
RUBEM FONSECA E O PÓS-MODERNISMO LITERÁRIO BRASILEIRO

ÂNGELA PRYTHON*

RESUMO

Este ensaio analisa a produção mais recente do escritor Rubem Fonseca sob o viés da estética pós-modernista. Partindo de um panorama sobre a cultura brasileira da década de 1980, identifica-se tanto nos romances como nos contos de Fonseca a vocação para um cosmopolitismo pós-modernista em que predomina a adoção de modelos metropolitanos.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernismo, cosmopolitismo, cultura urbana, literatura brasileira, estética contemporânea, estudos culturais.

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. O propósito deste ensaio é – além da identificação e análise de um cosmopolitismo pós-modernista em Rubem Fonseca – apresentar um rápido panorama (quase que inevitavelmente enumerativo e superficial) das várias características, gêneros e tendências que compuseram o *establishment* literário dos anos 80 no Brasil.

Este período, no Brasil, evidenciou uma alta permeabilidade entre cultura e modas cada vez mais transitórias. A disseminação de uma cultura *pop* internacional fez com que a cultura brasileira suspendesse – mesmo que temporariamente – a discussão que antes vinha sendo o eixo central do debate de idéias no país: a definição da identidade nacional.

* Doutora em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos e Latino-Americanos pela Universidade de Nottingham, Inglaterra. Professora da Universidade Federal de Pernambuco.

Na falta desse confronto (entre a atitude cosmopolita momentaneamente hegemônica e a idéia de uma identidade “autenticamente” nacional para a defesa da “tradição brasileira”), os anos 80 são, portanto, essa espécie de intervalo neo-*Belle Époque* no qual a inteligência brasileira vai sendo seduzida pelo apelo internacionalista – ou globalizante –, consumista e transitório da cultura pós-moderna.

Autores já estabelecidos e aclamados há muito como Fonseca, Jorge Amado, Silviano Santiago ou Sérgio Sant’Anna seguem produzindo durante a década de 80, entretanto algo muda não apenas em estratégia e temas literários, mas na maneira como esses textos vão ser comercializados. Flora Süssekind vê uma extensão modificada dos anos 70 na década seguinte:

Do ego ao epos, da literatura-reportagem policial ao romance policial propriamente dito, do memorialismo individual ou geracional ao romance que se crê História, à literatura de fundação. Esta a trajetória de uma ficção que, trocando em parte modelos e trajes, tenta manter, no decênio de 80, antigos rumos. (SÜSSEKIND, 1993, p. 239-240)

É evidente que há uma progressão natural, nos termos do que já estava sendo feito desde as duas décadas anteriores. Contudo, o contexto propiciado pela maior abertura ao mercado internacional – tanto no seu aspecto econômico, como no cultural – define para a literatura brasileira novos parâmetros estéticos, temáticos e mesmo formais.

Primeiro, o livro configura-se cada vez mais como mercadoria, tanto no seu aspecto gráfico como no sentido de temas, abordagens e estruturas – as escolhas baseiam-se cada vez mais nos critérios das modas culturais. No caso específico da prosa, as primeiras dessas modas são o tom memorialista geracional (francamente adotado pela ficção *pop* de jovens – ou não tão jovens assim – escritores como Reinaldo Moraes, Teixeira Coelho, Caio Fernando Abreu, Pepe Escobar, entre outros, e por muitas outras vertentes) e a voz das minorias.¹ Entretanto, as duas tendências mais representativas em termos de vocações cosmopolitas – no sentido das estruturas em voga no Primeiro Mundo e também da tematização metropolitana – para uma fase posterior do pós-modernismo brasileiro são o romance histórico (ou, alternativamente, o de fundação) e o romance policial urbano.

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. Um dos primeiros romances brasileiros da década a utilizar mais experimentalmente o recurso da História como material literário é *Em liberdade*, de Silviano Santiago (1981). Escrito em forma de diário, narra a vida de Graciliano Ramos depois dos anos de prisão. Santiago estende a história pessoal de Graciliano Ramos a partir da época imediatamente posterior ao relatado em *Memórias do cárcere* para tecer comentários sobre as relações entre o intelectual e o estado no Brasil.

