criança ser asmática e estar sofrendo uma crise dessa natureza naquele momento, decorrente de uma situação traumática relacionada à morte do indivíduo naquele cômodo da casa.

Ao perguntar àquela mulher com os olhos vermelhos, indício que evidencia o sofrimento desta pelo falecimento daquele indivíduo, em qual direção fica o banheiro e obter

a informação solicitada, o referido agente de polícia atravessa um corredor escuro, percebendo, nesse trajeto, possuir a casa um cheiro de mofo, como se este viesse do vazamento dos encanamentos no interior das paredes. Além disso, de algum lugar, provinha um odor de alho e cebola fritos, acentuando ainda mais a caracterização decadente daquele espaço. Após ver o corpo pela porta entreaberta do local indicado, o protagonista retorna à sala e, terminando de fazer todas as perguntas para aquela mulher, constata a chegada do perito Azevedo, a quem indica onde se encontra o respectivo morto. Já estava anoitecendo quando este profissional solicita a ajuda desse policial no sentido de desvencilhar aquele cadáver do laço que prende o pescoço deste.

O investigador, ao levantar o cadáver, como solicitado pelo perito, segurando a barriga do suicida, ouve um gemido sair da boca deste. Azevedo comenta apenas que se trata de ‘ar preso’ e pergunta, sem maior interesse, para o primeiro se isso não seria ‘esquisito’. Após esse comentário, ambos somente riem sem prazer. Em seguida, eles colocam o corpo no chão úmido. A partir daí, o narrador descreve as características físicas do defunto: homem de porte físico frágil, a barba por fazer, o rosto de tom cinza, parecendo um boneco de cera. Ainda segundo essa narração, o mesmo indivíduo não deixara nenhum bilhete antes de morrer. Ao tomar conhecimento dessa informação, seu interlocutor responde conhecer suicidas desse tipo, os quais, percebendo que não suportam mais viver, resolvem tirar a própria vida rapidamente, pois, do contrário, acabam desistindo da intenção de morrer. A última cena é encerrada simplesmente com esse último personagem urinando no vaso sanitário daquele banheiro, lavando suas mãos logo depois e as enxugando nas fraldas de sua camisa.

Como podemos perceber a partir da descrição das três cenas, nenhuma delas está articulada segundo uma relação de causalidade, sendo possível, assim, qualquer cena ter sua posição alterada sem que isso resulte em qualquer modificação no entendimento da trama; mesmo porque não há evidência temporal indicando em qual momento aqueles acontecimentos teriam ocorrido, o que inviabiliza a materialização de alguma cronologia capaz de relacionar aqueles episódios segundo uma sequência, ou seja, do acontecimento mais remoto para o mais recente. Por outro lado, de modo semelhante às duas partes de “Passeio noturno”, há possibilidade de haver o acréscimo de novos fragmentos indefinidamente à diegese de “Livro de ocorrências”, os quais também tanto se relacionariam de modo não causal entre si quanto apresentariam natureza reversível, podendo a ordem deles ser modificada sem prejuízo para a apreensão do sentido da narrativa.

O único aspecto comum entre as ocorrências, conforme já comentamos anteriormente, é a possibilidade de considerarmos a existência de um mesmo narrador relatando cada incidente relativo a determinado fragmento. Um procedimento de composição semelhante está configurado em “O Cobrador”, embora sem verificarmos aí, ao contrário do conto aqui analisado, nenhum episódio, a exemplo do surgimento de Ana Palindrômica, responsável por conferir algum nexo causal aos fragmentos da diegese dali para frente.

Assim, para podermos entender esses aspectos estruturais configurados em “Livro de ocorrências”, devemos atentar para a relação entre forma e conteúdo existente nessa narrativa. Nesse sentido, observamos, em todas as três cenas do conto, a presença de um protagonista cuja atuação nunca é completada, o que fica mais evidenciado na primeira cena, pois esse agente policial, mesmo resolvendo investigar uma ocorrência de lesão corporal sem a representação da vítima exigida pela legislação penal naquele contexto, tem sua disponibilidade em oferecer alguma efetiva resolução àquele caso problematizada pelo modo súbito e inconclusivo como aquele primeiro fragmento é encerrado. Este aspecto estrutural, também presente nos demais fragmentos do texto literário ora analisado, parece-nos relacionado simbolicamente à impotência do herói em conseguir alcançar alguma mínima resolução aos impasses com os quais se depara na realidade.

Nas primeira e segunda cenas do conto, embora os acusados dos respectivos crimes tenham sido detidos (pelo protagonista e por um guarda de trânsito, respectivamente), isso não confere nenhum caráter conclusivo a ambos os episódios, pois aquelas detenções, além de não representarem uma alteração do quadro social geral, ainda significam um aprofundamento do aviltamento já vivenciado sistematicamente pelos sujeitos sociais em seu cotidiano, quase todos anônimos no conto, incluindo-se, nesse grupo, seu protagonista. Desse modo, a prisão do halterofilista, realizada pelo encarregado de uma delegacia de subúrbio onde são comuns os casos de brigas entre marido e mulher, usualmente relegados à mera negligência das autoridades policiais (como indica a afirmação impaciente do investigador Miro, logo no início do primeiro fragmento, diante da insistência do colega em levar adiante a apuração daquele caso de lesão corporal), em nada se assemelha a um ‘clímax’ que possa representar um indício, mesmo remoto, de alteração daquela realidade caracterizada pelas recorrentes ocorrências de violência doméstica. Assim, outros episódios semelhantes podem simplesmente se suceder indefinidamente àquela ocorrência relatada no início do texto literário sob análise.

Por outro lado, o halterofilista, cuja vida parece estar circunscrita ao culto narcisista de seus músculos esculpidos por meio do levantamento de pesadas barras de aço e a descarregar sua agressividade, possivelmente decorrente de algum tipo de insatisfação pessoal, espancando a esposa, tem sua condição ainda mais rebaixada quando é alvejado em um músculo da coxa por um tiro disparado pelo protagonista (o que pode ser entendido, literalmente, como uma ferida narcísica experimentada pelo respectivo personagem) e, logo em seguida, encaminhado à delegacia pelo autor do disparo. Na segunda cena, o motorista de ônibus acusado de haver atropelado um menino de dez anos exhibe um cansaço, um medo e uma doença antigos, como percebe o narrador enquanto encaminha aquele homem sob custódia para a delegacia. Assim, graças a um possível erro trágico, aparentemente decorrente da condução de um veículo de grande porte em alta velocidade, conforme podemos depreender a partir do comentário existente na narrativa sobre os depoimentos de algumas testemunhas presentes no local do acidente, esse condutor tem sua situação de rebaixamento reforçada, sem encontrarmos qualquer evidência, ao final, indicativa de alguma possibilidade de alteração dessa circunstância. Já a criança atropelada, anônima antes e depois da morte, perdera a vida em razão do erro trágico de estar, por algum motivo que não conseguimos precisar mais especificamente, no caminho daquele meio de transporte quando houve a colisão.

A terceira cena, por sua vez, envolve um personagem que decidira colocar fim à própria vida ao não vislumbrar mais sentido em sua continuidade, rendendo-se, portanto, à impotência na qual se percebia irremediavelmente inscrito. A própria descrição do suicida apresentada pelo narrador ressalta o caráter decadente desse indivíduo: homem de porte físico frágil, barba por fazer, rosto acinzentado, parecendo um boneco de cera. Assim, embora o policial encarregado da apuração do caso pareça demonstrar alguma empatia não somente pelo destino do morto, mas também pela mulher e pela criança que se encontravam no sobrado onde acontecera o suicídio, como podemos perceber a partir da atenção dada por quem narra aos detalhes apresentados pelos três personagens (as características acima elencadas do cadáver; os olhos vermelhos da mulher; a magreza, o encolhimento e a respiração dificultosa do menino), nada há a ser feito para mudar aquela situação, restando apenas a possibilidade de estrito cumprimento dos procedimentos burocráticos cabíveis naquela situação, incluindo-se aí o registro da respectiva ocorrência.

As atitudes insensíveis e desrespeitosas de Azevedo acabam reforçando a realidade de impotência e aviltamento existentes nesse contexto, pois o perito, ao urinar no vaso sanitário

encontrado no local onde ocorrera o suicídio, lavando as mãos em seguida e as enxugando, pouco depois, nas fraldas da camisa, exhibe, além de um profundo desrespeito pelo morto, uma perversa indiferença perante o destino deste. O gesto de lavar as mãos demonstrado pelo personagem nessa situação nos parece surgir aqui como um deslocamento rebaixado do arquétipo bíblico referente ao episódio no qual Pôncio Pilatos, governador romano, demonstra, por meio de atitude semelhante, eximir-se da responsabilidade sobre o resultado do julgamento de Jesus e Barrabás feito pela multidão, quando esta acaba decidindo pela crucificação do primeiro. Desse modo, a circunstância de apenas dois personagens possuírem alguma nomeação (Miro e Azevedo) na narrativa evidencia uma função simbólica que não deve ser desconsiderada.

