

VIOLÊNCIA: A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA

Sérgio da Fonseca Amaral

Quando se fala do escritor Rubem Fonseca, a violência ocupa o primeiro plano. Tópico motivador de uma literatura obcecada em encenar eventos pontuais da vida urbana, concentra-se na ação como um grão de realidade sob a mira de uma teleobjetiva. Sendo essa apenas uma possibilidade de classificação da escrita fonssequiana, o que se pretende aqui é discutir alguns contos do autor a partir da hipótese de que a violência nua e crua ali representada não pode prescindir da categoria da ficção para compreendê-la em sua totalidade histórica e social. Procuo não cair na tentação de compartilhar um dos dois julgamentos muito comuns na recepção fonssequiana: por um lado, o repúdio à considerada banalização da complexidade social; por outro, a exaltação de uma imaginada pós-modernidade tupiniquim. Antes de tudo, não devemos nos esquecer de que suas histórias são ficções, produtos de um imaginário entrelaçado com um fictício e recriadoras de um epifenômeno das relações sociais. Com tal materialidade, erige um mundo próprio em interação, de forma provocadora, com o contexto social que, por seu turno, são redes discursivas em ação. Contudo, encontrar na obra fonssequiana apenas escrituras, intertextualidades, *flâneries*, citações – certamente leituras válidas – deslocando-a de qualquer história específica,¹ a meu ver, seria esvaziar a ficção do autor exatamente de sua característica mais marcante: sua forma particular de tematizar os assuntos – a violência e a cidade. Suas narrativas enformam-se em pequenos *frames* que, à primeira vista, se manteriam insulados do espaço histórico real, não gerando, assim, a densidade do sentido, própria do mundo ficcional em relação ao social e individual. Logo, a primeira questão a se levantar é a da pertinência interpretativa da subsunção do texto ficcional ao tecido social, pois a exigência feita à arte ficcional de se resumir a uma posição política e ideológica unívoca recairia no velho panfletarismo. Pretender de um discurso ficcional uma voz preponderante sobre todas, esque-

cendo-se de sua textualidade segunda, é exigir da ficção um discurso *de verdade*, que ele não pode e não deve ser. Entretanto, as relações entre o mundo real e o ficcional assentam-se sempre num adiar de fronteiras. A interação textual ativa, nos leitores, camadas de percepção, tanto de abertura quanto de resistência, dependendo do lugar ocupado por eles no espectro ideológico. No que diz respeito a Rubem Fonseca, eliminando os apologistas, basicamente há dois tipos que sobressaem: os conservadores (sobretudo no aspecto moral) e os progressistas (incisivamente políticos) reclamam de uma postura mais enquadrada às narrativas que deveriam tratar do mundo, ou para ocultar os comportamentos tidos por execráveis e, por isso, merecedores do esquecimento, ou para revelar as verdades ocultas e camufladas ideologicamente. Julgam, assim, a ficção com argumentos de ordem prática ou ética, invocando um caráter pedagógico e participando, com isso, do veto secular imposto aos discursos ficcionais em nossa cultura. Tal controle é exercido com diversas intenções, da reacionária à revolucionária, contudo, a recepção e a circulação do texto ficcional, com tais pressupostos, ficam irremediavelmente prejudicadas.

Entretanto, devemos observar que a arte e a literatura são do mundo, ou uma torção dele, e, portanto, não há neutralidade ou distanciamento absolutos. Em tal situação, as narrativas apresentam uma realidade em que, de uma forma ou de outra, o receptor reconhecerá ali um universo sem o qual a obra não faria sentido nenhum para a interpretação. Seguindo semelhante conjectura, podemos discutir apropriadamente os contos de Rubem Fonseca e entrever a articulação acionada entre o texto ficcional e o social, de onde se parte e se retorna com os diversos entrelaçamentos discursivos capazes de formular e reformular, pensar e repensar os valores de realidade. Cada obra ficcional opera um recorte próprio e, com isso, a individuação textual manipula os dados discursivos de acordo com uma necessidade intrínseca de abarcar dispositivos pertencentes ao universo social que estarão contíguos ao ficcional. Desse modo, a escolha de uma narrativa pode se dar tanto por uma polifonia quanto por uma monologia. Provavelmente, seja esse o fator de algumas críticas às narrativas fONSEQUIANAS. Em suas montagens de violência em muitas variações, do fundo das narrações principais (com