[...] posicionando-se sobre o tema da liberdade e repressão, procura pensá-lo sob a perspectiva do passado e do presente, do escritor e da personagem. Isto não significa que o esgote, nem que o conclua. Pelo contrário, aceita a vigência dele na moderna literatura brasileira, é preciso igualmente enfatizar suas ramificações, polivalência e caráter multifacetado. (ZILBERMAN, 1991, p. 103)

O teor intersticial de diário, ensaio e historiografia de *Em liberdade* garante-lhe um lugar de inovação e originalidade no panorama do romance histórico brasileiro pós-moderno. A história, como no pós-modernismo internacional, passa a ser parte fundamental do discurso literário. Para Fredric Jameson, isso se deve justamente ao desaparecimento da História modernista e sua noção de progresso, da idéia do Novo e da temporalidade tradicional:

At that point, all the precursors fall into place in the new genealogy: the legendary generational strings of the writers of the Boom, like Asturias or García Márquez; the tedious autoreferential fabulations of the short-lived Anglo-American “new novel”; the discovery, by the professional historians, that “all is fiction” (see Nietzsche) and that there can never be a correct version; the end of “master narratives” in much the same sense, along with the recovery of alternate histories in the past [...] at a moment when historical alternatives are in the process of

disappearing, and if you want to have a history, there is henceforth only one to participate in. (JAMESON, 1991, p. 367)

Nesse caso, portanto, não só de relatos pessoais da ditadura ou de romance histórico propriamente dito é feita a relação da história com a literatura no Brasil dos anos 80. Figuras como Jorge Amado ou João Ubaldo Ribeiro tentam, a partir do romance de fundação, de uma prosa quase épica, não só contar uma história, mas reescrever a história brasileira ao gosto popular. Mais precisamente isso significa que romances como *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, ou *Tocaia grande* (1985), de Jorge Amado, buscam uma identificação com o popular, “traduzem” para um universo folclórico idéias de identidade nacional e patriotismo. Entretanto, o resultado final de tais iniciativas é mais uma caricatura da História, em que certos clichês de heroísmo patriótico, certas imagens de povo brasileiro são resgatadas direta ou indiretamente do ideário nacional-popular das décadas anteriores. Esse veio, iniciado pelo próprio Amado a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958), mistura o auto-exotismo herdado dos românticos, a apologia do popular, um apelo extremamente comercial e toques muito ligeiros de realismo mágico – em alguns casos –, mantendo ainda assim um certo compromisso com uma “história dos vencidos”, com uma versão “politicamente correta” da história cotidiana brasileira. Como aponta Neil Larsen sobre a obra de Jorge Amado:

It must be admitted that *Gabriela*, despite its retreat from Amado's earlier epic and politically impassioned mode of narration, is still a work concerned with the historical portrayal of Brazilian society at a decisive phase. Amado the realist remains very much present in this work despite the new tone of preciousity and farcical remove from history as “grand récit”. (LARSEN, 1995, p. 76-77)

O romance de fundação pode ser visto também como o preenchimento de um vácuo: se a cultura *mainstream* brasileira, a cultura da classe média, a cultura da elite, a mídia para os letrados estão nos anos 80 num momento de expansão cosmopolita, de afirmação de valores internacionalistas, sobra um espaço considerável para a eterna busca de “identidade nacional” ser efetuada, para o auto-exotismo endêmico da

cultura brasileira vir mais uma vez à tona com destaque. No caso de Amado ou Ribeiro, essa empresa é profundamente lucrativa.

Podem-se ver marcas dessa “inclinação” para se fazer uma história de minúcias, de pequenos detalhes do cotidiano, de manifestações populares ou ainda de uma “história dos vencidos”, mesmo em outras tendências da literatura dos anos 80. Romances mais elaborados como *O nome do bispo* (1985), por exemplo, de Zulmira Ribeiro Tavares, em que os anos 60 e 70 em São Paulo são apresentados de maneira mais distanciada que nos usuais relatos da ditadura, mas por isso mesmo mais intrigantes e sugestivos de um cotidiano coletivo.

Aparecem, entre outros: o tempo em que os moços finos faziam o curso de baratinha no Brás; o tempo em que os freqüentadores de livrarias progressistas acabavam na Polícia Federal [...]; o tempo da glória dos entregadores de supermercado [...], o tempo em que prima Lavínia [...] passa a freqüentar motéis de cama redonda [...]. Pela heterogeneidade mostram que a História se move em toda parte e toma formas imprevistas. (SCHWARZ, 1987, p. 68-69)

O cotidiano coletivo pode referir-se também a certas comunidades específicas, como é o caso de *Relato de um certo oriente* (1989), de Milton Hatoum, em que a narradora (uma mulher que volta depois de anos à cidade de sua infância) vai tecendo a história de uma família de imigrantes libaneses em Manaus. Sobressai nesse romance a possibilidade de deslocamentos entre oriente-ocidente, entre cidade-selva e entre tempos diferentes, período pós-guerra, entre guerras etc. A narradora também acaba revelando outras vozes, outros narradores, como o fotógrafo alemão radicado em Manaus:

Pouco tempo depois mandei às favas o laboratório e o material fotográfico. Na verdade, troquei tudo por uma biblioteca com obras raras editadas nos séculos passados, que pertencera a alguns juristas famosos da cidade. Essa biblioteca cresceu com os livros que adquiri dos alemães que fugiram de Manaus na época da guerra. [...] O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. (HATOUM, 1989, p. 79)

Ao final da década, entretanto, o romance histórico *propriamente dito* passa a constituir um gênero de certa importância na literatura brasileira contemporânea. Com o romance *Boca do inferno* (1989), tendo como personagens centrais o poeta Gregório de Matos e o padre Antônio Vieira, a escritora Ana Miranda passa a ser destaque e “a grande promessa” da prosa brasileira para a década seguinte. Sob a influência confessa do português José Saramago – que escreveu diversos romances históricos, entre eles *Memorial do convento* (1982) e *Ano da morte de Ricardo Reis* (1984) – e com o “apadrinhamento” de Rubem Fonseca, Miranda impressiona por elaborar uma obra que desfila simultaneamente qualidades narrativas e vívidas descrições históricas. *Boca do inferno* de certa forma estabelece mais firmemente o mercado para o gênero histórico no Brasil. Continuando a desenvolver o gênero histórico, Ana Miranda lança *O retrato do rei* (1991), sobre a Guerra dos Emboabas, de Minas Gerais. Em 1996, *Desmundo*, sobre o século XVI e a viagem pelo Brasil das órfãs da rainha Catarina. Com *Amrik* (1997) conta a história de Amina, garota árabe que foge do Líbano invadido pelos turcos e vem dar num Brasil, no final do século XIX, aberto aos imigrantes. O seu relativo sucesso no final dos anos 80 possivelmente estimulou o lançamento de outros novos nomes do romance histórico brasileiro e a incursão de veteranos de outros gêneros, como é o caso de Rubem Fonseca, ao publicar, em 1990, *Agosto*, romance policial não só ambientado na era Vargas, mas tendo o chefe da guarda pessoal do próprio Getúlio, Gregório Fortunato, como um dos personagens centrais da sua trama.

O homem conhecido pelos seus inimigos como Anjo Negro entrou no pequeno elevador, que ocupou por inteiro com seu corpo volumoso, e saltou no terceiro pavimento do palácio do Catete. Andou cerca de dez passos no corredor em penumbra e parou em frente a uma porta. Dentro, no modesto quarto, vestido com pijama de listas, sentado na cama com os ombros curvados, os pés a alguns centímetros do assoalho, estava o homem que ele protegia, um velho insone, pensativo, alquebrado, de nome Getúlio Vargas. (FONSECA, *Agosto*, p. 8)

Rubem Fonseca vai novamente aventurar-se nas malhas do romance histórico com *O selvagem da ópera* (1994), recriação da vida

do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes sob a forma de um argumento cinematográfico. Fonseca vai contando a história, sempre lembrando ao leitor que o texto é na verdade um filme em potencial; portanto, a narrativa é composta de possíveis cenas, imagens, enquadramentos e enfoques, além de uma extrema autoconsciência como texto:

Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta no Rio de Janeiro. Com exceção de um acontecimento essencial à nossa dramaturgia, que por enquanto quero manter em segredo, suprimi toda a infância do maestro [...]. [...] Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um *texto básico*, assim como *Guerra e paz*, de Tolstoi, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes nele baseados. (*O selvagem da ópera*, p. 31)

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* (1983) – precisos, diretos e extremamente violentos. “O cobrador”, do volume homônimo de 1979, evoca, com uma linguagem muito crua, a particular agonia da vida urbana brasileira:

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada. (*Contos reunidos*, p. 492)

A cidade, principalmente para o Fonseca de antes do romance *A grande arte* (1983), é o lugar de vagabundos, assaltantes, prostitutas e toda a sorte de desvalidos e desviados. Os lugares que mais interessam nessa paisagem urbana são as delegacias, as prisões, os bordéis, repartições públicas empoeiradas e favelas.

Vilela saiu da sala. Pelo corredor de paredes brancas sujas seguiu na direção da sala dos fundos, onde estavam localizadas as seções de Roubos e Furtos e de Vigilância. [...] Washington estava sentado na mesa, segurando uma palmatória. Pálido, seu peito chiava. Sobre a mesa estava uma lata de banha vazia, com água. Ao lado, Jaiminho, boca aberta, beíço frouxo. Seu corpo curvado, sua cabeça caída estavam numa expectativa de cachorro que acabou de ser espancado. (*Contos reunidos*, p. 219)

Mesmo quando localiza seus contos em outros países, a cidade continua sendo um lugar de melancolia, escuridão e mediocridade. Como em alguns contos de *Lúcia McCartney* (1967), com seus ligeiros toques de policial *noir* americano.