Nesse sentido, o investigador Miro, cuja raiz etimológica do nome remete ao verbo ‘mirar’, representa a postura meramente contemplativa, indisponível e indiferente das institucionais policiais brasileiras frente à violação dos direitos de seus jurisdicionados (nesse caso, a violência doméstica sofrida por uma mulher de origem suburbana), como podemos perceber a partir da declaração impaciente daquele personagem dirigida a seu possível superior no sentido de não dar importância àquela ocorrência (“Deixa a mulher ir embora”). O perito Azevedo, por sua vez, surge representando ainda mais claramente a indiferença e mesmo o cinismo das instituições jurisdicionais nacionais perante o destino de indivíduos economicamente desfavorecidos, conforme demonstram os comportamentos desrespeitosos acima comentados dirigidos a um suicida encontrado morto em um sobrado de características decadentes.

Assim, ao protagonista que atua em cada uma das três ocorrências, todas elas relacionadas a algum incidente ocorrido com indivíduos pertencentes à classe social economicamente mais desfavorecida, somente resta transitar em meio a todos aqueles dramas humanos, apesar de sua disponibilidade em contribuir, de alguma forma, para a reparação de determinada violação a um bem jurídico, como podemos perceber na primeira cena, e da empatia demonstrada pelo referido agente policial perante o destino daquelas pessoas nesta e nas demais cenas (mesmo diante do halterofilista narcisista, suspeito de haver espancado a esposa, o narrador autodiegético não deixa de perceber ‘a força espiritual’ e o ‘orgulho’ exalados pelas boas saúde e forma física daquele fisiculturista, embora tais características, em princípio enaltecedoras, acabem, por outro lado, acentuando, ironicamente, a rebaixada condição existencial deste personagem).

A própria circunstância de o policial que intervém nessas ocorrências não ter nome, nem apresentar características físicas minimamente delineadoras de alguma individualidade, revelam a impotência e o rebaixamento não somente de quem desempenha aquela função naqueles casos específicos e em outros a eles assemelhados, mas de qualquer outro indivíduo que, eventualmente, venha a exercer aquele mister. Desse modo, como já comentamos em nota explicativa mais acima nessa seção, “Livro de ocorrências” se inscreve em uma vertente das obras de Rubem Fonseca caracterizada pela destacada presença de agentes policiais, a exemplo do delegado Vilela e do comissário Matos, os quais protagonizam, respectivamente, o conto “A coleira do cão” e o romance *Agosto*.

Entretanto, a narrativa aqui analisada radicaliza a condição labiríntica desses personagens legalmente encarregados de zelar pela ‘paz social’, pois, nas demais narrativas fonsequianas desse tipo, apesar de os respectivos agentes policiais vivenciarem impasses semelhantes, eles apresentam alguma identificação nominal e características físicas/psicológicas mais nítidas. Por outro lado, não encontramos, naqueles casos, uma trama cujas cenas sejam dispostas segundo o princípio da não causalidade, o que gera como consequência a possibilidade de estas serem intercambiáveis ou reversíveis, além de uma ou algumas delas serem eliminadas e mesmo outras originalmente inexistentes serem incorporadas à diegese, sem que isso proporcione um prejuízo ao entendimento do conjunto do texto literário em questão.

Embora de menor extensão em relação a outras narrativas fonsequianas do gênero, pensamos que “Livro de ocorrências” se constitua na narrativa policial de Rubem Fonseca que repercuta, em termos formais, a impotência de um profissional de polícia perante a realidade social ao seu redor de modo mais radical. Assim, a ele nada resta senão simplesmente saltar aleatoriamente de uma ocorrência para outra, pois elas não dispõem de nenhuma sequencialidade, articulada segundo uma relação de causalidade e destinada à consecução, mesmo ideal, de algum *telos* ou finalidade maior. Desse modo, essas ocorrências, fins vazios em si mesmas, podem ser eliminadas, permutadas, além de poderem conviver com outras de natureza semelhante acumuladas indefinidamente em um ‘livro de ocorrências’. Nesse caso, encontramos outro exemplo daquilo que Kermode (1997) denomina como ‘sensibilidade apocalíptica’, pois inexiste, no contexto do conto fonsequiano ora analisado, qualquer perspectiva do advento de alguma redenção passível de proporcionar a superação daquela realidade de sofrimentos intermináveis. Tal desesperança, por sua vez, repercute na composição fragmentária e não causal da diegese, estando essa repercussão formal

relacionada, portanto, à categoria adorniana do ‘estado do problema’, cuja definição já foi apresentada anteriormente nesse capítulo.

Nesse sentido, valendo-nos das considerações de Figueiredo (2003, p. 22) apresentadas inicialmente nesse tópico, um conto como “Livro de ocorrências” não representa, genericamente, uma ‘concepção filosófica’ caracterizada pelo ceticismo e pelo questionamento à sociedade ocidental cristã. Antes disso, constitui-se em uma notória representação estética de questões relativas à formação social brasileira discutidas por Schwarz (1992) e desenvolvidas por Pasta Jr. (1999, 2010): as contradições sociais brasileiras nunca conseguiram se ocultar convincentemente sob as aparências de um discurso liberal baseado na ‘Liberdade, igualdade e fraternidade’ de todos, como ocorreu na Europa Ocidental até a Primavera dos Povos de 1848, em Paris.

Desse modo, os agentes policiais fonsequianos, notadamente o protagonista da narrativa analisada nesse tópico, não surgem assumindo a ‘aura’ dos detetives consagrados pela astúcia, pela capacidade de dedução lógica e pela soberba na literatura policial mais tradicional e em diversos filmes hollywoodianos, mas já aparecem, constitutivamente, enredados na impotência, no rebaixamento, reféns de intermináveis impasses, sem ‘glamour’ de qualquer tipo e incapazes, portanto, de sequer aparentar estarem trabalhando em favor da restauração de uma ‘paz social’. Assim, parafraseando a célebre frase do Autor entrevistado no conto “Intestino grosso”, do próprio Rubem Fonseca, não dá mais para Conan Doyle na literatura policial fonsequiana.

3.4. Um outro caso de não causalidade, reversibilidade entre cenas e acréscimo infinito de episódios em “O Cobrador” (1979)

“O Cobrador”, de Rubem Fonseca, publicado em 1979 na coletânea de contos homônima, é reconhecido como um dos contos que mais trouxeram inovações no século XX. Seu caráter inventivo já pode ser observado no próprio modo de construção das cenas na primeira metade do conto: até o aparecimento da personagem Ana Palindrômica, estas são dispostas de forma aleatória, sem uma relação de causalidade entre elas. Desse modo, não somente a distribuição das cenas poderia ter sua sequência alterada, mas também muitas delas poderiam ser eliminadas, ou até mesmo outras novas serem adicionadas, sem, com isso, modificar o entendimento do conjunto da narrativa.

Essa reversibilidade entre as cenas na primeira metade do conto é demonstrada pela possibilidade de se permutar, por exemplo, a posição da cena inaugural dessa narrativa, ocorrida no consultório de um dentista, com a cena do muambeiro, a do assassinato do tenista ou a do encontro sexual entre o Cobrador e uma mulher solitária, graças à flexibilidade estrutural presente na composição desse trecho da trama.

Além das possibilidades de eliminação de cenas e de modificação da sequência de distribuição das mesmas, bem como de acréscimo de outras novas, na primeira parte dessa narrativa, observamos que estas também podem ser interpretadas como contos autônomos, dispondo cada uma delas de um clímax ao final. Nesse sentido, a ausência de causalidade entre as cenas na primeira metade de “O Cobrador” e o surgimento de um liame causal entre as mesmas na metade final deste conto podem ser explicadas quando seus aspectos formal e material são analisados segundo uma abordagem dialética e, portanto, indissociáveis um do outro.

Assim, a inexistência de causalidade entre as cenas na primeira parte do conto aqui analisado está relacionada com a circunstância de seu protagonista não ter uma meta que confira alguma possibilidade de articulação causal na cadeia de ações realizadas pelo mesmo. Desse modo, este personagem, apesar de demonstrar uma profunda consciência acerca de sua condição de socialmente marginalizado, bem como da necessidade de cobrar as dívidas que a sociedade lhe deve em razão disso, não possui nenhum plano definido e, muito menos, voltado para ações coletivas que possibilitem uma transformação efetiva do *status quo* vigente.

Nesse contexto, nada resta mais ao seu protagonista (o Cobrador) a não ser desempenhar uma série de ações fragmentadas, atomizadas, apartadas umas das outras e sem relação de causa e efeito entre elas. Logo, podemos perceber que todas essas cenas decorrem da situação de desagregação e invisibilidade sociais vivenciadas por aquele personagem no meio social onde se encontra inserido.

A própria escolha do protagonista em atribuir a si mesmo o epíteto de ‘o Cobrador’ também reforça, ironicamente, o rebaixamento e a desorientação experimentados pelo mesmo naquele contexto, pois, se os epítetos eram reservados apenas aos deuses e heróis, em razão da elevação da natureza de ambos, na tradição antiga clássica, aqui o herói procura se conferir uma importância que não é confirmada por sua condição de extrema marginalização social. Esta, por sua vez, não somente o torna socialmente invisível, mas também reificado ao ponto

de não conseguir elaborar uma meta capaz de engendrar ações coesas, articuladas, de participação coletiva e direcionadas para uma finalidade comum de transformação do estado de coisas ali configurado.

