

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E TRADUÇÃO

BRUNO RICARDO DE SOUTO LEITE

Um artesão de *matrioshkas*

Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca

João Pessoa

2014

BRUNO RICARDO DE SOUTO LEITE

Um artesão de *matrioshkas*

Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca

Dissertação de mestrado

apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Letras, da
Universidade Federal da Paraíba,
como requisito para a obtenção do
título de mestre

Área de concentração: Literatura e
cultura

Linha de pesquisa: Cultura e tradução

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Wiebke
Röben de Alencar Xavier

João Pessoa

2014

L533u Leite, Bruno Ricardo de Souto.

Um artesão de matrioshkas: ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca / Bruno Ricardo de Souto Leite.-- João Pessoa, 2014.

124f.

Orientadora: Wiebke Röben de Alencar Xavier

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL

BRUNO RICARDO DE SOUTO LEITE

UM ARTESÃO DE MATRIOSHKAS
Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras, da
Universidade Federal da Paraíba, como
requisito para a obtenção do título de
mestre

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Wiebke Röben de
Alencar Xavier

Banca Examinadora



Prof. Dra. Wiebke Röben de Alencar Xavier/UFPB
(Presidente)



Prof. Dra. Genilda Azerêdo/UFPB
(Interno)



Prof. Dr. José Vilian Manguiera/UERN
(Externo à Instituição)

Prof. Dr. Luiz Antônio Mousinho Magalhães/UFPB
(Interno/Examinador suplente)

Defendida e aprovada em 21 de fevereiro de 2014.

Aos muitos professores, funcionários e colegas que fizeram com que fossem extremamente prazerosos esses últimos 14 anos em que estive frequentando a UFPB.

Agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, influenciaram minha formação (intelectual e de caráter). Aos meus pais, Geraldo e Maria Alice, que, mesmo não sabendo onde isso ia dar, fizeram questão de recheiar de livros a estante da sala, muito obrigado. Ao meu irmão Shiko, por disponibilizar, ainda que sem querer, todos aqueles quadrinhos e literatura *underground*, muito obrigado.

A Adriano Franco, vulgo Bisteca, por me emprestar aquele inesquecível *O buraco na parede*, me apresentando a Rubem Fonseca ainda na adolescência, ao professor Mousinho, por me emprestar o famoso e inspirador *O cobrador*, e a Helber, pela doação de seu exemplar dos *Contos Reunidos*, minha bíblia nos últimos dois anos, meus agradecimentos especiais.

A Wiebke, pelas leituras atentas, sugestões certeiras e principalmente pela confiança, vielen Dank!

“Um dia Pharoux me perguntou o que era a história e eu respondi, brincando e citando não me lembro mais quem (ecmnésia, minha memória já não é mesma), que a história é algo que nunca aconteceu, escrito por alguém que não estava lá. Ele disse que não entendia. Se não aconteceu, como é que é história?, perguntou. Pharoux é assim, sem imaginação.”

Onze de maio, Rubem Fonseca

RESUMO

Esta dissertação analisa os recursos metaficcionais nos contos e romances de Rubem Fonseca, incluindo os que tratam de eventos e personagens históricos, fundindo, assim, ficção e História. Para tanto, nos apoiamos em teóricos que se debruçam sobre a metaficção, esta tendência que marca o Pós-Modernismo em literatura, a exemplo de Linda Hutcheon (1991), Patricia Waugh (2003) e Gustavo Bernardo (2010). Um dos escritores brasileiros mais respeitados dentro e fora de nossas fronteiras, Fonseca estreia nos anos 1960 trilhando um caminho próprio dentro da prosa de ficção brasileira, não só pelas narrativas violentas, faceta pela qual ele é mais conhecido, mas também pelo caráter autorreflexivo, autoconsciente e digressivo de seus textos. Acusado de ser repetitivo, nota-se que, se é verdade que seus personagens em geral são “tipos” (o artista culto, o detetive, o “garanhão”), ele costuma experimentar na forma, variando os focos narrativos de maneira a entretecer camadas narrativas e parodiar gêneros: *O caso Morel*, por exemplo, é um romance policial que implode o romance policial; o conto *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, por seu turno, é uma homenagem à segunda geração romântica brasileira, representada por Álvares de Azevedo, em uma conformação pós-moderna de pastiche. A obra cinquentenária de Rubem Fonseca joga luz sobre questões que estão na “ordem do dia”, como o tripé artista-sociedade-mercado, e introduz um outro olhar sobre o passado histórico - incluindo a História da cultura, principalmente da literatura. As narrativas aqui analisadas testam os limites que separam – ou não – a ficção da dita realidade, e são por nós classificadas nas seguintes categorias: autobiografia romanceada, romance biográfico, romance histórico pós-moderno, pastiche, metaficção historiográfica e metaficção policial.

PALAVRAS-CHAVE

Rubem Fonseca; Metaficção; Pós-modernismo; Paródia; Ficção histórica.

ABSTRACT

This thesis analyzes the metafictional devices in Rubem Fonseca's short stories and novels, including those which deal with historical events and characters, thus merging fiction and History. To accomplish this, we found support in theoreticians who study metafiction, a tendency which marks Postmodernism in literature, such as Linda Hutcheon (1991), Patricia Waugh (2003) and Gustavo Bernardo (2010). One of the most respected Brazilian fiction writers, Rubem Fonseca debuted in the sixties, tracing his own path within fictional Brazilian prose, not only due to the violent narratives, a feature for which he is best known, but also for the self-reflexive, self-aware and digressive nature of his texts. Accused of being repetitive, it is possible to notice that, though his characters are generally "types" (the cultivated artist, the detective, the "stud"), he usually experiments with form, varying the narrative focus to interweave narrative layers and to parody genres: *O Caso Morel*, for instance, is an example of a crime novel which implodes the crime novel; the short story *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, in turn, is a tribute to the Brazilian Romantic second generation, represented by Álvares de Azevedo, in a post-modern pastiche conformation. Rubem Fonseca's fifty-year work sheds light over matters which are the "order of the day", such as the tripod artist-society-market, and introduces another point of view on the historical past – including culture's History, specially literature's. The narratives hereby analyzed test the limits which separate – or not – fiction from the so called reality, and we classify them into the following categories: novelized autobiography, biographical novel, post-modern historical novel, pastiche, historiographic metafiction and crime metafiction.

KEY WORDS

Rubem Fonseca; Metafiction; Postmodernism; Parody; Historical fiction.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1 AS FRONTEIRAS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA NA OBRA DE RUBEM FONSECA.....	20
1.1 Ficção e História sob o Viés do Pós-Modernismo: Reaproximação e Reapropriação	21
1.2 O (novo) Romance Histórico.....	27
1.3 E agora, <i>José</i> : a Autobiografia Romanceada de Rubem Fonseca.....	31
1.4 A Metaficção Encontra a Biografia	38
1.5 Revisitando o Romantismo por meio do Pastiche em <i>H.M.S. “Cormorant em Paranaguá”</i>	43
1.5.1 O manejo das fontes históricas e biográficas por Rubem Fonseca: uma imprecisão consciente	47
1.5.2 Romantismo e nacionalismo na visão pós-moderna de Rubem Fonseca.....	49
2 AS VÁRIAS FACES DA METAFICÇÃO DE RUBEM FONSECA	57
2.1 A Escalada da Metaficção na Obra de Rubem Fonseca, um Artesão de <i>Matrioshkas</i>	58
2.2 O Enfraquecimento da Noção de “Autor” e Outras Questões Pós-Modernas.....	65
2.3 Memórias no Cárcere: Metaficção, Autorreferência e Escrita de Si em <i>O caso Morel</i>	68
2.4 A Metaficção Policial de Rubem Fonseca.....	76
2.5 A Poética da Pornografia e o Narrador Metaficcional.....	88
2.6 Rubem Fonseca e o Cinema: Reflexões de um Cineasta Frustrado.....	95
2.7 <i>Romance Negro</i> : a Metaficção de Rubem Fonseca Atinge seu Ponto Máximo .	100
2.8 Experimentalismo ou Apropriação Indevida? A Intertextualidade vai ao Tribunal	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS: RUBEM FONSECA, O POETA, <i>ESTÁ DE OLHO NELES</i>	111
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

O norte que nos guiou aos resultados desta pesquisa foi buscar entender como Rubem Fonseca aproveita o material histórico e a própria tradição literária (e de outras artes) para compor sua (meta)ficção.

Tendo como objetivo estudar a fatia da obra desse autor que contém elementos metaficcionais, procuramos demonstrar que essa faceta se apresenta de diferentes modos, de acordo com as pretensões estéticas em cada caso.

Veremos que, já no seu *début* literário, a coletânea de contos *Os prisioneiros*, lançada em 1963, temos a presença de recursos metaficcionais e de um personagem histórico¹. Duas marcas de sua obra que, na coletânea *Romance negro e outras histórias*, lançada três décadas depois, se apresentava no auge da metaficção.

Nos romances *Bufo & Spallanzani* e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, e também em vários contos, há uma presença marcante de comentários, feitos pelo narrador e por personagens, sobre artes plásticas, cinema, teatro e principalmente literatura. O processo criativo dos escritores - desde o *insight* para um verso até os critérios mercadológicos que orientam a edição dos livros em cada país onde ele é traduzido - também é um tema fértil nessas narrativas. David Lodge (2011, p. 213) define a metaficção como “romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura.” Os autores pós-modernos, entende Lodge (Ibidem, p. 21) renegam o Realismo tradicional “ao expor o mecanismo de seus construtos ficcionais”.

Como observa Renata Rocha Ribeiro (2012, p. 174),

O enredo, em si, já não é o centro do romance, mas como são narrados os acontecimentos. A tematização da linguagem e a preocupação do romance com seus

¹ Anatol Rosenfeld, para esse tipo de personagem, adota o termo “pessoa (histórica)”. (In CANDIDO et al., 2004, p. 26, p. e.). Beth Brait (2004, p. 45), por seu turno, faz menção à classificação de Philippe Hamon de “personagens ‘referenciais’” para a categoria mais “comumente chamada de personagens históricas”. No presente trabalho optamos por adotar esta nomenclatura “mais comum” – que também é utilizada, por exemplo, por Gustavo Bernardo (2010, p. 184).

próprios mecanismos apontam para o que se convencionou chamar de metaliteratura (denominação mais abrangente), metaficção ou metanarrativa.

Os trabalhos de Rubem Fonseca que abordaremos aqui são tão povoados de digressões que estas, em alguns casos, passam a ocupar posição central no texto, deixando o enredo como coadjuvante. É o que se nota no romance *O caso Morel*, por exemplo, no qual o narrador (ou os narradores) “afrouxa o ritmo de desenvolvimento da narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 238) para fazer comentários sobre a História da cultura e questões que permeiam o ofício do artista. Em alguns casos, as digressões também servem para “ensinar” o leitor sobre assuntos genéricos, que se relacionam com as profissões dos personagens ou outro elemento intradieгético qualquer. É o caso, para citar outro exemplo, do romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o qual terminamos de ler sabendo muitas coisas novas sobre pedras preciosas.

Matrioshkas ou *babushkas* são bonecas russas que contêm, dentro delas, outra boneca, que por sua vez, contém outra... Gustavo Bernardo (2010, p. 31-32) compara o conto “A continuidade dos parques”, de Julio Cortázar, ao artefato. Esta imagem, que tomamos a licença de lhe pegar emprestado, nos parece ideal para representar a obra metaficcional de Rubem Fonseca, a ponto de inspirar o título desta dissertação.

Falando em título, *Bufo & Spallanzani* é o nome do livro que o protagonista desse romance, Gustavo Flávio, tenta, a duras penas, escrever. Assim, o nome do livro do personagem é o mesmo do livro do autor. É por recursos como este que afirmamos que Rubem Fonseca é um criador de *matrioshkas* literárias, ou seja, seu trabalho metaficcional faz a obra voltar-se para si mesma. Ficção dentro da ficção. Em outro romance, o protagonista de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, que é cineasta, em vários momentos interrompe a narração do que acontece “de fato” para descrever os “cenários” que supõe que poderiam ocorrer com ele: “Imaginei este roteiro: os dois homens saltam do carro e entram lentamente no restaurante, olhando em torno com duros olhares perspicazes.” (FONSECA, 2012, p. 191).

Outro exemplo desse recurso vem de *O selvagem da ópera*, onde a narração é interrompida por três páginas para dar lugar a um “esboceto” de um libreto de ópera-bufa, escrito por um personagem fictício - Amedeo Aletti - que contracena com outro

histórico – o músico Carlos Gomes. (Cf. FONSECA 1994b, p. 158-161). Temos aí, portanto, um esboço de ópera “encartado” numa biografia romanceada...

Tendo estreado tardiamente em livro, com já quase quarenta anos, Rubem Fonseca é cioso em seu ofício. Ao mirar o conjunto da sua prolífica obra, notamos que ela dialoga com si mesma não só dentro do mesmo texto, mas também em trabalhos distintos. Prova disso são os personagens que protagonizam mais de uma narrativa, como os policiais Matos e Vilela, o advogado Mandrake e o misterioso enfermeiro dileitante que ama bonecas infláveis, José.

Outro exemplo são os versos do “Poema do Frade”, de Álvares de Azevedo, “E do meio do mundo prostituto/ só amores guardei ao meu charuto”, sendo citados no conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá” (FONSECA, 2004a, p. 178) e na novela a que também dá título (Idem, 1997, p. 106), que é narrada por Mandrake e protagonizada por Gustavo Flávio, que por sua vez também é o personagem principal de *Bufo & Spallanzani...*

Para Linda Hutcheon (1991) a manifestação do Pós-Modernismo em literatura se dá através do que chama de “metaficção historiográfica”. Assim, nossa pesquisa nos permitiu identificar uma série de categorias pós-modernas em Rubem Fonseca (na ordem em que são tratadas nesta dissertação): a autobiografia romanceada, o romance biográfico e o romance histórico pós-moderno (ou novo romance histórico), a paródia (na forma de pastiche de que fala Patricia Waugh), a metaficção historiográfica, a metaficção policial.

Nosso intuito é que essas manifestações, problematizadas ao longo da presente dissertação, componham um perfil do Rubem Fonseca metaficcional, esse artesão de *matrioshkas* que ocupa um lugar de destaque no panorama das letras contemporâneas, não só no Brasil, mas no exterior - a enorme quantidade de traduções, trabalhos acadêmicos, premiações e convites para eventos literários fazem dele, indiscutivelmente, um dos escritores brasileiros mais (re)conhecidos fora do país.

Quanto às discussões de fundo teórico, no primeiro capítulo abordaremos de que forma autores como Aristóteles (2003), Letícia Malard (2006), Hayden White (2001) e Paul Ricoeur (2010) enxergam a relação ficção x História.

Com mais profundidade no segundo capítulo, discutiremos a presença de aspectos metaficcionalis (em alguns momentos associados ao gênero policial) na obra considerada pós-moderna de Rubem Fonseca, nos apoiando, para tal, nas ideias de autores que trabalham com os conceitos de metaficção e Pós-Modernismo, a exemplo de Linda Hutcheon (1991), Patricia Waugh (2003), David Lodge (2011) e Gustavo Bernardo (2010).

No primeiro capítulo da nossa pesquisa, iremos focar nas obras do autor que “embaralham” ficção com gêneros tidos por não-ficcionais, anulando, ou no mínimo questionando, as fronteiras entre ficção e História. Trata-se dos romances *José, Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *O selvagem da ópera* e do conto “H.M.S Cormorant em Paranaguá”. Este, apesar de não ser um romance, contém características atribuídas ao romance histórico pós-moderno, como o pastiche – no caso, do Romantismo. O conto, que integra a coletânea *O cobrador* (1979), foi, a propósito, a obra de Rubem Fonseca que nos despertou o interesse por pesquisar a metaficção neste autor. “H.M.S...”, portanto, inspirou a realização do presente trabalho.

Apoiando-nos em Marisa Lajolo (2001), Antonio Candido (1988, 2002, 2004), Ubiratan Machado (2010), Karin Volobuef (1999) e Luís Augusto Fischer (2008), demonstraremos como o Romantismo foi um movimento estético que se confundiu com liberdade e nacionalismo, no plano político, o que é uma mão cheia, portanto, para que a obra traga à tona reflexões sobre soberania nacional e escravidão.

Tamanha é a riqueza desse conto de apenas doze páginas que um capítulo não o esgota. Assim, voltamos a ele no subcapítulo 2.2, pois, ao lado do romance *Bufo & Spallanzani*, “H.M.S...” é um exemplo bem acabado de uma das facetas mais lembradas quando se fala em metaficção: o foco no processo criativo dos escritores.

O caso Morel nos serve de corpus no subcapítulo em que abordamos a narrativa policial de Fonseca (2.4), ao lado do também romance *O doente Molière* e do conto “Romance negro”.

No segundo capítulo, nosso escopo são os trabalhos que consideramos mais estritamente metaficcionalis de Rubem Fonseca. Nos casos de *O doente Molière*, “Labaredas nas trevas” e “Romance negro”, apesar de haver personagens da História literária - inclusive, neste último, escritores ainda vivos! - na análise que fazemos de tais

obras nos interessou mais abordar outras categorias, deixando a História um pouco em segundo plano.

Ainda iremos tratar da relação próxima de Fonseca com o cinema, fato que notadamente interfere em sua produção ficcional e nos deteremos, ao final desse capítulo, sobre a forma como Rubem Fonseca trabalha a intertextualidade, de uma maneira bastante em voga no Pós-Modernismo, ou seja, inserindo textos de terceiros em sua própria obra - recurso apontado por alguns como verdadeiro roubo. Para tal, iremos trabalhar com “Labaredas nas trevas - Fragmentos do diário secreto de Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski”, conto constituído por um diário fictício que transcreve parcialmente um artigo realmente escrito por Joseph Conrad.

Não é à toa que dois dos contos que integram o nosso corpus, “Romance Negro” e “Labaredas”, pertençam à mesma coletânea. No subcapítulo 2.7 explicaremos brevemente como a metaficção está presente em todas as histórias de *Romance negro e outras histórias*, dialogando com a História, seja a geral, do Brasil ou da cultura.

Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora/MG e se mudou para o Rio de Janeiro ainda criança. Formou-se em Direito, teve uma carreira curta como advogado e depois entrou para a polícia, atuando como comissário. Estudou Administração de empresas nos Estados Unidos e voltou ao Rio, onde permaneceu atuando, durante décadas, como executivo na área de Relações Públicas.

Só aos 38 anos lançou o primeiro livro, *Os prisioneiros*, pela pequena editora GRD. O romance autobiográfico *José*, que analisaremos no primeiro capítulo, abarca esse período de sua vida que antecedeu a carreira de escritor.

Hoje, aos 88 anos, Fonseca tem dezenas de obras publicadas. Sua produção, vasta e heterogênea, inclui romances, novelas, contos, crônicas e até poemas. É mais conhecido como autor de histórias urbanas repletas de violência, de estilo seco, brutal. Menos citada é a sua obra metaficcional, povoada por personagens da História da cultura brasileira e universal, de Molière a Álvares de Azevedo; de Carlos Gomes a Joseph Conrad.

Essa fatia de seu trabalho, longa e significativa sob diversos aspectos (como procuraremos demonstrar), ainda não obteve a devida atenção da academia. Como analisa Renata Rocha Ribeiro (2012, p. 187),

[...]apesar de quase sempre a crítica analisar os romances e contos de Rubem Fonseca sob o aspecto temático e social, principalmente em relação à violência e ao erotismo, não se pode desconsiderar este autor, dentro do panorama literário nacional, como um dos escritores que se dedicam a repensar a estrutura do romance.

Mas existem aqueles estudiosos que escolheram se debruçar sobre a metaficção e a ficção histórica em Rubem Fonseca. Podemos citar, além da própria Renata Rocha Ribeiro, Fabiano da Conceição Silva (2010), Ângela Prysthon (1999), João Luiz Lafetá (2004), Rebeca Alves (2010), Aline Andrade Pereira (2011), Ana Cristina Carvalho (2013), entre outros. É a esta fortuna crítica específica - a nosso ver ainda carente (mesmo porque a obra de Rubem Fonseca continua sendo produzida!) - que vem se somar nossa pesquisa.

Grande parte desses trabalhos são produções recentes de programas de pós-graduação de nossas universidades, sejam artigos, dissertações ou teses. Os trabalhos desses autores compõem um vasto e diversificado painel de reflexões para quem se interessa por ir além de uma leitura superficial da obra de Fonseca. O próprio, em um livro que reúne artigos e crônicas (*O romance morreu*), aconselha o leitor:

Não faltam ambiguidades e enigmas na ficção e na poesia. Aliás, todo texto literário é, de certa maneira, uma charada a ser resolvida.

Dê uma olhada mais atenta no romance, no conto ou no poema que está lendo. (FONSECA, 2007, p. 36).

Fabiano da Conceição Silva escreveu a dissertação *A consciência literária de Rubem Fonseca*, na qual defende que a presença de um narrador reflexivo em várias obras desse autor é uma das estratégias que marcam o que ele chama de “projeto literário” de Rubem Fonseca. Um projeto identificado com uma “retomada do diálogo que a pós-modernidade estabeleceu com o passado estético propositalmente interrompido pela modernidade e seu programa de rupturas radicais” (SILVA, F. 2010,

p. 103). Ângela Prysthon (1999), em artigo intitulado *Rubem Fonseca e o Pós-Modernismo brasileiro*, também relaciona o trabalho de Rubem Fonseca à estética pós-moderna. Mas, como veremos no início do segundo capítulo, não aceitamos a sua divisão da obra do autor em um momento de “denúncia da ditadura militar” e outro de “submissão ao mercado”.

Ana Cristina Carvalho, em recente tese de doutorado (2013), aborda os recursos metaficcionais no romance *Bufo & Spallanzani* e em sua adaptação fílmica. Carvalho trabalha com a paródia com uma noção pós-moderna, que promove uma “reatualização”, um resgate, uma reapropriação de gêneros tidos como, a depender do caso, esgotados, gastos ou de pouco valor estético.

Tal entendimento de paródia, conforme nos mostra Patricia Waugh (2003), pode ser representado sob a forma de pastiche. É o que se dá no conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, que se constitui – como também entende o crítico João Luiz Lafetá (2004, p. 195) – em um pastiche da nossa segunda geração romântica, representado por um protagonista que é uma caricatura de Álvares de Azevedo.

Além da tese de Ana Cristina, outro trabalho defendido no nosso Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB que consultamos foi a dissertação *Cenas urbanas: a tematização da violência em cinco contos de Rubem Fonseca*. O trabalho de José Vilian Manguiera tece interessante consideração a respeito do *espaço* na contística desse autor. Trata-se de um Rio de Janeiro apresentado como metonímia de uma sociedade opressora, cenário propício por onde desfila a violência praticada pelos personagens de sua ficção.

Mas, para sermos justos, nem sempre o Rio é retratado de forma negativa em Rubem Fonseca. Em *José*, por exemplo, o narrador fala com carinho sobre o samba, a biblioteca, os cinemas e as ruas do centro da cidade que moldou a sua formação como pessoa e artista.

Seja em tom de denúncia ou de nostalgia, o fato é que seria impossível fazer qualquer estudo sobre a obra de Rubem Fonseca ignorando o Rio de Janeiro. Ou o Rio de Fonseca.

Algumas coincidências entre o “Autor” que é “entrevistado” no conto “Intestino Grosso” (que integra o corpus do nosso segundo capítulo) e Fonseca foram apontadas

por Lafetá (2004). Mais longe, e mais fundo, na identificação (e problematização) do autor com seus personagens vai Aline Andrade Pereira. Esta pesquisadora questiona por que o autor ora declara que não se deve confundir o criador com sua obra e ora sugere o oposto: que se alguém quiser conhecer um autor, basta ler os seus livros. Ela entende que hábitos como não se expor em público (salvo exceções) e se recusar a dar entrevistas fazem parte de uma estratégia de Rubem Fonseca para “controlar as versões sobre si mesmo” – o que, segundo defende, é favorável à imagem de um escritor de livros policiais. (PEREIRA, A., 2011, p. 185).

Um dos estudiosos que mais se dedicaram à obra de Rubem Fonseca foi Deonísio da Silva (1996, 2008), que contribuiu para este trabalho no que se refere ao “Caso *Feliz Ano Novo*”, ou seja, o imbróglio que cerca a censura àquele livro de contos. Seus textos também integram a parte da fortuna crítica sobre Rubem Fonseca que consultamos para discutir *O caso Morel*. Para nos ajudar a destrinchar este que consideramos um dos mais ricos romances de Fonseca, também consultamos a obra de Edu Teruki Otsuka, *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque* (2001).

Por falar em Deonísio da Silva, autor do artigo *Três perguntas para Rubem Fonseca* (SILVA, D., 2008), publicado no site *Observatório da Imprensa*, também utilizamos como fontes para o nosso estudo artigos e críticas publicados na imprensa, aos quais tivemos acesso principalmente pela Internet. Por isso serão encontradas nesta pesquisa, além das referências acadêmicas, muitas matérias de periódicos jornalísticos, brasileiros e estrangeiros.

O caso Morel, o primeiro romance de Fonseca – lançado dez anos após sua estreia no conto -, está no nosso corpus por fornecer elementos que a nosso ver o definem como um romance “antipolicial”, por subverter regras desse gênero; e também como um romance “metapolicial”, por intercalar o processo de produção de um livro de memórias com a investigação de um assassinato. Trata-se de uma história na qual, até além da metade do livro, nem se sabe *que* crime. É quando Vilela, um personagem que passa de coadjuvante a coprotagonista, se engaja numa ronda detetivesca. Mas, como se trata de Rubem Fonseca, o livro não é uma simples “história de detetive”. Segundo Sérgio Augusto, “O crime supostamente praticado por Morel é ingrediente secundário na trama metalinguística de *O caso Morel*, mais uma investigação sobre as possibilidades e os

limites da arte de contar histórias do que um romance *noir* de molde tradicional.” (AUGUSTO, S. In FONSECA, 2010, p. 149). Deonísio da Silva (1996, p. 111) é da mesma opinião: “o essencial na ficção de Rubem Fonseca não é a descoberta do assassino, através da atuação do detetive.” Temos aqui, então, um misto de romance policial e romance de ideias – ou romance de tese (Cf. LODGE, 2011, p. 205).

Já a ficção histórica de Fonseca mescla biografia e fantasia de modo peculiar. Neste sentido, Rebeca Alves (2010) escreveu sobre a conformação pós-moderna que o autor imprime ao tradicional romance histórico - que remete a Walter Scott (1771-1832) - e indica como Fonseca agrega qualidade a uma literatura de grande alcance popular, sem apelar a fórmulas fáceis. E aqui aproveitamos para discordar da crítica Ângela Prysthon, quando ela afirma que Rubem Fonseca é o nosso escritor pós-moderno por excelência, por ter encontrado uma “fórmula de sucesso” que se configura “como a expressão mais bem acabada de uma ideologia neoliberal na cultura brasileira” e aceita “incondicionalmente as regras do mercado” (PRYSTHON, 1999, pp. 19, 26).

O escritor espanhol Javier Cercas (2012), participando de uma mesa sobre ficção e História durante a X Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), chega a afirmar que o romance histórico tem a *obrigação* de ser original. (Re)contar apenas o que já sabemos, através de documentos, vai, segundo ele, “contra a ética do romance”².

Sobre essa alquimia que transforma personagens históricos em literários, fazemos coro com Letícia Malard (2006, p. 89): “O importante tem sido verificar como os escritores ficcionalizam o fato histórico, que procedimentos literários são utilizados na transformação da História em literatura, quais os limites impostos pela verossimilhança[...]”. Aristóteles (2003, p. 115) já acreditava que o compromisso do poeta é com a verossimilhança, não com a veracidade.

Críticos como João Luiz Lafetá, Alvaro Costa e Silva e Deonísio da Silva, ou escritores como Tony Bellotto, costumam reconhecer que, pela temática, pelo espaço e principalmente pelo estilo, Rubem Fonseca foi responsável por dar início a uma nova estrada em nossas letras.

Lafetá (2004, p. 393), que descreve o modo de narrar de Fonseca como seco e objetivo, menciona os autores de histórias de detetive americanos Dashiell Hammet e

² Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=yZJV1Asgs-U> > Acesso em: 23 ago. 2013.

Raymond Chandler como modelos para Rubem Fonseca, acrescentando que a sua experiência colhida nas delegacias e nas ruas e o conhecimento advindo da observação da vida urbana se aliam a um rico arcabouço cultural. Por sua vez, Deonísio da Silva (apud COSTA E SILVA, 2013) afirma: “Depois de 'Grande Sertão: Veredas' [1956], ficou a pergunta: 'Como se escreveria dali por diante?'. Fonseca chega com outro olhar, outros temas, outros personagens. Nada nele é parecido com os que o antecederam, e ele parece não receber influência de ninguém no Brasil. Sua obra está atrevidamente calcada em modelos literários vindos dos EUA”.

Bellotto (2013), músico e escritor de romances policiais, publicou recentemente um artigo no blog da editora Companhia das Letras intitulado, sintomaticamente, de “O aprendizado”, no qual afirma que Rubem Fonseca foi “referência absoluta”, não só para ele mas todos os escritores que começaram a publicar na década de 1980, e lamenta uma queda, nos últimos anos, do prestígio de seu “mestre”. Ele é duro em suas palavras:

Na virada do século alguma coisa aconteceu, e o prestígio de Rubem Fonseca começou a se esvaír. Ainda que tenha recebido em 2003 prêmios relevantes como o Juan Rulfo e o Camões, suas obras começaram a ser criticadas primeiro com desdém, depois com ressentimento e escárnio. Começaram a acusá-lo de enfraquecimento literário e de se repetir. Disseram que perdeu a mão. Escritores estreates deixaram de citá-lo como referência. Jornalistas recalcados deitaram e rolaram. Os ratos invadiram o navio. Hoje em dia qualquer Zé Mané da geração Facebook dá-se ao direito de criticá-lo com o peito imberbe estufado, quando não de ignorá-lo por completo.³

A escrita enxuta de Fonseca e a sua não filiação a nenhuma corrente da literatura brasileira anterior fundaram uma nova tradição de prosa urbana em nossa literatura, seguida por autores como o próprio Bellotto, Marçal Aquino, Marcelo Rubens Paiva, Chico Buarque e Patrícia Melo. A respeito da relação desta última com a obra de Rubem Fonseca, aliás, Manguiera (2003, p. 38) analisa:

O trabalho que este escritor [Fonseca] vem dando ao tema da violência é tão pertinente que tem criado uma literatura capaz de influenciar outros autores. Tanto é que a escritora contemporânea Patrícia Melo diz inspirar-se em Rubem Fonseca ao trabalhar a temática da violência[...].

³ Disponível em <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2013/12/o-aprendizado/>> Acesso em: 24 jan. 2014.

Ângela Prysthon (1999, p. 20) afirma que “Rubem Fonseca está, talvez inadvertidamente, servindo de patrono para a ficção *pop* dos seus contemporâneos mais jovens.”

O legado de Rubem Fonseca se faz notar não apenas no recurso à violência e no estilo objetivo e cortante (com frequência comparado à linguagem cinematográfica). Percebe-se o eco de seus romances históricos e dos recursos metaficcionalis de que lança mão na produção de escritores como Jô Soares e Ana Miranda, que, por sinal, romances a Fonseca. Este, portanto, marcou seu nome em nossa literatura e - em parte por trilhar um caminho diferente, em parte pelo seu talento - conquistou seu espaço no panteão dos grandes nomes da literatura brasileira da segunda metade do século XX. As relações problemáticas de sua obra, que continua a se prolongar⁴, com a história literária, brasileira e universal, e também com a ficção de seus contemporâneos, serão tratadas aqui com o alcance limitado que um trabalho da natureza de uma dissertação de mestrado permite.