narrador-personagem ou não), pode-se perceber, com certa acuidade, um outro timbre de voz no meio das falas presentes, imperceptível, de imediato, ao leitor. Que voz é essa em junção com o mundo narrado e qual a função exercida serão as perguntas norteadoras deste trabalho daqui por diante.

A ficção de Rubem Fonseca encena situações violentas vividas de dentro por personagens oriundas de diferentes meios, ensejando uma naturalização das ações com a intencionalidade de escamotear aquele impacto proporcionado por um espetáculo, normalmente, visto de fora. Na verdade, as personagens de Rubem Fonseca vivem e atuam, costumeiramente, sem justificativas prévias dos seus atos, ou, por vezes, deixam entrever uma espécie de fatalidade da vida que os levou de cambulhada e nada mais se pode fazer, apenas cumprir seu destino. Parte da crítica vê nisso um escritor descompromissado com a realidade social, exigindo uma postura mais contundente para as denúncias das mazelas sócio-econômicas. Sendo uma narrativa ficcional não um reflexo da realidade (entendida como inflexões de linguagem) de onde se originasse, mas sua intersecção, moldada em dada circunstância, o mundo social será aquilo mais o algo novo realizado. Desse modo, a existência das personagens como textualidade a transcende, atua no leitor como um *representamen*, para daí totalizar seu mundo particular. Em tal movimento, o leitor ativaría o discurso ficcional de maneira a lhe construir uma significação para a práxis, interferindo no círculo fechado do cotidiano. Criação destinada a habitar o mundo ficcional, a personagem salta para o outro, o real, interferindo nele e revelando o incomum ao olhar empanado do leitor. Nesse ponto da intersecção, a narrativa fonsequiana produz a atmosfera de crueza necessária para precipitar no leitor a personagem como um enigma que carrega em si as marcas da cidade e de sua brutalidade. Na megacidade, já sem lugar para o *flâneur* dos modernos, onde tudo se banaliza ao passante ensimesmado e, a cada esquina, beco, escritório ou residência algo monstruoso pode estar acontecendo, a ficção de Rubem Fonseca irradia uma realidade, ou irrealidade, de vivências verossímeis cujos traços, sombras, luzes e cores expõem o horror, o terrível, o perverso, o inconciliável, o dispar-

tado, o incongruente, o desatino do projeto civilizatório. As narrativas fONSEQUIANAS, assim, inserem-se na nervura da vida cidadina, retiram os sujeitos de um lugar e os sobrepõem aos fatos e às coisas, modelando-os de um jeito para que o leitor repense o incansavelmente sabido. Quer dizer: inscrevem-se no tecido social e escrevem a experiência social, criando uma articulação aterradora entre um e outro.

O espaço urbano é o território por excelência onde se configuram as relações do capital. Expandidas até as últimas consequências no país, promovem uma violência matricial: a exploração sem freios e medidas, sem disfarces e fantasias de cidadania. O Estado, sequestrado, a muito custo retorna parcelas da riqueza social da e para as camadas expropriadas. É o cognominado capitalismo selvagem. Tal selvageria, perpétua, acelerou-se e sofisticou-se a partir da década de 1970. A cidade capitalizada transformou-se na confluência de buscas para enriquecimentos e sobrevivências. É o palco de intermináveis enredos da relação de vida e morte entre o capital e seus satélites, individuais e institucionais. Envolto nessa circunstância histórica, o Rio de Janeiro torna-se o cenário para Rubem Fonseca materializar ficções pontuadas de personagens encerradas nessa historicidade inescapável. Aproximemo-nos para detectar o modo como ele ficcionaliza tal condição.