Uma determinada passagem, ao final da cena em que o Cobrador mata o casal de grã-finos na praia da Barra da Tijuca, ilustra bem a natureza problemática desse herói não apenas em relação à sua marginalização do meio social onde vive, mas também quanto à sua dissociação frente a uma realidade ainda mais abrangente, de alcance cosmológico. Nesse sentido, a descrição poética daquele instante em que o protagonista está prestes a decapitar o pescoço de seu refém representa, de forma sutil, a impassibilidade da amplidão cósmica perante aquele momento, não obstante a aparente grandiosidade épica ali estabelecida pela rima visual entre o iminente gesto homicida daquele personagem e as estrelas brilhando no firmamento infinito.

Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele. (FONSECA, 2001, p. 497).

Na cena imediatamente anterior a do assassinato do casal de grã-finos, há uma passagem que ilustra a invisibilidade social do protagonista, representada pelo comentário do próprio Cobrador acerca das notícias veiculadas nos jornais relativas à morte do ‘bacana do Mercedes com roupa de tenista’ que o mesmo assassinou na Rua Miguel Couto. Interessa-nos aqui, portanto, destacar que, não obstante o protagonista demonstre orgulho pelo assassinato por ele cometido, a grande imprensa, ironicamente, acaba atribuindo a autoria daquele crime a outro criminoso já conhecido, o ‘Boca Larga’, comprometendo, em razão disso, o reconhecimento daquele personagem pela sociedade onde vive. Além disso, os comentários do herói demonstram que os referidos veículos de comunicação estão interessados em noticiar somente acontecimentos cujos efeitos afetem diretamente os interesses da classe social de sua sustentação, a qual se relaciona ao grande capital.

Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo. (FONSECA, 2001, p. 495).

Após verificarmos todos esses aspectos relacionados à caracterização do herói do conto, podemos perceber, com mais clareza, de que modo se estabelece a relação entre forma e

conteúdo construída na primeira metade da narrativa. Assim, a ausência denexo causal entre as cenas ali dispostas, que permite tanto a modificação da sequência destas quanto sua eliminação ou o acréscimo indefinido de novas cenas nesse mesmo recorte, está relacionada à natureza problemática de seu protagonista, que, por se encontrar apartado de seu meio social e sem qualquer amparo de ordem cosmológica, apresenta-se reificado de tal forma que não consegue estabelecer uma meta capaz de aglutinar o conjunto de suas ações em direção a uma finalidade comum.

A aparição da personagem Ana Palindrômica representa uma mudança no modo como a narrativa vinha se estruturando até então do ponto de vista formal. Essa alteração na forma de articulação entre as cenas, decorrente do surgimento daquela personagem, deve ser analisada também sem desconsiderarmos uma relação dialética entre forma e conteúdo, pois a modificação de um desses aspectos está indissociavelmente relacionada à transformação do outro.

O próprio nome da personagem Ana Palindrômica remete à possibilidade de reversibilidade entre as cenas configuradas na primeira metade do conto. O palíndromo é definido como uma palavra, frase ou sequência de palavras caracterizada pela capacidade de ser lida em diferentes direções e, ainda assim, manter o mesmo significado. Assim, de forma semelhante ao nome daquela personagem (Ana), as cenas da primeira metade da narrativa, conforme já comentamos, podem ter suas posições alternadas com outras, não acarretando isso, portanto, nenhuma mudança no entendimento da trama.

O surgimento de Ana Palindrômica na narrativa ocorre subitamente, de forma semelhante ao advento de um *deus ex-machina* nas antigas tragédias gregas, ou seja, como uma solução externa, artificial, que aparece com a finalidade de resolver o conflito existente. Aquela personagem, por sua vez, reúne algumas características típicas das pessoas odiadas pelo Cobrador: pele branca, belos dentes (bonitos a ponto de o mesmo desejar lambe-los por dente da boca daquela mulher) e posição social privilegiada (os índices de condição econômica privilegiada são representados, metonimicamente, pelo prédio de mármore onde ela mora e pelo Puma conversível de sua propriedade).

O envolvimento amoroso do Cobrador com Ana Palindrômica não deixa de representar uma grande ironia, pois aquele personagem acaba não somente se sentindo atraído por uma mulher que reúne as características mais odiadas pelo mesmo em seus inimigos, mas também

é influenciado por ela de forma decisiva, a ponto de descobrir já ser portador de uma missão, cuja descoberta considera somente ter sido possível graças ao encontro com aquela jovem.

Essa contradição entre o perfil de Ana Palindrômica e as convicções anteriormente evidenciadas pelo Cobrador não são gratuitas na narrativa e nem, muito menos, ferem sua verossimilhança. Ao contrário, podem ser entendidas como uma crítica relacionada ao contexto sócio-político do período histórico ali representado esteticamente, a ditadura militar no Brasil, mas cujos fundamentos remontam às raízes históricas de nossa formação social.

Nesse sentido, Ana Palindrômica, ao se envolver afetiva e ideologicamente com o Cobrador, pode ser entendida como uma crítica dirigida a um segmento da esquerda daquele período que não conseguiu mobilizar a atenção, o interesse e a participação das classes populares na luta armada empreendida contra a ditadura militar de então. Essa falta de engajamento popular no confronto armado promovido por uma parcela da esquerda de então em oposição ao governo autoritário daquele período pode ser aferida ao verificarmos duas informações relativas à Guerrilha do Araguaia, encontradas, por exemplo, nos estudos de Gorender (1987) e Gaspari (2003), ambos pesquisadores dedicados ao estudo deste episódio histórico.

A primeira delas indica que a grande maioria de seus participantes era composta de ex-estudantes universitários e profissionais liberais, os quais foram eliminados nos combates travados na selva ou exterminados depois de serem presos pelos militares; a outra informação aponta que, ao contrário das previsões iniciais, os guerrilheiros não obtiveram nem o apoio da população da localidade onde combatiam, nem dos segmentos populares rurais e urbanos de outras regiões do Brasil. Além disso, aqueles combatentes não conseguiram também obter a mobilização dos próprios pares em outras localidades do país.

Desse modo, analisando como o externo (os registros históricos) torna-se interno (reconfigurado esteticamente) na narrativa, verifica-se que o modo de aparição daquela personagem ao Cobrador, com ares de divindade, não é um episódio gratuito para a economia da trama, representando, portanto, uma entidade de um universo tão diferente do seu que chega a ser considerada extraordinária, proveniente de alguma outra dimensão desconhecida ao herói.

Por outro lado, aquela mesma personagem também poderia ser entendida como representação de um anseio, recorrente em uma parcela considerável da população brasileira

ao longo de nossa formação cultural (incluindo-se aí as classes populares), pelo surgimento de um ‘salvador da pátria’ que finalmente possibilitasse a ‘redenção’ tão esperada para suas dificuldades de ordem econômico-social. Assim, o Cobrador seria uma representação simbólica de um indivíduo pertencente às classes populares que, não obstante demonstre profunda consciência crítica acerca das desigualdades sociais existentes na sociedade onde vive, aguarda, em nível inconsciente, o surgimento de alguma figura ‘messiânica’, ‘iluminada’, pronta a oferecer alguma solução imediata e definitiva no sentido de reverter sua situação de socialmente marginalizado. Em termos psicanalíticos, estamos diante de um típico exemplo de recalque que acaba vindo à tona, o qual estaria, em última análise, na raiz desse encantamento do herói por aquela mulher surgida de forma providencial.

Uma pergunta surge ao descrevermos Ana Palindrômica: haveria alguma relação simbólica entre o nome da mesma e a função que desempenha na respectiva narrativa? Essa personagem, ao despertar a consciência do Cobrador acerca da missão pública que este desconhecia já possuir e, em razão disso, tornando-se sua grande parceira na aparente publicização dessa meta em uma escala sem precedentes, por meio de ações terroristas, parece-nos ser a reelaboração de um arquétipo originário do Novo Testamento da *Bíblia*, mais especificamente do evangelho de Lucas, capítulo 2, versículos 21-39.

Encontramos, nessa passagem bíblica, a narração da ida de José e Maria com o menino Jesus ao templo. O objetivo de ambos ali era apresentar seu filho recém-nascido a Deus e, em razão disso, realizar o sacrifício de dois animais (“duas rolinhas ou dois pombinhos”) ao Senhor, conforme a prescrição estabelecida pela lei divina. Quando os pais de Jesus trazem o seu filho para fazerem a ele as obrigações prescritas por aquela legislação religiosa, encontram Simeão, um homem justo e piedoso, o qual fora anteriormente advertido pelo Espírito Santo de que não morreria antes de conhecer o Messias. Logo após esse encontro, aquele homem toma a criança nos braços, louva a Deus e revela a Maria que seu filho tem como destino causar a queda e o soerguimento de muitos em Israel, constituindo-se, portanto, em sinal de contradição, de tal forma que o pensamento de muitos corações acabará sendo revelado. Frente a tudo isso, completa Simeão, caberá àquela mulher ter sua alma atravessada por uma espada.