⁴ A coletânea de contos e poemas inéditos *Amálgama* foi lançada há poucos meses, em outubro de 2013.

1 AS FRONTEIRAS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA NA OBRA DE RUBEM FONSECA

Em *José* (2011), um autor veterano decide rememorar, em terceira pessoa, as experiências que moldaram seu caráter e pavimentaram a estrada que o levaria à literatura. O livro, uma biografia romanceada de Rubem Fonseca, nos dá a oportunidade de confrontar o seu memorialismo com reflexões sobre esse gênero feitas por personagens de outras obras suas.

Assim, ao pormos em perspectiva *José* e a produção ficcional “ao pé da letra” do autor, fazemos uma leitura comparada entre a prática do memorialismo com sua crítica (dentro da ficção), esta se apresentando quase sempre com roupagem (auto)irônica. Segundo Patricia Waugh (2003, p. 68), uma marca da paródia pós-moderna é a presença da crítica na criação.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), um cineasta é incentivado, por motivos profissionais, a pesquisar sobre a vida do escritor russo Isaac Bábel e leva a ficção a fazer uma visita à biografia.

Por falar em escrita do outro, o compositor de óperas Antônio Carlos Gomes também ganha a sua biografia, embora *O selvagem da ópera* seja definido pelo narrador como “texto-base para um filme.” (FONSECA, 1994, p. 9).

Tanto “Vastas emoções” como *O selvagem da ópera* trazem à tona a relação entre cinema e literatura, o que deixa marcas na produção literária de Fonseca, e que será discutida aqui.

Já o conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá” consiste em um pastiche (em sua acepção pós-moderna) do Romantismo, utilizando-se, para isso, de Álvares de Azevedo e Lord Byron como personagens. Lançando luz sobre a História, a obra ainda aborda questões políticas do século XIX que continuam presentes em nossos dias.

Neste primeiro capítulo, veremos como Rubem Fonseca pratica e reflete sobre a escrita de si e do outro, levando a ficção às fronteiras com os gêneros da História e da

biografia. Antes, contudo, vejamos como os estudiosos percebem as aproximações e distanciamentos entre tais campos do conhecimento e da sensibilidade humanas.

1.1 Ficção e História sob o Viés do Pós-Modernismo: Reaproximação e Reapropriação

“Para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo necessária.”

Walter Benjamin

A metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon (1991), leva o leitor a refletir sobre a não neutralidade de qualquer discurso, questionando, por exemplo, a pretensa objetividade da historiografia em contraste com a liberdade imaginativa da ficção – ideia ainda em voga para leitores *naïf*. Para Patricia Waugh, “o que chamamos de realidade é uma construção ficcional.” (2003, p. 16). A ficção pós-moderna - aqui representada por Rubem Fonseca -, ao reinventar o romance histórico, tem promovido a reaproximação entre História e literatura, que foram forçadas a seguir caminhos diferentes a partir do Século XIX. Antes disso, “a literatura e a história eram consideradas ramos da mesma árvore do saber” (HUTCHEON, op. cit., p. 141).

Hayden White (2001, p. 150) concorda com Hutcheon:

[...]a historiografia tomou forma como disciplina erudita distinta no Ocidente durante o século XIX, contra o pano de fundo de uma imensa hostilidade a todas as formas de mito[...], a desmistificação de qualquer campo de pesquisa tendia a ser igualmente equiparada à desficcionalização desse campo.

White prega que a historiografia deve assumir o caráter não isento de sua atuação, ou seja, que os fatos não existem por si; a verdade *histórica* é uma verdade *construída*, subjetiva. Conjugando os verbos no passado – “Os historiadores continuavam a acreditar que interpretações diferentes do mesmo conjunto de eventos eram funções de distorções ideológicas ou de dados factuais inadequados” (Ibidem, p. 141) -, ele sugere que essa visão positivista já se encontra superada.

Já não somos obrigados[...] a acreditar – como os historiadores do período pós-romântico – que a ficção é a antítese do fato (como a superstição ou a magia é a antítese da ciência)

ou que podemos relacionar os fatos entre si sem o auxílio de qualquer matriz capacitadora e genericamente ficcional. (Ibidem, p. 142)

Para Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica busca deixar evidente que tanto a ficção como a História são discursos que se pretendem *verdadeiros*.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Se a noção de “verdade” não serve para diferenciar a ficção da História, haveria então parâmetros para distingui-las?

Enquanto Hutcheon e White fazem questão de abrir os nossos olhos para o fato de que a historiografia está mais próxima da ficção do que a primeira quer admitir, há outros estudiosos lembrando as especificidades de cada área, não admitindo a convergência total de ambas. Para estes, que costumam ser historiadores, a ficção tem uma ambição estética que não é tão central para o campo da História, ao passo que esta tem como valor a máxima correspondência possível com o “real.” Heloisa Costa Miltom (1996, p. 70), citando Paul Veyne, observa que enquanto o romance deve ser “cativante”, a História tem a Verdade “como seu único alvo”.

Roger Chartier, numa entrevista mencionada por Letícia Malard (2006, p. 86), pondera que “reduzir a história à ficção significa esquecer o respeito que o historiador deve ao passado conforme as marcas que este deixou arquivado.”⁵ Já Carlo Ginzburg, historiador italiano, ressalta o que soa óbvio: na investigação histórica “não se admite, de forma alguma, a invenção” (Ibidem, p. 87). Malard resume a diferenciação aos conceitos de invenção (para a ficção) e conjectura (que se aplica à historiografia):

⁵ Contudo, no seu *A história cultural entre práticas e representações*, Chartier (1990, p. 63) vai atacar a pretensa imparcialidade do documento: “os ‘materiais-documentos’ obedecem também a processos de construção onde se investem conceitos e obsessões dos seus produtores e onde se estabelecem as regras de escrita próprias do gênero de que emana o texto. São essas categorias de pensamento e esses princípios de escrita que é necessário atualizar antes de qualquer leitura “positiva” do documento. O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita.”.

Estas me parece serem categorias fundamentais: invenção e conjectura, que não se confundem, estando a primeira para o literário e a segunda para o histórico. Ao literário pouco interessa a conjectura, pois aí ela está inserida na invenção, ou melhor: como o romancista não tem sérios compromissos com as verdades totalizadoras das fontes, ele não se vê necessariamente premido pela ação de conjecturar. Ele é livre para transformar a História não só em Literatura, como também em Ideologia[...] (Ibidem, loc. cit.).

Utilizar a História como fonte não significa imitá-la. O narrador de *O selvagem da ópera*, a biografia ficcionalizada de Carlos Gomes que discutiremos adiante, revela as fontes que pesquisou (cartas, por exemplo) para escrever sobre a vida do músico e outras figuras importantes em sua trajetória, como o imperador Dom Pedro II, ou personagens menos famosos, a exemplo do engenheiro André Rebouças, amigo do maestro. Mas nem por isso o livro deixa de ser ficção. Mesmo porque estamos falando de um narrador que redige um “texto base” para um filme a ser realizado sobre o célebre compositor. Não se trata, portanto, de uma voz autoral, mas de um texto que chega até nós pela via desse delegado do autor que é o narrador (Cf. URBANO, 2000, p. 55). Sem querer entrar aqui em outra questão, a da (não) neutralidade do discurso, um historiador pode dispensar esse intermediário que é o narrador. Rubem Fonseca, como lembra Letícia Malard (2006, p. 90), mesmo não sendo um historiador profissional pesquisou “exaustivamente” para escrever seu romance histórico *Agosto* (1990), obra que mistura fatos e personagens históricos com outros inventados. A pesquisa pode contribuir com a ficção, mas não lhe é imprescindível – a não ser, talvez, no romance realista do século XIX⁶, quando as descrições detalhadas, acreditava-se, agregavam valor à obra, uma vez que atestavam que o escritor “sabia do que estava falando.”

Por falar nisso, o trabalho de Fonseca contém muitos atributos que o afastam do Realismo tradicional, mas há pelo menos um que os aproxima: o apego ao detalhe. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, por exemplo, ao serem narradas as desventuras do protagonista em Berlim, temos a sensação de passear pelas ruas daquela capital - que à época em que o livro foi lançado (fim dos anos 1980) ainda era dividida pelo famoso muro – e quase se pode dizer que dá para sentir o mesmo frio congelante que o personagem enfrenta. Até os hábitos típicos da população local são abordados na narrativa.

⁶ Na definição de Beth Brait (2004, p.27), “um realismo mimético que visa ‘copiar’ o mundo”.

Nesses momentos, que não são raros em sua ficção, Rubem Fonseca assume sem medo o seu pé no Realismo à antiga, contudo sem jamais ser engolido por ele.

Você vai de U-Bahn e depois para o S-Bahn. Não se esqueça de retirar o tíquete numa das máquinas automáticas de venda. Não queremos que você seja apanhado sem passagem numa das inspeções aleatórias feitas pelos fiscais. Há pessoas – estudantes principalmente, e capadócios, como você sabe, fomos invadidos pelos turcos – que nunca compram a passagem e preferem correr o risco de pagar uma multa de quarenta marcos caso sejam descobertos. É uma humilhação pública – os fiscais são muito grosseiros – que poderia deixar você nervoso e desanimado. Lembre-se, compre o tíquete. (FONSECA, 2012, p. 174).

Em *O selvagem da ópera* é exposto que todos os personagens existiram de fato, com exceção de quatro. Da mesma maneira, o marquês anônimo de *O doente Molière* (2000), romance histórico/policial, é o único personagem fictício da história que narra. Em ambos os casos, as regras do jogo não são escondidas do leitor. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 282), a “contaminação” contraditória, realizada pela metaficção historiográfica, “daquilo que é autoconscientemente literário com aquilo que é comprovavelmente histórico e referencial desafia as fronteiras, que aceitamos como sendo existentes, entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários que a cercam: a história, a biografia e a autobiografia.”

Genilda Azerêdo, ao discutir os procedimentos metaficcionais e anti-ilusionistas no filme *Jogo de Cena*, afirma que, quando o artista em sua mimesis introduz esses artifícios, ele amplia a capacidade de a obra oferecer a um só tempo “prazer e conhecimento”, “algo que aumenta o desafio criativo, bem como o processo interpretativo e crítico do leitor/espectador” (AZERÊDO, 2012, p. 152). De fato, experimentos complexos como o filme de Eduardo Coutinho por um lado são um desafio para o criador e por outro tiram o receptor de sua zona de conforto. Não há dúvida de que esta é uma das funções da arte, que jamais pode se acomodar enquanto forma; ela deve *provocar* sempre.

No seu *A poética do Pós-Modernismo*⁷, publicado em 1988, Hutcheon afirma que o Pós-Modernismo produziu suas primeiras expressões na arquitetura. Em seguida, analogamente, tendências em outros campos, como a pintura, o cinema e a dança

⁷ Traduzindo literalmente, o título em português ficaria “Uma poética do Pós-modernismo” (*A poetics of postmodernism*).

passaram a ser chamadas de “pós-modernas”. Em literatura, a autora afirma que as principais características pós-modernas se reúnem sob o guarda-chuva da categoria “metaficção historiográfica”, caracterizada pela autoconsciência, paródia de gêneros e reapropriação da História e da própria literatura.

A ficção histórica não só admite essa liberdade de aliar fatos e personagens históricos a outros imaginados, como ela praticamente o exige. Aristóteles, na *Poética*, observa que “não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais, donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal” (ARISTÓTELES, 2003, p. 116). Márcia Valéria Gobbi (2004, p. 40) chama a atenção para a importância da obra do filósofo grego para a conquista da autonomia da ficção:

A redenção da poesia chega com Aristóteles. A inversão que seus conceitos operam no que se refere à amplitude e à validade do conhecimento advindo da ficção, face ao conhecimento histórico, eleva-a, justamente por acentuar a sua autonomia diante da verdade preestabelecida.

O conceito de verossimilhança do mestre grego tem marcado, desde sempre, os estudos no campo da literatura. Como disse o pensador, à poesia não é fundamental *o que aconteceu*, mas *o que poderia ter acontecido*. (ARISTÓTELES, op. cit., p. 115).

Paul Ricoeur desenvolve o conceito de “quase passado” para se referir ao que chama de “tempo da ficção” e afirmar, se apoiando no conceito aristotélico de verossimilhança como o real possível, que o romance realista do século XIX erra ao buscar a “verdade documental”. Aquela prosa cientificista, para o pensador francês, seria fruto de uma espécie de complexo de inferioridade do romancista:

Infelizmente, essa simulação do passado pela ficção foi obscurecida [...] pelas discussões estéticas suscitadas pelo romance realista. A verossimilhança passa a ser confundida com uma modalidade de semelhança ao real que coloca a ficção no próprio plano da história. No tocante a isso, é verdade que se pode ler os grandes romancistas do século XIX como historiadores substitutos, ou melhor, como sociólogos *avant la lettre*: como se o romance ocupasse aqui um lugar ainda vacante no império das ciências humanas. Mas esse exemplo acaba sendo o mais enganador. Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica *direta*, mesclada à sua função estética, que ele levanta o

problema mais interessante quanto à verossimilhança. A verdadeira *mimesis* da ação deve ser buscada nas obras menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimesis.* É precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança que revela sua verdadeira função mimética. O quase passado da voz narrativa se distingue então totalmente do passado da consciência histórica. Identifica-se em contrapartida com o provável no sentido do que poderia ocorrer. É essa a nota ‘passadista’ que ressoa em toda reivindicação de verossimilhança, independentemente de qualquer relação de reflexo com o passado histórico. (RICOEUR, 2010, p. 326-7, grifos do autor).

Também é com a ajuda desse conceito (tempo da ficção) que ele aproxima ficção e História, ao afirmar que a primeira é “quase história” e a segunda, “quase ficção”. “O quase passado da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis escondidos no passado efetivo.* O que ‘poderia ter acontecido’ – o verossímil segundo Aristóteles – abarca tanto as potencialidades do passado ‘real’ como os possíveis ‘irreais’ da pura ficção.” (Ibidem, 327, grifo do autor).

Da mesma forma que um texto histórico ou biográfico (propriamente dito) será desacreditado caso apresente personagens frutos da imaginação, soará ridículo o romancista que se preocupe em ser totalmente fiel ao documental.

Assim como não me parece legítimo ao historiador ficcionalizar, distorcer ou ignorar documentos, fontes, testemunhos, narrações etc., também vejo como fracasso literário o romancista organizar arquivos, imparcial e friamente, em prejuízo da invenção, da fantasia, do trabalho com a linguagem e com o imaginário. Ou, o que é pior: ler-se o seu romance como se ele fosse um competente arquivista. (MALARD, 2006, p. 92).

A História não é propriedade privada dos historiadores. E, com maior frequência nas últimas décadas, ela tem pulado a cerca para ir se encontrar com os escritores, gerando esse filho rebelde da união entre História e ficção que é o romance histórico.

1.2 O (novo) Romance Histórico

“Orion queria saber por que eu não escrevia um romance histórico tendo o duque de Caxias como personagem. Eu tentei explicar a ele que não gostava de heróis, dos homens e mulheres poderosos [...] que faziam a história. Eu não gostava nem mesmo da grande história, com H maiúsculo. Eu lia a história de um homem famoso com a maior indiferença, quando não com desprezo. Mas era capaz de ficar embevecido ante a fotografia de um “popular anônimo”, no meio da rua ou trepado no estribo de um velho bonde, imaginando que tipo de pessoa ele teria sido. Jamais me interessei em conhecer um homem ou uma mulher famosos. Mas queria muito ter conhecido, por exemplo, aquela telefonista de olhos grandes e vestido comprido que aparecera na foto da inauguração da primeira central telefônica do Rio de Janeiro, no século XIX.”

Bufo & Spallanzani, Rubem Fonseca

Antes de iniciarmos a discussão sobre o romance histórico, cabe questionar, e talvez responder: o romance histórico merece ser considerado um gênero à parte, com características próprias que o distinguem dos demais romances?

José Saramago rejeitava o rótulo de “romance histórico” para seus livros e propõe a “abolição do termo dos arsenais de análise literária”. Motivo: segundo ele, “toda ficção literária é histórica: os romances são sempre leituras do passado, e a História é o passado organizado”, disse o Nobel de literatura português em entrevista ao jornal O Globo, em 2008⁸.

Letícia Malard (2006, p. 88) chama a atenção para um entendimento enviesado do termo, que remeteria a um certo romance oitocentista, pobre e “com crise de identidade”, com aspirações “científicas”: “Romancista histórico, para desavisados, pode ser sinônimo de produtor de uma literatura menor, [...] na acepção de baixa criatividade, de forma discursiva mimetizada de outra forma discursiva com pretensões a Ciência.”

O crítico inglês James Wood (2012) endossa a opinião de Saramago. Ele defende, na revista *New Yorker*, que o romance histórico não constitui um gênero com

⁸ Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/11/01/jose-saramago-fala-sobre-viagem-do-elefante-137086.asp>>. Acesso em 14 dez. 2013.

características próprias, e compara: “Anthony Powell, com um humor jocoso e sábio, citou uma vez um editor inglês sobre como escrever um ‘bom romance judeu’: escreva um bom romance, depois troque todos os nomes por nomes judeus.” (Tradução nossa⁹).

Ele fundamenta sua argumentação citando um exemplo recente. Após atacar o dito romance histórico, Wood aponta o que acredita ser a razão da qualidade do romance de Hilary Mantel, *Bring Up the Bodies*: “Uma das razões para tal sucesso literário é que Mantel aparenta ter escrito um romance moderno muito bom, depois mudou todos os nomes ficcionais para os de figuras históricas inglesas das décadas de 1520 e 1530.” (Ibidem¹¹).

Stuart Kelly questiona Wood sobre que tipo de ficção ele estaria levando em consideração ao falar sobre romance histórico. Em artigo publicado no jornal *The Guardian*, o crítico afirma que coabitam na literatura grandes romances históricos e também aqueles fracos, cheios de clichês. E se pergunta, concluindo: tratar-se-ia, portanto, de uma questão de gênero ou de talento?

Para ele, o Pós-Modernismo resgata o romance histórico, que o Modernismo havia deixado de lado, porém, como também entende Linda Hutcheon (1991), agora o gênero é refundado nos termos da metaficção historiográfica: “Embora o Modernismo possa ter sido cético sobre a ficção histórica, o Pós-Modernismo a adorou, desde que seja sobre histórias.” (KELLY, 2012¹²). Hutcheon (1991, p. 151) tem opinião semelhante:

Embora reconheça as dificuldades de definição que o romance histórico tem em comum com a maior parte dos gêneros, eu definiria a ficção histórica como aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano).

⁹ As demais citações em inglês que se encontram neste trabalho também foram traduzidas por nós.

¹⁰ No original: “Anthony Powell, in wise-facetious mood, once quoted an English publisher on how to write ‘a good Jewish novel’: write a good novel, then change all the names to Jewish ones.” Disponível em: http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2012/05/07/120507crbo_books_wood?currentPage=1 Acesso em: 24 jun. 2014.

¹¹ No original: “One of the reasons for this literary success is that Mantel seems to have written a very good modern novel, then changed all her fictional names to English historical figures of the fifteen-twenties and thirties.”

¹² No original: “Although modernism may have been sceptical about historical fiction, postmodernism adored it, since it was about stories.” Disponível em: http://www.guardian.co.uk/books/2012/may/02/what-makes-historical-novel?CMP=tw_t_gu Acesso em: 24 jan. 2014.

Kelly (2012) lembra que os escritores pós-modernos “mudaram a forma de escrever a história” com seus “romances meta-históricos”. Ele cita como exemplo John Barth, que com seu *The Sot-weed Factor*, homenageia o século XVIII retratando a vida e obra de um poeta daquele século, Ebenezer Cooke. O romance de Barth é de 1960. Comentaremos mais à frente o conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, publicado em 1979, e que pode ser considerado uma homenagem de Rubem Fonseca ao século XIX, por meio da vida e obra de um poeta daquele século, Álvares de Azevedo.

Já foi dito que toda vanguarda tende a causar estranheza a princípio, e mais tarde é assimilada pelo mercado. A metaficção historiográfica não foge à regra. O gênero está na moda. Ângela Prysthon (1999, p. 11) entende que:

A partir dos anos 80, a prosa literária brasileira começa a ser sistematicamente povoada por personagens que haviam existido realmente, mesmo que alguns dos fatos narrados não tivessem acontecido exatamente da mesma maneira; ou as narrativas passam a ser emolduradas por uma minuciosa descrição e contextualização histórica.

Prysthon, que atribui ao critério mercadológico um peso enorme no ajuste de rumos da ficção, vê o sucesso editorial do romance de Ana Miranda, *Boca do inferno*, como um divisor de águas (Ibidem, p. 14). Para ela, a partir de então outros escritores se sentiram estimulados a escrever romances históricos, inclusive Rubem Fonseca, que produziu três obras que podem ser consideradas pertencentes ao gênero (no sentido estrito ou lato): *Agosto* (1990), *O selvagem da ópera* (1994) e *O doente Molière* (2000).

O doente Molière surgiu por meio de uma encomenda da Companhia das Letras a Rubem Fonseca, como um dos oito volumes da coleção *Literatura ou morte*. O fato de uma das maiores editoras do país apostar em uma coleção cujo foco é transformar a vida de grandes escritores em romances, tarefa conferida a figurões como Moacyr Scliar e Luis Fernando Verissimo, é um sintoma da tendência contemporânea de a literatura voltar-se para si mesma. Antônio R. Esteves escreveu uma tese de doutorado, depois publicada em livro, chamada *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, em que identifica nada menos que 332 romances desse gênero publicados no país, entre 1949 e 2000, sendo que a média dessas publicações dá um salto no último

quarto do século, período que o autor aborda em seu trabalho.¹³ Rubem Fonseca marca presença na relação de Esteves com *Agosto*, *O selvagem da Ópera* e *O doente Molière*. Os dois últimos nós comentamos nesta pesquisa.

Esteves considera em seu corpus os romances históricos em geral, mas vale ressaltar que dentro desse universo há um nicho considerável deles que tratam da vida de homens de letras. Uma autora que se destaca nessa seara é Ana Miranda, que dedica grande parte de sua obra a ficcionalizar a biografia de escritores.

Assim como a ficção pode se beneficiar da História, esta, como observa Gustavo Bernardo (2010, p. 184), é enriquecida toda vez que um escritor resolve bater em sua porta. “A presença do personagem histórico em um trabalho de ficção não torna a ficção mais ‘histórica’, e sim contamina de ficção a história.”

Leandro Konder revelou em entrevista de lançamento do seu *A morte de Rimbaud* (um dos volumes de *Literatura ou morte*) que “Quando falamos sobre esses autores, já estamos querendo mostrar a importância deles e incentivar as pessoas a lê-los.”¹⁴

Por sua vez, o marquês anônimo, no parágrafo final de *O doente Molière* (sobre o qual nos deteremos com maior atenção no segundo capítulo), confessa: “espero que Molière seja sempre lembrado” (FONSECA, 2000, p. 140). Podemos deduzir que Rubem Fonseca, com o livro, deseja o mesmo. Que seu público conheça melhor aquele que considera, em nota introdutória no início do romance, “um dos maiores autores teatrais da história da literatura universal” (Ibidem, p. 9). Eis, sem dúvida, um dos objetivos/efeitos colaterais de qualquer obra de metaficção que se volta para a história literária.

A reapropriação metaficcional que Rubem Fonseca faz de Molière naquele romance vai além de entreter o seu leitor, prestando uma homenagem a um autor que admira e com cuja obra se identifica, ao mesmo tempo em que chama atenção para questões delicadas como a violência de estado e a hipocrisia de classe, levando o leitor

¹³ Antonio Celso Ferreira, no prefácio da obra, vê a exploração do passado histórico como uma oportunidade de negócio, em sintonia com a opinião de Ângela Prysthon: “Nas últimas três décadas do século ganhou corpo o *novo romance histórico*, outras vezes chamado de *metaficção historiográfica* ou *romance pós-moderno*, um produto literário que coincidiu com a globalização econômica e tecnológica, a supremacia das mídias, a derrocada das utopias, o predomínio das ideologias neoliberais e o consumismo desenfreado, incluindo o consumo do passado histórico como mercadoria simbólica espetacular. Sinal dos tempos.” (In ESTEVES, 2010, p. 14).

¹⁴ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foha/especial/bienal/colecao.htm>> Acesso em: 16 jan. 2014.

de hoje a refletir sobre o mundo ao redor – desejo que também se revela na obra de Molière.

A arte literária se voltando para si mesma e se apresentando como parceira da historiografia. Se, no feliz jogo de palavras de Heloisa Costa Miltom (1996, p. 75), o romance histórico conta histórias da História, a ficção de Rubem Fonseca conta histórias da História literária.

1.3 E agora, José: a Autobiografia Romanceada de Rubem Fonseca

“Inventar o real, tornar verdadeira uma vida falsa, ou, mais relevante ainda, falsa uma vida verdadeira, era uma bela tarefa para um escritor.”

Romance Negro, Rubem Fonseca

Recentemente Rubem Fonseca decidiu escrever (sobre) suas memórias pessoais, embora de maneira “tímida”. Apesar de José ser catalogado como “ficção brasileira”, o autor não esconde que o livro é autobiográfico. Além do seu prenome batizar a obra, ele o faz, por exemplo, quando cita dados amplamente conhecidos sobre si: “Gostava de ler especialmente os autores mineiros. Não obstante, por formação e paixão, o Rio seja a sua cidade e o cenário da maioria dos seus livros, ele se orgulha de ter nascido em Minas e gosta quando o chamam de escritor mineiro.” (FONSECA, 2011b, p. 55). Ou, no final do livro, quando se lê: “José resolveu seguir o exemplo de Isaac Bashevis Singer, que ao escrever a sua autobiografia parou nos trinta anos. José resolveu parar um pouco mais cedo.” (Ibidem, p. 163).

Por “um pouco mais cedo” entenda-se quando abandona, logo após começar, a carreira de advogado criminalista. Porém esse recorte temporal é enganador, pois o narrador vai relatar acontecimentos mais tardios em sua vida, como a morte de familiares.

Entre as muitas reflexões que Gustavo Flávio - escritor que protagoniza um romance (*Bufo & Spallanzani*) e uma novela (*E do meio do mundo prostituto só amores*

guardei ao meu charuto) de Rubem Fonseca e adora um “arrodeio” – faz, pinçamos uma sobre as memórias:

Dostoiévski, pela boca de Aliosha Karamázov, diz que as memórias preservadas desde a infância e que carregamos durante nossa vida são talvez a nossa melhor educação; e se apenas uma dessas boas memórias permanece em nosso coração, ela talvez venha a ser, um dia, o instrumento da nossa salvação. (FONSECA, 1997, p. 13).

José, esse livro de memórias que apresenta o José Rubem antes de se tornar Rubem Fonseca, é uma continuação e uma ampliação da crônica “José – uma história em cinco atos”, publicada na coletânea de textos não ficcionais *O romance morreu*¹⁵ (2008). Naquela versão, o relato autobiográfico se estende até a adolescência do memorialista, que compreende sua infância em Juiz de Fora e os seus primeiros anos na então capital da república. O texto da crônica é retomado em *José*, porém com adaptações, quase sempre mais detalhado.

A título de comparação, selecionamos o seguinte trecho de *José*:

A maior de todas as criações do ser humano é a cidade. É no centro das cidades que o seu passado pode ser sentido e o seu futuro, concebido. Ainda que leitura e imaginação disputassem o mesmo espaço e certamente o mesmo tempo em sua mente, naquela cidade, no Rio de Janeiro, José descobriu a carne, os ossos, o gesto, a índole das pessoas; e os prédios tinham forma, peso e história. (FONSECA, 2011b, p. 47-48).

Já na crônica, a redação é diferente, incluindo uma comparação entre a cidade vivida com as cidades lidas:

A maior de todas as criações do ser humano é a cidade. É no centro das cidades que o seu passado pode ser sentido e o seu futuro, concebido. Ainda que leitura e imaginação disputassem o mesmo espaço e certamente o mesmo tempo em sua mente, José percebia agora que habitava aquela cidade estuante de vida, que as outras eram descritas nos romances de Zévaco, du Terrail e Dumas em diálogos longos e entediantes, as ações dos personagens e as referências históricas eram excessivas, tudo com a finalidade de tornar

¹⁵ *O Romance morreu* dá a Rubem Fonseca a oportunidade de refletir, fora da ficção, sobre vários temas que suas narrativas, como discutimos em vários momentos deste trabalho, também abordam, a exemplo da História da literatura e a de outras artes ou aspectos ligados à cidade do Rio de Janeiro. As crônicas que esse volume reúne foram publicadas inicialmente naquele que mais se aproxima de um *site* oficial do escritor: sua página no *Portal Litoral*, mais precisamente na seção intitulada *Pensamentos imperfeitos*: <<http://www.litoral.com.br/?autor=rubem-fonseca>>.

mais extensa a narrativa e assim possibilitar a produção de mais fascículos que reunidos se tornariam muitos livros. (FONSECA, 2008, p. 182-83).

Vem a calhar a crítica do narrador de que aqueles autores franceses “enchiam linguiça” ao nosso propósito de discutir o milagre da multiplicação das páginas que constitui *José*. As 36 páginas que compõem a crônica que encerra o volume *O romance morreu* viram 168 na autobiografia.

Claro que a extensão do período de vida compreendido (da adolescência até o jovem adulto) ajuda muito a justificar a ampliação. Mas também há uma inserção de detalhes que são “encartados” no texto original. Quando, em *José*, o narrador fala sobre o bairro carioca da Lapa, ele aproveita para incluir comentários sobre o pintor Lasar Segall e o escritor Stefan Zweig, que não existem na crônica.

Porém, no exemplo citado em que se comenta a cidade do Rio, há o inverso, ou seja, o narrador “pula” a tergiversação literária. Portanto, nesse caso, o autor “enxugou” o texto.

O relato em *José* abrange até “os vinte e poucos anos” da vida do escritor – antes de ele estreiar na literatura, como já dissemos. Contudo, isso não significa que não haja referências à obra e à biografia do futuro autor. Em vários momentos da narrativa leem-se passagens como “Em algum lugar José escreveu sobre isso “ou “José foi convidado para ser jurado do prêmio Casa de las Americas.” É o que se vê por exemplo na página 84:

O primeiro desfile a que José assistiu ocorreu quando ele era ainda estudante, em 1943. *Em algum lugar José já escreveu sobre essa sua experiência*. Foi na Praça Onze e não havia arquibancadas, e o público, na grande maioria pessoas humildes, seguia dançando e cantando as escolas cercadas por cordas carregadas pelos sambistas. (Grifo nosso).

A imprecisão (“em algum lugar”) é enganadora. Fonseca sabe exatamente onde escreveu. Basta comparar o texto de *José* ao da crônica “O som e a fúria”, de *O romance morreu*. Não só o tema é o mesmo, mas o texto sofre apenas adaptações, o que se explica pelo novo gênero em que é publicado. Mesmo assim, os textos são quase idênticos. Muda-se apenas a pessoa verbal e omite-se uma informação entre parênteses:

Meu primeiro desfile (e me surpreendo agora em chamar de meu primeiro desfile, pois fui apenas assistente) ocorreu quando eu ainda era estudante, em 1943. Foi na Praça Onze e não havia arquibancadas, e o público, na grande maioria pessoas humildes, seguia dançando e cantando as escolas cercadas por cordas carregadas pelos sambistas. (FONSECA, 2008, p. 114).