Eu gosto da rua porque ninguém me acha. É o meu último refúgio. A rua e o cinema. Se não houvesse nem rua nem cinema eu estava perdido. Perdido eu já estou, eu estava morto. Saí do Bellevue de mão no bolso e andei um dia e uma noite e, de manhã cedo, cansado, entrei no primeiro cinema que abriu as portas na 42, sessão dupla; vi todos os filmes da 42, e da Broadway, das 9 a.m. às 5 a.m., vinte horas seguidas de filmes, comi dois sacos de pipoca e bebi cinco sucos de laranja e foi lá dentro do cinema que eu fui chorar; quando saí estava bom, até a mão tinha cicatrizado. (*Lúcia McCartney*, p. 341)

Inúmeras vezes a cidade entra aparentemente apenas como pano de fundo, como ruído marginal em alguns contos. Como na história do paralítico obcecado por gravações telefônicas em “O gravador”, de *A coleira do cão* (1965), que se envolve à distância com uma dona de casa entediada e insatisfeita com o casamento malogrado. O encontro entre os dois acaba não acontecendo em meio a um dia chuvoso no centro da cidade:

“Onde você quer se encontrar comigo?”

“Onde você quiser, meu bem.”

“Não, você diz.”

“Na praça, no centro, perto da estátua, daquela estátua que você diz ser muito feia.” [...] Jorge não apareceu. Uma chuvinha fina caía quando cheguei, mas não podia ser esse o motivo. A chuva nem dava para molhar, havia mesmo na praça uma babá com duas crianças e um paraplégico numa cadeira de rodas, sendo empurrado por seu empregado. Jorge não apareceu. A praça ficou totalmente vazia, depois de algum tempo. (*A coleira do cão*, p. 114-116)

A malha urbana é, pois, determinante para a composição dos relatos de Fonseca. Seja numa Copacabana em franca decadência, nas delegacias centrais, nas academias de luta da zona norte ou na redação de um jornal popular. Seus personagens estão perfeitamente inseridos na paisagem carioca, em um sentido que fica muito longe do clichê da cidade “maravilhosa”, exótica e naturalmente exuberante. O escritor delinea uma urbanidade especificamente brasileira, o território de classes médias e baixas, um espaço de negociação entre a marginalidade, a perversão e as normas da sociedade brasileira.

Na década de 80, porém, há uma mudança considerável no relato urbano de Rubem Fonseca. Não apenas há uma leve transferência de ênfase para outros aspectos da cidade (galerias de arte, apartamentos de classe média alta, museus, restaurantes); há a preferência por romances – ainda que ele continue na esfera do relato policial – e, particularmente, o gosto por referências literárias e extraliterárias de um certo grau de sofisticação. Fonseca parece apropriar-se de indícios de “pós-modernidade”, quer captar o *zeitgeist* através de signos da sociedade de consumo e da cultura da moda. Mudam os personagens principais: 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.

O território explorado por Fonseca nos três romances (*A grande arte*, *Bufo & Spallanzani* e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*) do auge de sua “pós-modernidade” – como dominante cultural do neoliberalismo – é a urbanidade sofisticada das classes altas do Rio de Janeiro e seus vai-e-vem. O enredo policial é uma desculpa para a enumeração de passatempos sofisticados de vítimas e algozes, um suporte

para citações óbvias ou elípticas, um coadjuvante para a crônica dos costumes – não raro meio inusuais – de ricos cariocas, *yuppies* ou artistas e intelectuais da elite.

Usava um vestido de seda e o tecido fino delineava a forma atraente de suas coxas. Tive vontade de me ajoelhar aos seus pés (ver M. Mendes) mas achei melhor uma abordagem convencional. Os slides eram todos de quadros de Chagall. ‘Você gosta de Chagall?’, perguntei na primeira oportunidade. Ela respondeu que sim. ‘Essa gente toda voando’, eu disse e ela respondeu que Chagall era um artista que acreditava acima de tudo no amor. (Bufo & Spallanzani, p. 9)

Em *Bufo & Spallanzani* (1985), o protagonista é Gustavo Flávio, um escritor obeso que narra o desenrolar de um crime em que ele é um dos suspeitos. A vítima é Delfina Delamare, sua amante milionária que recentemente havia descoberto ter um câncer. Outro personagem relevante é o policial Guedes, que tenta desvendar o assassinato de Delfina. Guedes dá continuidade à galeria dos detetives e policiais de classe média que servem de ponte entre os extremos da sociedade carioca (os muito ricos e os muito pobres) no trabalho anterior de Fonseca. E embora aqui esse tipo de personagem vá ter menos destaque, ainda é Guedes quem oferece as melhores descrições da cidade, suas nuances e divisões de classe no romance.