No momento em que essas revelações estão sendo pronunciadas por Simeão, chega a profetisa Ana (ou Hannah, em hebraico, cujo nome originalmente também apresenta caráter palindrômico), filha de Fanuel, da tribo de Aser, uma mulher muito idosa que convivera com

seu marido durante sete anos após o casamento, mantendo-se, desde então, viúva até a idade de oitenta e quatro anos. Dedicada a adorar a Deus, jejuar e orar dia e noite, nunca abandonava o templo. Depois de ouvir aquelas palavras, Ana dá graças ao Senhor e fala sobre aquele menino a todos os que aguardavam a redenção de Jerusalém. Assim, a profetisa Ana, nesse episódio do evangelho de Lucas, desempenha a função de tornar Jesus e sua missão publicamente conhecidos, ao anunciar a existência do Messias para a comunidade a qual pertence.

Percebemos, portanto, que o nome de Ana Palindrômica, em “O Cobrador”, não está relacionado apenas ao caráter de reversibilidade entre as cenas apresentadas na primeira metade do conto. Sua designação nos parece constituir uma reelaboração do arquétipo originado a partir do episódio narrado no evangelho de Lucas, uma vez que, na narrativa fonsequiana, aquela personagem é descrita pelo Cobrador como responsável por desempenhar uma dupla função em relação a ele próprio: torná-lo consciente a respeito de sua verdadeira missão e o auxiliar com o plano de conferir ampla publicidade às ações terroristas, a serem executadas por ambos.

Nesse sentido, Ana Palindrômica desempenha um papel semelhante àquele exercido pela profetisa do evangelho de Lucas, pois atua no sentido de publicizar a missão ‘redentora’ de outra pessoa que não tardará a acontecer. Entretanto, devem-se destacar as diferenças entre os modos de publicização observados em ambas as narrativas: se, por um lado, a personagem da narrativa evangélica restringe-se a promover a difusão da missão de Jesus sozinha, Ana Palindrômica, por sua vez, torna pública a missão do Cobrador em colaboração com este, tanto na elaboração do manifesto a ser divulgado nos jornais quanto na iminente execução das ações terroristas planejadas.

Importante destacarmos também que, de forma semelhante ao conteúdo das palavras proferidas por Simeão a Maria acerca da missão do menino Jesus, o Cobrador se percebe detentor, graças à aparição de Ana Palindrômica, de uma meta ‘messiânica’, mediante a qual promoverá ‘a queda e o soerguimento de muitos’, bem como representará, a seu modo, ‘um sinal de contradição’, revelando, assim, ‘o pensamento de muitos corações’. Desse modo, a decisão do Cobrador de iniciar essa nova etapa de sua vida com um ataque a bomba no Baile de Natal ou Primeiro Grito de Carnaval, a ser realizado na noite do dia 24 de dezembro, não é gratuita em relação à lógica interna da narrativa aqui analisada, pois aponta para a natureza soteriológica desse novo propósito na existência do protagonista, cuja concretização visa a

conseguir a eliminação dos ricos espoliadores e, conseqüentemente, a ascensão daqueles em situação semelhante a do herói, ou seja, de grandes privações sociais.

Transcreveremos, a seguir, um trecho, encontrado no último fragmento do conto analisado, em que o Cobrador comenta acerca da importância de Ana Palindrômica para a descoberta de sua missão, bem como a respeito de quem ele deseja que sejam os ‘exaltados’ e os ‘humilhados’, para usarmos dois termos presentes em outra passagem do Novo Testamento (cf. Lucas 14: 11), em decorrência das ações a serem realizadas pelo herói e por sua nova companheira.

Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. *Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo.* Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inseqüente. *Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da Zona Sul.* Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus, meu facão, adeus, meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus, minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. *Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum.* (...)

O mundo inteiro saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana.

(FONSECA, 2001, p. 503-504, grifos nossos).

O processo de reavaliação do Cobrador relativo às suas condutas anteriores, proporcionado pelo súbito encontro e posterior convivência com Ana Palindrômica, o qual culmina em sua descoberta de já ser portador de uma missão nunca antes suspeitada, relaciona-se à mudança da estruturação composicional da trama. Nesse sentido, as cenas da primeira metade da narrativa são caracterizadas por não apresentar uma relação de causalidade entre elas, em decorrência da então incapacidade do herói de elaborar uma meta que oriente suas ações no sentido de uma finalidade comum. Sem perspectiva de uma transformação efetiva em sua vida naquele período, somente lhe restava então, algumas vezes, no intervalo entre alguma ação e outra, entregar-se a uma resignação contemplativa e sonhadora, bem ao gosto romântico³⁶, de forma semelhante àquela encontrada em célebres

³⁶ Embora não tenhamos escolhido o conceito de herói em “O Cobrador” como categoria analítica para estudo do respectivo texto literário, pensamos ser necessário um breve comentário a esse respeito, pois aqui se estabelece, mais uma vez, uma importante relação entre forma e conteúdo que fundamenta a composição estrutural dessa narrativa. Nesse sentido, o Cobrador se configuraria, de acordo com a classificação de Lukács (2000), como um herói da maturidade viril, uma vez que alterna, de forma equilibrada, momentos de ação e pensamento ao longo da trama. O processo de transformação pessoal vivenciado pelo protagonista, o qual é desencadeado pelo surgimento de Ana Palindrômica e está relacionado com a modificação da estruturação do conto a partir de sua

personagens desta corrente estética, tais como o Werther, dos *Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e Frédéric Moreau, de *A educação sentimental*, de Flaubert.

(...) Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. *Já não perco meu tempo com sonhos.* (FONSECA, 2001, p. 504, grifo nosso).

Por outro lado, verificamos uma importante modificação na composição das cenas da segunda metade desse conto, as quais não se mostram mais intercambiáveis ou reversíveis como antes, graças aos novos acontecimentos que não apenas permitem a seu herói perceber a si mesmo como detentor de uma missão, mas também capaz de inspirar muitas outras pessoas, tão socialmente marginalizadas quanto ele, a seguirem seu exemplo e, com isso, tornar possível a superação do *status quo* por meio da *práxis*, da ação coletiva.

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. *E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo.* É a síntese do nosso manifesto. (FONSECA, 2001, p. 504, grifo nosso).

Já podemos perceber, portanto, que o Cobrador investe a si mesmo de um papel messiânico ao final da narrativa, a ponto de se conceber como representante da promessa do triunfo definitivo dos oprimidos sobre seus exploradores, ou, em outras palavras, do ‘Bem sobre o Mal’. Logo, verificamos aqui a reelaboração do arquétipo apocalíptico, originário do “Livro das Revelações de João” ou do “Apocalipse de João”, também encontrado na *Bíblia*. Esse último livro bíblico descreve os terríveis acontecimentos que anunciam o derradeiro embate entre as potências divina e demoníaca. Ao término desse confronto, ocorrerá o retorno de Cristo, daí decorrendo o julgamento final no qual haverá a separação definitiva entre os justos e os ímpios, sendo reservado o paraíso celestial eterno aos primeiros e a danação infernal perpétua para os últimos.

O “Apocalipse”, apesar de trazer a promessa de que os justos finalmente serão recompensados em sua esperança, não revela quando essa redenção terá lugar, pois a narrativa

segunda metade, permite-nos compreender o conjunto dessa obra como um ‘conto de formação’. Retomaremos essa reflexão ao final de nosso artigo.

ali desenvolvida está relacionada a um tempo mítico, o qual não é, por natureza, passível de previsão segundo critérios temporais cronológicos. Como lembra Bakhtin (1988), essa temporalidade mítica é definida como sendo da ordem da indeterminação caótica. A impossibilidade de se determinar historicamente o advento do apocalipse não impediu que diversos cristãos estivessem convictos da iminência do ‘fim dos tempos’ em diferentes épocas históricas, incluindo-se aí os primeiros momentos do cristianismo no contexto do Império Romano, pois, conforme assevera Nietzsche (2004), a profecia apocalíptica surgiu como uma alegoria cristã para a destruição da sociedade romana, tão ansiada por aqueles que não conseguiam confrontar diretamente seus oponentes romanos, restando-lhes, assim, delegar a satisfação de sua sede de vingança a um poder divino superior, o qual se encarregaria, portanto, de recompensar os cristãos com a eternidade do paraíso e de punir os pagãos com eternos castigos no inferno.

Para Kermode (1997), as previsões irrealizadas relativas ao advento do ‘fim dos tempos’, não obstante já viessem ocorrendo anteriormente em diferentes épocas e sociedades no Ocidente, foram potencializadas na modernidade, em especial ao longo do século XX. Neste período, diversos acontecimentos ou determinadas conjecturas foram entendidos como sinais de que ‘o fim dos tempos’ se aproximava. Assim, as duas guerras mundiais, a Solução Final nazista, a explosão de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, a constante ameaça de destruição da humanidade por um holocausto nuclear durante a Guerra Fria e a esperada vitória do comunismo sobre o capitalismo foram entendidos (em alguns casos, ainda o são por algumas pessoas) como sinais de que o apocalipse estaria na iminência de se realizar³⁷.