Outro exemplo é quando o narrador rememora uma autópsia que presenciou quando cursou medicina legal, durante a faculdade de Direito. “José em algum lugar escreveu sobre um coração que pesava 225 gramas, tirado da caixa torácica de uma mulher.” (FONSECA, 2011b, p. 130). Ora, “225 gramas” é nada menos que o título de um dos contos de *Os prisioneiros*, seu livro de estreia! Uma vez mais, é claro que o “em algum lugar escreveu” se trata de uma evasiva.

É sempre dito que a prosa de Rubem Fonseca sofre influência de literaturas com outros sotaques (LAFETÁ, 2004, p. 393, p. ex.), especialmente a norte-americana. Em *José*, porém, em pelo menos dois momentos o narrador faz questão de dizer que é admirador da língua portuguesa e da literatura luso-brasileira:

Quando morou em Berlim durante algum tempo como bolsista do DAAD, José conheceu Susan Sontag. Eles se encontraram várias vezes e numa dessas ocasiões Susan lhe disse que as coisas que ela mais amava eram prédios antigos, música e Shakespeare. José concordava em parte com Susan, ele também gostava de prédios antigos, de música e de Shakespeare, o sonetista, mas a admiração que sentia por Shakespeare (um dos seus poetas preferidos) era inferior a que sentia por Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, *ainda que isso surpreendesse muita gente*. Ele estava certo de que a língua portuguesa era mais rica do que a língua inglesa. (FONSECA, 2011b, p. 48, grifo nosso).

[...]

Mas ler, agora, começava a lhe proporcionar uma incipiente compreensão das coisas e de si mesmo, lhe dava um prazer diferente, pois lia os autores que escreviam sobre o seu país, originalmente na sua língua, que em riqueza e beleza não perde para nenhuma outra¹⁶. [...]” (Ibidem, p. 55).

O universo metaficcional de Rubem Fonseca, de fato, é povoado tanto por autores de línguas estrangeiras quanto por aqueles que escreveram na língua de Camões. No

¹⁶ O professor de literatura russo Gurian, personagem do romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, afirma que “O russo é uma bela língua. Uma língua tão bonita quanto o português.” (FONSECA, 2012, p. 57).

conto “O vendedor de livros” (de *Axilas e outras histórias indecorosas*, 2011), há intertextualidade até mesmo com Dale Carnegie, autor de *Como fazer amigos e influenciar pessoas*. Já no conto “Axilas”, leem-se referências a um poema de Carlos Drummond de Andrade (“A língua lambe”) e a um conto de Machado de Assis (“Uns braços”). Note que, no mesmo livro, o contista consegue dialogar com um autor de autoajuda norte-americano e dois dos maiores nomes de nossa literatura!

Há uma passagem de *Bufo & Spallanzani* na qual Gustavo Flávio (referência a Gustave Flaubert...) escolhe “aleatoriamente” vários livros em sua estante para analisar como cada um se inicia, num dos vários momentos do romance em que o processo criativo entra em foco. Os frequentadores da estante de Gustavo Flávio dão uma ideia de sua predileção: Joseph Conrad, Dostoievski, Emile Brontë, Nikolai Gogol, William Faulkner, Albert Camus, Leon Tolstoi, Anthony Burgess, entre outros. Em nota de rodapé, o narrador (o próprio Gustavo Flávio) comenta o critério, ou a ausência dele; observe-se que ele demonstra cuidado em explicar a presença só de estrangeiros:

Não estão incluídos autores da língua portuguesa de propósito, conquanto a literatura de língua portuguesa nada deva à dos autores referidos, isto é, inglesa, russa, francesa e italiana. Repito, [...]a seleção foi aleatória, livros apanhados na estante ao acaso. Para mim não existem as dez, nem as cem, nem as mil obras-primas da literatura universal. (FONSECA, 2007, p. 182).

Na juventude, quando escreve - mas não publica - os primeiros contos, José menciona os contistas de sua preferência: Tchekhov, Maupassant, Machado de Assis (2011b, p. 141). A predileção por Machado, como se nota, não se traduziu em influência no estilo. Natural, já que não são contemporâneos e, para cada tempo, há uma arte que lhe seja apropriada. José destaca que, no século XIX, um conto de Tchekhov, “Uma crise”, chocou os leitores, mesmo sendo uma obra moralista. O motivo? O fato de o protagonista frequentar “lupanares”. (Loc. cit.).

Já José pertence ao século XXI; escreve na, para e sobre a cidade grande, portanto pode colocar um “Vá para a puta que o pariu!” na boca dos personagens (fato que choca o velho editor a quem mostra seus originais).

Em *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flávio explica por que há sexo em seus livros:

Alguém escreveu que os romances antigos é que eram bons, seus heróis não viviam dando grotescas trepadas escaldantes. Mas como é que eles podiam dar qualquer tipo de trepada sendo, como os bichos de desenho animado, bonecos que têm olhos, nariz, orelhas, mãos, dedinhos, tudo menos genitália, capazes apenas de expressar paixões platônicas ou metaforizadas? Meus heróis, e eu também, têm sexo e se engajam em suas atividades libidinosas e aprazíveis sempre que possível. (FONSECA, 2007, p. 197).

Gustavo Flávio também é afiado ao atacar o memorialismo: “Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira.” (Ibidem, p. 181). E quando Minolta, amante do escritor, pergunta: “O que há com você? Está sentindo falta do computador?”, ele responde: “Talvez. Mas não é só isso. Acho que o fim está chegando. Hora de escrever memórias, coisa de velho.” (Ibidem, p. 199).

Também no recém-publicado *Amálgama* essa questão é debatida. No conto “Best-seller”, um editor aconselha o protagonista (um escritor de sucesso, mas que se encontra com o último livro encalhado nas livrarias): “Você tem que escrever um romance que seja autobiográfico [...]. É isso que os leitores querem hoje em dia. Ninguém mais quer ler ficção, a ficção acabou. É isso que vende.” (Idem, 2013. p. 93-94).

Percebe-se, assim, que o gênero autobiográfico não é visto com bons olhos na metaficção de Rubem Fonseca, nem em sua obra anterior, nem na posterior a *José*. Seria uma autocrítica ou uma autoironia consciente? Teria ele realmente algo contra escrever autobiografias? As opções pela narração em terceira pessoa e por “vender” *José* como romance seriam indícios de que o autor se sentiu pouco à vontade ao escrever essas memórias..? Teria ele a mesma visão do narrador-protagonista do conto de James Ellroy, “Já que eu não tenho você”: “É difícil ser um velho perigoso e solitário – você só tem lembranças, e ninguém com colhões para entendê-las.”? (ELLROY, 1999, p. 165).

Assim, o fato é que se alguém começar a ler Rubem Fonseca pelo seu “romance” autobiográfico não vai ter nem uma vaga ideia do restante de sua obra. *José é sui generis*. A começar pelo foco narrativo: um narrador em terceira pessoa convencional (mas nem tanto se se levar em conta que é uma autobiografia...).

Em certos trechos, o texto lembra um catálogo de turismo:

No início dos anos 1980 a Lapa teve uma espécie de renascimento e entrou na moda junto à classe média da zona sul, principalmente entre os jovens. Hoje existe na Lapa uma profusão de restaurantes, boates, cabarés, botequins [...] que dão oportunidade de diversão para muitas pessoas. (FONSECA, 2011b, p. 80).

Já em outros, lembra uma enciclopédia, ou, se formos generosos, um escrito de cunho sociológico: “Também desfilam, em outro dia, os frevos, uma dança popular do estado de Pernambuco, com coreografia que exige uma forma física perfeita dos dançarinos, animados por uma orquestra de metais que produz um som empolgante.” (Ibidem, p. 100). Ou ainda “As escolas de samba, hoje integradas por milhares de participantes, são agremiações surgidas nas comunidades carentes dos morros ou da periferia da cidade.” (Ibidem, p.101).

Na crônica “Cinema e literatura”, de *O romance morreu*, nota-se o mesmo didatismo:

Durante a Primeira Guerra Mundial, a produção de filmes concentra-se em Hollywood, na Califórnia, onde surgem os primeiros grandes estúdios. Dos anos 30 até hoje, Hollywood concentra a maior parte da produção cinematográfica mundial, mas muitos centros espalhados por todos os continentes produzem obras que merecem destaque. (FONSECA, 2008, p. 48).

O teórico Norman Friedman (2002, p. 172, 173), quando disserta sobre “os modos de transmissão do material da história”, estabelece uma distinção entre o sumário (narrar) e a cena (mostrar). O autor entende que essas duas formas nunca existem puras, mas a ficção moderna tende para a cena, ficando o “autor onisciente intruso”, modalidade extrema do sumário narrativo, “fora de moda”.

O romancista e crítico David Lodge, discípulo de Mikhail Bakhtin, tem uma ideia parecida com a de Friedman, ao comentar o que chama de “voz autoral”:

A ficção moderna tende a suprimir ou a eliminar a voz do autor, apresentando a ação por meio da consciência dos personagens ou delegando a eles a tarefa de narrar. Nas vezes em que a voz intrusiva do autor é empregada na ficção moderna, em geral se faz acompanhar de uma consciência irônica de si própria[...] (LODGE, 2011, p. 20).

Nota-se, assim, que *José* “tende para o sumário” e não possui esse narrador complexo, como descreve Lodge. Um foco narrativo mais contemporâneo poderá ser encontrado, por exemplo, no romance *O caso Morel*, a estreia de Rubem Fonseca no gênero, lançado 38 anos antes de *José*, e que discutiremos no segundo capítulo deste trabalho.

O fato de o estilo de *José*, portanto, estar mais próximo do tom professoral de suas crônicas do que da prosa refinada de seus contos e romances comprova que o livro se constitui na verdade numa autobiografia travestida de ficção, e não num típico romance fonsequiano.

1.4 A Metaficção Encontra a Biografia

“A mimese literária faz uma ‘desrealização’: o poeta parte, quebra, fissura a realidade para poder recriá-la utopicamente.”

Roger Samuel

Se só recentemente, e com discrição, Rubem Fonseca ensaiou biografar-se, não é de hoje que as vidas de outros escritores costumam servir de motes para a sua metaficção. Passaremos agora a analisar dois romances em que as vidas de dois artistas consagrados (um escritor russo do século XX e um músico brasileiro do século XIX) têm uma presença forte em suas construções. Diferentemente dos contos “H.M.S. Cormorant em Paranaguá” e “Labaredas nas trevas” (sobre os quais nos debruçaremos mais à frente), em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e *O selvagem da ópera* (1994), o enredo não foca apenas num momento singular da vida dos personagens (como é de praxe nos contos), mas, sim, uma grande parcela das suas vidas e obras são retratadas (como é de praxe nas biografias).

O enredo de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* gira em torno da adaptação cinematográfica, preparada por um diretor brasileiro – o narrador – da obra A

cavalaria vermelha, do russo Isaac Bábel¹⁷. Paralelamente, o protagonista passa por diversos apuros numa intriga que envolve dois tipos de contrabando: de joias, no Brasil, e de um suposto manuscrito inédito de Bábel, na Alemanha.

Sendo protagonizado e narrado por um diretor de cinema que fica obcecado pela vida de um escritor, torna-se possível comentar, dentro do romance, a produção ficcional de Bábel e, de quebra, as idiossincrasias do cinema e da literatura e a adaptação cinematográfica de obras literárias.

Por que a vida de Bábel me interessava tanto? Teria importância para mim saber que Bábel começou a escrever em francês, imitando Maupassant e acabou escrevendo melhor do que o modelo que arremedava? Teria importância a versão de que um dia viu o pai ajoelhado aos pés de um oficial cossaco beijando suas botas? (Seria por isto que mais tarde se alistou na Cavalaria, para ser, ele também, um cossaco?) Por que ficava eu olhando tanto tempo para o retrato dele vestido com o dólmã de alamares dourados? [...] Quem era aquele homem? Na verdade eu queria saber mais coisas sobre Bábel. Queria saber tudo. (FONSECA, 2012, p. 45).

Esse cineasta (anônimo), ao receber o convite de um produtor alemão para levar as histórias de Bábel à tela grande, passa, então, a buscar informações sobre o autor. Primeiro, com seu amigo e professor de literatura, o russo Gurian; depois, com a roteirista alemã que colaborará com ele na adaptação, Veronika.

A fixação e admiração crescentes levam o narrador a declarar Bábel o maior contista do mundo. O fato de arriscar a vida, a liberdade e investir todo o seu dinheiro e energias para, primeiro, obter, e depois traduzir o manuscrito atribuído ao escritor (no fim, se descobrirá tratar-se de um original de um amigo seu), morto em 1940, é comparável à busca de um outro personagem do livro, Maurício, pelo raro e valiosíssimo diamante *Florentino*.¹⁸

A paixão insana que a obra do escritor russo desperta tanto no protagonista como no produtor e editor alemão que o contrata, Plessner, pode ser lida como uma metáfora do valor da obra de arte, que na arquitetura do romance sobrepuja o do dinheiro e o das pedras preciosas.

¹⁷ Esse volume de contos de Bábel teve uma edição em 2006 pela Cosac & Naify, intitulada *O exército de Cavalaria*, na qual pela primeira vez aqueles textos tiveram uma tradução direta do russo para o português, a cargo de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.

¹⁸ “Por causa de um diamante você matou cinco pessoas.”
 “Mataria mil pelo *Florentino!*” (FONSECA, 2012, p. 288).

Se em *O doente Molière* são abordados os costumes e questões políticas da França do século XVII, e em “H.M.S. Cormorant em Paranaguá” entra em pauta a escravidão e as questões de autonomia nacional envolvendo Brasil e Inglaterra, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* o pano de fundo é a agonia da União Soviética.

O livro, lançado em 1988, cita a gestão reformadora daquele que seria o último Secretário-Geral do Partido Comunista Soviético, Mikhail Gorbachev, sob o ponto de vista de quem vê a situação política do país de fora (o narrador, brasileiro; e a alemã Veronika) e de dentro (o diplomata e contrabandista Ivan):

Gorbachev pensa que é muito esperto mas não passa de um aprendiz de feiticeiro. [...] Gorbachev e sua quadrilha revisionista querem destruir Lenin! Querem destruir o socialismo, querem a volta do capitalismo. Mas o povo não vai deixar. Eles conseguiram enganar o povo até agora, com mentiras sórdidas, mas as frustrações populares estão crescendo a cada dia. Vai surgir outro Brejnev a qualquer momento, toma nota do que estou lhe dizendo. (FONSECA, 2012, p. 190).

Assim, naquele final da década de 1980, você podia acompanhar pela TV as notícias sobre o desmoronamento do império soviético trazidas pelo correspondente do *Jornal Nacional* em Moscou e, logo depois, ler sobre a Perestroika e a Glasnost no romance de Rubem Fonseca.

Outro biografado por Fonseca é o maestro e compositor de óperas do século XIX, Antônio Carlos Gomes. Mas há uma diferença formal fundamental entre “Vastas emoções” - no qual Isaac Bábel não é personagem, mas o motivo de uma busca obsessiva do protagonista - e esse híbrido de biografia e ficção que é *O selvagem da ópera*, do qual Carlos Gomes é o personagem principal.

O pretexto para esse romance histórico é a preparação daquilo que o narrador define como “texto base para um filme” (FONSECA, 1994, p. 9), e isso acaba por lhe permitir refletir sobre as diferenças (se é que existem) entre ficção e fato, levando o leitor a repensar essa separação que, ao menos ao senso comum, aparenta ser óbvia. “Tenho falado muito em verdade e fatos neste texto, mas sei que quem comanda a percepção é a imaginação; fazemos uso falso dos nossos sentidos e todo fato é uma interpretação subjetiva (mentirosa?) daquilo que observamos.” (Ibidem, p. 100).

Nas primeiras páginas do livro há uma espécie de prefácio, intitulado “Isto é um filme”, no qual o narrador expõe seu método, como se tratasse de uma biografia

convencional: quem entrevistou, onde e como obteve as informações, etc. Assume, inclusive, que incluiu no texto alguns personagens fictícios – mas não revela quem são, tarefa relegada ao leitor, se for de seu interesse.¹⁹

Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação.

Isto é um filme, ou melhor, o texto de um filme que tem como pano de fundo a ópera[...] (Ibidem, p. 11).

Também em outras passagens da obra o narrador explica, mas nem tanto, em verdadeiros diálogos com o leitor, pondo a nu o método como a obra foi concebida - que se sabe discurso e não o esconde, como reza a cartilha pós-moderna.

Por falar em cinema, no livro é feita uma comparação entre a forma como a vida de Carlos Gomes é retratada com *Amadeus*, longa baseado em peça de Peter Shaffer, que também escreveu o roteiro da adaptação para o cinema (dirigida por Milos Forman e vencedora de oito *Oscars*). O narrador ataca a cinebiografia de Mozart por não gostar do perfil que é feito de Salieri - um típico vilão unidimensional.

O Carlos Gomes de *O selvagem da ópera* não é um herói “clássico”, virtuoso, imaculado; não se trata de uma biografia “a favor”. Nem tampouco contra. O personagem se considera perseguido, injustiçado, vítima de conspiradores, mas o juízo que dele faz o narrador é que o músico campineiro, com seus vícios, paranoias, hiatos criativos e indisciplina (inclusive financeira) foi o maior algoz de si mesmo.

Carlos Gomes ficou conhecido ao compor uma ópera baseada no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Isso permite ao narrador, assim como em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, tratar do processo da adaptação, da relação entre artes distintas (literatura, cinema, ópera), das particularidades de cada uma.

No livro, José de Alencar não teria gostado da adaptação – salvo pelo fato que sua obra se tornaria mais conhecida -, dirigindo a crítica a Gomes, equivocadamente, pois o

¹⁹ Um dos personagens inventados é o poeta Amedeo Aletti, que, entre outras funções que desempenha no enredo, representa a *Scapigliatura*, vanguarda artística do século XIX que foi uma espécie de romantismo à italiana.

músico campineiro é apenas o compositor da ópera; a adequação do texto e do enredo cabe ao libretista, no caso, libretistas: Carlo D’Ormeville e Antonio Scalvini.

O que diz o Alencar personagem: “Gomes fez do *Guarani* uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobre Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono da sua tribo e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas.” (FONSECA, 1994, p. 82).

Logo após esta citação direta do romancista cearense, o narrador abre um parêntese (literalmente) para defender a ópera, chamando a atenção para as especificidades de cada campo artístico:

(*Embrulhadas* como as que foram feitas com o romance de Alencar [...] ocorrem em todas as adaptações de romances, sejam para ópera, para balé, para teatro, para cinema ou para televisão. Na ópera, com sua ênfase melodramática, as adaptações são quase sempre delirantes. José de Alencar não conhece – ainda não foi dita – a frase do poeta Auden, libretista da ópera de Stravinski, *A carreira do libertino*: “Nenhum enredo de ópera pode ser sensato, pois as pessoas não cantam quando sentem-se sensatas.”) (FONSECA, 1994, p. 82, grifo do autor).

De acordo com a pesquisadora Ana Cristina Carvalho (2013, p. 105), que se debruçou sobre a metaficção em *Bufo & Spallanzani* (o romance e sua adaptação fílmica),

[...] a metaficção consegue introjetar em vários níveis da narrativa a consciência sobre a diversidade de leituras que a constituiu. Sobre esse aspecto é importante ressaltar que, embora a literatura, de modo geral, se constitua na relação estabelecida com outros textos, na narrativa metaficcional essa relação intertextual ou transtextual é assumida e exposta conscientemente em diversos níveis do texto como parte fundamental de seu processo de construção formal.

O peculiar foco narrativo de *O selvagem da ópera* permite o exercício, sem soar artificial, de um estilo direto, objetivo, dramático, mas não seco. Já que é um “filme”, as ações são narradas no presente – “Hoje, Carlos leva a carta à casa da moça.” (FONSECA, 1994, p. 75) – e extremamente visual, como todo roteiro de uma narrativa com imagens deve ser. A obra é experimental na medida em que se constitui numa tentativa de se “ler um filme”. Porém a objetividade não é absoluta; o texto não tem só

rubricas e diálogos – “Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um *texto básico* [...]” (Ibidem, p. 31, grifo do autor). Aqui e ali, a narrativa deixa-se “contaminar” com as sugestões e imprecisões tão caras à boa literatura.

O selvagem da ópera, assim, “joga” com as possibilidades formais, fazendo o romance dialogar com outros suportes - mas sem esquecer que é literatura:

Subitamente, estamos em frente à fachada do Scala. Carlos para ante o edifício. Ainda outro dia assistiu ali à estreia da sua melhor ópera. Um som distante, de aplausos e gritos misturados com acordes de uma ária da *Fosca*, parece sair do teatro deserto. Ele murmura alguma coisa, entre dentes. Um close do rosto do maestro, para ouvirmos melhor o que ele diz:

“Vale a pena?”. Sua voz é quase inaudível. (Ibidem, p. 99).

Desta forma, tanto *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* quanto *O selvagem da ópera* são diálogos com artistas do passado, mas com um narrador do presente, que, com motivações muito semelhantes (um quer levar a obra de Bábel para o cinema, outro deseja mostrar a própria vida de Carlos Gomes na tela grande), saem em busca de seus legados, para, assim, transmiti-los aos leitores de hoje.

1.5 Revisitando o Romantismo por meio do Pastiche em “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”

“Assim, a identificação da tradição implicada na forma paródica e, além disso, o reconhecimento pelo leitor do efeito provocado pela incorporação dessa tradição ao novo texto são pressupostos fundamentais na construção de sentido da narrativa autoconsciente.”

Ana Cristina Carvalho

Na coletânea *O cobrador*, publicada em 1979, Rubem Fonseca aborda a Guerra do Paraguai em um pequeno conto chamado “A caminho de Assunção”. Já em “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, do mesmo livro, outra questão que marcou a nossa história no século XIX entra em foco: a “Lei Bill Aberdeen”. A obra é, ainda, um pastiche do Romantismo.

A respeito de “H.M.S....” Antonio Esteves (2010, p. 106) afirma que “Pode-se resumir o argumento do conto de modo bastante simples: em sua agonia, o poeta Álvares de Azevedo rememora os elementos mais importantes de sua vida.” A síntese é incorreta (ou pelo menos incompleta) e não dá conta da riqueza da obra.

Por quê?

Podemos começar pela improbabilidade de “os elementos mais importantes” da vida de alguém (mesmo de uma vida curta, como no caso) se passarem em apenas uma única noite (tempo que dura o relato delirante em que a narração consiste). Além disso, o conto é majoritariamente composto por fantasias de um narrador-protagonista inspirado em Álvares de Azevedo que vira um títere nas mãos de Rubem Fonseca para representar metonimicamente a segunda geração do Romantismo brasileiro. O ficcionista discute temas como a influência europeia sobre nossa cultura, e questões extraliterárias, como a escravidão, a soberania nacional e a condição da mulher.

O fato histórico aludido no conto é um conflito em Paranaguá que tem raízes na “Lei Bill Aberdeen”, aquela na qual a Inglaterra se deu o direito de aprisionar navios negreiros brasileiros em nossos próprios portos.

Mas que o leitor não se engane. O autor, habilmente e sem didatismo, nos mostra que certas questões políticas do século XIX ainda não estão esgotadas, a exemplo da (inter?)dependência cultural e econômica entre as nações e a sua autonomia.

Analisamos o conto à luz da metaficção historiográfica e da paródia (nos termos do Pós-Modernismo): “[...] a paródia pós-moderna [...] sempre é crítica. Isso ocorre porque [ela] revela de forma mais patente a diferença entre os textos parodiados e paródicos em termos estéticos, históricos e políticos.” (PEREIRA, M., 2012, p. 63).

“H.M.S....” é narrado em primeira pessoa. E no presente, numa linguagem direta, alternando comentário, ação e descrição. O ritmo é ágil, como a mente de um indivíduo atormentado que tem pressa de viver.

A paródia, que “cria sua própria comédia além da sua crítica” (WAUGH, 2003, p. 69), pode ser apresentada na forma de pastiche de uma forma literária qualquer. Explicando melhor: segundo Waugh, alguns romances pós-modernos aparentemente

copiam uma expressão literária “ultrapassada” para denunciar ao leitor hodierno daquele estilo os convencionalismos que o leitor do passado não percebia. Dessa maneira, a *forma* antiga ganha um novo sentido, um novo sopro. (Cf. WAUGH, op. cit. p. 4).

[...]belo pastiche que Rubem Fonseca faz do poeta romântico, incorporando à sua prosa tão contemporânea a eloquência exaltada de Manuel. Trechos inteiros de poemas são assim recuperados para nós, e ganham em seu novo contexto prosaico uma força poética que não suspeitávamos que ainda persistisse na retórica juvenil de Álvares de Azevedo. (LAFETÁ, 2004, p. 195).

De fato, podemos perfeitamente ler “H.M.S. Cormorant em Paranaguá” como um pastiche da poesia de Álvares de Azevedo, conforme provam trechos como o seguinte:

Eu te amo, tens o encanto da espontânea canção dos passarinhos, tens os seios alvos e macios como o pêlo sedoso dos arminhos.

Como podes dizer que os meus seios são alvos e macios se nunca os viste nem tocaste?

Licença poética, justifico-me. (FONSECA, 2004a. p. 581-582).

A cômica retruca de Teresa aos versos de “Meu anjo” farão o leitor “ingênuo” de Álvares de Azevedo nunca mais lê-lo da mesma forma. Mateus Andrade Pereira (2012, p. 63) afirma que

A paródia instala a diferença e a ironia com relação a seus intertextos, e assim subverte a estética dominante e sua ideologia. Entretanto, essa subversão também pressupõe uma cumplicidade com essas mesmas formas dominantes e sua ideologia, pois, para que a paródia funcione, ela depende sempre de seu intertexto.

Quando trabalha com fórmulas gastas mas que ainda têm validade para um certo nicho de leitores, a paródia os coloca em desconforto. O pastiche denuncia a esse leitor a artificialidade da ficção – não só do gênero parodiado, mas de qualquer ficção. E, levando o leitor a entender o ficcional como construção, ele também começa a suspeitar que tudo ao seu redor, mesmo o que chama de realidade, é igualmente uma elaboração. Nas palavras de Patricia Waugh, “a metaficção oferece o reconhecimento, não que o cotidiano deixou de ser importante, mas que sua formulação através de códigos sociais e

culturais está mais próxima do mítico e do filosófico do que se costumava assumir.” (WAUGH, 2003, p. 16²⁰). Já Gustavo Bernardo (2010, p. 183) assinala que “A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional termina por levantar questões relevantes sobre as relações entre ficção e realidade e, adiante, questões decisivas sobre a própria realidade.”

Nada é natural ou gratuito. Nada é simples.

Além do mais, argumenta Waugh, o que leva os artistas contemporâneos a se interessarem pela metaficção é a ausência de modelos estéticos claros para os quais se opor, como ocorreu até o Modernismo. Quando não há mais o que superar, resta o que parodiar. Os escritores pós-modernos conseguiram engendrar “uma forma ficcional culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos” (WAUGH, 2003, p. 18²¹), que olha para si mesma e, conseqüentemente, para esse mundo difícil de explicar dos nossos dias. Literatura pós-moderna para um mundo pós-moderno. Conceição Silva (2010, p. 98) tem opinião parecida:

A arte contemporânea, também chamada pós-moderna, introduz um novo olhar sobre o papel das ficções literárias, rompendo com a radicalidade absoluta da modernidade e se voltando para a tradição. Mas tal retorno deve ser compreendido como uma recuperação crítica de todo o legado abandonado pela arte moderna.

David Lodge, ele mesmo um romancista, vê o ficcionista contemporâneo emparedado pela tradição e pelo “ambiente cultural moderno”. Mas em vez de sucumbir, ele se alimenta dessa tradição, recusando o niilismo.

A metaficção não é, portanto, uma invenção moderna, mas uma forma que muitos escritores contemporâneos julgam interessante, porque se sentem sufocados por seus antecedentes literários, oprimidos pelo medo de que tudo o que tenham a dizer já tenha sido dito antes e condenados pelo ambiente cultural moderno a ter essa consciência. (LODGE, 2011, p. 14).

²⁰ “No original: “[...]metafiction offers the recognition, not that the everyday has ceased to matter, but that its formulation through social and cultural codes brings it closer to the philosophical and mythic than was once assumed.”

²¹ No original: “a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers.”

Referindo-se a Italo Calvino, Jorge Luis Borges e ao norte-americano John Barth, Lodge entende que nesses artistas “o discurso metaficcional deixa de ser um refúgio ou um álibi que o escritor eventualmente usa para escapar às limitações do Realismo tradicional e transforma-se na preocupação e na inspiração central da obra literária.” (Ibidem, p. 215).

Ao demonstrar como, em *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca ao mesmo tempo se insere nas categorias de romance policial e as subverte, Ana Cristina Carvalho (2013, p. 163) entende que “a apropriação paródica permite também a reatualização da forma na relativização das bases do gênero. É um modo de se repensar o gênero e a própria tradição literária a partir do alargamento da forma canônica”.

Em síntese, a paródia é benéfica para o desenvolvimento e sobrevivência da ficção, defende Waugh, por ela não deixar o romance “se acomodar” enquanto forma. No mundo do futebol se diz que “em time que está ganhando não se mexe”. A paródia mostra aos escritores que em time que está ganhando se mexe sim, do contrário ele para de ganhar.

1.5.1 O manejo das fontes históricas e biográficas por Rubem Fonseca: uma imprecisão consciente

“As epifanias são o momento em que a prosa ficcional mais se aproxima da intensidade verbal que caracteriza a poesia.”

David Lodge

O protagonista do conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá” se chama, ou diz se chamar, Manoel – prenome de Álvares de Azevedo. O personagem é um “Frankenstein” construído com retalhos da vida e da obra do poeta da *Lira dos vinte anos*. Quem ele é “de fato” não sabemos. E faz parte do interesse da obra o mistério absoluto que cerca esse narrador: Quem ele é? Onde vive? Em que época?

Ao longo do conto são espalhadas algumas pistas. Muito poucas, que deixam mais perguntas do que explicações. Note-se que até quando Rubem Fonseca não escreve uma história policial, o mistério não fica ausente.

As informações sobre Manoel são fornecidas por ele mesmo e por outros personagens. Um, em especial, tem a função de resgatá-lo do delírio para o que chamaremos de “plano da realidade”, e assim lança algumas centelhas sobre sua “verdadeira” identidade: o médico Bustamante.

As intervenções deste se dão em momentos-chave, no início – “Quem sou eu? O Dr. Bustamante no hospital tem respostas: um poeta que apenas tem para provar seu valor o aplauso dos estudantes e dos bêbados.” Ao que nosso poeta(?) responde: “Mas pro inferno Bustamante, tenho o talento que apregô, sou quem eu penso que sou e ainda terei tempo de alcançar a glória e morrer cedo, como Byron[...]” (FONSECA, 2004a, p. 573-574) – e no fim do conto, epifânico²², como todo o resto:

Bustamante diz que Byron era incestuoso, fanfarrão, pederasta, sedutor de mulheres, que o *Cormorant* foi embora, que eu não sou Álvares de Azevedo, que o Schottisch virou chorinho, que tudo mudou, outros navios de guerra, novos escravos, outros poetas, minha vida se esvai, chamaí meu pai. (Ibidem, p. 584).