Pegemos alguns contos: “O cobrador”, “Feliz ano novo”, “Passeio noturno”, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, “Anjos das marquises” e “Henri”. Todos exploram aspectos violentos em suas histórias. Cada uma a seu modo, as personagens vivenciam, direta ou indiretamente, sofrendo ou praticando, atos de violência. Na verdade, essa notoriedade, por enquanto, não nos leva muito longe, mas representa um primeiro passo para tramar certos fios de leitura. Recordemos sucintamente o enredo deles.

Em “O cobrador”, o protagonista-narrador do conto exige da sociedade tudo o que lhe foi negado, reivindicação formulada literalmente em termos de bens materiais ou não. Ao requerer seus direitos, não apela para o bom senso, ou para o direito, ou leis e instituições. “Feliz ano novo” inicia-se com o protagonista-narrador vendo na televisão propagandas de lojas caras em companhia de outros assaltantes pobres no limite para comer despacho de macumba como ceia de fim de ano.

Dali partem para invadir e roubar uma residência da elite endinheirada que promove um réveillon. “Passeio noturno”, Partes I e II, narra a obsessão de um alto executivo em atropelar deliberadamente pessoas com o seu possante automóvel. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, Epifânio e seu pseudônimo Augusto escrevem um livro cujo título é o do conto no qual são personagens (um recurso utilizado por Rubem Fonseca com certa frequência, basta lembrarmos dos contos “Intestino grosso” e “Romance negro”). Para realizar/viver tal proeza, Epifânio perambula pelo centro do Rio de Janeiro. Caminhando escreve, caminhando procura resolver problemas, seus e de alguns embarracados da cidade. Ao caminhar depara-se – confronta-se – com habitantes e passantes, hostis e gentis. “Anjos das marquises” conta a história de Paiva, um viúvo rico aposentado e procurando algo para fazer, pois não conseguia ficar sem fazer nada. Em dado momento depara-se com os que chama “anjos das marquises”, um grupo supostamente assistencialista e dedicado a mendigos, mas, na verdade, traficante de órgãos. “Henri”, por sua vez, narra a pequena aventura de um homem elegante, culto e refinado que finge se passar por um comerciante de antiguidades entre mulheres desavisadas para as estrangular e esquarterar.

Os contos destacados salientam, inicialmente, diferenças e semelhanças no ponto de vista: as três primeiras narrativas são de narradores-personagens e as três últimas de narradores exteriores ao narrado. Além disso, as analogias e discrepâncias podem ser feitas também com o lugar social ocupado pelas personagens: há os *lumpens* e os bem sucedidos no mundo dos negócios. Apenas “A arte de andar...” destoa, pois sua personagem foi uma espécie de funcionário público, embora mantenha uma aproximação com o lumpesinato. Mas, mesmo com as aparentes disparidades em suas características, na estrutura profunda eles são totalmente idênticos: há uma outra voz em meio à narração, seja a do narrador interno ou a do externo, que acompanha a todos. Ou seja, a focalização parece não pertencer a nenhuma das personagens, mas a algo fantasmático. Não haveria nada demais em tal fato, afinal a escrita não consegue escapar totalmente de quem a criou, se isso não lançasse uma sombra de suspeita sobre histórias que zelam pela inserção ética, moral e ideológica das personagens em relação às suas ações (pela mimese do vocabulário,

pelos descrições do ambiente, pelo cenário circundante). Essa voz em surdina (vibrando pelas notas alheias) nivela as personagens, sejam ricas ou pobres, escolarizadas ou analfabetas, causando uma assimetria entre quem narra e quem é narrado. Quando é o caso dos contos em que a personagem é um narrador pobre ou miserável, porém erudito, a façanha fica mais gritante e a verossimilhança fica comprometida. Não confundir aqui com qualquer tipo de discriminação, estamos tratando do mundo ficcional cujas coordenadas nos são dadas a partir de certos pressupostos textuais: a construção da personagem desafina da voz que a narra. Parece um tipo único de comportamento narrado sob a pele dos mais variados indivíduos. Assim, a indiferença, a apatia, o cinismo, a erudição, o sarcasmo, a desesperança, sendo alfabetizados ou não, farão parte de suas psiques. Mesmo nos casos de contos de narradores não personagens, as falas das personagens e seus pensamentos traduzidos os colocam numa idêntica subjetividade. Como, de modo quase sistemático, a temática abordada por essas narrativas é a violência, vem ao caso saber de que maneira tal ficcionalização a problematiza e como põe em suspensão essa prática social para produzir um determinado choque de experiência. Para se esboçar uma tentativa de resposta, um caminho é passar pelos contos e extrair deles alguns elementos para a interpretação proposta.²