Apesar de todos esses indícios de iminência do apocalipse, o ‘fim dos tempos’ acabou por não se realizar, frustrando, repetidamente, a expectativa de quem anseia pela ‘redenção final’ que trará fim aos seus sofrimentos. A recorrente frustração dessa esperança acarreta um desgaste psíquico cada vez mais crescente entre esses indivíduos, a ponto de se tornarem

³⁷ Um dos mais recentes ‘espectros apocalípticos’ é o aquecimento global, profetizado pelas ciências da natureza como uma séria ameaça climática que apresenta grandes chances de eliminar todas as formas de vida na Terra. Entretanto, a falta de consenso na comunidade científica acerca da existência desse fenômeno climático e a alegada possibilidade de serem concebidas estratégias capazes de contornar os efeitos do mesmo acabam relativizando o perigo representado por essa ‘profecia do fim dos tempos’, talvez a ponto de estarmos diante de outra previsão apocalíptica que acabará se mostrando frustrada. Outro prenúncio dessa natureza ainda mais recentemente em evidência é a suposta previsão do calendário maia relacionada ao ‘fim do mundo’ no ano de 2012. O último episódio notório semelhante a este caso foi a febre milenarista criada em torno das profecias de Nostradamus na década de 1990, as quais previram a extinção da vida em nosso planeta no primeiro ano do século XXI, motivada pela queda de um grande asteroide em algum ponto do globo terrestre.

impotentes em sua capacidade de usufruir do paraíso conquistado, caso chegassem a ter possibilidade de desfrutar dessa oportunidade.

Kermode (1997) acredita que esse paradigma apocalíptico pode ser encontrado em obras literárias representativas do século XX, a exemplo dos romances, contos e novelas de Kafka, cujos protagonistas buscam, sem êxito, a solução de uma angústia motivada por uma grande dúvida, dilema ou impasse existente em suas vidas, e dos textos de Samuel Beckett, como a peça *Esperando Godot*, na qual dois homens esperam indefinidamente pela chegada do personagem-título.

Nesse sentido, o desfecho de “O Cobrador” pode ser entendido como uma representação simbólica daquele paradigma apocalíptico em composição estrutural. Assim, embora o conto termine com a esperança manifestada pelo herói de que sua figura redentora motivará muitos outros marginalizados a buscar superar o estado de coisas opressivo vigente por meio da mobilização coletiva, podemos verificar uma contradição entre a convicção do protagonista acerca da proximidade de concretização daquele novo tempo e a forma aberta como a trama se encerra (“Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro”).

Desse modo, o retorno da possibilidade de que novas cenas sejam acrescentadas indefinidamente a partir do final da narrativa problematiza tanto a certeza do protagonista relativa à iminência desse ‘juízo final’ quanto a possibilidade mesma desta efetivamente acontecer, pois atua no sentido de representar, do ponto de vista formal, um distanciamento permanente e progressivo em relação a uma meta ‘salvífica’ considerada pelo Cobrador como certa, de concretização iminente. Assim, esse aspecto composicional nos parece estar relacionado à insuficiência do caráter soteriológico demonstrado pelo herói e por sua companheira, uma vez que, embora o primeiro afirme possuírem ambos um plano de transformação social abrangente, nada sabemos, no fim das contas, a respeito de quais seriam as estratégias concebidas para se conseguir alcançar o objetivo pretendido.

Logo, o texto literário aqui analisado estabelece, em sua totalidade, uma crítica às pretensões desses dois personagens, os quais exibem uma participação bastante precária e exígua na trama, decorrente da extrema unilateralidade de suas pretensões. Em termos comparativos, se, no conto “O Quarto Selo”, o Exterminador e a organização terrorista da qual faz parte não apresentam um plano de transformação daquela sociedade do futuro, o protagonista, ao menos, desempenha uma ação vinculada a um determinado grupo de insurgentes que alcança um objetivo concreto (a morte do Governador Geral), embora o

desfecho aberto da narrativa demonstre uma crítica aos efeitos supostamente transformadores dessa iniciativa.

Por outro lado, podemos vislumbrar um caráter labiríntico e trágico³⁸ no desfecho de “O Cobrador”, pois o herói, não obstante o processo de transformação pessoal vivenciado por ele, o qual culmina em sua esperança no advento de uma ‘nova era’, torna a vivenciar uma experiência aporética, apesar de sua convicção, se considerada isoladamente em relação à composição estrutural adotada no desfecho do conto, parecer indicar o contrário.

O processo de transformação pessoal experimentado pelo protagonista, o qual se reflete no modo de composição estrutural da fatura de “O Cobrador”, permite-nos ainda entender essa obra como um ‘conto de formação’, pois o protagonista, de forma semelhante aos heróis dos romances de formação, vivencia uma série de acontecimentos até chegar a uma espécie de momento de maturidade, considerado o ponto culminante de todo o conto. Aquele herói, por sua vez, não obstante convencido de que a execução de sua missão redundará na superação do *status quo* opressivo dominante, mantém seu caráter problemático mesmo ao final da trama, evidenciado pela nova possibilidade de acréscimo infinito de cenas a partir daí.

Assim, entendemos haver aí a configuração da ironia estrutural em “O Cobrador”. Nesse sentido, baseando-nos na definição de Lukács (2000) acerca dessa categoria no gênero romanesco, entendemos que a natureza problemática do herói permeia o modo de composição estrutural dessa narrativa, constituindo-se, portanto, em uma categoria fundamental do conto em questão. Comentaremos a respeito dessa e de outras potencialidades romanescas encontradas nos contos que constituem o *corpus* de nosso trabalho no tópico referente às últimas considerações de nossa pesquisa, o qual será desenvolvido a seguir.

³⁸ A ação trágica deve ser aqui entendida como aquela decorrente de um erro voluntário ou involuntário cometido por um determinado agente, conforme a descrição de Aristóteles (2003) em sua *Poética*. No conto “O Cobrador”, o herói incorre em erro inconsciente, sem nenhum tipo de peripécia que venha elucidá-lo nesse sentido, ao acreditar estar prestes a alcançar rápida e efetivamente seu objetivo de superar o estado de coisas opressivo vigente mediante uma mobilização coletiva, de alcance internacional, inspirada nas ações terroristas a serem empreendidas por ele em parceria com Ana Palindrômica. Como explicamos acima, as declarações esperançosas do Cobrador contrapõem-se à composição estrutural adotada no desfecho da narrativa, autorizando, assim, a possibilidade de problematização da aparente iminência de concretização das previsões ‘proféticas’ explicitadas pelo protagonista.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Após desenvolvermos as questões teóricas e críticas referentes ao *corpus* de nosso trabalho, recordemos os três problemas de pesquisa postos na apresentação desse estudo analítico para percebermos, com mais nitidez, quais respostas oferecemos a essas indagações: o princípio da não causalidade estaria configurado nos cinco contos de Rubem Fonseca escolhidos? ; em caso afirmativo, quais formas esse procedimento compositivo assume em cada uma dessas narrativas? ; por fim, qual a possível contribuição de nossa investigação para a fortuna crítica fonsequiana? . Assim, nossas análises nos parecem demonstrar o aproveitamento das rupturas estéticas dos movimentos históricos de vanguarda no século XX pelas tramas escolhidas, o qual apresenta uma funcionalidade própria em cada uma destas, apesar das semelhanças existentes entre as mesmas, construída a partir da relação de causa e efeito configurada nos respectivos casos.

Desse modo, tais aproveitamentos pelos contos aqui analisados demonstram, em alguma medida, uma incompatibilidade com a concepção de obra de arte orgânica e, como não poderia deixar de ser, daí decorre uma inviabilidade de esses textos literários serem devidamente compreendidos tomando-se como fundamento os preceitos unitários ou binários defendidos por autores que se propõem a discutir o conto como modalidade de gênero narrativo existente. Nesse sentido, depois de havermos analisado nosso *corpus* verificando de que modo a categoria analítica escolhida é desenvolvida segundo a relação entre forma e conteúdo configurada em cada conto, entendemos ser pertinente apresentarmos algumas considerações sobre as potencialidades formais ali encontradas, as quais se assemelham ao caráter proteico percebido pelos teóricos do romance neste tipo de narrativa.

Percebemos a impossibilidade de aplicarmos as unidades de ação, tempo, espaço e tom, conforme preceitua Moisés (1978), nas narrativas que constituem o nosso *corpus*. Assim, não percebemos a presença de uma unidade de ação em “O Quarto Selo”, pois, além de a meta de o Exterminador, incorporando Pan Cavalcanti, necessitar de mais de uma ação para ser cumprida, há ainda as ações do Governador Geral destinadas a apurar a presença do terrorista Cacique na cidade do Rio de Janeiro e as iniciativas dos insurgentes contra o poder autoritário existente naquela sociedade do futuro. Já o tempo configurado nessa narrativa, sendo indeterminado em razão de esta se apresentar como um deslocamento rebaixado do mito apocalíptico, mostra-se insuscetível de medição cronológica e, conseqüentemente, de redução a qualquer parâmetro unitário. A exigência da presença de uma unidade de espaço e de tom

nesse conto também surge inviável, uma vez que a trama tanto nos apresenta variados espaços onde atuam seus personagens (o hotel no qual ocorre o encontro sexual entre o Exterminador e uma mulher, o gabinete do Governador Geral, as ruas cariocas nas quais se encontra uma população vivendo em condições caóticas, a sala de tortura da polícia repressiva a serviço de um governo autocrático) quanto introduz, recorrentemente, algumas informações de credibilidade duvidosa sobre determinadas siglas relacionadas àquela realidade ficcional. Tais intervenções, portanto, impossibilitam a materialização de uma única entonação na composição discursiva desse texto literário.