“Chamai meu pai”. O conto se encerra. Álvares de Azevedo (o verdadeiro) teria proferido como últimas palavras exatamente “Que fatalidade, meu pai!” (Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1962, p. 205).

Dados biográficos há aos montes no texto (é feita até uma referência ao peso do cérebro de Byron), mas o tempo e o espaço parecem ser propositalmente confusos. Azevedo realmente morreu na casa dos pais, no Rio de Janeiro. Também há no conto referências ao bairro da Canela e ao Teatro São Pedro, localizados naquela cidade. No entanto, outras passagens ocorrem em São Paulo, como um baile a que comparece uma filha bastarda do imperador Dom Pedro I e um diplomata italiano. Sem falar na própria residência do poeta, onde se passa boa parte do enredo, que ficava na capital paulista, onde ele cursava Direito. A propósito, bem diferente da efervescente megalópole de hoje, a São Paulo daqueles meados do século XIX, segundo Ubiratan Machado (2010, p. 19), não passava de um “Burgo tristonho e sempre coberto de nevoeiro, onde a grande diversão era comer jaboticabas.” [sic].

²² “Na ficção moderna, ao funcionar como clímax ou resolução de uma história ou episódio, a epifania assume o papel que era desempenhado pelas ações decisivas na narrativa tradicional.” (LODGE, 2011, p. 155).

Assim, no “plano da realidade” o protagonista encontra-se preso a uma cama de hospital, já no “plano do delírio” ele e os demais personagens transitam entre o Rio, São Paulo e a taberna. É notável que o espaço do conto se divida entre a cidade que Azevedo nasceu e amou, a que estudou e produziu (mas detestou) e a taberna da sua poesia²³.

O tempo histórico é igualmente indefinido. As indicações de Bustamante são inexatas (“outros navios de guerra”, “o Schottisch virou chorinho”, etc.). Por não ser datado, o conto se passará sempre no tempo de quem o lê. Fonseca toma o seu leitor pelo braço – o de qualquer época – e o convida a dar uma olhada em torno de si e se perguntar o que mudou, quais são os navios de guerra, quem são os novos escravos, onde estão os poetas? De acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 147), “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.”

O compromisso de Rubem Fonseca não é com um realismo ingênuo, como seria de se esperar de um romance histórico “pré-histórico”. Sua ficção não sofre de complexo de inferioridade em relação à historiografia positivista. Seu objetivo e sua arte é fazer literatura explorando a História (a geral e a literária), transformando-a em espelho para o leitor.

1.5.2 Romantismo e nacionalismo na visão pós-moderna de Rubem Fonseca

“Conforme observa Luiz Felipe de Alencastro [...], a verdadeira questão nacional de nosso século XIX foi a defesa do tráfico negreiro contra a pressão inglesa.”

Roberto Schwarz

Ainda não discutimos o evento histórico que ocupa posição central no conto – a ponto de dar-lhe o nome. *H.M.S. Cormorant* era o cruzador da marinha britânica que, em 1850, tinha carta branca do governo de “Her Majesty” para perseguir e afundar navios brasileiros em nossa própria costa, por desobedecerem à “Lei Bill Aberdeen”, ou seja, continuar trazendo escravos da África. Muitos brasileiros encararam essa postura

²³ Boa parte da narrativa se passa na “Taberna do Sapo e das Três Cobras”, o mesmo estabelecimento que serve de cenário para o pequeno poema dramático de Azevedo, *Os boêmios* (AZEVEDO, 2005, p. 48).

como arrogante e um desrespeito à soberania nacional. Ao aprisionar três navios em Paranaguá, os habitantes daquela cidade portuária reagiram disparando os canhões do forte contra o *Cormorant*, gerando um incidente diplomático.

Se imediatamente antes e imediatamente após a independência, a nação a ser rejeitada era Portugal, ao longo do século XIX foi aflorando, ao que parece, uma forte anglofobia (o que lembra o sentimento de muitos em relação aos Estados Unidos, mais recentemente, acusando aquele país de manter uma política externa autoritária).

Um exemplo é a “Questão Christie”, da qual trata Ubiratan Machado no seu *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, e que nos diz muito sobre a “diplomacia” britânica do período.

Em fins de 1862, três marinheiros ingleses foram presos por baderna, no Rio de Janeiro. Então, o ministro plenipotenciário inglês William Dougal Christie exige satisfações do governo brasileiro, e, além disso,

punição dos policiais que haviam tido o topete de prender súditos de *Her Majesty, the Queen*. As exigências, descabidas e ainda por cima formuladas de maneira agressiva e desrespeitosa, desagradam o governo brasileiro. Christie não se contém. Em boletim de 30 de dezembro, afixado na porta da representação inglesa, informa o início de represálias, por meio de navios de guerra[...]. Para começar, são apresados cinco navios brasileiros. (MACHADO, 2010, p. 31).

A comoção entre a intelectualidade local é imediata. Alguém mandou publicar em um jornal: “Maldição de Deus a todo o brasileiro que comprar gêneros ingleses. Maldição de Deus a todo o brasileiro que vender víveres à esquadra inglesa”. (Loc. cit.) Machado de Assis até compôs um hino para a causa.

Outra atitude representativa dessa crise veio de um monumento do nosso primeiro Romantismo:

Gonçalves Dias, residindo então na Alemanha, fica indignado com a arrogância britânica e sugere “que se rasgue na rua a casaca do brasileiro que trazer um objeto de fabricação inglesa”. Para o poeta, porém, não basta essa satisfação ao amor próprio. Era preciso que o país rompesse as relações diplomáticas com seu agressor, para sempre: “Fique em boa hora essa semente de ódio para o futuro: nem sempre seremos o que somos, nem eles o que são, e da Inglaterra tudo é preferível à sua amizade.” (MACHADO, 2010, p. 33).

Karin Volobuef (1999, p. 284) observa que “a espinha dorsal do nosso Romantismo é o cunho nacionalista; como resultado, ele tende a valorizar o que é brasileiro e criticar o que é estrangeiro.” E “[...]seria errôneo considerar o Romantismo brasileiro um movimento cultural que se teria subtraído a qualquer crítica da sociedade de seu tempo.”

Também para Antonio Candido (2002, p. 23, 39-40), o Romantismo no Brasil “se confundiu em grande parte com nacionalismo, [...] destacadamente na sua primeira fase, mas não se restringindo a ela”. O crítico também afirma, em outro momento, que “O Romantismo corresponde ao momento histórico em que o homem adquire a ideia da liberdade.” (Idem, 1988, p. 2).

A liberdade não se restringiu ao plano ideológico, mas se refletiu em mudanças estéticas significativas, conforme observa Marisa Lajolo (2001, p. 79): “A prática literária que engessava o texto com normas e regras, cedeu lugar a outro figurino, que via a liberdade com valor maior”. Bem humorada, a autora afirma que os românticos inauguraram a “poesia de protesto”. (Ibidem, p. 80).

Luís Augusto Fischer vai pelo mesmo caminho. O crítico e professor gaúcho afirma que essa “tendência libertária” que foi o Romantismo “reinventou quase tudo” e moldou o conceito de artista que perdura até hoje no imaginário popular. “[...]até então, artista era um sujeito hábil em repetir determinados padrões já assentados na tradição; a partir do Romantismo, artista é o que inventa, o que cria aquilo que não existia.” (FISCHER, 2008, p. 134-35).

Voltando ao conto, o incidente de Paranaguá coloca Manoel a favor dos revoltosos que dispararam contra o navio de guerra inglês, ao passo que Byron (que no conto é uma espécie de amigo imaginário de Manoel) sai em defesa de seus conterrâneos, por entender que tais medidas extremas se justificavam face o horror da escravidão.

No ano do seu nascimento, Manoel, em 1831, entraram no Brasil apenas cento e trinta escravos, diz Byron, mas, nos vinte anos que se passaram desde então, o nefando tráfico

foi aumentado e quatrocentos e oitenta e seis mil quinhentos e vinte e seis escravos negros vieram para este país, de Angola, Moçambique, Guiné, Congo, empilhados pior do que animais, nos porões desses navios que a Armada da Inglaterra apresa e incendeia. (FONSECA, 2004a, p. 579).

O brasileiro replica:

Os ingleses, retruco, descobriram uma forma mais sutil e aparentemente limpa de explorar o negro sem ter que transportá-lo através dos mares até a Inglaterra: a colonização, a exploração do escravo na própria terra dele. Ah, as hipócritas consciências calvinistas! (Ibidem, p. 580).

O outro não deixa barato:

Byron diz que despreza um país onde a economia nacional e o bem-estar de um pequeno grupo de privilegiados se baseia na exploração de escravos ferozmente subjugados. A Inglaterra fez uma promessa de acabar com o tráfico de escravos, de fazer valer o direito humano do negro à liberdade. Byron, com um copo na mão, brinda aos ministros de Sua Majestade Britânica. (Loc. cit.).

A defesa da liberdade é coerente com o político Byron. Em um de seus poucos discursos na Câmara dos Lordes, o poeta saiu em defesa dos ludistas, os tecelões que protestavam contra as máquinas recém-criadas que estavam roubando seus empregos. Além disso,

Byron participou do grupo revolucionário dos carbonários, pelo fim do domínio austríaco no norte da Itália. Decidiu ainda participar da luta pela liberação da Grécia do domínio otomano, em 1823, a convite do comitê Greco-londrino. Participou como soldado e também financiando a luta com seu próprio dinheiro, doando 4000 libras. (TORRÃO FILHO, 2000, p. 163).

Álvares de Azevedo, por sua vez, não entrou para o cânone literário nacional por sua obra transpirar ideais libertários. Mas ele não fechou os olhos à política, como comprova o discurso que proferiu por ocasião da instalação da Sociedade Acadêmica Ensaio Filosófico (1850), composta por acadêmicos de Direito da faculdade de São Paulo. O jovem estudante é contundente ao cobrar ação das autoridades para elevar a

educação formal do país e sonha com o desenvolvimento da poesia e da ciência nacionais e a integração das academias (Cf. HELLER et. al., 1982, p. 86-92).

Lafetá (2004, p.198) tem um palpite sobre a escolha de Álvares de Azevedo (em tese um alienado) para protagonizar uma obra de tamanha octanagem política:

É curioso que ele [Rubem Fonseca] tenha escolhido justamente Álvares de Azevedo – o ‘intimista’, que foi acusado em seu tempo de imitar os autores estrangeiros, pouco contribuindo na formação da literatura nacional -, como protagonista deste conto exemplar. Mas entende-se: era preciso um verdadeiro poeta, no espírito de quem as contradições se cruzassem com força, para delinear este pequeno quadro poderoso, de dúvidas e hesitações, que mostram a condição de nosso escritor.

Mas os motivos da eleição de Azevedo vão além. Afinal, a ligação do poeta ao caso *Cormorant* não nasceu na cabeça de Rubem Fonseca (daí para temperar o conto com política foi um pulo). Segundo o biógrafo Magalhães Júnior (1962, p. 152), no poema *Pedro Ivo*, “Maneco” aproveita os versos de exaltação ao líder da Revolução Praieira, deflagrada em Pernambuco, para atacar a subserviência do governo imperial à Coroa britânica. A epígrafe desse poema, de Alexandre Herculano, já aponta nessa direção: “Tristes coroas, sob as quais às vezes/ Está gravada uma inscrição d’Infâmia” (AZEVEDO, 2005, p. 91).

Nas duas estrofes transcritas abaixo, o tom sobe ao ponto de o Eu-lírico se referir aos burocratas do Partido Conservador, os mesmos que mantinham o rebelde Pedro Ivo preso em condições sub-humanas, de “malditos”, comparando sua atitude à de Messalina:

Sim, o império salvai, mas não com sangue!

Vede – a pátria debruça o peito exangue

Onde essa turba corvejou, cevou-se!

Nas glórias do passado eles cuspiram!

Vede – a pátria ao Bretão ajoelhou-se,

Beijou-lhe os pés, no lodo mergulhou-se!

Eles a prostituíram!

Malditos! Do presente na ruína
 Como torpe, despida Messalina
 Aos apertos infames do estrangeiro,
 Traficam dessa mãe que os embalou!
 Almas descritas do sonhar primeiro
 Venderiam o beijo derradeiro
 Da virgem que os amou! (Ibidem, p. 92).

Agora, ao conto. Comparemos como os versos viram prosa, no instante em que Manoel, na taberna, fica sabendo sobre o ocorrido em Paranaguá e os frequentadores pedem um canto de protesto:

Queremos ouvir o poeta!, bradam as vozes das mesas envoltas em fumaça. Levanto-me e com meu olhar faço cessar o tilintar dos copos, a risada das hetairas, a cantilena dos ébrios. Triste coroa sobre a qual acaba de ser gravada uma inscrição de infâmia! Envolto em seu manto prostituto, nosso Imperador olvida-se das Glórias que sonhava. Para ele, maldição! Seu leito lava em lodaçal corrupto. Vede – a Pátria debruça o peito exangue onde a turba corvejou! Na Glória, no Passado eles cuspiram! Vede – a Pátria ao Bretão ajoelhou-se, beijou-lhe os pés, no lodo mergulhou-se. Eles a prostituíram! Malditos! (FONSECA, 2004a, p. 80).

Manoel faz uma reflexão em que associa a submissão política do Brasil à Inglaterra a uma influência mais fluida, menos palpável - a dominação cultural:

Byron não precisa de mim, nem a Inglaterra do Brasil, ele é o meu paragon e o Brasil uma colônia da pérfida Albion. Ser fraco custa um preço alto, chego às vezes a pensar que o inglês é uma língua mais bonita do que a nossa. *Cormorant* só invadiu Paranaguá porque Byron, Keats, Shelley invadiram antes a minha mente. A colonização se faz em nome de Deus, da Lógica, da Razão, da Estética e da Civilização. Os imperialistas levam o nosso ouro e corrompem a nossa alma. Byron e Schomberg [comandante do H.M.S. *Cormorant*] eram iguais – a Poesia e o Canhão a serviço da Dominação. (FONSECA, 2004a, p. 581).

Linda Hutcheon (1991, p. 280) considera o questionamento dos campos da ficção e da História, com a consciência – e o aproveitamento – das interseções entre ambos, uma marca do Pós-Modernismo. Rubem Fonseca com efeito discute História e literatura

através da ficção. E o faz lançando mão, por exemplo, em “H.M.S...”, de dois ícones da literatura, um de cada lado do Atlântico – e do jogo da colonização.

É válido observar que, intencionalmente ou não, ao se inspirar na literatura que o antecedeu para criar a atmosfera e os personagens do conto, Rubem Fonseca ecoa o próprio Romantismo, o alvo de seu pastiche, cujos poetas “beberam em todas as literaturas²⁴”. Eis aí uma correspondência entre os românticos e os autores pós-modernos. Assim como Álvares de Azevedo é o modelo para o protagonista de “H.M.S...”, Byron serviu de inspiração para o *Poema do Frade*, de Azevedo. A literatura se alimenta de si mesma, ontem e hoje.

O nosso Maneco não faz questão de esconder a admiração pelo bardo inglês. O que se traduz, por exemplo, em inúmeras epígrafes e citações. Só em *Noite na taverna*, Byron é citado em quatro oportunidades. Já no prefácio de *O Conde Lopo*, o poeta tece elogios à obra desse “Bretão sarcástico e desesperançado [...] tão invejado gozador da vida que não se poderia dar como nenhum modelo de moral”, classifica de “primor” *Don Juan* em duas ocasiões, e afirma que os cantos de Byron são “ardentes como o tremor do enlevo no sorver dos beijos” (AZEVEDO, 2005, p. 119, 120).

É digno de nota, nesse sentido, que Fonseca toma emprestado a Álvares de Azevedo e aos demais românticos o gosto pela epígrafe, como a pedir a bênção a quem lhe abriu caminhos. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, por exemplo, o contista adota como epígrafe um trecho de “Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro” (1862-3), de Joaquim Manuel de Macedo, dando continuidade a uma tradição de *flâneurs* cariocas na ficção.

A propósito, Ângela Prysthon (1999, p. 22) entende que:

Particularmente quando ambienta seus contos no Rio de Janeiro, Fonseca reitera toda uma tradição de literatura urbana compartilhada por Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e João do Rio, com seus contrastes, com a exploração simultânea do submundo carioca e da alta sociedade, com o choque entre os extremos [...] em uma das maiores metrópoles brasileiras. Quiçá o melhor exemplo desse traço seja precisamente o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”[...]

²⁴ A expressão é de Paul Van Tieghem (In COUTINHO e CARVALHAL, 1994, p. 93). Antonio Candido, por seu turno, afirma que “Foi durante o movimento romântico que os nossos homens de letras começaram a consumir considerável literatura em outras línguas.” (2002, p. 84).

Heloisa Costa Miltom (1996, p. 73), a respeito do “novo romance histórico hispano-americano” (o qual, citando expressão de Emir Rodrigues Monegal, “goza de buena salud”), afirma que:

Já não se trata mais do romance histórico em sua versão tradicional, mas desse novo romance histórico que, sem prescindir das formulações historiográficas, outorga-se, como nunca, o direito de reinventá-las. Opera-se então um processo de resgate artístico da memória[...]

O mesmo se pode afirmar do conto que ora analisamos. Por meio da paródia, aqui vista como “forma irônica de intertextualidade” (HUTCHEON, 1991, p. 283), o pastiche é a única possibilidade de reinserir de modo relevante em nossos dias uma forma cultural d’antanho, como o Romantismo. “H.M.S...” é um pastiche, mas um pastiche sério, que faz rir mas também lança luz sobre o passado e o presente - uma vez que, bem como na metade do século XIX, somos ainda uma nação “em desenvolvimento”.

Essa atualidade, que pode escapar a uma leitura apressada, é mais uma característica presente no conto que Heloisa Costa Miltom (Op. cit., p. 74) enxerga no romance histórico latino-americano contemporâneo: “Com a narrativa histórica, o passado adquire uma organicidade que propicia à visão do presente lidar com inquietudes e indagações, espelhá-las e compor, talvez, novos universos de interrogações, em atendimento à dinâmica vital do ser humano.”

2 AS VÁRIAS FACES DA METAFICÇÃO DE RUBEM FONSECA

“A literatura contemporânea vive falando de si mesma, num autocentramento de dar complexo em divã. É grande a produção de poesia que fala de poesia, o poeta fala de poetas, o escritor fala de seu ofício, o conto conta história de contista, mundinho autorreferente, girando em torno do próprio umbigo. Mas tem charme[...]”

Marisa Lajolo

Sem que saibamos se injustamente ou não, um aspirante a escritor encontra-se numa cela e descobre que “a memória é uma aliada do esquecimento”, quando tenta escrever um romance autobiográfico. O primeiro romance de Rubem Fonseca é um experimento de literatura “metapolicial”. Mas *O caso Morel* (1973), como procuraremos demonstrar, também pode ser chamado de um romance “antipolicial”.

Outra experiência de Rubem Fonseca que enriquece sua metaficção historiográfica é *O doente Molière* (2000), romance histórico/policial escrito sob encomenda para uma série da editora Companhia das Letras. Ainda na categoria metaficção policial, comentaremos o conto “Romance negro” (1992), ficção que alia mistério a um debate sobre literatura (policial).

Eis do que trataremos a partir de agora, neste segundo capítulo, o qual iniciamos abordando os aspectos do trabalho metaficcional de Rubem Fonseca, enfatizando a trajetória ascendente dessa poética pós-moderna dentro do conjunto de sua obra. Merecerão atenção a forma como ele administra as reflexões sobre a arte dentro de sua tessitura narrativa, além de seu diálogo com o cinema.

2.1 A Escalada da Metaficção na Obra de Rubem Fonseca, um Artesão de *Matrioshkas*

Como já explicamos na introdução, *matrioshkas* são bonecas russas que contêm, dentro delas, miniaturas de si mesmas. É que esse artefato é adotado por nós como uma metáfora do trabalho metaficcional de Rubem Fonseca. Já no seu primeiro livro se notam duas molas-mestras de seu artesanato ficcional que se tornarão progressivamente mais presentes em sua obra: a reflexão sobre o fazer artístico e o tratamento de fatos e personagens históricos.

Nessa estreia, o volume de contos *Os prisioneiros* (1963), temos um exemplo de cada uma dessas características metaficcionais: em “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, a temática é a desvalorização do artista; Já “Henri” explora, sem que isso seja demonstrado na obra (Rubem Fonseca não é didático), um personagem histórico: o *serial killer* francês Henri Landru²⁵.

Vamos nos deter um pouco em “Franz Potocki”, essa narrativa sarcástica que ataca os critérios que dominam o *mercado* (a palavra é precisa) das obras de arte. O personagem do título é um pintor que vai do sucesso absoluto de crítica e público ao fundo do poço, sem que nada nele mesmo, ou em sua arte, tenha mudado; apenas ficou “fora de moda”. Marchands, autoridades, público, ninguém escapa da pena ferina do contista – exceto o artista, preservado em sua dignidade.

“Agruras de um jovem escritor”, que integra *Feliz Ano Novo*, de 1975, é um monólogo interior altamente cômico, com um enredo policial torto, no qual falsas evidências incriminam o protagonista da morte de sua companheira, quando na verdade ela se suicida.

O narrador-protagonista é fraco, hesitante, “raqúitico” (segundo o personagem de um policial), bêbado, mulherengo e extremamente vaidoso. Notívago, boêmio e fotofóbico, lembra o pseudo-Álvares de Azevedo que protagoniza “HMS Cormorant em Paranaguá”, deslocado no tempo. Até sua companheira, Lígia, é descrita como uma musa da poesia romântica: “[...]ela era bonita, e muito mais nessas horas em que estava

²⁵ No mesmo ano em que o conto foi publicado, a vida do matador em série virou filme em seu país natal, pelas lentes de Claude Chabrol.

pálida, sem pintura, e viam-se as sardas em cima do rosto[...]. (FONSECA, 2004a, p. 419).

Paródico, o conto alfineta as láureas literárias e ri (lamentando?) do fraco reconhecimento da função de escritor em nosso país. No conto, a Academia (Brasileira de Letras?) premia José, nosso “herói”, um poeta e romancista *wannabe* que se descobrirá (ele mesmo e o leitor) sofrível.

“Hoje eu não perderia tempo com Beckett” (FONSECA, 2004a, p. 300), declara o protagonista de “*** (Asteriscos)”, conto da coletânea *Lúcia McCartney* (1967). José Henrique é jovem, grandiloquente e cheio de si. Com seu teatro polêmico e peças que duram várias horas, é impossível não lembrar de José Celso Martinez, do Teatro Oficina:

P: Dizem que a encenação do Guia dos telefones é um marco tão importante para o teatro quanto o transplante de cérebros para a medicina.

JH: Acho a comparação muito infeliz. A arte sempre foi mais importante do que a ciência, da qual a medicina é um dos ramos menos relevantes. Você falou em Sófocles. Você se lembra de algum médico do tempo dele? Mas conhece Ésquilo, Eurípides, Aristófanes, Heródoto, Tucídides, Sócrates, Platão, Xenofonte, Fídias, Praxíteles, centenas de nomes célebres, contrapostos apenas ao de Hipócrates, que era mais uma espécie de public relations da medicina do que propriamente um médico. [...] Os técnicos só valem enquanto vivos. (FONSECA, 2004a, p. 299).

Esta passagem ilustra mais uma “vedete” do projeto literário do autor: a supremacia da arte sobre a técnica.

Sobre o narrador em “Asteriscos” trataremos no subcapítulo 2.5.

Em 1992, é publicada a coletânea *Romance Negro e outras histórias*, que tem nada menos que quatro das sete narrativas protagonizadas por escritores. É a verve metaficcional do autor em seu ponto máximo. Que não diminui em sua produção posterior.

Aline Andrade Pereira (2011, p. 172) identifica três personagens típicos na obra de Rubem Fonseca: o “policial honesto”²⁶, o “sátiro” e o “artista em busca da

²⁶ De acordo com João Luiz Lafetá (2004, p. 393), Fonseca se inspirou no romance policial americano de Dashiell Hammett e Raymond Chandler para compor esses heróis “sombrios e desencantados”, contudo,

legitimidade de seu trabalho”. Ela nota que suas primeiras produções são mais povoadas pelo primeiro tipo, enquanto o terceiro vai se tornando cada vez mais frequente em sua trajetória.

Reis e Lopes (1988, p. 223) assim descrevem o *tipo*:

Podendo considerar-se uma subcategoria da *personagem*, o *tipo* pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* com que estabelece uma relação de índole mimética[...]

Se o escritor for incompetente, o tipo pode resultar no clichê, ou seja, “uma personagem pré-construída e previsível”, como ressaltam os dicionaristas (Ibidem, p. 224).

No entender de Ângela Prysthon (1999, p. 17), a partir dos anos 1980, “Mudam os personagens principais [na produção fonsequiana]: já não são os bandidos ou delegados de classe média os que habitam o epicentro de suas narrativas – eles continuam aparecendo, mas de forma menos ubíqua –, mas escritores, fotógrafos, cineastas.” Ela defende, no artigo *Rubem Fonseca e o Pós-Modernismo literário brasileiro*, que Fonseca é uma espécie de “vendido”, que teria mudado o seu estilo, aderindo a tendências em voga no contexto internacional, que ela chama de ficção *pop*, como o romance policial de inspiração norte-americana e a retomada do passado histórico.

Rubem Fonseca, que nos anos 60 e 70 concentra-se primordialmente nos relatos violentos e diretos que de certo modo “denunciavam” aspectos da ditadura militar, passa, a partir da década de 80, a representar a concepção de estética pós-moderna, delimitada principalmente pela dissolução de fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa e por uma associação com o romance policial norte-americano. (PRYSTHON, 1999, p. 9).

A crítica sugere uma divisão clara na obra de Rubem Fonseca - antes e depois da década de 1980 – que não se sustenta, pois, paralelamente aos “relatos violentos e

“afeiçoou-os à moda brasileira”, resultando assim em personagens que são “românticos incuráveis, envolvidos com o mal, fascinados pelo mal, entre santos e malucos[...].”

diretos”, a “estética pós-moderna” já se apresentava em seus livros dos anos 1960 e 1970.

Um exemplo - além dos dois contos de *Os prisioneiros* que mencionamos - é o seu primeiro romance, *O caso Morel*, narrativa policial atípica, que subverte convenções desse gênero popular e é recheado de referências do mundo da cultura, principalmente da literatura. O livro se inclui, assim, na escrita metaficcional de Rubem Fonseca²⁷, em um período anterior ao que, segundo Ângela Prysthon, ele teria se “convertido” em escritor pós-moderno.

Contudo, Fonseca vai destacar-se no panorama literário pós-moderno brasileiro não propriamente por sua ficção histórica, mas pela narrativa urbana – e, na maior parte dos casos, policial –, que havia sido o seu gênero favorito desde os anos da ditadura. Até o fim dos anos 70, há nos livros de Fonseca uma insistência em retratar a brutalidade e a miséria das grandes cidades brasileiras, em especial do Rio de Janeiro, através de contos – e um romance, *O caso Morel* (1983²⁸) – precisos, diretos e extremamente violentos. (PRYSTHON, 1999, p. 15).

A crítica ainda se contradiz ao afirmar, primeiro, que Fonseca se filia ao “romance policial norte-americano” a partir da década de 1980 e depois que a narrativa policial “havia sido o seu gênero favorito desde os anos da ditadura”. Já a respeito de *O caso Morel*, que ela diz ter um estilo “preciso e direto”, não concordamos, pois como pode ser considerado preciso e direto um romance que em certas passagens não se sabe com clareza, ou não se sabe de forma alguma, quem está narrando, como nota Renata Rocha Ribeiro (2012, p. 180-182)?, sem falar nas frequentes interrupções na narração para discutir sobre o ato de escrever ou outro motivo qualquer, e que, ainda por cima, tem uma trama policial que não se resolve, ou seja, não tem o assassino revelado?

Parece ser consenso crítico que uma das tendências mais notáveis da arte (não só a literária) contemporânea é ela tomar a si mesma como objeto. A canadense Linda Hutcheon é feliz ao batizar um de seus livros sobre a questão de *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*.

²⁷ Cf. *O caso Morel: um caso metaficcional*. (RIBEIRO, 2012).

²⁸ Ato falho da autora: *O caso Morel* foi lançado, na verdade, em 1973 e não 1983.

Fonseca tem uma predileção por criar personagens que produzem ou pensam a arte porque assim pode, ele mesmo, discutir a arte. Vale lembrar, a propósito, que tais escritores (e os artistas em geral) que ele cria são sempre problemáticos, jamais felizes, às vezes criminosos.

O conto que dá título à coletânea *Romance Negro* é um belo exemplo desse artifício²⁹. O narrador a todo momento discute literatura enquanto se vê envolvido em uma trama de mistério. Sendo os personagens da obra intelectuais e tendo como protagonista e narrador um escritor e professor de literatura, Fonseca está livre para discutir o *métier* da literatura policial com seu leitor sem soar inverossímil ou professoral. Por exemplo, um dos personagens critica o escritor Rex Stout. Dessa forma, um escritor real (Fonseca) põe na boca de escritores fictícios (John Landers e Peter Winner) comentários acerca da obra de um outro escritor real... Uma *matrioshka* literária.

Fabiano da Conceição Silva (2010, p. 13) afirma, e nós concordamos, que

O fato de a ficção promover reflexões que se equivalem, em certa medida, ao de textos críticos e filosóficos não a descaracteriza como ficção. Contrariamente, assim fazendo, agrega a seu modo de ser, à sua maneira de atuar como discurso, particularidades que, uma vez incorporados ao horizonte da ficção, podem ampliar o rendimento do texto ficcional.

O estudioso ainda observa que a “crítica e a consciência do fazer ficcional” que se verificam na obra do autor “lhe permitiram imprimir em seus textos uma dobra, um movimento de autorreferencialidade.” (Ibidem, p. 11).

Já o professor, romancista e crítico britânico David Lodge (2011, p. 20) analisa que

[...]lemos ficção não só pela história, mas também para ampliar o nosso conhecimento e a nossa compreensão do mundo; e a voz autoral é um dos recursos narrativos mais aptos a incorporar o conhecimento enciclopédico e a sabedoria proverbial ao texto.

²⁹ Rubem Fonseca revelou ao jornalista da revista *Veja*, Diogo Mainardi, em 1994 (citado por MANGUEIRA, 2003, p. 16), que “Romance negro” está entre os seus doze contos preferidos. Ainda voltaremos a tratar dessa obra.

Unir criação e crítica é, com efeito, o que a paródia faz, de acordo com Patricia Waugh: “A função *crítica* da paródia descobre assim que formas podem expressar tais assuntos, e a função *criativa* as usa para expressar as questões contemporâneas.” (2003, p. 69, grifos da autora³⁰).

Segundo Bernardo (2010, p. 39), quem teria usado o termo “metafiction” pela primeira vez foi William Gass, “para designar os novos romances americanos do século XX. Tais romances subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções.”

Karin Volobuef (1999, p. 98-9), que comparou os romantismos brasileiro e alemão, comenta sobre uma característica do segundo, a ironia romântica, que seria uma espécie de metaficção *avant la lettre*:

[...]um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído.

O romancista pós-moderno pretende provocar o leitor, atacar a sua ingenuidade, quebrando (su)as ilusões realistas. O convite à participação ativa do leitor é uma característica que Conceição Silva (2010, p. 102) entende se fazer presente nas páginas de Rubem Fonseca:

A experiência de Fonseca em fazer de seus textos o espaço onde circulam narradores que invocam outros narradores, criando um diálogo interno entre seus textos, é usada como estratégia de construção de uma reflexividade que supõe também a presença do leitor e sua capacidade em identificar, nesse jogo de autorreferências literárias, a formação de uma escrita ficcional dotada de uma autoconsciência de seu papel.