Os ricos eram enterrados no São João Batista, pensou Guedes, pegando um outro ônibus circular. Saltou na rua Voluntários da Pátria, esquina da Real Grandeza, e caminhou até onde ficavam as capelas do cemitério. Debaixo do sol forte, que fazia a caminhada parecer mais longa do que era. Sem poder tirar o blusão (um policial não anda por aí mostrando sua arma mesmo que seja um elegante Cobra), Guedes suava abundantemente. Como nunca usava um lenço, o inspetor removía o suor da testa e da face com os dedos da mão, como fazem os trabalhadores braçais. (Bufo & Spallanzani, p. 25)

Mas é fundamentalmente do universo do personagem central, o escritor, que a narrativa vai se ocupar. A trama também serve como trampolim para comentários sobre literatura (afinal, seu narrador é um

autor de *best-sellers*), venenos e violinos (temas do livro que Gustavo Flávio está escrevendo), e para a apresentação de trechos do livro que está – com dificuldades – em vias de escrever, *Bufo & Spallanzani*.

Voltei para o quarto e tentei escrever *Bufo & Spallanzani*. Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*.

[...] “Não entendi muito bem o que você quer 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, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber.” (*Bufo & Spallanzani*, p. 120 e 123)

Se em *A grande arte* e *Bufo & Spallanzani*, ainda há figuras centrais, alheias e marginais a esta “alta sociedade” – o personagem principal de *A grande arte* e o detetive de *Bufo...* –, em *Vastas emoções...* tudo está perpassado pelo universo cosmopolita e pelas alusões a um consumo sofisticado (de bens simbólicos e materiais) quase que completamente alheio àquele dos contos dos anos 60 e 70. Nesses três romances, e mais ainda no último, a violência é mais estilizada (como no uso das facas em *A grande arte*, que aliás é a “grande arte” que dá título ao livro) e a política está quase ausente. Rubem Fonseca encontra uma fórmula de sucesso que rechaça definitivamente os padrões temáticos e as maiores obsessões das décadas anteriores – tortura, política, censura – para configurar-se como a expressão mais bem acabada de uma ideologia neoliberal na cultura brasileira. Enquanto os jovens representantes da ficção *pop* manipulam rudemente as suas referências e citações, desfilam um deslumbramento marcante e praticam exercícios de um cinismo paradoxalmente ingênuo, Fonseca, utilizando muitos elementos em comum, logra estabelecer um ponto médio entre cultura de massas e alta cultura com as suas obras. Em um dos grandes sucessos editoriais da década, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), o escritor mineiro usa o cinema como pano de fundo para desenvolver a história de um cineasta (o narrador) envolvido no roubo de um diamante raro (Fonseca aproveita para pincelar informações extremamente específicas sobre minerais), obcecado pelo escritor russo

Isaac Bábel (outra oportunidade para o autor desfilhar suas erudições específicas) e marcado pela morte da mulher. *Vastas emoções...* está perfeitamente sintonizado com o ambiente cultural brasileiro do período, com suas investidas cosmopolitas (os personagens oscilam entre o Rio de Janeiro, Berlim, Frankfurt e Paris), com a sofisticação das citações literárias e das referências cinematográficas, com seus personagens atraentes e abastados. Rubem Fonseca está, talvez inadvertidamente, servindo de patrono para a ficção *pop* dos seus contemporâneos mais jovens.

Depois que Liliana saiu peguei o livro de Bábel e fiquei olhando para seu retrato tentando me lembrar onde o vira antes. Num filme? Parecia o Alexander Knox em *Man in the middle*, mas não fora em um filme que eu vira um rosto como o dele. Então me lembrei: um pintor, era isso, um pintor! Já ia quase desistindo quando vi um livro com pinturas de Goya. Ali estava a pessoa parecida com Bábel que eu queria encontrar – o próprio Goya, num auto-retrato feito em 1787, que está no Museu de Belas Artes de Castres. (*Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, p. 49)

Em resumo, a referencialidade de Fonseca pode ser mais sofisticada – ou mais adequada a à sua geração –, mas os princípios são os mesmos: a identificação com o leitor através da construção de um repertório comum, um repertório que, como na ficção *pop*, necessariamente envolve ideais de exclusividade, linhagem, erudição, rareza, estranhamento e preciosismo. Enquanto na ficção *pop* abrolhavam alusões à cultura de massas, ao *underground*, à contracultura e essencialmente a todo um universo ligado à juventude, em Fonseca as citações têm às vezes fontes mais eruditas: ele não renega forçosamente tudo que foi mencionado acima, mas acumula mais discursos e referências.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* demonstra com ênfase e com engenho esse acúmulo ao coligir informações da cultura erudita e da cultura de massas indistintamente. Isaac Bábel ou Milos Forman, Mussorgski e Goya ou Fellini e Altman ou Roald Dahl e o isqueiro Zippo ou a descrição de pedras preciosas – tudo podendo fazer

parte da mesma saturação de signos, de uma absorção pós-modernista da cultura e da história.