A intervenção dessas explicações ao longo de “O Quarto Selo” representa, conforme já explicamos no início do último capítulo de nosso trabalho, uma relativa quebra de causalidade na lógica diegética desenvolvida nessa narrativa, pois as definições fornecidas no contexto, não demonstrando nenhuma credibilidade, podem muito bem ser substituídas por outras de natureza semelhante sem daí decorrer prejuízo para a compreensão da diegese, embora o recurso narrativo propriamente dito evidencie uma importante funcionalidade para a trama cuja eliminação ou ausência comprometeria o valor simbólico a esta conferido. Por outro lado, a problematização das unidades de ação, tempo, espaço e tom é ainda mais amplificada em razão de esse texto literário permitir o acréscimo indefinido de outros episódios à sua composição. Esses dois últimos aspectos formais discutidos, ao repercutirem, estruturalmente, o caráter problemático do herói e do conteúdo da criação literária, podem ser entendidos como exemplos, em uma produção contística, da ironia estrutural que Lukács (2000) definiu em *A teoria do romance*.

As unidades de ação, tempo, espaço e tom também se mostram inviáveis nas duas partes de “Passeio noturno”. Em “Passeio noturno (Parte I)”, as ações do protagonista não são reduzidas a uma só, pois o executivo precisa se preocupar em tomar certas providências antes e depois de realizar os assassinatos, como, por exemplo, aguardar pacientemente o término do jantar com a família e retornar o mais rápido possível à sua casa. No tocante ao aspecto temporal da trama, além de não podermos precisar ao longo de quantas horas esta decorre, há duas temporalidades ali configuradas: o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, apesar de a elaboração do conto, conferindo-lhe a aparência de narrativa simultânea, tornar menos evidente a presença dessas distintas instâncias temporais. Nesse sentido, a existência destas está estreitamente relacionada à materialização de um tempo psicológico, o qual é construído

a partir das percepções emocionais daquele narrador autodiegético sobre si e as situações por ele vivenciadas.

A construção do espaço em “Passeio noturno (Parte I)” também não obedece a nenhum critério unitário, uma vez que os acontecimentos relatados nessa narrativa transcorrem em diferentes espaços. Assim, recapitulando brevemente a descrição do conto apresentada no último capítulo de nosso trabalho, a trama é iniciada com a chegada do protagonista à sua casa, onde encontra a esposa jogando paciência na cama com um copo de uísque na mesa de cabeceira e os filhos em cada quarto (o filho escutando música quadrifônica e a filha treinando canto). Em seguida, o executivo passa para a biblioteca e, logo depois, encaminha-se até a sala de jantar. Concluída a refeição em família, ele se encaminha à garagem, retira o carro dali e sai às ruas, procurando sua vítima em algum bairro suburbano mal iluminado. Após consumir o assassinato, o personagem principal retorna aonde mora, encontrando sua companheira vendo televisão deitada no sofá. Embora não sejam mencionados diretamente nesse momento, os filhos também parecem estar ali, pois o narrador se despede de um grupo de pessoas (“boa noite para todos”) antes de, finalmente, ir dormir.

Por outro lado, não percebemos a presença de uma unidade de tom em “Passeio noturno (Parte I)”, pois o narrador confere diferentes entonações ao longo de seu discurso, alternando momentos de cansaço, indiferença, irritação e intensa satisfação durante os breves instantes em que sua vítima está sendo executada. No conto “Passeio noturno (Parte II)”, a incidência das referidas unidades também fica comprometida. Assim, torna-se inviável a concretização de uma unidade de ação nesta narrativa, uma vez que o protagonista desempenha diferentes ações na trama, as quais englobam: o surpreendente encontro com Ângela na Avenida Atlântica; o retorno do executivo à sua casa logo em seguida a esse acontecimento; o telefonema para aquela mulher no dia seguinte ao repentino episódio naquela via pública; uma segunda ligação do personagem principal após o insucesso da primeira tentativa dele em falar com quem queria; a ida de ambos a um restaurante pouco depois desse segundo telefonema; a execução de sua convidada pouco antes de deixá-la em frente ao prédio onde residia; finalmente, a volta do autor dessa execução à sua residência, onde se despede de sua família, por meio da frase de praxe, e se encaminha para dormir.

De modo semelhante ao que comentamos a respeito de sua primeira parte, torna-se inviável a configuração de uma unidade de tempo no conto “Passeio noturno (Parte II)” em razão da existência de um tempo do enunciado e da enunciação nesse texto literário, estando a

construção de um tempo psicológico aí estreitamente relacionada à existência dessas duas instâncias narrativas. O tempo cronológico, nessa narrativa, pode ser apreendido até certo ponto, pois não conseguimos precisar quantos minutos ou horas decorreram entre a cena do restaurante e a execução de Ângela. Por outro lado, a construção do espaço nessa narrativa decorre da diversidade de lugares nos quais ocorrem as ações empreendidas pelo protagonista. Já o tom desse texto literário também não pode ser definido segundo um critério unitário, pois o executivo alterna entonações de surpresa, curiosidade, provocação, cinismo e de prazer diante da morte da vítima ao longo de seu relato na trama. A ausência de causalidade entre os contos “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)”, a possibilidade de reversibilidade entre as tramas e de acréscimo indefinido de outras partes a elas estão relacionadas à ironia estrutural que abrange os dois textos contísticos, a qual repercute o caráter problemático do narrador na composição das diegeses e amplifica a impossibilidade de submissão das categorias unitárias de Moisés (1978) aos dois casos em questão.

No conto “Livro de ocorrências”, apesar de sua curta extensão em termos de quantidade total de páginas, a ação, o tempo, o espaço e o tom não são desenvolvidos segundo nenhum critério unitário, sendo cada um desses aspectos construídos de forma abrangente. Assim, nessa narrativa, o agente policial de cargo desconhecido, o qual pode ser entendido como o mesmo entre as três cenas, desempenha ações variadas em cada uma delas. Desse modo, na primeira cena, o protagonista ouve a mulher agredida pelo marido na delegacia, dirige-se até a casa onde a vítima mora com o marido, atira na perna deste (Ubiratan) após o mesmo se negar a comparecer à delegacia, conduz o ferido ao carro e inicia a trajetória para encaminhá-lo em direção ao hospital. No segundo fragmento, o personagem principal comenta sobre as providências tomadas no sentido de preservar intacto o local do atropelamento até a chegada da perícia, o encontro com o motorista de ônibus acusado de atropelar o menino de dez anos e o encaminhamento do mesmo à Delegacia (aqui grafada com a letra inicial maiúscula). Na última parte da trama, o narrador autodiegético relata as iniciativas envolvendo a perícia de um suicídio em determinado sobrado da Rua da Cancela.

Em relação à questão temporal, além de não podermos precisar, cronologicamente, em quais e ao longo de quantos dias ocorreram os episódios relatados nas cenas, cada uma delas evidencia um tempo do enunciado e da enunciação, os quais não ficam patentes em razão de a narrativa conferir uma aparência de simultaneidade entre o relato e aquilo que está sendo relatado. Por outro lado, há também um tempo psicológico ali configurado, o qual decorre das

percepções emocionais do protagonista a respeito dos contextos nos quais se encontra inserido. Já os espaços encontrados no texto literário são diversificados, repercutindo, portanto, a pluralidade de ações empreendidas pelo herói ao longo da trama. Assim, o personagem principal aparece em diferentes lugares como uma delegacia, a casa de um suspeito de agressão doméstica, a Rua São Clemente, um sobrado e alguns de seus cômodos.

A propósito do tom desse conto, não encontramos evidências de uma unidade de entonação no discurso desenvolvido ao longo da diegese, pois o narrador autodiegético diversifica as entonações a depender do contexto no qual esteja presente. Desse modo, aquele policial demonstra empatia pela mulher agredida que comparece à delegacia para prestar depoimento, perplexidade diante da circunstância de a bicicleta do menino morto em razão de um atropelamento ter permanecido sem qualquer arranhão após o acidente, sensibilização pelo motorista detido sob a acusação de haver provocado essa morte e pelas figuras da mulher e da criança presentes no sobrado onde ocorreu o suicídio.

A inexistência de uma relação de causalidade entre as três cenas de “Livro de ocorrências”, a possibilidade de alternância de posições entre essas partes da trama e de acréscimo indefinido de outros fragmentos à composição dessa narrativa podem ser explicados a partir da relação entre forma e conteúdo configurada nesse texto literário, conforme comentamos no último capítulo de nosso trabalho. De modo semelhante aos contos de nosso *corpus* anteriormente comentados, essas características reforçam ainda mais a impossibilidade de aplicação das unidades do conto defendidas por Moisés (1978) ao caso ora em questão. Todos os aspectos aqui discutidos, por sua vez, demonstram a presença da ironia estrutural no referido conto, a qual é fundamentada na repercussão da natureza problemática do herói no modo de construção ou organização da diegese.