Volobuef (1999, p. 94, nota de rodapé) vê a ironia romântica como um legado deixado pelos escritores alemães da chamada Geração de Jena (fim do século XVIII e início do XIX) para o desenvolvimento do romance:

³⁰ No original: “The *critical* function of parody thus discovers which forms can express which contents, and its *creative* function releases them for the expression of contemporary concerns.”

Não se deve pensar, porém, que o emprego da ironia romântica no âmbito da ficção esteja confinado às produções românticas; segundo análise de Muecke[...], Thomas Mann foi um exímio adepto desse recurso e, notadamente em *Doktor Faustus* (1947), apoiou-se em larga escala nas ideias de Friedrich Schlegel. Esse desdobramento da ironia romântica vem demonstrar quanto o Romantismo alemão foi decisivo para o desabrochar do romance moderno no século XX.

Segundo Patricia Waugh (2003, p. 6; 67-68), a ficção modernista do início do século XX já apresenta romances com um senso de “consciência da ficcionalidade”, que “quebram a distinção entre criação e crítica”. A autora cita como exemplos *Ulysses*, de Joyce, e *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf. Voltando mais no tempo, também elenca dois casos isolados em que vê uma “tendência implícita do romance de chamar atenção para a sua construção linguística”³¹: *Tristram Shandy*³² (Laurence Sterne) e *Northanger Abbey* (Jane Austen). Ela entende, porém, que “embora esse processo oposicional (fundir criação e crítica) esteja presente, em parte, em toda ficção, sua proeminência no romance contemporâneo é única.”³³

Tendo já apresentado e discutido brevemente a metaficção e sua presença na ficção contemporânea, a de Rubem Fonseca em especial, passemos a seguir a analisar algumas obras do autor sob esse viés metodológico.

³¹ No original: “[...]the implicit tendency of the novel to draw attention to its linguistic construction[...]”.

³² David Lodge (2011, p. 213) afirma que *Tristram Shandy* é o avô de todos os romances metaficcionais.

³³ No original: “Although this oppositional process is to some extent present in all fiction[...], its prominence in the contemporary novel is unique.”

2.2 O Enfraquecimento da Noção de “Autor” e Outras Questões Pós-Modernas

“Quando escrever faz bem, alguma coisa faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás.”

Bufo & Spallanzani, Rubem Fonseca

O estilo profundamente autorreflexivo de Gustavo Flávio, o escritor que protagoniza e narra o romance *Bufo & Spallanzani* (1985), nos dá a oportunidade de discutir a posição do escritor de hoje frente a questões típicas do nosso tempo, como a noção de autoria e a relação com o mercado e com os leitores. Essas questões relativas ao processo criativo na ficção são recorrentes em Rubem Fonseca. Em “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, por onde iniciaremos este subcapítulo, o contista é feliz ao representar o “parto” de um poema.

Observem o seguinte trecho dessa narrativa: “Pego a caveira. Em decassílabos: foi a cabeça ardente de um poeta, cuja fronte era bela, aqui, nas faces formosa palidez cobria o rosto, seus cabelos eram loiros, agora tudo é cinza.” (FONSECA, 2004a, p. 575).

Pode-se detectar a presença da metaficção na narração acima em pelo menos dois elementos. A caveira é uma referência a Lord Byron, com quem o narrador “contracena” e, segundo a lenda, costumava substituir a taça por um crânio para beber vinho (Cf. RAMOS in BYRON, 2008, p. 25). Depois, e mais importante, revela-se o processo criativo de um poeta em meio à narração. É sugerida a concepção do poema “Glória moribunda”, de Azevedo, que contém os versos de que Rubem Fonseca se apropria nessa passagem.

No conto, os versos, porém, não estão na ordem em que aparecem no poema. Fonseca os modifica e altera sua disposição na estrofe (Cf. AZEVEDO, 2005, p. 86). Não há aí nenhuma “desonestidade” ou incompetência, claro. Pelo contrário. Se a lírica do nosso maior expoente da geração mal-do-século fosse transcrita *ipsis litteris*, a prosa do contista soaria artificial e engessada. Tampouco seria verossímil se se representasse o processo criativo como se os versos surgissem já acabados no primeiro *insight*.

Mas talvez a obra de Rubem Fonseca que mais exponha o ofício de escrever seja o romance *Bufo & Spallanzani*, no qual o narrador-protagonista, Gustavo Flávio, se encontra “bloqueado”, sem conseguir concluir o livro no qual está trabalhando. São muitas as agruras desse não tão jovem escritor, que ainda reflete sobre outras questões inerentes a quem se dedica a lutar a luta mais vã. Ele defende, por exemplo, que “iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo, conforme pretendem alguns, alegando que é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio” (FONSECA, 2007, p. 181), e para isso lista uma série de inícios de livros de “escritores universalmente famosos” (Loc. cit.), no intuito de demonstrar que vários deles não parecem ter sido concebidos para atrair o interesse do leitor: “Durante muito tempo costumava-me acordar cedo.” [*O caminho de Swann*, Marcel Proust]. Alguém pode querer saber o que pensa um narrador que vai cedo para a cama?”, indaga Gustavo Flávio (Ibidem, p. 182), para quem um início impactante, portanto, não é essencial para vaticinar o sucesso de uma obra literária.

Em outra passagem do romance, Gustavo Flávio levanta as discussões, tão atuais, sobre originalidade e autoria:

Um escritor ser bem informado não vale merda nenhuma. Para escrever *Morte e esporte – agonia como essência*, eu enchi o meu computador de milhares de informações – tudo que ia lendo nos livros dos outros, que por sua vez haviam lido aquilo nos livros dos outros etc. ad nauseam. O computador arquivou essa massa brutal de dados nas inúmeras ordens que me interessavam e na hora de escrever bastou-me apertar uma ou duas teclas para que, num segundo, a informação que queria aparecesse no vídeo, no momento certo. *Morte e esporte* não passa de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos que, juntos e bem cozidos, parecem uma coisa original. (Ibidem, p. 125).

O trecho acima lembra a crônica “C’est la guerre!”, de Carlos Heitor Cony (2010, p. 21), na qual, de maneira jocosa, o autor elogia as qualidades do “cérebro eletrônico”:

Sei que os cérebros eletrônicos são capazes até de fazer poemas, o que não conta no sacco de seus infindáveis méritos: muito cara de pau por aí, muito cérebro ruim também é capaz de fazer poemas, e os poemas terminam em antologias e o cérebro, na Academia.

A obra posterior de Fonseca volta a levantar essa questão. Em *O selvagem da ópera*, o narrador, que pesquisou a vida de Carlos Gomes a pretexto de fornecer

subsídios a uma suposta cinebiografia, discute se o brasileiro foi original nas suas composições ou apenas copiou os mestres europeus. Ele pergunta e responde: “Mas existe mesmo o artista puramente original, o *Inventor*, de Pound? Wagner começou sua carreira musical se inspirando em Beethoven. Toda obra de arte é feita de citações[...]” (FONSECA, 1994b, p. 140).

A noção de autoria é problematizada no Pós-Modernismo. Críticos contemporâneos, - Linda Hutcheon menciona Julia Kristeva - retiram o foco do autor (sujeito) em favor da “produtividade textual”. Nesse contexto, “uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.” Hutcheon entende que na contemporaneidade “o próprio sentido da originalidade artística é contestado.” (HUTCHEON, 1991 p. 147, 165).

Mas a era dos “pós” enterrou definitivamente o conceito de criação? Escrever seria um ato tão fácil e mecânico como Gustavo Flávio coloca?

E quanto a repetir-se? Já foi dito que Rubem Fonseca costuma lançar mão de fórmulas recorrentes e compor personagens “tipos”, conforme vê Aline Andrade Pereira (2009). Já Sérgio Augusto (1988), por seu turno, afirmou, em crítica sobre *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* publicada na *Folha de S. Paulo*, que

Um mesmo herói atravessa toda a ficção do nosso escritor número um. Ele só muda a profissão. E em qualquer uma – seja ele um detetive, como o “Mandrake de “A Grande Arte”, ou um escritor, como o Gustavo Flávio de “Bufo & Spallanzani” – exhibe as mesmas características: é paródico, inteligente, culto, cosmopolita, cético, irreverente, pernóstico e, acima de tudo, ganhão. [...] A exemplo de Hitchcock, Rubem Fonseca adora se repetir.³⁴

Mesmo um fã assumido do autor como Deonísio da Silva reconhece que ele se repete em sua matéria-prima ficcional (a violência urbana, p. ex.), mas ressalta que Fonseca demonstra sua inventividade no modo como *narra* em cada novo livro.

³⁴ Disponível em: < <http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/sobre-ele/novo-livro-de-rubem-fonseca-traz-as-vastas-emocoes-cinematograficas-de-sergio-augusto-folha-de-s-paulo-191188/>> Acesso em: 15 jan. 2014.

A leitura pode evitar também que se tente escrever, desjeitosamente, o que já foi escrito. E permite contar o que já foi contado, com competência. Como se sabe, somos fadados a repetir tudo, pois tudo já foi dito. Rubem Fonseca não escapa dessa norma universal. Tampouco a ignora. Repete-se há vários anos [...], mas em nenhum momento se repete da mesma maneira, conta do mesmo modo ou narra da forma que já narrou. Original e surpreendente essa sua capacidade de inovar o modo como nos narra os enredos imaginados! Isso é literatura. A forma é que dá o conteúdo, o *como* é narrado é que dimensiona *o que* narra. O resto está na crônica policial dos jornais e... de muitos outros livros. (SILVA, D. 1996, p. 97, grifos do autor).

Outro tópico levantado pelo protagonista de “Bufo” é a defesa da objetividade. Gustavo Flávio se orgulha de em seus livros os leitores não precisarem interromper a leitura para “averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”, como brincou Manuel Bandeira em seu “Poética”.

Li numa entrevista do Borges que ele se orgulhava de nunca ter escrito uma palavra difícil que levasse o leitor a procurar o dicionário. Me parece que palavreado difícil é bom apenas para esses filósofos franceses que entram na moda e dela saem ciclicamente [...] e que não tendo o que dizer, optam por ser verboragicamente crípticos; tal como os médicos fazem ininteligível a caligrafia das suas receitas para se ungirem de mais autoridade. (FONSECA, 2007, p.124).

O conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá” e o romance *Bufo & Spallanzani* ilustram, como procuramos demonstrar, a metaficção em uma de suas representações mais visíveis: a exposição e a reflexão sobre o ato de escrever, um “artifício muito valorizado” por escritores pós-modernos, de acordo com David Lodge (2011, p. 21).

2.3 Memórias no Cárcere: Metaficção, Autorreferência e Escrita de Si em *O caso Morel*

“O que é a metaficção? Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”, explica Gustavo Bernardo (2010, p. 9). A seguir, iremos abordar mais um aspecto da produção metaficcional de Rubem Fonseca. Trata-se da *ficção dentro da ficção* que se observa na narrativa de *O caso Morel*, um mosaico de planos e narradores que beira o caos.

O caso Morel marca a estreia de Rubem Fonseca no romance, quando – naquele início dos anos 1970 – ele já era um autor consagrado na narrativa curta. A história: um escritor profissional (e ex-policia), Vilela, visita Paul Morel (pseudônimo de Paulo Morais) na cadeia – este, um culto fotógrafo, artista plástico de vanguarda e candidato a escritor. Morel solicitou a ajuda de Vilela para que opinasse sobre o livro que queria concluir. Como as tramas de mistério são quase uma regra na obra do autor, a narrativa é construída de modo a deixar o leitor se perguntando: Por que Morel está preso? Por que Vilela não quer que Matos também leia os escritos do encarcerado?

O relato em primeira pessoa de Morel vai tomando conta (tanto em espaço como em interesse) da narração em terceira pessoa - cujas ações se resumem basicamente às entrevistas de Morel com Vilela. O próprio espaço reduzido do cárcere limita as peripécias, enquanto no relato do preso (de ações pregressas) há muito mais personagens, dinamismo e cor – o que faz o leitor entender a agonia do personagem ao se encontrar privado de sua liberdade, apenas com o consolo dos livros (o seu, em processo de construção, e dos que o delegado Matos traz para ele ler) e desesperado para “apanhar mulher”.

“Nem sei como começar,” diz Morel. “O Rei disse para Alice ‘começa no princípio, depois continua, chega ao fim e pára’. Mas onde é o princípio?”

Vilela: “Você também pode começar do fim e terminar no princípio, ou no meio.”

“Preciso da sua ajuda.”

“Diga como.”

“Eu preciso escrever um livro. Matos não lhe falou?”

“Disse que você queria falar com um escritor.”

“Quero ajuda para escrever um livro.”

“Quanto menos ajuda dos outros, melhor.”

Morel reflete por instantes.

“Estou muito arrasado.”

“É assim mesmo que se escreve.”

“Eu quero ter certeza de que vou ser publicado.”

“Essa certeza você não pode ter.”

[...]

“Adianta escrever, se ninguém vai ler?”

“Adianta, sempre.” (FONSECA, 2004b, p. 5-6).

A partir da metade do livro, Vilela começa a ganhar “vida própria”. De simples coadjuvante, passa a ter seus dramas pessoais abordados. Também ressurge o policial que estava adormecido nele. Apenas no quarto final do romance, o ex-tira pergunta a Morel se foi ele quem matou Heloísa (que no romance autobiográfico de Morel se chama Joana). Pela primeira vez, ele se interessa pela pessoa Paulo Morais e não pelo livro de Paul Morel... Porém, foram exatamente os personagens dessa ficção em gestação que lhe despertaram o tino investigatório. Surge a questão: o detetive que estava adormecido em Vilela volta à baila porque ele quer descobrir se seu “discípulo” é inocente ou porque ficou obcecado pelos personagens e queria conhecê-los³⁵?

Foto: três mulheres nuas, sentadas em meditação ioga, a do meio, os braços abertos, segura delicadamente, entre os dedos indicador e polegar de cada mão, os seios das outras duas. Vilela reconhece Lilian e Aracy. A do meio só pode ser Joana. Uma mulher de muitos rostos, que Vilela contempla, foto após foto, fascinado. (FONSECA, 2004b, p. 148).

Em outro momento:

“Você tem visto o Morais?”

“Estive com ele ontem. Mas ele não disse uma palavra. Me entregou uns papéis que havia escrito.”

“Alguma coisa interessante?”, Matos indaga.

“Não... O que eu gostaria de saber ele não fala mais... O jogo entre ele e Heloísa, as regressões infantis, os mimetismos animais, as impersonificações, possessões, abjeções...” (Ibidem, p. 182-183).

O caso Morel é constituído de vários planos paralelos que se entrecem. Em sua cela, Morel discute o livro autobiográfico que está escrevendo com Vilela, autor profissional que vira uma espécie de tutor para ele. A obra de Morel é “o livro dentro do

³⁵ Personagens obsessivos são praticamente onipresentes em Rubem Fonseca.

livro”, no qual o leitor se junta a Vilela na apreciação³⁶. Esse relato meio autobiográfico é o coração do romance, o centro de seu interesse, e no qual, paralelo ao enredo, Fonseca aproveita o personagem memorialista para refletir sobre as escritas de vidas.

Além desses dois planos citados, há outros, como uma carta que Morel escreve para Vilela e que é inserido no livro em nota de rodapé, fora (fisicamente), portanto, do(s) texto(s) principal(is).

Também no rodapé são introduzidos no livro o laudo de exame pericial e auto de exame cadavérico de Heloísa, enquanto, nas mesmas páginas, acima, Vilela e Matos discutem se Morel pode ser inocente, um recurso que lembra a montagem paralela do cinema. Momentos como este, que se estende da página 122 à 128 da edição que consultamos, é um exemplo do que Otsuka (2001, p. 78) chama de “mosaico da montagem de textos”, no qual o narrador engendra uma “arena em que os discursos se enfrentam e se questionam mutuamente.”

Na segunda metade do romance se une a essas camadas o diário de Heloísa, a amante de Morel de cujo assassinato ele é acusado. A essa altura, as citações em sua maioria eruditas e a discussão em torno da arte que predomina na primeira metade do livro dão lugar à investigação de Vilela, e *O caso Morel* de repente se torna uma busca por saber quem matou Heloísa. Os elementos de mistério, que eram apenas esboçados inicialmente, se transformam no interesse maior da trama. O livro muda e, com ele, também os nomes dos personagens. Paul Morel vira Paulo Morais, Joana se torna Heloísa, Carmem passa a ser Lilian, enquanto Ismênia vira Aracy e, finalmente, Elisa passa a atender por “Marta”.

O caso Morel não é a única obra de Rubem Fonseca em que personagens são obrigados a assumir uma nova identidade. No romance *Bufo & Spallanzani*, Ivan Canabrava vira Gustavo Flávio, e, no conto “Romance negro”, John Landers se torna Peter Winner. Estes dois últimos adotam pseudônimos para não serem pegos pela polícia, já Paulo Morais se torna Paul Morel por motivos, pode-se dizer, estéticos (só mais tarde é que irá ter problemas com a justiça).

³⁶ Otsuka (2001, p. 69), com propriedade, compara a distribuição dos fragmentos do relato de Morel ao longo do romance ao folhetim do século XIX.

Nos anos 1970 o próprio Rubem Fonseca se inscreveu em um prêmio literário usando o pseudônimo “Joaquim Araújo”. Ele gosta tanto de confundir ficção e biografia que o tal Joaquim Araújo é o autor de um livro fictício que é mencionado no romance *A grande arte...* (Cf. SILVA, D., 1996, p. 109-110). É por essas e tantas outras que sustentamos que o universo ficcional de Rubem Fonseca se constitui numa extensa obra metaficcional e autorreferente.

Pode-se dizer que *O caso Morel* é um romance marcado por duas características centrais da produção fonssequiana: a metaficção³⁷ e a narrativa policial, sendo que a primeira predomina até cerca da metade do livro, e a segunda assume daí em diante.

Quando Morel entrega o livro que está escrevendo para Vilela ler (junto conosco, leitores) e opinar, logo surge a primeira citação, e com ela a seguinte advertência: “A narrativa de Paul Morel é frequentemente interrompida por citações. Algumas são dele mesmo, outras de autores provavelmente³⁸ lidos na prisão.”³⁹ (FONSECA, 2004b. p. 9). A advertência também parece ter como objetivo dar o seguinte recado: “Prepare-se, leitor(a), este livro cuja leitura o Sr.(a) agora inicia é altamente digressivo.”

De fato, fala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados; por isso a *digressão* corresponde, em princípio, a uma suspensão momentânea da velocidade narrativa adotada. (REIS; LOPES, 1988, p. 237).

O “nome artístico” de Paulo Morais, Paul Morel, é o mesmo de um personagem de *Sons and lovers*, de D.H. Lawrence, dado que o preso afirma ser “mera coincidência” (Ibidem, p. 153). Também será coincidência que ambos os Morel – o do inglês e o do brasileiro – sejam artistas plásticos? E que o romance de Lawrence seja autobiográfico, como o de Morais?

³⁷ Nas palavras do crítico Sérgio Augusto, a narrativa é “reflexiva” e “especular”, duas características de textos metaficcionalis. (Cf. FONSECA, 2010, p. 150).

³⁸ Atendem para esse “provavelmente”, um índice da não onisciência do narrador.

³⁹ A maioria dessas referências não são explícitas e muitas delas “passam em branco” numa leitura despreziosa. Sérgio Augusto (In FONSECA, 2010, p. 150), no entanto, mapeia as citações que o narrador preferiu ocultar: “Voltaire? Sim. Mas também D.H. Lawrence (chama-se Paul Morel um dos filhos de *Filhos e amantes*), Raymond Chandler (que Morel considera “melhor que Dostoiévski”), François Villon, T.S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, Hermann Hesse, Man Ray, Jean Cocteau, Marcel Proust, Jean-Luc Godard, entre outros. Mais que um romance, *O caso Morel* é uma enciclopédia de influências e, sobretudo, referências.”

“[...]O personagem, Paul Morel, é você mesmo? Não existe, na realidade, nenhum industrial Miguel Serpa, nem agência Andrade & Leitão. Eu verifiquei”, diz Vilela.

Morel não responde.

“Por que você usa o seu nome?”

“Isso tem importância?”

“Não.”

“Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é a minha vida[...].”

Este trecho soa provocativo. A propósito, Aline Andrade Pereira (2011, p. 184) enxerga uma contradição entre declarações de Rubem Fonseca, que ora ridiculariza quem procura o autor nos personagens, ora afirma que o autor está, sim, nos seus livros.

Em uma palestra de escritores brasileiros na Universidade de Georgetown, EUA, Rubem Fonseca critica os fãs que tentam enxergar nas obras literárias de seus escritores favoritos traços biográficos, atribuindo a estes uma doença que ele denomina de síndrome de Carnovski (personagem de Philip Roth, escritor, que era perseguido por pessoas que acreditavam que tudo o que ele escrevia era a própria vida, pois o autor inseria alguns dados biográficos propositalmente). O autor se diz também vítima de fãs que os confundem com os seus personagens violentos e fora dos padrões: “Então ainda corro o risco de ser, além de homossexual, assassino, homem das forças de repressão, um criminoso comum. É como se o sujeito que inventou a escala Richter fosse culpado pelos terremotos”

[...]

É interessante observar que ora Rubem Fonseca diz que a verdadeira biografia deve ser vista nos livros [referência à informação que consta em seu *site* pessoal], ora que o leitor não deve confundi-lo com as personagens. Ou seja: qualquer tentativa de tentar fazer especulações sobre a sua vida tomando por base a literatura soa como absurda[...]

Na dúvida, vamos à obra. Vejamos o que o narrador de “José – uma história em cinco capítulos”, um pequeno texto autobiográfico em terceira pessoa sobre a infância do autor, revela:

Ao falar de sua infância, José tem de recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata ou foi esquecida. Porém ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser uma aliada da vida. Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor e mente para si

mesmo. Aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado. (FONSECA, 2008, p. 162)

Essa posição do narrador frente ao que relata também se aplica a Morel em relação a seu texto. Quando afirma que “esta é e não é a minha vida”, ele pode estar fazendo charme, mas provavelmente está sendo honesto, pois tem consciência da inexatidão que anda de braços dados com a memória. Quando reconstitui, no livro, uma carta que Joana/Heloísa lhe envia de Paris, ele faz uma observação a Vilela: “Não sei se a carta de Joana tinha de fato a referência ao gesto obscuro; talvez essa impressão seja minha, ao olhar o retrato no álbum⁴⁰.” (FONSECA, 2004b, p. 58). Por outro lado, em outra discussão com seu “mestre”, Vilela, Morel deixa escapar a seguinte observação, ficando claro que o protagonista de seu livro em gestação se confunde com ele: “Reparou como falo pouco de Cristina? Tenho aqui mais algumas páginas sobre ela, e essa mulher foi casada comigo dez anos.” (Ibidem, p. 41).

Assim, respondendo à pergunta que Morel faz, “Isso tem importância?”. Tem, na medida em que Rubem Fonseca, ao lado de outros ficcionistas contemporâneos, discute por meio de sua arte a validade de conceitos outrora sólidos como a inquestionabilidade do fato, tomando-o como indistinto da imaginação. “A única realidade não é a da imaginação?”, eis a pergunta retórica de Paul Morel, mas que também é o que pretendem demonstrar os autores pós-modernos. E seus intérpretes, como Linda Hutcheon (1991, p. 283), que explica:

Como podemos vir a conhecer a realidade passada? O pós-modernismo não nega que ela tenha existido; apenas questiona como é que hoje em dia podemos conhecer os verdadeiros acontecimentos do passado a não ser por intermédio de seus vestígios, de seus textos, dos fatos que elaboramos e aos quais concedemos um sentido.

Alguns personagens de Rubem Fonseca, escritores autorreflexivos, estão em sintonia com esse pensamento. Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani* e *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, por exemplo: “[...]a realidade só existe se houver uma palavra que a defina.” (FONSECA, 2007, p.19). E também Peter

⁴⁰ É sintomático, nesse debate, que Fonseca quase tenha batizado um de seus mais famosos livros de contos de “Ficção e não”, substituindo-o de última hora pelo título de um dos textos do volume, “Lúcia McCartney” (Cf. COSTA E SILVA, 2013).

Winner, de *Romance Negro*: “Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos estreitos limites da realidade dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação.” (Idem, 2004a, p. 734).

Outro aspecto em que *O caso Morel* está sintonizado com a prosa contemporânea é o foco narrativo. Mesmo quando assume um narrador que *conta* a história, ele está muito longe de ser onisciente: “O homem volta para o seu apartamento. *Deve* estar com o ouvido colado na porta.” (FONSECA, 2004b, p. 136, grifo nosso).

Esse narrador extradiegético chega a se confundir com um dos personagens, Vilela:

“No carro coloca Mozart no cassete. Sou várias pessoas, ninguém é um só, mas poucos enfrentam essa realidade, deixam-se ser uma corporação de muitos. Estamos todos no carro, um ouve música, outro carrega um revólver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, eu e mim... Este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro...” (Ibidem, p. 175).

Além da imprecisão do narrador, estratégia cara a Rubem Fonseca, outra característica de vanguarda da obra é o recurso a variados gêneros, provocando o leitor a questionar essas formas dentro e fora da ficção⁴¹. No romance, assim como no conto “*** (Asteriscos)”, que discutiremos adiante, o narrador dá lugar a um “editor”, uma *persona* que seleciona e organiza textos dos mais variados gêneros e provindos das mais variadas “vozes”. *O caso Morel* é um caleidoscópio de diário, relatórios, romance dentro do romance e até (descrição de) filme em Super-8.

A estreia de Rubem Fonseca no romance é elogiável. A sua habilidade para criar e manter o interesse pelo presente e o passado dos personagens, e ainda fazê-lo funcionar como uma obra “pernóstica” (no bom sentido da palavra que nos lembra Gustavo Flávio em “Bufo”, ou seja, “prognóstica”, visto que o diálogo com a literatura tende a despertar no leitor a vontade de conhecer as referências aludidas) é difícil de negar. Seu texto erudito traz qualidade ao romance policial, constantemente tachado de subliteratura. Continuaremos a tratar desse gênero a seguir.

⁴¹ De acordo com Linda Hutcheon, a intertextualidade na metaficção historiográfica pode assumir diferentes funções: “pode reforçar temática e formalmente a mensagem do texto *ou* atacar ironicamente quaisquer pretensões de autoridade ou legitimidade tomadas por empréstimo.” (1991, p. 179, grifo da autora).

2.4 A Metaficção Policial de Rubem Fonseca

“Fonseca parte de um tipo de romance considerado tradicional – o romance policial – e o repensa, tanto em relação à temática quanto à estrutura: a violência é extremada e o processo narrativo colocado em questão.”

Renata Rocha Ribeiro

Um editor de romances baratos de *Elogio da mentira*, da amiga e “discípula” de Rubem Fonseca, Patrícia Melo, aconselha ao seu contratado, o escritor Guber:

Quem quer saber de culpa e arrependimento? Queremos ação. Sangue. Violência. [...] É só ler as regras do Van Dine. Estão no mural, regras de ouro, e a principal é essa: a novela de detetives precisa de um detetive, alguém que junte as pistas e aponte quem fez a confusão. Se o leitor já sabe quem matou a velha, para que o detetive? (MELO, 2010, p. 39).

A ficção policial de Rubem Fonseca, embora não dispense ação, sangue e violência, não se atém a essa estrutura de narrativa policial que o personagem de Patrícia Melo cobra, de forma que seus contos e romances no gênero podem ser classificados como obras “metapoliciais” ou “antipoliciais”.

Ao fim de *O doente Molière*, o narrador, que investigara quem teria envenenado o dramaturgo, se mostra decepcionado com a descoberta do assassino:

Quem envenenara Molière fora La Forest, a empregada dele. Não consegui esconder meu desapontamento. A assassina ser uma cozinheira tirava a paixão, a grandeza, até mesmo o horror que aquele crime devia conter. Um homem como Molière merecia ter como assassino o próprio rei. (FONSECA, 2000, p.134)

O Caso Morel tem um final ainda mais anticlimático. Fonseca brinca com o leitor ingênuo que torce por um final feliz, no qual Morais/Morel teria a inocência revelada e consequentemente seria posto em liberdade. Nem mesmo é revelado quem é o

assassino, um crime contra o romance policial convencional⁴². Pois, segundo P.D. James (2012, p. 17),

[...]a história de detetive [...] se distingue do romance padrão [...] por sua estrutura altamente organizada e suas convenções estabelecidas. [...]para um livro ser descrito como história de detetive, deve haver um mistério central e de tal sorte que no final ele seja resolvido de maneira satisfatória e lógica[...].

Assim como nós, Otsuka (2001) também entende que fica sem solução o mistério de quem teria afinal matado Joana/Heloísa. Já Deonísio da Silva, estranhamente, leu *O caso Morel* de outra forma. Vilela teria descoberto a inocência de Paul Morel (1996, p. 98), eliminando assim a possibilidade de um final aberto. O crítico contraria, a nosso ver, a si mesmo, quando, em outro momento do seu ensaio, afirma que Rubem Fonseca seria um dos mais modernos autores brasileiros por sua “recusa a explicações maniqueístas e a mensagens simplórias que poderiam estar embutidas no desfecho das narrativas”. (Ibidem, p. 89).

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, no verbete sobre “Intriga” do *Dicionário de Teoria da Narrativa*, explicam:

Além da sucessividade e do conseqüente enquadramento temporal dos eventos, esta última [a intriga] implica duas características específicas: a tendência para apresentar os eventos de forma encadeada, de modo a fomentar a curiosidade do leitor, e o fato de tais eventos se encaminharem para um *desenlace* que inviabiliza a continuação da *intriga*, como notoriamente se observa, por exemplo, no *romance policial*[...] (REIS; LOPES, 1988, p. 212, grifos dos autores).

Logo, percebe-se que *O caso Morel* não possui nenhuma dessas duas características da intriga, que, como observam os autores, marcam a estrutura do romance policial. Ou seja, os eventos não são narrados necessariamente “de forma encadeada” nem tem o livro um desfecho que *resolve* a situação dos personagens na trama. O final é “aberto”.

⁴² “Portanto, Fonseca não se filia ao romance policial convencional. O autor acaba por subvertê-lo, já que não são definidos os papéis do “bem” e do “mal”: o investigador não é infalível, o bandido não é tão condenável.” (RIBEIRO, p. 178).

Pelo fato de a intriga apresentar uma estrutura que pede “um rigor relativamente elevado”, de acordo com o dicionário de Reis e Carvalho (Ibidem, p. 213), é que preferimos utilizar, para *O caso Morel*, o conceito de *trama*, mais maleável.

Quem comprar o livro acreditando ter adquirido um romance policial convencional, em que o narrador joga com o leitor, fornecendo-lhe “informações suficientes para que a surpresa seja convincente quando revelada, mas não o bastante a ponto de conseguir prever o que virá a seguir” (LODGE, 2011, p. 81), terá vontade de pedir o dinheiro de volta.

Em *O caso Morel*, não existe surpresa e nem o culpado é revelado. O que ocorre é que Félix, um pobre ladrão, assustado com a possibilidade de voltar para a cadeia, se suicida e recai sobre ele a possibilidade da autoria do assassinato de Heloísa. Ao mesmo tempo, sua esposa é torturada. Vítimas involuntárias da nova sanha justiceira do bem intencionado Vilela. “Pobre só se fode”, acredita Morel. (FONSECA, 2004b p. 180).