Lembrei-me de um filme de TV, baseado numa história de Roal Dahl, em que um sujeito aposta um dedo contra um automóvel esporte que seu isqueiro Zippo acenderá sem falhar dez vezes seguidas. Percebi pelo estalar estudado do isqueiro, que ele estava quase perdendo o controle. Deu uma tragada funda.

“Quer apostar que o seu Zippo não acende dez vezes seguidas?”
(*Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, p. 128)

A permanência de um discurso pós-modernista na cultura brasileira, contudo, vai depender da evolução de outras estruturas que não só o romance policial e a ficção *pop*. O próprio Fonseca vai reconhecer isso (consciente ou inconscientemente) ao estabelecer em geral duas alternativas ao seu “romance policial *yuppie*”: um regresso aos contos secos e violentos e à ficção histórica. Ou seja, começa a elaborar outras estratégias e soluções mais sofisticadas para sua prosa, sem, todavia, abandonar as regras do mercado de cultura dos anos 80 no Brasil. Um excelente exemplo de como Fonseca maneja essas regras é o conto “Labareda nas trevas – Fragmentos do diário secreto de Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski”. Nele, um amargo Joseph Conrad confessa a obsessão e profunda inveja pela obra de Stephen Crane e a sua reação à morte deste último. Fonseca começa a desenvolver um tipo de paródia irrefutavelmente pós-moderna, um gosto pela ficção histórica e ainda a insistência na referencialidade seletiva que marcou a década:

Continuo com os recortes referentes a Crane sobre a minha mesa e apanhei recortes antigos que falam do meu quarto romance, *The nigger of the narcissus*. W. L. Courtney, o crítico imbecil do *Daily Telegraph* de Londres, diz que procurei imitar *The red badge of courage* de Crane. [...] Na verdade não o queriam mais nas festas, sua fama já não era suficiente para tornar engraçadas suas bebedeiras. Em menos de seis anos, antes mesmo de fazer trinta anos, começava a ser esquecido por todos.

Menos por mim. (*Romance negro e outras histórias*, p. 55 e 56)

Rubem Fonseca parece reunir todas as características para ser a epítome do escritor pós-moderno no Brasil, pelo menos no sentido de

completa adesão ao conceito como dominante cultural da época: o gosto pelo insólito, pelo urbano, pelas perversões e pela violência, a referencialidade, a historicidade e, sobretudo, a sintonia com as modas culturais cosmopolitas e a adequação à sociedade do consumo e do simulacro dos 80. “Olhar”, por exemplo, explora a singular transformação do sujeito que, depois de passar toda a vida sendo vegetariano, começa a querer degustar carnes exclusivamente de animais que ele vê morrer:

Depois fui escovar os dentes. Contemplei, através do espelho, pensativo, a banheira. Quem fora mesmo que dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos? Hum... Aquela banheira era pequena. Precisava comprar uma maior. Talvez uma jacuzzi, das grandes, com jatos estimulantes. (*Romance negro e outras histórias*, p. 73)

O interesse pelo relato urbano, pela focalização da cidade e da violência metropolitana como centro das atenções narrativas é renovado nas suas obras mais curtas escritas a partir do final dos 80. Particularmente quando ambienta seus contos no Rio de Janeiro, Fonseca reiteira 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 (um dos pontos mais marcantes da obra de João do Rio) em uma das maiores metrópoles brasileiras. Quiçá o melhor exemplo desse traço seja precisamente o conto “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, no qual Augusto, “cujo verdadeiro nome é Epifânio”, através de suas caminhadas pelo centro do Rio, pretende escrever um livro. No seu percurso, ele vai dividindo o seu tempo entre a observação de igrejas, esculturas francesas, encontros com mendigos, prostitutas e pastores evangélicos:

Desce pela Presidente Vargas maldizendo os urbanistas que demoraram dezenas de anos para perceber que uma rua larga daquelas precisava de sombra e só em anos recentes plantaram árvores, a mesma insensatez que os fizera plantar palmeiras-imperiais no canal do Mangue [...]. [...] Estão na rua. Kelly, ao ver o bicheiro na esquina sentado em sua carteira de estudante, diz

que vai fazer uma fezinha. “Jogo no carneiro ou no veado?”
(*Romance negro e outras histórias*, p. 28-30)