As unidades de ação, tempo, espaço e tom também têm sua aplicação inviabilizada em “O Cobrador”. No caso da primeira unidade, a inviabilidade decorre de o protagonista realizar diversas ações ao longo da narrativa, as quais surgem em cada uma das cenas ali existentes, abrangendo desde a cena inaugural no consultório do dentista até o fragmento no qual o narrador autodiegético relata seus preparativos para o atentado a bomba a ser executado durante o tradicional Baile de Natal - Primeiro Grito de Carnaval. A temporalidade nesse conto, por sua vez, também não se mostra suscetível de ser reduzida a qualquer critério unitário, pois, além de haver a impossibilidade de determinarmos, cronologicamente, em quais momentos aconteceram os episódios relatados nos respectivos fragmentos e quantos

dias, meses ou até anos teriam se passado entre um episódio e outro, há a presença dos tempos do enunciado, da enunciação, psicológico e até mesmo poético, ocorrendo esse último no caso dos fragmentos de poemas do Cobrador que surgem em alguns instantes da diegese. Já o desenvolvimento da espacialidade no texto literário em questão é tão múltiplo quanto a diversidade de condutas desempenhadas pelo herói. Uma pequena passagem do início da segunda cena ilustra muito bem essa variedade espacial, pois o personagem principal, nesse momento, surge percorrendo diferentes lugares no intervalo de apenas um parágrafo, como podemos perceber no trecho transcrito logo abaixo:

A rua cheia de gente. Digo, dentro de 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, 2001, p. 492, grifos nossos).

Como destaca Gouveia (2009), a unidade de tom não encontra possibilidade de adequação em “O Cobrador”, uma vez que o narrador autodiegético adota diferentes modos de desenvolver seu discurso nas diversas cenas que compõem o conjunto dessa narrativa, apresentem elas ou não uma relação de causalidade entre si. Por outro lado, os momentos nos quais o Cobrador apresenta poemas de sua autoria ou fragmentos de notícias de jornais também constituem variações no modo como o discurso é construído ao longo da trama, o que reforça a inviabilidade de se buscar a configuração de uma única entonação em toda a diegese. Nesse sentido, transcreveremos, a seguir, duas passagens referentes, respectivamente, ao trecho de um poema de autoria do protagonista e a manchetes sobre acontecimentos que antecedem a comemoração do Natal, os quais são recorrentes ano após ano, sem maiores variações, o que não deixa de ter relação com o caráter apocalíptico e labiríntico presente no conto.

(...) Sabia sambar e cair na paixão/ e rolar pelo chão/ apenas por pouco tempo./ Do suor do seu rosto nada fora construído./ Queria morrer com ela,/ mas isso foi outro dia,/ ainda outro dia./ No cinema Íris, na rua da Carioca/ o Fantasma da Ópera/ Um sujeito de preto,/ pasta preta, o rosto escondido,/ na mão um lenço branco imaculado,/ tocava punheta nos espectadores;/ na mesma época, em Copacabana,/ um outro/ que nem apelido tinha/ bebia o mijo dos mictórios dos cinemas/ e o rosto dele era verde e inesquecível./ A História é feita de gente morta/ e o futuro de gente que vai morrer./ Você pensa que ela vai sofrer?/ Ela é forte, resistirá./ Resistiria também, se fosse fraca./ Agora você, não sei./ Você fingiu tanto tempo, deu socos e gritos,

embusteu/ Você está cansado,/ você acabou,/ não sei o que te mantém vivo./ (FONSECA, 2001, p. 494).

Notícia: O governador vai se fantasiar de Papai Noel. Notícia: Menos festejos e mais meditação, vamos purificar o coração. Notícia: Não faltará cerveja. Não faltarão perus. Notícia: Os festejos natalinos causarão este ano mais vítimas de trânsito e de agressões do que nos anos anteriores. Polícia e hospitais preparam-se para as comemorações de Natal. O cardeal na televisão: a festa de Natal está deturpada, o seu sentido não é este, essa história de Papai Noel é uma invenção infeliz. O cardeal afirma que Papai Noel é um palhaço fictício. (FONSECA, 2001, p. 504).

A ausência de causalidade entre as cenas na primeira parte de “O Cobrador”, a possibilidade de esses fragmentos terem suas posições alteradas sem que isso comprometa o entendimento da totalidade da narrativa, além de outros episódios poderem ser acrescentados infinitamente à trama, intensificam a impossibilidade de as unidades de ação, tempo, espaço e tom encontrarem alguma adequação nesse conto. Desse modo, tais aspectos presentes nesse texto literário problematizam os modelos unitários relativos a essas quatro categorias, as quais repercutem o caráter apocalíptico e labiríntico que perpassa a composição da diegese.

Assim, podemos afirmar que os contos analisados em nossa pesquisa, cada qual à sua maneira, também apresentam as dimensões de ação, de tempo, espaço e tom repercutindo a natureza apocalíptica e aporética presente na construção de suas tramas. Logo, a ironia estrutural, definida por Lukács (2000) como a repercussão da condição problemática do herói na constituição formal do romance, está configurada nos cinco contos de nosso *corpus* analisados. Nesse contexto, podemos relacionar a categoria lukacsiana observada nestes textos literários àquela discutida no pensamento estético adorniano e por nós já explicada anteriormente, o estado do problema, o qual é entendido como a capacidade própria da arte de sustentar e desenvolver posturas críticas tanto a respeito da realidade quanto a propósito de sua fatura, estando esse último aspecto relacionado às importantes problematizações dirigidas aos modelos de representação estética já convencionalizados.

A articulação entre essas duas categorias demonstra, portanto, uma questão desconsiderada pelos teóricos do conto: o potencial de as produções contísticas disporem de uma forma proteica ou ‘permanentemente em causa’, conforme as definições apresentadas, respectivamente, por Bakhtin (1988) e Lukács (2000) em suas teorizações sobre o romance, semelhante àquela encontrada no gênero narrativo romanesco. Gouveia (2009) denomina essa questão ainda inexplorada pela Teoria do Conto de ‘potencialidades romanescas do conto’. Desse modo, nem as concepções unitárias de Poe (1999) e Moisés (1978), nem a defesa de

Cortázar (1974) a respeito da necessidade de o texto contístico se submeter à constante da intensidade como única possibilidade de uma criação literária dessa natureza conseguir produzir tensão apresentam qualquer viabilidade frente aos aspectos proteicos e problemáticos que uma narrativa contística é capaz de evidenciar. Nesse sentido, o paradigma da dupla fabulação proposto por Piglia (1994) também tem sua viabilidade comprometida, pois as narrativas contísticas podem apresentar potenciais fabulares não somente múltiplos, mas, inclusive, infinitos.

Pryston (1999) afirma que Rubem Fonseca, especialmente em seus contos ambientados no Rio de Janeiro, desenvolve uma tradição da literatura urbana, composta por nomes como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e João do Rio, que representa essa cidade em seus contrastes ao apresentar tanto o submundo carioca quanto a alta sociedade em seus respectivos universos literários, opondo, portanto, realidades extremas de uma das maiores metrópoles brasileiras. Entretanto, com base no estudo tipológico do *corpus* de nosso trabalho, entendemos que as obras literárias fonsequianas representam contradições, contrastes e impasses existentes não apenas em uma determinada cidade, mas na própria formação social brasileira, a qual, por sua vez, deve ser considerada segundo as particularidades evidenciadas dentro de uma realidade sócio-econômica internacional.

Assim, conforme discutimos na análise de “O Quarto Selo” desenvolvida no último capítulo, Pasta Jr. (2010), desenvolvendo teses de Schwarz (1992) sobre a reconfiguração estética de questões próprias de um país da periferia do capitalismo nos romances machadianos, argumenta que a produção narrativa de Machado de Assis contribuiu para formar a literatura brasileira negativamente ao evidenciar radicais problematizações formais inexistentes até então, as quais, embora tenham sido legadas às narrativas de escritores como Mário de Andrade, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro, nunca teriam alcançado uma abrangência em suas radicalizações próxima daquela existente no legado narrativo machadiano.

Nesse sentido, pensamos ser pertinente acrescentarmos o nome de Rubem Fonseca à lista de autores elencados por esse crítico literário, pois os cinco contos fonsequianos analisados em nosso trabalho parecem demonstrar o vínculo deste escritor com uma tradição literária caracterizada pela representação de contradições da formação social brasileira por meio de problematizações em termos de composição diegética. Desse modo, percebemos um aproveitamento do princípio da não causalidade e, conseqüentemente, do radical

questionamento à concepção orgânica de obra de arte desenvolvidos pelos movimentos históricos de vanguarda no século XX nos textos literários escolhidos para constituir nosso *corpus*. Tais produções literárias reconfiguram esses procedimentos compositivos com a finalidade de desenvolver esteticamente, a partir de radicais problematizações formais, a dimensão negativa da realidade brasileira, representada em seus aspectos labirínticos, aporéticos.

Logo, embora as narrativas fonsequianas analisadas anteriormente apresentem contextos relativos a momentos históricos nos quais o Brasil já vivencia um processo de urbanização mais avançada, isso não significa que antigas questões tenham sido simplesmente superadas, como se a simples mudança de momento histórico ou de regime político assegurasse, automaticamente, a resolução destas. Assim, parafraseando ao contrário as afirmações do Autor entrevistado a respeito de sua produção literária no conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca, percebemos estar a literatura deste escritor mais relacionada a José de Alencar, Machado de Assis, Guimarães Rosa e aos ‘sertões da vida’ do que possa parecer à primeira vista. Frente a todos os indícios até aqui discutidos, não nos parece adequado o aproveitamento de outra afirmação do literato da narrativa anteriormente mencionada para conclusivamente dizermos, em relação às obras literárias fonsequianas, ‘não dar mais para Diadorim’.