Ao longo do livro se repete várias vezes, como uma vinheta, a expressão “Nada temos a temer, exceto as palavras.” O infeliz Félix pagou o preço da negação à palavra. É por não ser dono de um discurso socialmente prestigiado que lhe atribuem o assassinato. Assim também entende Teruki Otsuka (2001, p. 79):

Do ponto de vista do embate de discursos, o fato de a culpa pela morte de Heloísa recair precisamente sobre Félix tem uma explicação: ele é o menos articulado dos suspeitos. Sua fala é truncada, entrecortada, avança aos solavancos, tateia hesitante, despedaçando-se em frases interrompidas. Desfavorecido por sua posição econômico-social, Félix é incapaz de tecer um discurso coerente e concatenado, estando impossibilitado de usar a força da palavra a seu favor.

No passado, Vilela se enganou com a atividade de delegado; já escritor, não conseguia mais produzir, e, por fim, quando tenta voltar a investigar, falha novamente, contrariando o lugar-comum do detetive que “apanha”, mas no final sempre consegue encontrar o assassino e fazer justiça. Triplamente frustrado, o trágico personagem é um Midas invertido.

Na obra autorreferente de Rubem Fonseca, Vilela protagoniza, ainda como delegado, o conto “A Coleira do Cão” (do livro homônimo de 1965). *O caso Morel* é publicado oito anos depois e Rubem Fonseca se esforça para manter a coerência do

personagem, desde quanto à aparência física até a detalhes como o gosto por poesia do delegado Vilela no conto – um leitor de Drummond, que anuncia o escritor culto que virá a lume em *O caso Morel*⁴³.

Apesar disso, Vilela não chega a ser mais um exemplo entre tantos na ficção policial de investigadores que protagonizam uma série de livros. Entre os mais famosos, podemos citar o Philip Marlowe de Raymond Chandler, o Hercule Poirot de Agatha Christie, o Sam Spade de Dashiell Hammett e, claro, o Sherlock Holmes de Conan Doyle. Rubem Fonseca, felizmente, jamais quis ser um autor de romances policiais de fácil apelo popular. Como observa Rebeca Alves, (2006, p. 996) “embora já tenha sido colocado no nível de uma literatura de consumo devido ao grande sucesso de vendagem de seus romances, Fonseca ganha superioridade devido ao trabalho estético e crítico de seus textos”. Álvaro Costa e Silva (2013), em artigo no jornal *Folha de S. Paulo*, afirma: “Ele nutriu-se dos ingredientes de um gênero rotulado de sublitteratura para introduzir pensamentos sofisticados, citações filosóficas, uma erudição que corre paralela ao enredo.”

Voltando ao final do livro: assim, por caminhos tortos, o inquérito é reaberto e o nosso “herói” Morel vive a expectativa da liberdade. Mas “no entanto ele não parecia muito satisfeito”. (FONSECA, 2004b p. 189).

A versão de que Félix e não Morais era o assassino seria mais cômoda para a sociedade. “Um ladrão é considerado um pouco mais perigoso do que um artista.” (Loc. cit.). E, por isso, um assassino mais conveniente. Percebendo ou não, o leitor é sempre provocado por Rubem Fonseca.

O caso Morel é, ao mesmo tempo, um romance antipolicial e metaficcional, equilibrando a “história de detetive” (atípica) com uma discussão sobre a arte literária, com destaque para a escrita de si. Um dos grandes acertos do livro é unir fruição à reflexão estética de alto nível.

⁴³ Da mesma forma, quando se depara com a revelação de José, do conto “O livro de panegíricos” (*Romance negro e outras histórias*, 1992), “Há mais de vinte anos, quando era um menino, tomei conta de um velho doente e na casa dele li dezenas de livros e tive minha iniciação sexual com uma boneca de vinil chamada Gretchen” (FONSECA, 2004a, p. 66), o leitor entende se tratar do mesmo protagonista de “A matéria do sonho” (de *Lúcia McCartney*, publicado em 1967 - 25 anos antes, portanto).

Em 2000, Rubem Fonseca volta a produzir uma obra em que mescla metaficção e história de detetive. *O doente Molière* é um dos oito volumes da coleção *Literatura ou morte*, projeto no qual, em cada volume, todos encarregados a autores diferentes, um grande nome da literatura protagoniza uma história de suspense.

Além do volume de Fonseca vieram a lume: *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder; *Adeus Hemingway* (Leonardo Padura Fuentes); *Borges e os orangotangos eternos* (Luís Fernando Verissimo); *Os Leopardos de Kafka* (Moacyr Scliar); *Os Fantasmas de Pessoa* (Manuel Jorge Marmelo); *Medo de Sade* (Bernardo Carvalho); e finalmente *Stevenson sob as Palmeiras*, de Alberto Manguel.

Não sabemos se a escolha do dramaturgo francês como personagem partiu de Fonseca ou da editora, mas é provável que o ficcionista se sentiu à vontade com a tarefa, por permitir que ele trabalhasse com ideias e assuntos recorrentes em sua obra. Além da oportunidade de fazer literatura sobre literatura, a narrativa discute, entre outros temas: os horrores da tortura, o suplício por que passa um artista ao ter uma obra censurada, a arte sobrepujando a técnica. Tudo alicerçado sobre uma estrutura de mistério, bem ao seu gosto.

Em *A morte de Rimbaud*, citado acima, Konder dialoga com a obra de Rubem Fonseca pegando emprestado o personagem criado por este, o policial Guedes, do romance *Bufo & Spallanzani* e do conto “Mandrake”, entre outros⁴⁴.

O próprio Rubem Fonseca, por sua vez, vira personagem no romance de sua amiga Patrícia Melo, *Jonas, o copromanta*. O hábito de transformar escritores em personagens vem de longe em nossas letras. Álvares de Azevedo, por exemplo, figura no romance de seu contemporâneo e colega de faculdade Bernardo Guimarães, *Rosaura, a enjeitada*.

Já em *O doente imaginário*, há uma autorreferência irônica de Molière no diálogo entre o protagonista, Argan, um hipocondríaco ingênuo que revela detestar o comediante, e seu sensato irmão Beralde, um admirador de sua obra. Note-se que o autor elege como detrator de seu teatro um equivocado e, como defensor, um personagem que é “a voz da razão”:

⁴⁴ Veremos mais à frente que o próprio Mandrake foi outro personagem que extrapolou a obra de Rubem Fonseca, indo parar nas páginas de um outro autor, de outro continente.

BÉRALDE – Eu, meu irmão, não tenho por profissão combater a medicina, e cada um, assumindo o risco, pode acreditar no que quiser. O que digo é cá entre nós, e teria desejado poder tirá-lo um pouco do erro em que estais, e, para diverti-lo, levá-lo a assistir no caso alguma das comédias de Molière.

ARGAN – É um belo impertinente o seu Molière com as suas comédias, e o acho bem caricato em querer divertir-se com pessoas honestas como os médicos.

BÉRALDE – Não é dos médicos que ele brinca, mas do ridículo da medicina.

ARGAN – Quem é ele para meter-se em controlar a medicina? É um belo simplório, um belo impertinente em gozar das consultas e das receitas, em atacar o corpo dos médicos, e em pôr no seu teatro pessoas veneráveis como estes senhores.

BÉRALDE – O que quereis que ponha, a não ser as diversas profissões dos homens? Bem colocam-se no teatro príncipes e reis que são de tão boa casa quanto os médicos.

ARGAN – Pelo nome do capeta! Se eu fosse médico, me vingaria de sua impertinência, e quando ele ficar doente, o deixaria morrer sem socorro. Ele poderá pedir, implorar, que não lhe receitarei a menor sangria, o menor purgantezinho, e lhe direi: “Morre, morre, isto te ensinará a fazer pouco caso da Faculdade”⁴⁵.

BÉRALDE – Estais bem raivoso contra ele.

ARGAN – Sim, é um inconsiderado e, se os médicos forem sábios, farão o que digo.

BÉRALDE – Ele será ainda mais sábio do que os vossos médicos e não lhe pedirá socorro.

ARGAN – Azar dele, se não utiliza os remédios.

BÉRALDE – Tem as suas razões para não o querer, e ele afirma que isto só é permitido às pessoas vigorosas e robustas que têm forças para suportar os remédios e a doença; mas que ele só tem força para sofrer o seu mal.

ARGAN – Que bobagens! Olhe, meu irmão, não falemos mais deste homem, pois isto me esquenta a bÍlis, e ficarei mal. (MOLIÈRE, 2003, p. 123-125) .

A trama de *O doente Molière* se baseia na investigação, feita pelo narrador, o marquês anônimo, do envenenamento do dramaturgo. Além de detetive amador, ao longo do livro o personagem faz reflexões (pode-se dizer) críticas acerca das seguintes peças de Molière: *O doente imaginário*, *Tartufo*, *Dom Juan*, *As preciosas ridículas* e *O amor médico*, sempre com trechos das obras iniciando capítulos, como “ganchos”.

Ao transcrever trechos dos trabalhos de seu “amigo”, o narrador os conectará com as ações e reflexões que virão a seguir. Assim, o quinto capítulo, aberto por transcrição de uma passagem da peça *As preciosas ridículas*, consiste em uma descrição desse tipo

⁴⁵ Por uma cruel ironia do destino, Molière morreu após passar mal enquanto representava o papel de Argan.

parisiense contemporâneo de Luís XIV e Molière: mulheres ricas e fúteis que almejam adquirir refinamento artístico - as preciosas ridículas podem ser comparadas às “novas ricas” de hoje.

Da mesma forma, o capítulo seguinte, que se inicia com passagem de *Tartufo*, contém reflexões e conversas do marquês com membros do clero – a classe indiretamente atacada por Molière naquela peça.

Os dois capítulos acima mencionados ilustram uma marca da obra de Fonseca: a coocorrência de uma trama de mistério com digressões sobre assuntos que lhe são caros, frequentemente da História da literatura, ou da História em geral. Enquanto faz uma ronda pelos salões da capital francesa e visita padres na tentativa de elucidar um crime, o narrador, homem letrado, não só comenta a obra de Molière como dialoga de outra forma com o dramaturgo: transcrevendo trechos de suas peças.

O curto capítulo VII, por exemplo, é quase uma resenha de *Dom Juan*, visto que nada acrescenta à investigação de quem teria envenenado Molière. O marquês aproveita o mote da peça para tecer comentários sobre sua “verdade”, sua correspondência com a “natureza humana”, bem como em outros capítulos arranja “pretextos” para discutir tortura e censura, por exemplo:

A plateia de D. Juan, no meio da qual eu me encontrava nesse dia, acompanhava com o maior interesse o que se desenrolava em cena. Aquilo que estava sendo dito ali era verdade, não apenas para os homens mas também para as mulheres, cujo casamento depois de algum tempo sempre se tornava mais aborrecido e frustrante do que o dos homens. [...] Homens e mulheres não podem viver sem amor, mas o Dom Juan lhes dizia que esse amor sempre acaba e deve ser substituído por outro.

Claro que os moralistas consideraram isso, e tudo que de controvertido havia na peça, mais uma indecência. Claramente, não se tratava de uma obra edificante, em que os pecadores são execrados. Até ser engolido pelas chamas no último ato, Dom Juan, um ateu inteligente e irresistivelmente atraente, tem inúmeras oportunidades de defender com brilho e eloquência a sua irreverente filosofia⁴⁶. Mas também não é uma peça de exaltação da licenciosidade. Aqueles que vão ao teatro com espírito sectário só entendem aquilo que querem entender. (FONSECA, 2000, p. 82-83).

⁴⁶ Como bem anota Álvares de Azevedo, a despeito de outro *Don Juan*, o de Byron, “o fim não torna moral uma obra da qual cada capítulo seja imoral.” (AZEVEDO, 2005, p. 119).

Tendo o personagem Molière uma participação mínima no enredo, sua presença funciona como um pretexto para o marquês discutir suas obras. Molière está morto, mas sua obra está viva e nem um pouco *doente*.

Gustavo Bernardo entende que “A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionais.” (2003, p, 43). Mas o trabalho metaficcional do romance não se limita à intertextualidade e à apreciação das peças de Molière. No início do livro, o marquês descreve como tentou ser autor de teatro mas foi desaconselhado por Molière e Racine, que demonstram uma visão pragmática do processo de criação:

Então Racine me disse, sem rodeios, que eu desistisse de teatro. Se você tem vontade de escrever, acrescentou, escreva cartas, ou diários, não existem regras e nem é preciso talento para isso. Mas escrever para teatro, além de um dom especial, que você não tem, exige o conhecimento de inúmeros preceitos, que você ignora.[...]

Primeiro [Molière] perguntou por que eu havia escolhido uma tragédia e não uma comédia, as chamadas peças sérias eram mais difíceis de agradar, mais trabalhosas de escrever e mais custosas de representar. (FONSECA, 2000, p. 15).

O nosso marquês então desiste da dramaturgia, mas conserva o hábito de escrever despreziosamente, trazendo à luz uma espécie de diários sem a periodicidade que o nome pede. Surge assim o relato/romance.

Humilde e autoconsciente, o narrador adverte que “Posso ser às vezes um pouco prolixo, impreciso, e talvez fale excessivamente da minha vida.” (Ibidem, p. 16).

O fato de o narrador chamar a atenção para si, frequentemente demonstrando hesitação, é uma marca da ficção pós-moderna, mas que tem raízes mais profundas. Por exemplo, na chamada “ironia romântica”, praticada pelos românticos alemães da Geração de Jena. (Cf. VOLOBUEF, 1999).

Patricia Waugh (2003, p. 2, 5, 6) afirma que uma das características dos textos metaficcionais é “explorar uma teoria da ficção através da escrita ficcional”. De acordo com ela, “a metaficção é uma tendência ou função inerente a *todos* os romances” e chega a dizer que estudá-la “é estudar o que confere ao romance a sua identidade como tal.”

Podemos classificar *O doente Molière* como uma narrativa metaficcional policial. Nessa categoria, ainda caberia o conto “Romance negro”, lançado na coletânea homônima, em 1992. Bastante extenso, com 38 páginas⁴⁷, e vários intertítulos (como se fosse dividido em capítulos), a narrativa consiste em uma trama de mistério protagonizada por um escritor de livros policiais, Peter Winner, que confessa que matou... o verdadeiro Peter Winner. Temos o assassino, mas e as motivações e circunstâncias do crime? Só ficamos sabendo aos poucos. Notável esse recurso de o próprio criminoso (o narrador) confessar seu delito, não só para o leitor, mas para a esposa e a própria polícia! O contrário da tradição do gênero, onde o criminoso busca a todo custo enganar os investigadores. O drama de John Landers⁴⁸, seu nome verdadeiro, é ninguém acreditar que ele seja culpado.

Assim como em *Bufo & Spallanzani*, sobre o qual ainda voltaremos a tratar, aqui o autor também “brinca” com estereótipos nacionais. O protagonista John Landers/Peter Winner discorre sobre as diferenças entre o que chama de escola inglesa e escola americana do romance policial.

Por meio não só do narrador, mas também de outros personagens, escritores do gênero policial, Fonseca discute as características da tradição inglesa e da americana. Essa divisão, apesar de soar generalizante, é também aceita fora da ficção. Otsuka (2001, p. 60-61), por exemplo, ratifica essa bipolaridade na literatura policial: de um lado, a escola britânica, centrada no enigma, a “história de detetive”; do outro,

o romance policial moderno, também chamado de romance noir ou *hard-boiled*, ligado aos escritores norte-americanos. O primeiro tipo [refere-se ao britânico] consiste no enredo de detecção pura, voltado para a resolução de mistérios, onde prima o raciocínio lógico e dedutivo. Foi definido, em suas principais características, por Edgar Allan Poe (no conto “The Murders in the Rue Morgue”) e encontrou uma de suas realizações mais populares na obra de Arthur Conan Doyle. O segundo apresenta enredo de suspense – podendo ou não conter um componente de mistério –, com predomínio da ação e da violência, caracterizando-se pela presença do detetive cínico e durão. Surgiu no início do século XX e seu modelo encontra-se em Dashiell Hammett e Raymond Chandler, os escritores mais conhecidos da tradição dos *tough writers*, cujo estilo seco e preciso tem forte parentesco com o de Hemingway.

⁴⁷ Na edição da coletânea *Contos reunidos* (2004a).

⁴⁸ O nome do personagem provavelmente é uma homenagem de Rubem Fonseca ao seu tradutor e amigo, o americano Clifford Landers.

O artifício do narrador de “Romance negro” para fazer praticantes do gênero debater sobre ele é reuni-los num fictício *Festival International du Roman et du Film Noirs*, onde, numa acalorada mesa, se faz presente a teórica e autora de livros policiais inglesa P.D. James (1920-).

Chama a atenção a semelhança entre a argumentação da P.D. James do conto com a real.

P.D. James responde com clareza: “Sim, nós acreditamos que o romance policial inglês [...] deve narrar a descoberta de um crime através de um processo metódico e racional. A ação, em nossos livros, se desenvolve numa sociedade de hierarquias definidas, em que a paz e a ordem são a norma. O detetive [...] trabalha em defesa dessa sociedade, cujos valores respeita e aceita. Mas, se a ordem e a paz são a norma, isto não significa que loucura, violência e corrupção não existam. Apenas são apresentadas sem a ênfase – sorri amistosamente – dos americanos.” (FONSECA, 2004a, 702).

Comparem, agora, com os comentários que a escritora faz em seu ensaio *Segredos do romance policial*:

Enquanto detetives bem-nascidos e impecavelmente corretos da Era Dourada [do romance policial britânico] entrevistavam cortesmente seus suspeitos em salas de estar de casas de campo, escritórios de clérigos rurais e gabinetes de acadêmicos de Oxford, do outro lado do Atlântico os escritores de crime encontravam material e inspiração em uma sociedade bem diferente e escreviam a respeito numa prosa [...] coloquial, viva e memorável. (JAMES, 2012, p.73).

O que impressiona é que a colega inglesa de Rubem Fonseca publicou esses “segredos” (seu primeiro livro *sobre* literatura policial) só em 2009, muitos anos depois do conto. Mas talvez o autor brasileiro não tenha poderes paranormais. No prefácio, James anuncia que os pensamentos contidos na obra “provavelmente não trarão nada de novo para as pessoas que têm me ouvido falar sobre meu trabalho ao longo dos anos – e, é claro, também não serão novidade para meus colegas autores de livros de crime” (Ibidem, p. 7).

Polida, como toda boa súdita de Sua Majestade, com “prosa coloquial, viva e memorável” ela está usando um eufemismo para se referir a narrações como “Diga que ouviu boatos de que eu tenho um pau que nem o cavalo Trigger, do Roy Rogers” ou

“Fumaça, gritos lá adiante. Chamas saindo pelos lados – os cabelo dos meus braços queimou. Um calor da porra, tiros - senti a espuma se rasgar perto do meu coração.” [sic] (ELLROY, 1999, p. 60, 84).

O contraste entre as atmosferas dos romances policiais de língua inglesa em cada lado do Atlântico é notável. Para exemplificar, observemos como se iniciam os romances *Mortalha para uma enfermeira* (1973), da inglesa P.D. James; e *O longo adeus* (1951), do norte-americano Raymond Chandler.

O resumo do capítulo inicial do primeiro: Duas enfermeiras de meia-idade tomam chá pela manhã cedo, enquanto o narrador tece comentários sobre as personalidades e até mesmo os hábitos fisiológicos de cada uma, como a que horas elas costumam ir para a cama e dela se levantarem.

Já o segundo romance se inicia logo com uma moça expulsando de seu carro o amante bêbado num estacionamento – evento testemunhado pelo narrador, o célebre detetive Philip Marlowe.

Mas é válido ressaltar que o estilo a princípio contido da inglesa não significa que o texto não se preocupa em “fisgar” o leitor. Ainda nas primeiras páginas, encerrando um parágrafo, se lê “Foram seus primeiros passos na direção de assistir a um assassinato.” (JAMES, 2011, p. 11).

Por serem do mesmo gênero, os livros, claro, têm tópicos em comum. A presença de cadáveres sendo o mais óbvio deles. Mas há mais pontos de contato, como a ironia, o discurso político subjacente ou personagens emocionalmente no limite. A diferença é de tom.

Os palavrões de Raymond Chandler – ou de James Ellroy – não se verificam em P.D. James, nem mesmo quando os personagens explodem em fúria. “Minha cara, a moça está morta! Morta! Que diferença faz o lugar onde deixamos o corpo? Ela não sente nada. Não sabe nada. Pelo amor de Deus, não me venha com sentimentalismos em ralação à morte.” (JAMES, 2011, p. 39).

A obra de James Ellroy - outro participante do tal *Festival International du Roman et du Film Noirs*, de *Romance negro* - tem em comum com a de Rubem Fonseca, além dos enredos policiais, o uso de personagens históricos contracenando

com fictícios. A coletânea de novela e contos *Noturnos de Hollywood* (publicada em 1994) tem em sua galeria de personagens o músico e ator Dick Contino, o rico Howard Hughes (que inspirou o filme *O aviador*, de Martin Scorsese, estrelado por Leonardo DiCaprio) e o gângster Mickey Cohen. Todos figuras do *show business* e/ou do submundo de Los Angeles. A pulsante “L.A.”, por sinal, é o cenário perfeito para a “brutalidade e falta de compaixão da literatura de Ellroy”, na definição do narrador de “Romance negro” (FONSECA, 2004a, p. 701). Aquela Los Angeles desglamourizada é comparável à forma como Rubem Fonseca apresenta o Rio de Janeiro em suas obras.⁴⁹

Em *Noturnos de Hollywood* chama a atenção o relato, no início do livro, que Ellroy faz de seu processo de criação. Como a prefaciara a novela “O blues de Dick Contino”, ele relata em “Do passado” sua fixação por aquele tocador de acordeão que foi acusado de desertor e que marcou a infância do autor quando ele assistiu a um “filme B” chamado *Daddy O*, protagonizado pelo músico. Mas o mais interessante é a descrição objetiva de seu método. O autor narra como conseguiu achar Dick Contino, e em seguida a entrevista que fez com ele, para depois transformar o material em ficção, narrada por Dick Contino-personagem... O brasileiro prefere ser mais “misterioso” quanto aos seus métodos de aproveitamento de personagens históricos. O mais próximo desse desnudamento se dá em *O selvagem da ópera*, mas ali há a mediação de um narrador, que não se confunde com Rubem Fonseca “pessoa física”.

Da mesma forma que Rubem Fonseca, um ficcionalizador de personalidades da História (em especial da História literária), “prova do próprio veneno” indo parar na ficção de Patrícia Melo, Ellroy, que também utiliza o mesmo expediente, se torna personagem de “Romance Negro”... E um personagem excêntrico: “Ellroy coloca a mão no ombro de Winner e diz ‘somos os continuadores da tragédia grega’. Depois curva a cabeça para trás e uiva como se fosse um lobo.” (FONSECA, 2004a, p. 701).

Procuramos discutir neste subcapítulo, enfim, a releitura subversiva que Rubem Fonseca faz do romance policial em *O caso Morel*; a investigação de um suposto

⁴⁹ “Na obra de Rubem Fonseca, o espaço usado é o de uma cidade grande, constantemente materializado na cidade do Rio de Janeiro”, afirma José Viliam Manguiera (2003, p. 40). No entanto, o crítico é enfático quando chama atenção que o Rio de Rubem Fonseca passa longe de ser a “cidade maravilhosa” do cartão postal. A capital fluminense representa o que é viver numa metrópole, com seus problemas sociais e contrastes. Os contos de Rubem Fonseca, entende Manguiera, mostram “uma sociedade cheia de opressão e opressora, cujos habitantes só conseguem sobreviver valendo-se da violência.” (Ibidem, p. 75).

envenenamento de Molière como pano de fundo para a discussão de suas obras; e a intertextualidade com um autor de romances policiais americano e outra inglesa, comparando seus personagens no conto “Romance negro” com suas próprias produções.

2.5 A Poética da Pornografia e o Narrador Metaficcional

“No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.”

Intestino grosso, Rubem Fonseca

Verifica-se em “Intestino Grosso” uma espécie de pequeno tratado sobre pornografia. O escritor entrevistado no conto manipula o rumo da conversa para esse tema, estabelecendo seu conceito de pornografia (e de literatura pornográfica), a defende como socialmente saudável, e adverte ainda para as formas realmente perversas de pornografia, que escapam à hipocrisia do senso comum - que dita a moral, tomando a (não) pornografia convencional como bode expiatório. O personagem chega a elencar categorias: a pornografia da vida; da morte; e a terrorista (ou *science-fiction*).

Há pessoas que aceitam a pornografia em toda parte, até, ou principalmente, na sua vida particular, menos na arte, acreditando, como Horácio, que a arte deve ser dulce et utile. Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente *acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público*. (FONSECA, 2004a, p. 468, grifo nosso).

Atente-se para a provocação ao poder censório, vigente quando da publicação do conto, em 1975, na coletânea *Feliz ano novo*, que permaneceu treze anos censurada. O que dá razão a Deonísio da Silva (1996) quando ele defende que os motivos da interdição da obra foram além dos alegados: ofensa à moral e aos bons costumes, linguajar vulgar, apologia ao crime e impunidade de comportamentos desviantes; a censura foi política.

É digno de nota que parte das ideias do Autor (como é denominado o escritor entrevistado em “Intestino grosso”) se confundem com as do autor (Rubem Fonseca). Não por acaso, o personagem, assim como seu criador, também é bacharel em Direito, leitor compulsivo e publicou o primeiro livro tardiamente. No autobiográfico *José*, que analisamos no primeiro capítulo, o narrador relembra o diálogo que teve com o primeiro editor que procurou. Este rejeita seus contos, afirmando que eles são pornográficos, e que a literatura deve ser edificante, *dulce et utile* (Idem, 2001, p.141). Podemos concluir que Fonseca tinha em mente esse velho editor, “que publicava autores nacionais e, certamente por isso, estava na miséria”, quando concebeu “Intestino Grosso”. Deonísio da Silva (1996, p. 104) entende que

Na ficção de Rubem Fonseca, narrador e Autor mesclam-se em seus juízos, conforme se pode verificar exemplarmente no conto “Intestino grosso”, pela auto-entrevista desse Autor que não dá entrevistas a ninguém, não faz declarações, prefere viver numa espécie de clandestinidade em relação aos meios de comunicação social. Nesse conto, não é difícil estabelecer o palimpsesto de Rubem Fonseca, deslindando os contornos do que suponho compor forte vertente do pensamento do cidadão Rubem Fonseca[...]

Ao descrever a “pornografia da morte”, o Autor é profético, pois poderia estar se referindo, sem soar anacrônico, a uma cada vez mais forte tendência da mídia brasileira de explorar a violência, não como mote ficcional, como faz a literatura, mas a que mata efetivamente. Sensacionalismo alimentado por uma vasta audiência formada pelos “legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão”. (FONSECA, 2004a, p. 468).

“Existe uma pornografia da morte?”

“Sim, ela está se criando. À medida que a cópula se torna mais mencionável e o seu coro de meninhas entoa nos estádios de futebol cantigas de palavrões da nova pornografia, vai sendo escondida uma coisa cada vez menos mencionável, que é a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença – e que se torna cada vez mais secreta, abjeta, objeccionável, obscena. A outra morte – dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão hoje, como as histórias de Joãozinho e Maria antigamente. Está surgindo, pois, uma nova pornografia[...].” (Ibidem, p. 467).

É bastante significativo que “Intestino” seja o conto que encerra aquele que é o único livro censurado de Rubem Fonseca.

Quanto ao caso *Feliz Ano Novo*, Aline Andrade Pereira (2011, p. 185) defende que a censura foi benéfica para seu autor, menos pela indenização que recebeu do que pela imagem que dele se criou de perseguido pelos militares.

O que as personagens de Rubem Fonseca nos dizem sobre ele vai além da exibição de caracteres biográficos triviais (como endereços de infância, nome do pai ou mesma profissão). Na verdade, funcionam como *personas* que, reunidas, vão se unir às do próprio Fonseca. O autor não tem com as suas personagens uma relação de duplicidade, mas sim de multiplicidade. Ao se multiplicar nelas o escritor confunde-se com as mesmas, fazendo com que a sua própria vida seja tão improvável quanto um dos seus enredos. A pecha de [Greta] *Garbo das letras* presta um duplo favor a Rubem Fonseca: mascara traços da biografia que o autor prefere esconder e confere uma aura de mistério a um autor de histórias policiais.

Segundo a autora, o fato de Rubem Fonseca se negar a dar entrevistas faz parte de uma estratégia para controlar as versões sobre si mesmo, ocultando aspectos de sua biografia por conveniência, como a participação no Ipês (Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais), organização que apoiou o golpe militar de 1964.

Jerônimo Teixeira (2009) lamenta a contradição entre a informação de Fonseca (em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* em 1994) de que esteve no Ipês até 1964, e documentos que o ligam ao instituto até pelo menos 1970:

No ambiente politicamente envenenado das décadas de ditadura militar, a associação com o golpe poderia ser o beijo da morte para um artista (basta lembrar o caso do cantor Simonal). O meio cultural, afinal de contas, era dominado pela esquerda. Ter mantido a ligação com a direita em parte escamoteada facilitou o reconhecimento dos méritos literários – inegáveis – de Rubem Fonseca. Mas a manipulação das datas que o autor promoveu no artigo de 1994 [...] sugere algo mais: sua colaboração com uma entidade golpista parece ser matéria sensível, talvez até um dilema moral para o escritor. Não precisaria ser assim: recluso, ausente dos debates públicos, Rubem Fonseca não é comparável ao alemão Günter Grass, que se erigiu em bússola moral de seu país e depois viveu a desmoralização ao admitir muito tardiamente que fizera parte da Waffen-SS. No ambiente democrático que sucedeu à abertura, no qual tantos remexeram nas feridas abertas na ditadura, teria sido mais salutar que o escritor arejasse sua história no Ipês, em vez de ocultar datas. Para encobrir um equívoco do passado, Rubem Fonseca cometeu outro pior: adulterou os fatos de sua biografia.

Mesmo não sendo a categoria formal que elegemos abordar em Rubem Fonseca, os peculiares focos narrativos dos contos “*** (Asteriscos)” – publicado pela primeira

vez em 1967 - e “Intestino grosso” merecem uma breve consideração. Mesmo porque, como escreve David Lodge (2011, p. 36),

A escolha do ponto de vista a partir do qual se conta a história pode ser considerada a decisão mais importante que o romancista precisa tomar, pois tem um impacto profundo no modo como os leitores vão reagir, na esfera emotiva e moral, aos personagens e às suas emoções.

...Ou Beth Brait (2004, p. 53),

Como podemos receber uma história sem a presença de um narrador? Como podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine sua existência? Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador.

“Asteriscos” é uma paródia de gêneros: coluna (de jornal), entrevista, decupagem de programa de TV, relatório de censura, programa de peça e críticas.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 206), o narrador metaficcional “assume duas grandes formas”: “o narrador deliberadamente manipulativo”, e, no extremo oposto, em vez de uma única voz, múltiplas vozes, “pluralizante polivalência de pontos de vista [...] que muitas vezes não são inteiramente localizáveis no universo textual”. Constatamos que este segundo tipo é adotado com frequência por Rubem Fonseca - por exemplo, em “Asteriscos”. A autora destaca que esses “dois tipos de narração metaficcional - aquele que é resolutamente singular e aquele que é desconcertantemente plural” podem até coincidir na mesma obra. (Ibidem, p. 207).