Há nos relatos mais curtos, a partir do final dos 80, uma concentração maior nos personagens de classe média e classe baixa, como os que povoavam os contos das décadas de 60 e 70. Fonseca regressa às delegacias, às crônicas policiais dos jornais populares, aos botecos da Cinelândia, como estratégia de retomada da sua própria tradição narrativa. No livro *O buraco na parede* (1995), por exemplo, ele abre e fecha o volume com dois contos extremamente evocativos da sua produção anterior, mesmo que contenham elementos contextuais para reforçar a sua contemporaneidade. Em “O balão fantasma” é criado um grupo especial composto de um policial, funcionários da prefeitura e defensores do meio ambiente para detectar e impedir o lançamento de balões no Rio de Janeiro. Aparece, como de praxe, o diálogo entre as classes mais baixas e as classes médias da sociedade carioca. Também, como usualmente, esse elo vai ser representado pelas relações do narrador (um policial) com seus subalternos e com as duas mulheres do relato (as ecologistas). A cidade – especialmente no caso desse conto –, seus subúrbios e arredores voltam a ser a malha onde se desdobram essas ligações:

Andei por toda parte, com o Cão e sem ele. Méier, Madureira, Caxambi, Del Castilho, Bangu, Penha, Campinho, Quintino Bocaiúva, Cascadura, Anil, Pavuna, Costa Barros, Honório Gurgel, Cidade de Deus, Rio das Pedras, Gardênia Azul, Anchieta, Deodoro, Curicica, Ricardo de Albuquerque, Magalhães Bastos, Realengo, Camorim, Padre Miguel, Senador Camará, Vargem Pequena e Vargem Grande, Santíssimo, Curupira, Senador Vasconcelos, Campo Grande, Mendanha, Cosmos, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Caxias, Nilópolis, não nessa ordem, indo cada vez mais longe. [...] Balões estavam sendo feitos em toda parte, nos municípios adjacentes, na zona rural, nos subúrbios, nos morros, nos bairros. (*O buraco na parede*, p. 19-20)

Em “O buraco na parede”, último conto do livro, o Rio de Janeiro permanece como marco geográfico desse retorno às origens narrativas de Fonseca. Novamente o narrador percorre as ruas do centro para ir

aos poucos explicando o prognóstico revelado nas primeiras linhas. Dessa vez, contudo, Fonseca insiste em dar um tom de inocência e fragilidade ao seu *flâneur*. O narrador é um rapaz humilde e ingênuo, que mora numa pensão decadente e divide o seu dia entre idas à Biblioteca Nacional e o exercício do voyeurismo. Através de um buraco na parede do seu quarto, ele observa Pia, a filha adolescente da dona da pensão, e Tânia, uma outra moradora do edifício, tomando banho. Envolve-se com ambas, acaba sendo descoberto e cometendo um crime para satisfazer um pedido da moça que ama, Pia.

Eu estava desempregado e ia ler na Biblioteca Nacional todos os dias. Seguia pela Mem de Sá até o largo da Lapa e pegava a rua do Passeio. Eu podia descer pela Evaristo da Veiga, que desembocava na 13 de Maio ao lado do Teatro Municipal, mas preferia a rua do Passeio, que era mais movimentada, tinha mais gente para ver. [...] Quatro dias sem olhar pelo buraco da parede, mas sempre voltando antes das cinco da Biblioteca. [...] Armando devia ter sabido dos meus encontros com Tânia e me denunciara para dona Adriana, que nunca entrava no meu cubículo e se entrasse não veria o buraco na parede, veria o quadro. (*O buraco na parede*, p. 136 e 156)

Não é apenas a cidade, entretanto, que vai compor essa mudança de orientação na prosa de Fonseca. A intertextualidade e a paródia vão ser exploradas nos contos de maneira mais refinada que nos seus romances da década de 80. Ele continua a citar e a escrever sobre literatura e sobre história da cultura. Podem ser meras citações, alusões esparsas a autores, obras, frases, como nos romances mencionados. Podem ser recriações da vida de alguém conhecido, como citado anteriormente no relato baseado em Conrad ou no livro sobre Carlos Gomes. Mas podem ser também tempos em que o imaginário e o real se interpenetram, como no conto “A santa de Schöneberg”, em que personagens fictícios e história novamente se mesclam. Desta vez, um personagem profundamente interessado em Egon Schiele parece encontrar em Viena uma carta que talvez diga respeito ao pintor. Ou não:

Com a carta no bolso, subitamente pensa em Edith. Precisa ir ver o Schiele, mais exatamente a mulher dele. Pressente que há uma estranha conexão entre Schiele e a carta. [...] Não há dúvida de que ela está olhando para o marido – ansiando para que tudo termine logo. E tudo vai mesmo terminar imediatamente, naquele 1918. Mas Roberto agora sabe que existe algo que liga tudo o que aconteceu à carta. (*Romance negro e outras histórias*, p. 88)

A partir do final dos anos 80, Fonseca concentra-se na História (e mais insistentemente, na História da cultura e da literatura) como maior fonte de material literário. Além dos dois romances históricos propriamente ditos, os contos cada vez mais trazem detalhes, informações precisas sobre autores, movimentos ou datas. No conto “Romance negro”, por exemplo, um festival de literatura policial serve como pano de fundo para o desenrolar da trama e para a apresentação de dados referentes ao assunto:

“Reconheço”, continuou, “que os franceses, conquanto medíocres participantes do gênero – Simenon é uma exceção não muito brilhante –, são inteligentes exegetas e entusiasmados consumidores; eles decidem quem faz, ou não, parte do clube. Por exemplo, Walpole, que escreveu *O castelo de Otranto* em 1746, considerado por alguns estudiosos equivocados como o iniciador do romance negro, quando na verdade é um dos precursores da novela gótica, não entra no clube.” (*Romance negro e outras histórias*, p. 162)

Entretanto, talvez o relato que melhor exemplifique as conexões de Fonseca com o novo historicismo pós-moderno a partir do final dos 80 seja “A recusa dos carniceiros”, no qual funde trechos de discursos da Câmara dos deputados do Brasil da época do Império sobre execuções e pena de morte, com comentários sobre o mesmo tema – referências a fatos históricos e literários do mundo ocorridos no mesmo tempo e detalhes sobre a execução de alguns prisioneiros. A reconstrução histórica constitui-se, para Fonseca, como adulteração do passado e apagamento das fronteiras entre literatura e História:

O condenado à pena de morte, hoje, é morto na forca. [...] Na Câmara a discussão continua. Os discursos são prolixos, a retórica

vociferante, como é de se esperar de quem ocupa uma tribuna. [...] “A pena de morte considerada em sua eficácia material tem por fim reduzir o culpado à impotência, suprimir o perigo social pela morte do inimigo, e procurar a segurança da sociedade pela satisfação de uma vingança. [...]” [...] Ano em que o sr. Théodore Taunay publica, no Rio de Janeiro, *Idilles Brésiliennes*, escrito em versos latinos [...]. (*Romance negro e outras histórias*, p. 136)

Fonseca é, em suma, quem melhor representa a absorção do pós-modernismo e de uma ideologia cosmopolita no *mainstream* literário brasileiro das décadas de 80 e 90. Ele trouxe um ímpeto renovado ao *establishment* da literatura no Brasil, o de franca concordância com uma cultura de mercado. Ao aliar as estratégias da referencialidade *pop* e *midcult*, aparentadas com a ficção dos prosistas mais jovens, com as técnicas do romance policial, ao popularizar o romance histórico mesclando-o aos gêneros referidos, Fonseca soube adaptar-se confortavelmente aos novos tempos, tempos nos quais era imperativo ultrapassar o ideário nacionalista-populista do passado, aceitar incondicionalmente as regras do mercado e ainda incluir algo de subversão textual.

ABSTRACT

This article focuses on the most recent works by the writer Rubem Fonseca under the scope of postmodernist aesthetics. After a more general panorama about the 1980s Brazilian culture, it is identified both in Fonseca's novels and short stories a kind of postmodernist cosmopolitanism where predominates the adoption of metropolitan models.

KEY WORDS: Post-modernism, cosmopolitanism, Urban bculture, contemporary aesthetics, cultural studies, Brazilian Literature.

NOTA

1. A “voz das minorias” é uma tendência também aproveitada lateralmente na ficção *pop*, mas principalmente por autores que pouco ou nada têm a ver com o rótulo, como Moacyr Scliar, com narrativas sobre a comunidade judaica brasileira desde o final da década de 70 e início dos anos 80; Silviano Santiago, com o romance sobre o jovem homossexual *Stella Manhattan*

(1985), ou João Gilberto Noll, com *Rastros de verão* (1986), também sobre homossexualismo; e veteranas como Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Lya Luft explorando os meandros da condição feminina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras 1993.

_____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

_____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Verso, 1991.

LARSEN, Neil. *Reading north by south*. On latin american literature, culture and politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80, *Organon*, v. 17, p. 93-104, 1991.