REFERÊNCIAS

Gerais:

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad.: Jorge M. B de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

_____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

_____. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ÁVILA, Affonso. Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: _____ (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 29-36.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 397-428.

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

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1 (Obras escolhidas).

BOLZANI FILHO, Roberto. Introdução. In: PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1975. 2 v.

_____. *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. De cortiço a cortiço. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 123-152.

_____. A Revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 181-198.

_____. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: DANTAS, Vinicius (Org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 214-225.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Trad. Alan Neil Ditchfield. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. (Coleção Textos Filosóficos).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GLEISER, Marcelo. *Criação (im)perfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KUDIELKA, Robert. Abstração como antítese: o sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 51, p. 15-35, jul. 1998.

_____. O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett: uma arte que não se ressent de sua insuperável indigência... . *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 56, p. 63-75, mar. 2000.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 55-71.

LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Vanguarda e nacionalismo na década de vinte. In: _____ (Org.). *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980. p. 249-50.

PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. 3 v.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Devaneios de um caminhante solitário*. Trad. Fúlvia Maria Luíza Moretto. Brasília: UNB, 1986.

SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*. Portugal: Portucalense Editora, 1972.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Iluminuras; EDUSP; FAPESP. 1995.

TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 19. ed. rev. e ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ZUIN, Antônio A. S.; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (Orgs.). *Ensaaios frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

Sobre o conto como forma e gênero ou a ele relacionado:

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 397-428.

BOLLE, Willi. Delito e sanção. *Fórmula e fábula*: Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 37-63.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Trad.: Maria Zélia B. Pinto. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976, p. 110-135.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOUVEIA, Arturo. *A arte do breve*. João Pessoa: Manufatura, 2003.

_____. A consagração da impertinência. In: _____ (Org.). *Machado de Assis desce aos infernos*. João Pessoa: Ideia, 2009, p. 09-68.

_____. Entrevista de Arturo Gouveia concedida aos autores. In: SEVERO, Sulenita (Org.). *A literatura no sétimo círculo: ensaios sobre contos de Arturo Gouveia*. João Pessoa: Ideia, 2010.

HANSON, Clare. 'Things out of words': towards a poetics of short fiction. In: _____ (Org.). *Re-reading the short story*. Londres: Macmillan Press, 1989. p. 22-32.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987. p. 17-24.

MOISÉS, Massaud. O conto. In: _____. *A criação literária*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 15-54.

_____. *História da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 487.

PASSOS, Cleusa. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana et alii (Orgs.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001, p. 67-90.

PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 34-41.

_____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. Crítica da filosofia kantiana. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Col. Os Pensadores).

TODOROV, Tzvetan. Os limites de Edgar Poe. In: _____. Trad. Elisa Agotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 155-165 (Ensino Superior).

O corpus:

FONSECA, Rubem. O Quarto Selo (Fragmento). In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 261-269.

_____. Passeio noturno (Parte I). In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 396-397.

_____. Passeio noturno (Parte II). In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 398-402.

_____. Livro de ocorrências. In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 473-476.

_____. O Cobrador. In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 491-504.

Sobre o corpus ou a ele relacionado:

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Violência: a ficção de Rubem Fonseca. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 79-91, ago./dez. 2009.

ASSIS, Luciana Ornelas Martins. *Do herói sem nenhum caráter ao herói mau caráter: uma leitura de Mário de Andrade e Rubem Fonseca*. 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, FALE, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Nova versão internacional. São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 2000.

BORGES, Maryson José Siqueira. *Solvitur scribendo: o ofício de escritor nos contos de Rubem Fonseca*. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

COELHO, Celso Francisco Maduro. *Saudades de Sherazade: modernidade e identidade cultural nas obras de Machado de Assis e Rubem Fonseca*. 187 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DANIEL, Juliana. *Da personagem-máquina ao ciborgue em “Zoom”, “O gravador” e “O Quarto Selo (Fragmento)”, de Rubem Fonseca*. 74 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração*. Rio de Janeiro: Papiro. 1999.

FERREIRA, Elizabeth. *Mulheres, militância e memória*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

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

_____. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago e EDUERJ, 1994.

FREITAS JR., Dário Taciano. Três passeios pelo Rio: A ficção obscena de Rubem Fonseca. *Revista Literatura em Debate*, URI, Frederico Westphalen, ano 2, n. 2, v. 2, p. 1-11, 1º sem. 2008.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada: As Ilusões Armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estudos e pesquisas em Psicologia*, UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, n. 2, p. 425-446, 2º sem. 2009.

GIL, Fernando Cerisara. O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 23, p. 37-48, jan./jun. 2008.

GODOY, Abílio Marcondes. *Negatividade, fatalidade e aporia: uma visão trágica do mundo nos contos de Rubem Fonseca*. 116 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

GOUVEA, Viviane. Conspiração civil, golpe militar: a conspiração do IPES em palavras e imagens. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 109-128, ago./dez. 2009.

GOUVEIA, Arturo. A ordem e o progresso da agonia. In: GOUVEIA, Arturo. *A semente do capataz: ensaios sobre a ficção brasileira pós-64*. João Pessoa, s/d. (mimeog.)

_____. Não dá mais para Diadorim. *Revista Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, 2002, p. 165-176.

GOUVEIA, Arturo. A ironia estrutural no romance. In: REBELLO, Lúcia Sá; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 105-120.

_____. Palavras mutiladas: Borges e Osman Lins à luz de Adorno. In: _____. *Escritos adornianos*. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 123-138.

KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Século XXI, 1997. (Fundamentos 4)

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 372-393.

LEITE, Ligia Chiapinni Moraes. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LEMUS, Víctor Manuel Ramos. Actualidad del ‘Realismo Feroz’: a propósito de la obra de Rubem Fonseca. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 93-108, ago./dez. 2009.

LIMA, Luiz Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. *Dispersa demanda: Ensaaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 144-158.

LUCAS, Fábio. Os anti-heróis de Rubem Fonseca. In: _____. *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1971. p. 115-125.

MARTINEZ, Beatriz Regina Benradt. As farsas da linguagem em “Passeio noturno”, de Rubem Fonseca. *Filologia e Linguística portuguesa*, n. 2, p. 215-225, 1998.

MANGUEIRA, José Vilian. *Cenas urbanas: a tematização da violência em cinco contos de Rubem Fonseca*. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOGUEIRA, Roberto Círio. Entre veredas e avenidas, uma imagem de Brasil permanece. *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 7, p. 202-211, ago./dez. 2010.

OLIVA, Osmar Pereira. Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca. *Unimontes científica*, Montes Claros, v. 6, n. 2, p. 39-50, jul./dez. 2004.

PASTA JR., José Antonio. O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, São Paulo, 1999, p. 61-70.

_____. Prodígios de ambivalência: notas sobre *Viva o povo brasileiro*. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 64, São Paulo, 2002, p. 61-72.

_____. Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro. *Revista Sinal de Menos*, ano 2, nº 4, 2010, 13-25.

PEREIRA, Francisco Afrânio Câmara. *Livro de ocorrências: caminhos do amor e do ódio na obra de Rubem Fonseca*. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

POLINÉSIO, Júlia Marchetti. O realismo feroz: Rubem Fonseca. In: _____. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: ANNABLUME, 1994. p. 115-133.

PÓLVORA, Hélio. Rubem Fonseca. In: _____. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 41-45.

PRYSTON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. *Revista da Faculdade de Letras e do mestrado em Letras e Linguística/FL-UFG*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 22, jan/dez 1999.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29).

RIBEIRO, Paulo Jorge. A arte de andar (e matar) nas ruas do Rio de Janeiro. *Cadernos de segurança pública*, Rio de Janeiro, ano 2, número 1, p. 28-38, ago. 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

SANTOS, Nelma Aronia. Signos da voracidade: a comunicação do grotesco em Rubem Fonseca. *Revista Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, São Paulo, número 3-4, p. 1-10, jul. 2009/jun. 2010. (Séries Urbanas: Conflito e Memória).

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 13-28.

_____. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 29-60.

_____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Deonísio da. A ferramenta do escritor: um estudo da violência nos contos de Rubem Fonseca. In: SILVA, Deonísio da (Org.). *A ferramenta do escritor: algumas propostas para o estudo da literatura brasileira na universidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978, p. 47-71.

_____. “Relatório de Carlos”: as aflições de um pequeno burguês. In: _____ (Org.). *A ferramenta do escritor: algumas propostas para o estudo de literatura brasileira na universidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978, p. 27-35.

_____. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. A violência nos contos de Rubem Fonseca. In: _____. *Um novo modo de narrar*. São Paulo: Livraria Cultura, 1979. p. 49-61.

_____. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz ano novo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983. (Biblioteca Alfa-Ômega de Cultura Universal, série 2, v. 26).

_____. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SILVERMAN, Malcolm. A sátira na ficção de Rubem Fonseca. In: *Moderna Ficção Brasileira 2*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1981, p. 261-277.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Trad.: José Paulo Golob, Maria Angela Aguiar e Roberta Satori. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

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

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

XAVIER, Elódia. Rubem Fonseca: o conto depurado. In: _____. *O conto brasileiro e sua trajetória – a modalidade urbana dos anos 20 aos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987. p. 119-132.