Norman Friedman (se bem que advertindo que está generalizando) afirma ser uma marca da ficção moderna o predomínio da *cena* (2002, p. 173). A despeito do “ocultamento” do narrador (ou pelo menos de um “narrador-mediador”), o teórico coloca que:

[Henry] James, em seus prefácios (1907-09), nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um “centro”, um “foco” para suas estórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser limitado pelo enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama. “Sempre é uma bela paixão”, comenta, “o esforço criativo para entrar na pele da criatura...”. Logo,

uma vez que a irresponsável quebra das ilusões do gárrulo autor onisciente – que conta a estória como *ele* a percebe, e não como a percebe um de seus personagens – é eliminada por esse dispositivo, a estória ganha em intensidade, vividez e coerência. (Ibidem, p. 169)

E completa, adiante, na mesma página:

Se a “verdade” artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. Para remover esse obstáculo, o autor pode optar por limitar as funções de sua própria voz pessoal[...].

Uma das vias possíveis para evitar o que David Lodge (2011, p. 20) chama de “voz intrusiva do autor” é a paródia de gêneros. Outro é “deixar os personagens falarem”, sem uma “antiquada” mediação – tal qual o “modo dramático” de que fala Friedman. (2002, p. 178).

É como se “Asteriscos” não tivesse um narrador, mas um editor: alguém que seleciona registros em diversas fontes e meios. Um experimento de “onisciência seletiva múltipla” (Ibidem, p. 177) notável, em que as “cenas” ocorrem via registros impressos ou audiovisuais dos personagens. Otsuka chama esse artifício de “ilusão de imediatidade” (2001, p. 64), e conclui que “a montagem de textos favorece o efeito de ‘objetividade’, trazendo o leitor para perto e criando nele a sensação de participação direta.” (Ibidem, p. 75). Já David Lodge (2011, p. 113) compara essa forma de narrar com expressões artísticas de fora da literatura, do início do século XX: “A mudança abrupta do discurso, que vai da narrativa ao diálogo e volta para a narrativa sem transições suaves nem explicações é análoga às composições cubistas de Picasso, aos *jump cuts* cinematográficos de Eisenstein[...]”.

Essa objetividade (ou objetivação?) da linguagem, apesar do tom sarcástico e hiperbólico predominante no conto, permite que o leitor julgue: o diretor José Henrique é louco ou gênio? Trata-se de um charlatão que explora a violência gratuita ou um artista visionário que quer chamar a atenção para a hipocrisia da sociedade? O leitor que escolha com qual “crítico” concordar.

“Intestino Grosso”, por seu turno, tem a conformação de uma entrevista, mas aqui ela é apresentada (contextualizada) por um repórter/narrador. Diferentemente de “Asteriscos”, há uma mediação.

Vamos nos deter um pouco neste narrador. Um repórter de cultura erudito – conhece, por exemplo, a obra do antropólogo Geoffrey Gorer –, que foge do padrão objetivo da linguagem jornalística, como se nota nesta pergunta: “A pornografia, como, por exemplo, as viagens espaciais e o sarampo, tem futuro?” (FONSECA, 2004a, p. 467). Uma formulação que funciona enquanto piada mas improvável numa entrevista real.

Agora, o entrevistado: um excêntrico escritor que impõe como condição para conceder a entrevista ser pago por cada palavra dita. O repórter/narrador revela a intenção de não ceder ao esdrúxulo pedido, mas o seu editor-chefe pensa diferente, o que leva ao insólito diálogo que abarca quase todo o conto.

Quando o “Autor” tenta convencer que a história de Joãozinho e Maria é pornográfica, descrevendo seu enredo, o “repórter” protesta: “Mas isso é uma história de fadas.” É a observação que supostamente o leitor também faz. Podemos supor que a narrativa joga o jornalismo, mesmo o de cultura, nas fileiras do senso comum. Mas o certo é que temos aqui um recurso estilístico para ele concluir seu raciocínio:

Levantei-me e estendi a mão, pedindo o livro que o Autor segurava. Na capa tinha um anão negro, em vez de uma jovem duquesa. O título era *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*.

“Este livro foi interpretado de várias maneiras, inclusive como pornográfico. Vamos falar de pornografia?”

“Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. As bolinhas de pão serviriam para orientá-los de volta, mas um passarinho comeu tudo e, depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque, acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém, à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos voltaram para a casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente.”

“Mas isso é uma história de fadas.”

“É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despuerada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes.” (FONSECA, 2004a, p. 462-63).

É evidente que o Autor tem um entendimento de “pornográfico” diferente do senso comum e, provavelmente, do “repórter” também. Um entendimento que supera o óbvio e o superficial, numa arquitetura retórica que nos faz enxergar o aparentemente pornográfico como natural e inofensivo, e o supostamente inocente e edificante como asqueroso.

Em outro momento da narrativa temos mais um exemplo de inversão da moral dominante, quando o Autor defende que, em vez de censurar, as sociedades deveriam *estimular* o uso do palavrão como ato saudável. Também percebemos, ao nos depararmos com a sua sugestão de se criar o Dia Nacional do Palavrão (Cf. FONSECA, 2004a, p. 464), uma constante no conto: a alternância de argumentos “sérios” com brincadeiras, comportamento parecido com o do descontraído Rubem Fonseca que, discursando em Póvoa do Varzim, Portugal⁵⁰, dá a receita para ser escritor: ser louco (principalmente), alfabetizado, motivado, paciente (cita como exemplo Flaubert, que demorou dois anos para escrever *Madame Bovary*, comparando-o a si mesmo e a Conrad), e imaginativo⁵¹.

⁵⁰ Em fevereiro de 2012, Fonseca discursou por cerca de dez minutos ao receber o prêmio *Casino da Póvoa/Correntes d’Escrita* pelo romance *Bufo & Spallanzani*. O discurso estava disponível em vídeo na página do autor no Portal Literal em 15/01/2014, na URL < <http://www.literal.com.br/videos/uma-forma-socialmente-aceita-de-loucura/>>. Note-se que, se somos privados, no Brasil, de esbarrar com Rubem Fonseca em ocasiões públicas, suas participações em debates, homenagens e prêmios literários no exterior são frequentes. Além de Portugal, constatamos a ida do escritor a eventos em Cuba, Estados Unidos, Espanha e Peru. Este último tem registro em vídeo disponível no *site Youtube*, sob o título “Rubem Fonseca em Lima”.

⁵¹ A “teoria” que Rubem Fonseca defende durante esse discurso em Portugal é idêntica (ainda que nem tão bem desenvolvida) à que o personagem Gustavo Flávio apresenta na novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (publicada quinze anos antes do evento em Póvoa do Varzim), pela qual ele, escritor renomado, dá “lições” à sua ex-mulher, Amanda, que aspira a se tornar também uma escritora.

2.6 Rubem Fonseca e o Cinema: Reflexões de um Cineasta Frustrado

“Rubem Fonseca influencia mesmo quem não tenha sido influenciado por ele. Digo: a grandeza do autor de “O Cobrador” é exatamente esta. Tudo, depois dele, vira influência dele. Escreveu curto: bebeu na fonte do Fonseca. Escreveu violento: é o Fonseca. Cinematográfico: Fonseca na veia.”

Marcelino Freire

Em sua crônica “Cinema e literatura”, publicada na coletânea *O romance morreu* (2008), Rubem Fonseca se dedica a comparar essas duas artes, as limitações e vantagens de cada uma. Ele, que conhece ambas de perto, com frequência costuma abordar – não apenas citar! – o cinema em sua obra ficcional, através de comentários do narrador ou de personagens. Ao lado dos detetives, advogados e escritores, o ofício de cineasta está entre os mais prolíficos na galeria de personagens fONSEQUIANA. Alguns dos pontos que ele toca na crônica se repetem, seja concordando ou não, na boca desses personagens. Resulta disso que, se alguém quiser juntar os vários comentários sobre cinema (especialmente em comparação com a literatura) espalhados pela vasta obra de Rubem Fonseca, um esboço de teoria do cinema acabará saindo daí. Eis um exemplo, retirado do romance *O selvagem da ópera*:

Mais do que uma exploração dos poderes da imagem – assim como a literatura é mais do que uma exploração dos poderes da linguagem -, o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, *ver sem ser visto*. (Isto, de certa forma, compensa a vantagem polissêmica que a literatura tem sobre o cinema. Mas o cinema, no fim, ganha da literatura porque toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira.) (FONSECA, 1994, p. 25, grifo do autor).

Mas, para Rubem Fonseca, o cinema realmente “ganha da literatura”? Na crônica a que nos referimos, ele lista quatro vantagens da segunda contra apenas uma do primeiro – sua popularidade: “Com exceção de alguns poucos ensaístas franceses rabugentos, não me lembro de escritor, músico ou pintor que não goste de cinema. Todo mundo gosta de cinema.” (Idem, 2008, p. 52).

Até os exemplos coincidem. A partir dos 2min40 s do vídeo, Fonseca diz. “Só existe um caso de escritor analfabeto. [...] Catarina de Siena. [...] Agora, ela era santa, então isso podia ser considerado um milagre.” Já em “E do meio do mundo prostituto”, Gustavo Flávio fala para Amanda: “O escritor tinha que saber ler e escrever, ainda que Catarina de Siena tivesse sido uma boa escritora analfabeta, mas ela era uma santa e aquilo podia ser considerado um milagre”. (FONSECA, 1997, p. 42).

Até aqui falamos apenas sobre “o” cinema, de forma geral, na obra de Fonseca. Mas ela não se aprofunda? A *que* cinema ela se dirige?

O romance *O caso Morel* conta com um personagem de reduzida importância para a trama, mas que merece uma breve consideração: Zé, um (aspirante a) cineasta arrogante que não consegue financiamento e é responsável por uma das poucas passagens cômicas do livro:

Tive que ouvir como era o filme dele.

Sinopse. Rui é um poeta, ladrão e cafetão que tira dinheiro dos pobres para dar aos ricos. Os ricos são representados por uma mulher de meia-idade, de rosto esticado, aristocrática e cruel, com quem Rui tem relações sexuais circunscritas: ela apenas permite que ele lhe lamba os pés.

“O que você acha do meu filme?”

“Esses banqueiros são uns burros, esse filme vai ser um estouro”, respondi, “pelo menos na Europa.” (FONSECA, 2004b, p. 57).

Tendo o livro sido publicado em 1973, esta passagem é provavelmente uma alfinetada nos diretores do Cinema Novo, movimento encabeçado por Glauber Rocha e outros, que teve início nos anos 1960. Em “Cinema e literatura”, o autor afirma que “Essa sentença ‘uma ideia na cabeça e uma câmera na mão’, é responsável por muita porcaria” (Idem, 2007, p. 47), referindo-se à frase do cineasta baiano que é um lema do movimento.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, por outro lado, palavras elogiosas são dirigidas ao cinema nacional. O protagonista (um cineasta brasileiro) defende os seus conterrâneos da mesma função (sem citar nomes embora), numa conversa sobre diretores que também seriam bons roteiristas: “No Brasil muitos diretores escrevem bem.” (FONSECA, 2012, p. 128).

A propósito, se em vários livros de Fonseca uma gama enorme de escritores é mencionada e comentada, em “Vastas emoções” é a vez dos cineastas entrarem em foco. O narrador faz referência a Abel Gance, Fassbinder, Wim Wenders, Rossellini, Hitchcock, Laurence Olivier, Orson Welles, Fritz Lang... Diretores de diversas nacionalidades. Curiosamente, nenhum brasileiro.

O romance é certamente o que mais aborda a chamada sétima arte entre as obras de Rubem Fonseca. O narrador desse romance lançado há um quarto de século expõe, por sinal, um conceito muito em voga hoje em dia, não só no cinema, mas na arte como um todo, e que é central também na nossa pesquisa: a “contaminação” entre os gêneros.

“É um documentário?”, ela parecia confusa.

“Vamos chamá-lo assim, se você gosta. Mas a rigor não existe essa coisa chamada documentário, tudo é montagem, tudo, no cinema, é fictício, de uma forma ou de outra.” (FONSECA, 2012, p. 211).

Para efeito de comparação, o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, mais importante do país ao lado do de Gramado, tem recebido críticas por atribuir uma separação entre ficções e documentários aos filmes concorrentes aos prêmios.

O crítico Luiz Zanin Oricchio (2013), do *Estadão*, afirma que “nenhum dos grandes festivais do mundo (Berlim, Cannes e Veneza)” utiliza esse formato. “Críticos acham anacrônica essa divisão num tempo em que, pelo contrário, a fusão de gêneros e a (con)fusão de fronteiras passa a ser quase lugar-comum do cinema contemporâneo.”

Cabe numa classificação genérica um filme como *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, no qual são intercalados depoimentos verdadeiros de mulheres “anônimas” com relatos de “segunda mão” feitos por atrizes, baseados nos depoimentos que as primeiras deram..?

Gustavo Bernardo observa que o cineasta, sempre chamado de “documentarista” na mídia, dá indicações de como as atrizes deveriam realizar suas composições daquelas mulheres:

Coutinho lhes dá apenas duas orientações – “não imitem” e “não critiquem”. Particularmente para Marília Pêra, que representa Sarita Brumer, uma descendente de turcos rompida com a filha, o diretor diz: “Você vai fazer uma pessoa explosiva; faz pra dentro”. (BERNARDO, 2010, p. 178).

Um experimento constituído por depoimentos espontâneos de mulheres anônimas, e, ao mesmo tempo, de atrizes profissionais que tiveram uma direção de atores, seria bastante redutor classificar como documentário ou ficção. Bernardo (2010, p. 189), ciente disso, arrisca enquadrar *Jogo de cena* na categoria “metarrealidade”.

A relação de Rubem Fonseca com o cinema sempre foi de proximidade. Ele escreveu diversos roteiros, teve obras adaptadas para as telas e confessa, na crônica “Cinema e literatura”, que gostaria de ser cineasta (FONSECA, 2008, p. 43).

Sua história com os filmes começou como crítico de cinema na Revista *Veja*, em 1967. A partir da década seguinte, passou a ser requisitado como roteirista. Nessa função, adaptou obras suas (a exemplo de *Bufo & Spallanzani*, dirigido por Flávio R. Tambellini); de outra escritora (*O homem do ano*, versão para o cinema de *O matador*, de Patrícia Melo) e também redigiu roteiros originais (caso de *Stelinha*, de Miguel Faria Jr.). Vários desses trabalhos ganharam prêmios, como o Kikito de ouro em Gramado (*Stelinha*) e o da Associação Paulista de Críticos de Arte (*A grande arte*, dirigido por Walter Salles).⁵²

Neste século, a ficção de Rubem Fonseca encontra a televisão, com as versões em série (2005) e telefilme (2012) de *Mandrake*, ambas exibidas pelo canal pago HBO e dirigidas por José Henrique Fonseca, filho do escritor.

Além de se sentir à vontade no meio cinematográfico, a crítica com frequência aponta o cinema como uma forte influência para a prosa de Rubem Fonseca, como se seus textos fossem filmes feitos de palavras⁵³.

Outra influência importante na formação do universo de José Rubem é o cinema. Ele costuma dizer, meio de brincadeira, que optou pela literatura porque ganhou uma máquina de escrever quando era adolescente. Se o presente fosse uma câmera, seria cineasta⁵⁴. (PETRIK; PORTO; LIMA, 2009, p. 34).

⁵² Informações disponíveis em: <<http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/cronologia/>> Acesso em: 17 jan. 2014.

⁵³ *O selvagem da ópera* é, abertamente, uma tentativa nesse sentido.

⁵⁴ Uma reflexão do narrador do romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* revela exatamente o inverso, revelando uma provável autoironia do autor: “Aos quatorze anos acreditava ter lido todos os contos que haviam sido escritos no mundo. (Não sei como me tornei um cineasta e não um escritor de contos).” (FONSECA, 2012, p. 55).

Além do filme que Zé pretende realizar, há uma outra passagem de *O caso Morel* em que a sétima arte é chamada à cena. Com humor ácido, Morel descreve um filme que tentou assistir no cinema e critica o artificialismo e os clichês:

Num deserto, morrendo de sede, uma mulher arrumadinha, cabelos lisos, bonita, abraçada a um homem barbudo, cansado, perguntava com voz sofrida: “Franz, o que vai acontecer com a gente?”. Saí [do cinema]. Não ia acontecer coisa alguma com eles. Além disso, a atriz, quando acordava pela manhã, em sua casa, tinha a cara muito mais amassada do que naquele deserto escaldante. (FONSECA, 2004b, p. 93).

É válido observar que, enquanto em “Cinema e literatura” o cronista demonstra antipatia pelo experimentalismo vazio, a ficção do autor, como acabamos de ver, também ataca o extremo oposto, ou seja, o convencionalismo piegas. É o que se percebe também no conto “O vendedor de livros”, da coletânea *Axilas e outras histórias indecorosas*:

Se eu estivesse num filme, para demonstrar minha irritação eu faria um súbito e violento gesto largo e derrubaria todos os livros no chão. Ah, esses clichês! Fui para a cama e deitei. Também não fiquei em posição fetal, esta merda que estou contando não é um filme, porra. (FONSECA, 2011a, p. 157).

Pela presença constante do cinema em sua obra, pela relação pessoal do autor com o audiovisual, torna-se difícil contestar Sérgio Augusto (1988), que, em crítica na Folha de S. Paulo, declarou: “Dificilmente haverá entre nós escritor mais cinéfilo do que Rubem Fonseca.”

2.7 *Romance Negro: a Metaficção de Rubem Fonseca Atinge seu Ponto Máximo*

“A escrita é, ela própria, leitura de uma outra escrita.”

Roger Chartier

A obra sobre a qual passamos agora a nos debruçar é “Labaredas nas trevas – Fragmentos do diário secreto de Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski”. O conto, cujo título faz referência a uma das mais famosas criações de Joseph Conrad, *O coração das trevas*, foi primeiramente publicado no extinto fascículo *Folha d*, encadernado no jornal *Folha de S. Paulo* de 9 de abril de 1989, um domingo – o dia em que a tiragem dos matutinos é maior. A foto de Fonseca estampava a parte superior esquerda da capa do diário, que por sua vez era uma redução em miniatura da capa do caderno, onde se podia ler: “Rubem Fonseca – um conto inédito.”

Tamanho destaque não seria possível se o escritor não fosse um *best seller*, um nome imediatamente reconhecível pelo leitor médio do jornal – um dos mais respeitados e de maior circulação do Brasil.

Por falar em leitor, cabe observar que, na apresentação do conto que figura na capa da “Folha”, revela-se que o seu protagonista é Joseph Conrad. Já três anos depois, quando “Labaredas” sai pela primeira vez em livro, integrando a coletânea *Romance negro e outras histórias*, não há tal explicação. Rubem Fonseca evita didatismos⁵⁵, como já dissemos. Assim, há quem leia a narrativa acreditando tratar-se de um personagem fictício, como um professor de cursinho de credibilidade discutível que, ao comentar questão do Enem (Exame Nacional do Ensino Médio) de 2012 sobre a obra, escreveu: “O segundo texto se situa à distância de sete anos do primeiro - anos em que, como registra esse texto, ocorreram mudanças seja na situação do autor [Conrad] (fictício), seja na do escritor comentado (Stephen Crane, também fictício).”⁵⁶

⁵⁵Eis aí uma diferença entre Rubem Fonseca e Conrad, que é citado, dessa vez abertamente, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. No romance, o professor de literatura Gurian afirma que “O problema do Conrad foi querer explicar sua obra em prefácios longos e chatos [...]. O artista não tem que explicar sua obra.” (FONSECA, 2012, p. 79).

⁵⁶ Disponível em: <http://estaticog1.globo.com/2012/vestibular/enem/objetivo/resolucao_objetivo2.pdf> Acesso em: 22 ago. 2013.

Não se sabe o tamanho da fatia do público que aprecia o conto percebendo as referências ao autor de *Lord Jim* e a outro escritor consagrado, Stephen Crane. Mas o próprio Rubem Fonseca parece suspeitar que muitos daqueles que o leem não são muito, por assim dizer, perspicazes. É o que sugere, por exemplo, o “Autor”, que no conto *Intestino Grosso* confessa a um repórter: “Entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão.” (FONSECA, 2004a, p. 468).

Sobre a imagem do leitor que emana da obra de Rubem Fonseca, há duas versões contrastantes. Enquanto Deonísio da Silva (1996, p. 98) afirma que “Rubem Fonseca, ao escrever, deve supor um interlocutor inteligente, culto, atento. Tem, pois, em muito boa conta a gente para quem escreve”, Aline Andrade Pereira (2011, p. 180) vai dizer justo o contrário: “A imagem do leitor como alguém levemente ignorante que não compreende ao certo o que lê é frequente na obra de Rubem Fonseca”.

Ela tem razão. E não só o leitor de literatura, mas, ao que parece, o consumidor de cultura de modo geral não é tido “em muito boa conta” na obra do autor. Em “**** (Asteriscos)”, o protagonista, o diretor teatral José Henrique, faz pouco de seu público (para dizer o mínimo), e afirma que todo espectador teatral é um débil mental. (FONSECA, 2004a, p. 300).

Outro exemplo vem de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Mas aqui o narrador do romance faz questão de indicar que a culpa não é (apenas) do espectador em potencial do seu futuro filme, a quem ele se refere, mas das instituições sociais e da própria cultura de massa: “Quem, entre os milhões de semianalfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão, conhecia Bábel?” (FONSECA, 2012, p. 18).

Porém, mesmo o leitor mais “distráido” poderá apreciar a prosa do autor. Vejamos o que pensa Boris Schnaiderman (In FONSECA, 2004a, p. 777):

A história da cultura se mistura com a nossa realidade, como em ‘A santa de Schöneberg’, conto particularmente misterioso para quem não conhece um pouco da vida do pintor austríaco Egon Schiele, o artista ‘maldito’ da Belle Époque. Mesmo este leitor, porém, ouvirá as vozes que falam no conto, apenas elas serão menos explícitas.”

Bem informados ou não, os escritores dependem dos leitores para sobreviver. E Fonseca não ignora em sua obra a interferência do mercado na produção de um escritor. O caso mais agudo é *Bufo & Spallanzani*, no qual Gustavo Flávio diz que teve obras traduzidas (bem como Rubem Fonseca) e fala abertamente, com ironia mordaz, sobre as estratégias mercadológicas que cercam o negócio editorial:

“Não entendi o que você quis dizer com essa história”, disse Juliana.

“É apenas uma história de sapos & homens. Nada a ver com a simbologia de *Of mice and men*. Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França[...], dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber. Na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo Homo sapiens contra a natureza[...]. Nos Estados Unidos, definirão o livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. A palavra hybris será usada anatematicamente. Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.[...] Hybris é um belo clichê helênico. Os leitores adoram.” (FONSECA, 2007, p. 123-24).

Mas ele enxerga um lado positivo no fato de o artista produzir tendo na mira um público consumidor:

“O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no shilling que cobrava de cada espectador [...]. Assim como o teatro não se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans Wake*.” (Ibidem, p. 124).

O narrador de outro de seus romances metaficcionalis, “Vastas emoções”, que não é escritor mas cineasta, faz uma reflexão com o mesmo espírito pragmático de Gustavo Flávio:

Evidentemente os empresários da cultura de massa só pensam em lucro. Mas não é essa a melhor maneira de produzir qualquer coisa? Batatas, computadores, cerveja, livros? E quem é que não pensa em lucro? Qual o artista, pensador, cientista que não pensa em alguma forma de lucro ao exercer sua atividade? [...] O artista é um profissional como qualquer outro. (FONSECA, 2012, p. 24).

Patricia Waugh (2003. p. 64) aposta que um texto ficcional não pode ser tão experimental que não possa ser familiarizado pelo leitor, e também não deve ser ingenuamente realista a ponto de soar anacrônico. Deve haver um equilíbrio. O narrador de *O selvagem da ópera*, a biografia romanceada de Carlos Gomes de que tratamos no primeiro capítulo, observa que “Não é fácil conciliar a originalidade com o aplauso popular.” (FONSECA, 1994b, p. 128).

Marisa Lajolo (2001, p.118) entende que “Livros – é verdade – sempre falaram de livros, mas hoje essa tendência se intensificou muito: uma obra se refere a outra, que se refere a outra, numa rede quase infinita de menções múltiplas e recíprocas.” “Labaredas” está incluído naquele que pode ser considerado o livro de contos de Rubem Fonseca onde mais se percebe a presença da metaficção (historiográfica).

Outras seis narrativas integram a coletânea:

O “herói” de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” é Augusto, “cujo nome verdadeiro é Epifânio” (FONSECA, 2004a, p. 593), e que, após ganhar na loteria, pode se dedicar integralmente a escrever e à arte referida no título do conto. “Assim, quando não está escrevendo – ou ensinando as putas a ler -, ele caminha pelas ruas.” (Ibidem, p. 594).

“Olhar” é protagonizado por um personagem que se define como “um escritor que os professores de letras, numa dessas convenções que impingem aos alunos, chamam de clássico” (Ibidem, p. 633); “A santa de Schöneberg” dialoga com a obra e a biografia do pintor austríaco Egon Schiele.

“O livro de panegíricos” é o menos metaficcional do conjunto, podemos dizer, mesmo assim lá está ele (não apenas no título mas como obsessão de um débil idoso que antes de morrer quer a todo custo se ver livre dele): o livro.

“A recusa dos carneiros” foi concebido a partir de discursos de deputados brasileiros proferidos nos anos 1830 a respeito da pena de morte. Sobre o conto, Schnaiderman (in FONSECA, 2004a, p. 776) afirma que “a própria História se torna texto e desaparece a fronteira entre Literatura e História”.

Ao enforcar-se o sentenciado Motta Coqueiro, que até o último instante diz ser inocente do crime que lhe imputam, a corda arrebenta e o réprobo cai ao chão. O carrasco, para levar a cabo sua tarefa, agarra o condenado pelo pescoço para matá-lo por esganadura. O sr. Dr. Juiz percebe que o verdugo encontra dificuldades para levar a termo a execução, pois não passa de um incompetente. Um carniceiro faria o serviço melhor mas os carniceiros continuam se recusando a desempenhar essa tarefa. O sr. dr. juiz substituto manda então que encham de terra a boca do criminoso, o que é feito. Não se vê mais a boca, nem se vê o nariz, nem se vêem os dentes, nem os olhos arregalados do condenado, agora cobertos de terra. Mas não há dúvida de que cumpriu-se a pena de morte, sendo obedecidos os ditames da lei e da justiça. (FONSECA, 2004a, p. 696).

Sobre a obra que dá título ao volume, “Romance negro”, uma história policial vivida por um romancista policial, já falamos aqui. Como se nota, todos os contos dessa coletânea lançada em 1992 de alguma maneira dialogam com a memória, a História e a tradição cultural. A seguir, continuaremos tratando de “Labaredas nas trevas”.

2.8 Experimentalismo ou Apropriação Indevida? A Intertextualidade Vai ao Tribunal

“Meu caro Rubem,

Como sabe, roubei-lhe uma personagem por algum tempo. Na verdade não roubei, porque uma personagem daquelas não se rouba; toma-se de empréstimo.”

Francisco José Viegas

Já mencionamos que Gustavo Bernardo (2003. p, 43) afirma que a intertextualidade integra a lista de processos pelos quais se manifesta a metaficção. Ciente de que a ficção é uma forma tão legítima de revisitar o passado e não mais “contaminada” de subjetividade do que a História, Rubem Fonseca é um adepto do “novo romance histórico” (Cf. FERREIRA, A. In ESTEVES, 2010, p. 14), modalidade em que toma a liberdade de ficcionalizar personalidades históricas, como Getúlio Vargas, no romance *Agosto* (1990), por exemplo. Entre tais personagens, o escritor tem clara preferência pelos da História da literatura, uma vez que já foram retratados em suas páginas, como vimos ao longo desta dissertação, além de Conrad e Crane, Lord Byron, Álvares de Azevedo, Molière, P.D. James, James Ellroy, entre outros.

Joseph Conrad nasceu na Polônia, ingressou e progrediu na carreira de marinheiro mercante e somente após os vinte anos de idade aprendeu inglês. Desconfiado em relação à qualidade de seu trabalho, demorou seis anos para concluir o primeiro livro, *A loucura do Almayer*. (Cf. ORR e BILLY, 1999, p. 35).

Em *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flávio escreve (em inglês, “o latim dos tempos modernos”, segundo ele): “So many writers, Conrad for instance, have been aided by being brought up in a metier utterly unrelated do literature.⁵⁷” (FONSECA, 2007, p. 225). Rubem Fonseca, além de também estreitar tardiamente na literatura, tem outra característica que aparentemente o faz se identificar com Conrad. Assim como é lugar-comum crítico afirmar que o autor brasileiro se baseia em seus anos de comissário de polícia para compor seus enredos policiais, o seu “colega” europeu tem grande parte de sua extensa obra protagonizada por homens do mar.

Stephen Crane, por seu turno, foi um contista e romancista norte-americano da virada do século XIX para o XX. Ao emigrar para a Inglaterra, estabeleceu uma sólida amizade com Conrad. Mas este, na reapropriação⁵⁸ de Fonseca, registra no diário fictício que constitui o conto uma obsessão pelo colega que se estende por décadas, não admitindo que o comparassem a ele e, para se assegurar que esse sentimento jamais viesse a público, queima o diário em sua chaminé.

Para escrever “Labaredas”, Fonseca se inspirou em um artigo que Conrad escreveu sobre Crane para o *The London Mercury*, em 1919. O contista parafraseia o artigo original, porém editando-o. Por exemplo, no conto, lê-se “Sua morte [de Crane] pode ter sido uma grande perda para os seus amigos, mas não para a literatura.” (FONSECA, 2004a, p. 632). No texto original, porém, o tom difere um pouco:

Essa obra foi interrompida pela morte prematura. Foi uma grande perda para seus amigos, mas talvez nem tanto para as letras. Creio que ele deu tudo o que podia nos poucos livros que teve tempo de escrever. *Para não ser mal interpretado*: a perda foi grande, mas o que se perdeu foi o deleite que sua arte poderia nos dar e não mais uma possível revelação. Quanto a si mesmo, quem pode dizer o quanto ele ganhou ou perdeu por sair tão cedo desse mundo dos viventes, o qual ele sabia como pôr diante de nós nos termos de sua

⁵⁷ “Muitos escritores, Conrad por exemplo, se beneficiaram por terem vindo de um *metier* em nada relacionado à literatura.”

⁵⁸ Para usar um termo de Roger Chartier. (1990, p. 59).

própria visão artística? Talvez ele não tenha perdido grande coisa. O reconhecimento que obteve foi bastante tímido e dado de má-vontade.[...] (CONRAD, 1919, grifo nosso⁵⁹).

A crítica ao amigo, portanto, existiu, quando Conrad insinua que de Crane não se poderia mais esperar uma “revelação”, mas a ideia que fica do texto é que o reconhecimento que Crane obteve em vida não esteve à altura do que mereceu. O narrador “pesa a mão” no ataque, com o objetivo de esboçar uma mágoa, inveja ou coisa parecida de Conrad em relação ao amigo morto. Além disso, o texto fluido e econômico dessa paráfrase lembra mais o estilo de Rubem Fonseca do que a escrita “palavrosa”⁶⁰ do anglo-polonês. Em sua tradução (traição?), o contista omitiu certas passagens e incluiu outras, além de ter conformado o texto à sua própria forma de escrever:

Eis o que escrevi: “Como todo mundo, li *The red badge of courage* quando foi publicado. Mas à medida que virava as páginas desse pequeno livro que conseguira, naquele momento, uma recepção tão barulhenta, eu estava apenas interessado na personalidade do jovem escritor, tão festejado pela imprensa por sua juventude e outros atributos não literários. Sua morte prematura pode ter sido uma grande perda para os seus amigos, mas não para a literatura. Creio que ele deu tudo o que tinha a dar nos poucos livros que escreveu; e que procurou ser sincero ao descrever suas impressões. Fui vê-lo na clínica em que estava para se curar, mas um simples olhar bastou para me dizer que aquela era uma esperança vã. As últimas palavras que soprou para mim foram ‘estou cansado’. Ao sair, parei à porta, para olhá-lo novamente, e notei que ele havia virado a cabeça no travesseiro e olhava pensativamente as velas de um barco que deslizava lentamente pela moldura da janela, como uma sombra indistinta contra o céu cinzento. Aqueles que leram suas pequenas histórias *Horses* e *The boat* sabem que ele amava os cavalos e o mar. E sua passagem nesta terra foi como a de um cavaleiro veloz na madrugada de um dia fadado a ser curto e sem sol.” (FONSECA, 2004a, p 632-3).

Neste resumo do artigo-fonte, Fonseca preserva o tom “lírico” do original e faz acréscimos por conta própria, como a afirmação de que Conrad “estava apenas

⁵⁹ No original: “This achievement was curtailed by his early death. It was a great loss to his friends, but perhaps not so much to literature. I think that he had given his measure fully in the few books he had the time to write. Let me not be misunderstood: the loss was great, but it was the loss of the delight his art could give, not the loss of any further possible revelation. As to himself, who can say how much he gained or lost by quitting so early this world of the living, which he knew how to set before us in the terms of his own artistic vision? Perhaps he did not lose a great deal. The recognition he was accorded was rather languid and given him grudgingly.”

⁶⁰ “Palavroso” é o adjetivo com que H.G. Wells classifica o estilo de Joseph Conrad em uma crítica publicada no *Saturday Review* sobre *An Outcast of the Islands*. (Cf. NAJDER, 2007, p. 228). O narrador de “Labaredas” menciona essa crítica.

interessado na personalidade” de Crane ou que ele fora “tão festejado pela imprensa por sua juventude e outros atributos não literários”.

O artifício de transcrever um texto de *outrém* numa obra de sua autoria, sem separar o que é “seu” do que não é, é um experimento de escritores de vanguarda, dentro e fora do Brasil. Como vimos, Rubem Fonseca lançou mão desse recurso nos contos “H.M.S Cormorant em Paranaguá” e em “Labaredas”. Ana Miranda, que já escreveu sete romances sobre a vida de personagens da História literária, a exemplo de Clarice Lispector, Gonçalves Dias, Gregório de Matos e Augusto dos Anjos, faz uso do mesmo expediente e justifica: “citar fontes num romance pode induzir o leitor a pensar que a ficção reproduz a verdade histórica”.

Logo após transcrever o trecho da entrevista em que a romancista deu a declaração acima, Leticia Malard (2006, p. 88) faz uma acusação a Ana Miranda que também caberia a Rubem Fonseca, que se utiliza da mesma técnica: “A crítica que pode ser feita a Ana Miranda não é a de encobrir fontes históricas, mas ‘roubar’ textos literários, entremeando-os em seu próprio texto e de tal forma que somente os leitores dos textos apropriados sejam capazes de esclarecer o ‘roubo’.”

Vale transcrever aqui trecho da “Carta a Rubem Fonseca sobre um certo roubo”, escrita pelo romancista português Francisco José Viegas, na qual ele expõe (indistinguindo entre realidade e imaginação, à moda metaficcional) como teria sido inevitável se apropriar de um personagem de Rubem Fonseca, o advogado e detetive Mandrake, em um de seus livros policiais:

Por mais que eu quisesse, o personagem que eu imaginava não era meu – era seu. Só a sua personagem, Mandrake [...] seria capaz de entrar no livro e sair dele sem se perder e sem se trair. Roubei. Um escritor rouba muito. Rouba histórias e rouba frases, que ouve aqui e ali, que lê aqui e ali, mas tem de ter cuidado com as personagens, porque elas dependem de um gênio, de um talento e de um poder que se assemelha ao dos trovões que caem ribombando sobre as nossas vidas e nunca mais as abandonam, até ficarmos surdos. [...] no Rio visitei Mandrake e perguntei: “Você acha que o Rubem se vai importar?” “É capaz, [...] Você sabe como são os escritores, por isso recomendo que não lhe diga nada.” (VIEGAS, 2012).

Só para constar, na “carta” (que Viegas publicou no lisboeta *Jornal de Letras*, e que o *Portal Literal* reproduziu), o autor do “roubo” revela que informou ao criador de

Mandrake por meio da filha deste da (re)apropriação de Mandrake, e que Fonseca “não ficou zangado”.

No fim, você não ficou zangado, Rubem. A falar a verdade, não podia; porque Mandrake, tirando o nome, pertence a todos os seus leitores, se bem que só você o conheça verdadeiramente. Mandrake não nos representa a todos – mas só aos melhores, e em todas as suas variantes: romântico, melancólico, malandro, cafajeste, inteligente, divertido, frio, abandonado, livre, solitário, distraído, um dos personagens mais conseguidos da literatura da nossa língua. (Ibidem).

O experimento intertextual de embaralhar os textos-fontes com trechos “de próprio punho” – que tem muito de jogo e provocação, inclusive ao leitor – está no centro da maior polêmica do meio intelectual argentino nos últimos anos – em grande parte devido ao imbróglgio ter chegado aos tribunais.

O escritor platino Pablo Katchadjian lançou, em 2009, um pequeno livro chamado *El Aleph Engordado*. A edição teve uma tiragem minúscula de 200 exemplares e teria passado quase despercebida não fosse o fato de o autor ter sido processado por plágio pela viúva e herdeira dos direitos sobre a obra de Jorge Luis Borges, autor do conto *O Aleph* - alvo da “homenagem” de Katchadjian.

O que Katchadjian fez foi “engordar” o conto original. “Às 4 mil e poucas palavras de Borges, o jovem autor acrescentou mais de 5 mil vocábulos, criando um híbrido.” (CHACOFF, 2013, p. 44). No posfácio de sua releitura, o autor revela acreditar que os melhores momentos do seu livro são aqueles em que não dá para saber o que é dele e o que é de Borges. (Cf. CHACOFF, op. cit., loc. cit.).

Maria Kodama, conhecida por administrar com mão de ferro o legado do ex-marido, explica ao jornalista Alejandro Chacoff a decisão de processar Katchadjian: “Para mim, *El Aleph engordado* é tristíssimo. [...] O que ele [Katchadjian] faz não tem sentido, não deve ter sentido nem para ele mesmo. Eu não posso pegar a obra de um autor, colocar uns parágrafos a mais e assinar meu nome.” (In CHACOFF, op. cit, p. 45).

Letícia Malard provavelmente concordaria com a herdeira de Borges. Já a defesa de Katchadjian queria “provar ao juiz que *El Aleph Engordado* é um caso legítimo de experimentação literária, parte de uma longa tradição vanguardista nas artes”

(CHACOFF, op. cit., p. 46), tradição na qual se insere, segundo dois especialistas na obra do maior escritor argentino que conversaram com Chacoff, o próprio Jorge Luis Borges!

Um desses estudiosos é Carlos Gamerro, que além de crítico literário é romancista. E, assim como Katchadjian, Ana Miranda e Rubem Fonseca, também afeito às mesmas provocações intertextuais:

[Gamerro] trabalha atualmente em um romance sobre um manuscrito perdido de Shakespeare que teria sido baseado no *Don Quixote*. Para escrever o livro, disse ter copiado fragmentos inteiros de autores obscuros que foram contemporâneos de Shakespeare. Num procedimento similar ao de Katchadjian, ele “intervém” nas obras; às vezes mudando parágrafos, às vezes algumas poucas palavras. (CHACOFF, 2013, p. 47).

O advogado de Katchadjian lhe pediu que escrevesse “um ensaio sobre arte pós-moderna para o juiz, usando exemplos didáticos de outros artistas que se ‘apropriaram’ de obras no passado”, relata Chacoff (Ibidem, p. 46). No fim das contas, o escritor foi absolvido em primeira instância da acusação de fraude e violação de propriedade intelectual (Cf. CHACOFF, op. cit. p. 49).

A nota de sabor dessa história é que uma argumentação baseada em conceitos da arte pós-moderna transcendeu os debates acadêmicos, indo parar na estratégia de defesa de um escritor processado por plágio!..

Além de “Labaredas”, Rubem Fonseca também teria cometido muitos ‘roubos’ em “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, cujo narrador apropria-se de vários versos de Álvares de Azevedo, e somente os “leitores dos textos apropriados” percebem. Entre muitos exemplos, podemos citar “E do meio do mundo prostituto/ Só amores guardei ao meu charuto”, recitado pelo narrador e que também dá nome a uma novela de Rubem Fonseca. Nos dois contos nem sequer é mencionado que as obras dialogam com Joseph Conrad e Álvares de Azevedo.

Ao contrário do que acredita Malard, vemos essas “citações poéticas” ocultas como um recurso do contista, não como plágio. Consideramos que, nos casos expostos, explicitar os autores verdadeiros empobreceria as obras.

Mas isso não é uma regra. Revelar o alvo da “homenagem” ou preferir não entregar de bandeja a informação ao leitor é sempre uma questão de “tato”, de *feeling* do autor. Parafrazeando Gustavo Flávio, em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, escrever é fazer escolhas a todo momento (FONSECA, 1997). Nessa novela, por exemplo, é dito - tanto na contracapa da edição como dentro do texto (Ibidem, p. 106) - que o seu título foi extraído de dois versos do *Poema do frade*, de Álvares de Azevedo. Nesse caso, tanto a revelação do objeto da intertextualidade não é “empobrecedora”, como seria, aí sim, desonesto não fazê-lo.

Indagado por que seu cliente não marcou no texto as partes que eram dele e as que eram de Borges, o advogado de Katchadjian, que diga-se de passagem também é escritor, respondeu com outra pergunta: “Perde todo o sentido, né? Parte da graça, parte do jogo, é descobrir o que é de quem no livro.” (CHACOFF, 2013, p. 46).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RUBEM FONSECA, O POETA, *ESTÁ DE OLHO NELES*

“Sem imaginação não há literatura. A imaginação é a mãe da ficção, é a mãe da poesia, é até mesmo, como disseram Mommsen e Burckhardt, a mãe da História.”

E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto, Rubem Fonseca

Estamos chegando ao fim desta dissertação, na qual pretendemos esboçar um perfil da produção metaficcional e da ficção histórica de Rubem Fonseca.

No primeiro capítulo, analisamos as obras do autor que, apesar de diferirem bastante quanto à sua conformação, apresentam um ponto em comum que vem ao encontro do objetivo de nossa pesquisa: problematizar o aproveitamento que a ficção faz da História.

Iniciamos com o encontro da ficção com a autobiografia, mediado pela memória, que é *José*. A obra, não obstante ser catalogada como “ficção brasileira”, é sem dúvida autobiográfica, o que é esclarecido inclusive na própria narrativa, onde Fonseca recorda suas memórias juvenis ao mesmo tempo em que reflete sobre o ato de rememorar. “Uma aliada do esquecimento, isso é a memória”, define o narrador (FONSECA, 2011b, p. 126), que de forma recorrente ao longo do livro insiste na tese da errância, da não confiabilidade da memória: “José suspeita que talvez já tenha contado essa história, mas se o fez não sabe quando, nem onde. Mas, com certeza, agora irá relatá-la de maneira diferente.” (Ibidem, p. 139).

Antes de escrever suas próprias memórias, Rubem Fonseca já havia dialogado com a biografia e a obra de outros artistas em sua metaficção historiográfica. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) é um romance metaficcional onde, em paralelo a uma trama policial, o narrador (um cineasta anônimo) prepara a adaptação cinematográfica de um livro de contos do escritor russo Isaac Bábel. Em meio a muitas peripécias, esse narrador/protagonista passa a conhecer cada vez mais a vida do autor de *A cavalaria vermelha*. E o leitor junto com ele. A obra também é fértil em comparações entre o cinema e a literatura. Assim, pós-modernamente, os ofícios de ficcionista, biógrafo e crítico se confundem.

Em *O selvagem da ópera* (1994), mais uma vez, uma personalidade histórica é homenageada por Rubem Fonseca. Diferente de “Vastas emoções”, no qual Isaac Bábel não é um personagem, mas uma “obsessão compulsiva” do protagonista (Cf. FONSECA, 2012, p. 167), o livro, definido pelo narrador como “texto-base para um filme sobre Carlos Gomes”, tem o músico como personagem principal, “contracenando” com outras importantes figuras da história brasileira do século XIX, como o imperador Dom Pedro II, e alguns personagens fictícios.

Esses dois romances, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *O selvagem da ópera*, em especial o último, fazem o leitor, o mercado e a crítica repensarem as fronteiras entre ficção, História e biografia neste panorama atual de poucas (ou nenhuma) certezas. Conforme observa a pesquisadora Rebeca Alves (2010, p. 997), “da mesma maneira como a história perdeu o *status* de relato imparcial e verídico, a perspectiva biográfica não poderia estar isenta de modificações neste sentido.”

Mostramos ao longo do nosso trabalho que a obra de Rubem Fonseca, além de ficcionalizar a vida de artistas de diferentes épocas, também aproveita para abordar eventos históricos. É marcante a reflexão de cunho político em obras como “Vastas emoções” (onde é abordada a situação política na União Soviética no período em que foi governada por Mikhail Gorbachev) ou o romance *O doente Molière* (no qual o autor retrata a França de Luís XIV).

Vimos ainda que Rubem Fonseca também aborda a História do Brasil em sua metaficção historiográfica. Em *O selvagem da Ópera*, a abolição da escravatura e a proclamação da república são o pano de fundo para essa “biografia ficcional” protagonizada pelo compositor Carlos Gomes. Nesse mesmo século XIX transcorre o conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, lançado com a coletânea *O cobrador*, em 1979. A obra faz referência a um incidente que confrontou a tripulação do cruzador do título e a população da pequena cidade portuária de Paranaguá, que, à época, 1850, pertencia à província de São Paulo. O *H.M.S.* (iniciais de “Her/his Majesty’s Ship”) *Cormorant* percorria então a costa brasileira, pondo a pique os navios que insistiam em trazer escravos da África, desobedecendo à “Lei Bill Aberdeen”. Eis o mote para Álvares de Azevedo e um Lord Byron fantasmagórico, transformados em personagens pela pena de Rubem Fonseca, começarem uma fértil discussão sobre desenvolvimento e barbárie, que cruza a fronteira do século XIX e chega ao XXI sem ficar datada. Onde

Byron vê progresso, Azevedo vê autoritarismo. Uma espécie de Brasil x Inglaterra no campo das letras. A releitura fonsequiana desses personagens históricos resulta numa obra de alto teor político e atmosfera romântica.

Agosto (1990), *O selvagem da Ópera* (1994) e *O doente Molière* (2000) formam a trinca de romances históricos de Rubem Fonseca inseridos numa tradição pós-moderna que faz a ficção se aproximar da História.

Segundo Prysthon, o romance histórico e o romance policial urbano são as “tendências mais representativas” dessa tradição recente entre nossos ficcionistas, e a obra de Fonseca é exemplo de ambas. A autora afirma que tais tendências seriam “modas culturais” com “vocações cosmopolitas”, às quais se somariam ainda a “voz das minorias” e o “tom memorialista geracional” (Cf. PRYSTHON, 1999, p. 10). O autobiográfico *José*, lançado em 2011, atesta que, se o memorialismo é uma moda, ela não é tão passageira assim, já que atravessa pelo menos quatro décadas em nosso panorama literário.

No segundo capítulo nos dedicamos ao estudo de obras de Rubem Fonseca que, cada uma a seu modo, apresentam recursos metaficcionalis específicos. Ao lado da construção do enredo, em tais trabalhos acreditamos que o autor deixe transparecer suas próprias ideias a respeito da literatura e da arte em geral, demonstrando uma peculiar preocupação em refletir sobre estética e questões mercadológicas. O romance *Bufo & Spallanzani*, ao lado do conto “HMS Cormorant em Paranaguá”, é rico em subsídios para estudarmos outro aspecto metaficcional da obra de Rubem Fonseca: a abordagem do processo criativo em literatura.

Inspirado na falta de inspiração, “Bufo” é um exemplo típico da obra de Fonseca, por unir enredo policial a reflexões sobre arte (incluindo o mercado editorial, o processo criativo, o questionamento da noção de autoria etc.) e protagonista com dupla identidade numa estrutura não linear. A receita se repete em “Romance Negro”, como vimos no subcapítulo 2.4, dedicado à metaficção policial do autor, onde também comentamos os romances *O doente Molière* e *O caso Morel*.

O doente Molière (2000), com suas descrições minuciosas de torturas, une pitadas de horror a uma história detetivesca ambientada no século XVII. O enredo gira em torno da investigação, feita pelo único personagem da história que não pertence à História – o

marquês anônimo que também é o narrador, de um possível assassinato por envenenamento do comediante Molière (o qual, oficialmente, morreu de causas naturais).

Esse marquês, amigo próximo de Molière, resolve investigar o episódio por conta própria, quando, em certo momento, sua própria vida passa a ser fonte de mistério. Como é recorrente em Fonseca, o narrador é um homem de letras, embora frustrado, e ao longo do livro comenta as peças do “amigo”.

O Caso Morel é o primeiro romance de Fonseca, lançado em 1973. Trata-se de um empreendimento narrativo complexo, com múltiplos focos narrativos, tramas que se passam em tempos diferentes, mistérios, personagens que mudam de nome e, (ufa!) sendo uma obra reflexiva, ainda oferece suporte a uma discussão sobre a escrita de si.

Ainda no segundo capítulo, falamos sobre a proximidade de Rubem Fonseca com o cinema, fato que inclusive deixa marcas notórias em sua produção ficcional. Outras relações também povoam sua poética: com a censura; o mercado; os leitores. Discutimos a visão do leitor que se depreende da metaficção de Rubem Fonseca, e também como é trabalhada diegeticamente pelo autor a relação do artista com o mercado.

Encerramos o capítulo com uma polêmica que a intertextualidade em sua roupagem pós-moderna trouxe ao mundo da literatura – e também da justiça(!). “Labaredas nas trevas - Fragmentos do diário secreto de Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski” é uma das narrativas curtas que formam *Romance negro e outras histórias*, o ponto alto da arte metaficcional de Rubem Fonseca. Refletimos sobre a maneira com que Fonseca trabalha a intertextualidade no conto: incluir trechos escritos por Joseph Conrad, sem que seja mencionado, é intertextualidade legítima ou plágio? Nós preferimos a primeira hipótese.

Pode parecer surpreendente, ou mesmo inédito, o fato de que *Amálgama* (2013), mais recente lançamento de Rubem Fonseca, tenha, entre os 34 textos curtos que compõem o volume, cinco poemas. Mas já na coletânea “Lúcia McCartney” (1967) há poesia. Trata-se de “Os inocentes”, uma experiência cheia de elipses em que é impossível não lembrar do recurso cinematográfico da montagem. O texto, que relata a

reação de banhistas ao se depararem com um corpo trazido pela maré até à praia, pelo espaço e pela técnica, se assemelha ao “Cinepoema”, de Vinícius de Moraes:

Policia! limpa suor da testa, olha gaivota, céu azul.

Afinal rabeção: corpo carregado.

Espaço branco vazio cercado

pelo colorido das barracas, lenços, biquínis, chapéus, toalhas por todos os lados.
(FONSECA, 2004a, p. 349).

O preto no branco

Da espuma da onda

A branca de flanco

Brancura redonda

O preto no branco

A gaivota ronda. (MORAES, 2009, p. 200-201)

Amálgama. Até o título da obra é poético – palavra proparoxítora *amalgamada* de aliteração e assonâncias. Um de seus poemas, “Sopa de pedra”, pode ser tomado como uma metonímia do livro – e, por que não?, da obra metaficcional do autor como um todo:

Um escrevia o nome da mulher amada com letras de macarrão

Enquanto a sopa esfriava no prato.

Outro era metade solidão e metade multidão.

Estou de olho neles.

Um andava com a espada sangrenta na mão.

Outro fingia que sentia o que de verdade sentia.

Este dizia que não cabe no poema o preço do feijão.

Estou de olho neles.

Este vê a vida como origem da sua inspiração,

A vida que é comer, defecar e morrer.

Todo poeta é maluco.
Estou de olho neles.
E também tem que ser maluco o pintor
E o músico e o prosador.
A loucura é muito boa
Para todo o criador.
Mesmo para os cozinheiros
Ou qualquer inventor.
Estou de olho neles.
É melhor ser capenga do que cego.
A poesia é uma sopa de pedra.
Cabe tudo dentro dela. (FONSECA, 2013, p. 27-28).

Metonímia, pois, neste poema sobre poesia, que dialoga com Ferreira Gullar e Fernando Pessoa, o eu-lírico reitera uma ideia que perpassa os outros textos (contos e poemas) da coletânea: todo escritor é louco, todo poeta é doente – conceito (auto)irônico que Fonseca (ou seus personagens) adora repetir⁶¹. A reapropriação da História literária pela literatura é uma das marcas da “metaficção historiográfica”, que, segundo Linda Hutcheon, é o que caracteriza o Pós-Modernismo na ficção. (HUTCHEON, 1991, p. 11).

Procuramos demonstrar neste trabalho que, dado o enorme volume de sua obra que dialoga com a História, em especial a literária, Rubem Fonseca confirma (ao menos em relação à sua própria criação) o que diz o narrador do seu autobiográfico *José*: “A melhor inspiração do escritor é sempre encontrada nos livros.” (FONSECA, 2011b, p. 50). Ele está de olho neles.

⁶¹ O produtor de cinema Dietrich, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, confessa: “Houve época em que pensei em me tornar escritor, mas verifiquei que não era louco o suficiente para tanto. Acho que o sujeito que é escritor, em princípio, não é muito bom da cabeça.” (2012, p. 133). Rubem Fonseca, no discurso que faz em Portugal no início de 2012, ao qual já nos referimos, arranca risos da plateia ao afirmar que “Escrever é uma forma socialmente aceita de loucura.”

REFERÊNCIAS

ALVES, Rebeca. Aspectos da contemporaneidade em *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca. **Anais do SETA**, IEL – Unicamp, Campinas, número 4, p. 988-998, 2010. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/896/738>> Acesso em 20 jan. 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

AUGUSTO, Sérgio. Novo livro de Rubem Fonseca traz as ‘vastas emoções’ cinematográficas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 Nov. 1988. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/sobre-ele/novo-livro-de-rubem-fonseca-traz-as-vastas-emocoes-cinematograficas-de-sergio-augusto-folha-de-s-paulo-191188/>> Acesso em: 15 jan. 2014.

_____. Atrás das grades. In FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. 3.ed.

_____. Livro reúne 71 contos de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1994. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/07/1994113001.html>> Acesso em: 23 jul. 2013.

AZERÊDO, Genilda. Signos metaficcionalis e o diálogo entre gêneros em *Jogo de cena*. **Revista Graphos**. João Pessoa, p. 146-152, vol. 14, n° 1, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/13316>> Acesso em: 23 jan. 2014.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **Noite na taverna/Macário**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BELLOTTO, Tony. O aprendizado. **Blog da Companhia**. 13 Dez 2013. Disponível em <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2013/12/o-aprendizado/>> Acesso em: 15 dez 2013.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1987. 3^o ed.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 2004. 7^a ed.

BYRON, Lord. **Poemas**. Tradução e introdução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

CAJUEIRO, Roberta Liana Pimentel. **Manual para Elaboração de Trabalhos Acadêmicos**. Rio de Janeiro: Edições BestBolso (Pegue & Leve), 2013.

CANDIDO, Antonio. O Romantismo, nosso contemporâneo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1988, Caderno *Idéias*.

_____. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

_____. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARVALHO, Ana Cristina Teixeira de Brito. **Do romance ao filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas *Bufo & Spallanzani***. 2013. 242 f. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba/CCHLA. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/AnaCristina.pdf>> Acesso em 13 dez. 2013.

CARVALHO, Mário César. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 jun. 1995. Caderno *Mais!*, p. 10-13. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1995/06/25/72>> Acesso em: 30 mar. 2013.

CERCAS, Javier. **FLIP 2012 – Mesa 3 – Ficção e história**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yZJV1Asgs-U>> Acesso em: 23 ago. 2013.

CHACOFF, Alejandro. A viúva e a vanguarda. **Revista Piauí**, 78, mar. 2013. São Paulo: Editora Abril, 2013.

CHANDLER, Raymond. **O longo Adeus**. Tradução: Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

CONRAD, Joseph. **A note without dates**. 1919. Disponível em: <<http://www.online-literature.com/conrad/notes-life-and-letters/7/>> Acesso em: 19 jul. 2013.

CONY, Carlos Heitor. C'est la guerre! In SALES, Herberto (Org.). **Antologia de crônicas: 80 crônicas exemplares**. São Paulo: Ediouro, 2010. 3ª ed. reform.

COSTA E SILVA, Alvaro. Os pensamentos imperfeitos de um selvagem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 ago. 2013. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/08/1320482-os-pensamentos-imperfeitos-de-um-selvagem.shtml>> Acesso em: 20 jul. 2013.

COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ELLROY, James. **Noturnos de Hollywood**. Tradução: Ivanir Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

FERREIRA, Antonio Celso. Prefácio. In ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FOLHA ONLINE. "Literatura ou Morte" reúne suspense, autores e ilustres. S/d. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal/colecao.htm> Acesso em: 28 jan. 2014

FONSECA, Rubem. Labaredas nas trevas – Fragmentos do diário secreto de Teodor Konrad Nalecz Korzeniovski. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 abr. 1989. Caderno

Folha d'. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1995/06/25/72>> Acesso em: 20 jul. 2013.

_____. **O selvagem da ópera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O doente Molière**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Contos reunidos**. Org.: Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. **O caso Morel**. Porto: Mediasat 2004b.

_____. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O romance morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. 3.ed.

_____. **Axilas e outras histórias indecorosas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.

_____. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b.

_____. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição especial (Saraiva de bolso).

_____. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, n. 53, p. 166-182, mar/mai. 2002.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, 22, p. 37-57, 2004.

HELLER, Bárbara et al. **Literatura comentada – Álvares de Azevedo**. São Paulo: Abril educação, 1982.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMES, P.D. **Segredos do romance policial: História das histórias de detetive**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Três estrelas, 2012.

_____. **Mortalha para uma enfermeira**. Tradução: Daniel Estill. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KELLY, Stuart. Unpicking the past masters: what makes a 'historical novel'? The Guardian, 02 mai. 2012. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/books/2012/may/02/what-makes-historical-novel?CMP=tw_t_gu> Acesso em: 17 jun. 2012.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MALARD, Letícia. Ficção e história na narrativa contemporânea. In **Literatura e dissidência política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

MAGALHÃES, JÚNIOR. R. **Poesia e vida de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

MANGUEIRA, José Vilian. **Cenas urbanas: a tematização da violência em cinco contos de Rubem Fonseca**. 2003. 165p. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

MELO, Patrícia. **Elogio da mentira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MILTOM, Heloisa Costa. O romance histórico e a invenção dos signos da história. In: **Literatura comparada: ensaios**. CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). Salvador: Edufba, 1996.

MOLIÈRE. **O doente imaginário**. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MORAES, Vinícius de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NAJDER, Zdzislaw. **Joseph Conrad: a life**. Rochester: Camden House, 2007.

Disponível em:

http://books.google.com.br/books?id=F8ANmy_7mTMC&printsec=frontcover&dq=Joseph+Conrad:+a+life&hl=pt-BR&sa=X&ei=1qjUu2kJYTdkQedIYHoDA&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q=Joseph%20Conrad%3A%20a%20life&f=false Acesso em: 20 jan. 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Brasília se divide entre ficção e documentário. **Estadão**, 18 Jul. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,brasil-se-divide-entre-ficcao-e-documentario-,1054680,0.htm>> Acesso em: 26 dez. 2013.

ORR, Leonard; BILLY, Theodore. **A Joseph Conrad companion**. Westport:

Greenwood Publishing Group, 1999. Disponível em: <

<http://books.google.com.br/books?id=hJdcYbONEp0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 20 jan. 2014.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PEREIRA, Aline Andrade. A movência do ficcional em Rubem Fonseca: biografia e narrativa em *Bufo & Spallanzani*. **Artcultura**. Uberlândia, p. 169-185, jan/jun. 2011. Disponível em: < <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/pereira.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2014.

PEREIRA, Mateus da Rosa. Intertextualidade, metaficção historiográfica e paródia pós-moderna em diálogo com a tradição dos romances históricos em *Netto perde sua alma*. **Revista Graphos**. João Pessoa, p. 60-69, vol. 14, nº 1, 2012. Disponível em: < <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/12971/8077>> Acesso em: 20 jan. 2014.

PETRIK, Tiago; PORTO, Malu.; LIMA, João Gabriel de. O personagem Rubem Fonseca. **Revista Bravo!**, Nov. 2009. São Paulo: Editora Abril, 2009.

PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. **Revista Signótica**. Goiânia, p. 9-27, n° 11, jan./dez. 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7259/5145>> Acesso em: 20 jan. 2014.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Prefácio. In BYRON, Lord. **Poemas**. Tradução e introdução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Renata Rocha. *O caso Morel*: um caso metaficcional. **Revista Signótica**. Goiânia, p. 173-189, n° 24, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/17923/12285>> Acesso em: 20 jan. 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2010.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca**. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. Três perguntas para Rubem Fonseca. **Observatório da Imprensa**, edição 503 – 16 jan. 2008. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/tres-perguntas-para-rubem-fonseca> Acesso em 14 ago.2013.

SILVA, Fabiano da Conceição. **A consciência literária de Rubem Fonseca**. 2010. 129p. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro/Faculdade de Letras. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaFC.pdf>> Acesso em 19 fev. 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura – Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. Org.: Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da Narrativa Literária. In **Análise estrutural da narrativa**. BARTHES, Roland; GREIMAS, A.J. et al. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

TORRÃO FILHO, Amílcar. **Tribades galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história**. São Paulo: Summus, 2000.

TEIXEIRA, Jerônimo. Maldito passado: A participação de Rubem Fonseca no Ipês, entidade que deu apoio à ditadura, é um episódio escamoteado em sua biografia. Uma pesquisa recente mostra que a colaboração foi mais longa do que ele admite. **Revista Veja**. 23 dez. 2009. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/231209/maldito-passado-p-206.shtml>> Acesso em: 30 ago. 2013.

TEZZA, Cristóvão. Rubem Fonseca e sua prosa irresistível em dose dupla. **O Estado de S. Paulo**. 30 ago. 1997. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_970830.htm> Acesso em: 23 ago. 2013.

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

VIEGAS, Francisco José. Carta a Rubem Fonseca sobre um certo roubo. **Portal Literal**, 31 mai. 2012. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/carta-a-rubem-fonseca-sobre-um-certo-roubo-2/>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction.**: Londres: Routledge, 2003.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WOOD, James. Invitation to a beheading - The Thomas Cromwell novels of Hilary Mantel. **The New Yorker**, 07 mai. 2012. Disponível em: http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2012/05/07/120507crbo_books_wood?currentPage=1 Acesso em: 17 jun. 2012.