A violência em “O cobrador” é enunciada por meio de um foco narrativo centrado numa personagem homicida e poeta. Um *serial killer* lírico. Como personagem/narrador do conto, ele cobra em dobro da sociedade a dívida acumulada. Porém, a cobrança não se confunde com o simples roubo. Há no cobrador uma incipiente consciência social pela qual se pratica um ajuste de contas: numa primeira concepção, o objetivo em vista é eliminar, individualmente, todos os representantes da classe abastada. A lei e a justiça são incrementadas a ferro e fogo. Seu desejo não é receber de volta as migalhas do que lhe foi sonogado a vida inteira. A intenção é eliminar a possibilidade dessa prática de exploração. As armas, branca e de fogo, figuram como os reais elementos de implementação de um mundo em que alguns têm e a maioria fica sem. Elas são a lei, a ordem, a justiça, o direito. Aliás, em Rubem Fonseca, o aspecto formal do mundo burguês praticamente não existe. A realidade

focalizada seria a “contra-realidade” da realidade, a realidade burguesa real, aquela em que regras, leis, representações, delegações, instituições etc. são motivos de escárnio e riso. No mundo construído por Rubem Fonseca encontra-se o real burguês em sua crueza, expondo a face oculta da lei da concorrência e do mercado. A cidade, no mais das vezes, mostra-se como o lugar da selvageria, obedecendo à lógica insana da sobrevivência. A cidade de coisificados, destituídos de *humanidade*, no autor, promove a incomunicabilidade, a dureza e o tédio: o laconismo e o desencanto das personagens vêm de uma práxis de atrofiamento de todas as faculdades, menos a do ganho. Talvez por isso suas narrativas policiais destoem das tradicionais, pré-Sam Spade, pois estas acreditavam na civilidade burguesa, enquanto aquelas passam longe de dar crédito às regras do jogo ou à ética da boa vizinhança. Na sociedade brasileira, a necessidade de escamotear passa por acordos que desprezam, *in limine*, a população comum. Em se tratando das camadas abastadas, o crime é uma banalidade, o terrível enigma não é decifrá-lo, mas puni-lo. Via de regra, nas narrativas fonsequianas, a infração é escancarada. Desse modo, desvendar não significa solucionar o crime. A rede envolvida se amplia de tal modo, que o culpado, na verdade, percebe-se, não é o indivíduo autônomo, responsável pelo próprio ato, mas uma legião, um coletivo, grupos de interesse que se perdem pelos meandros da cidade. O conto “A coleira do cão” seria um bom exemplo a ser analisado.

Com isso, está armada a trama central de “O cobrador”. Os vedores não sendo punidos (por quem?), alguém tem de justiça, e o alvo passa a ser quem prima por ter bons dentes. A violência recalcada retorna à sociedade na forma de vingança. A classe solapada, a qual o cobrador pertence, atua desordenada e desorganizadamente. Com Ana Palindrômica, o cobrador adquirirá um senso mais organizativo e, na data natalina, eles pretendem explodir o dia do Baile de Natal ou o Primeiro Grito de Carnaval. Uma cobrança de tamanha proporção – da comida ao sexo; da roupa ao afeto; da diversão ao colégio; do sapato aos dentes –, para ser efetivada, provoca uma matança generalizada. A irracionalidade do ato, a contraface da acumulação desproporcional, gera um voluntarismo propício a praticar a alternativa final na tentativa de equilibrar a redistribuição de renda. O conto ficcionaliza uma situação

social explosiva, focando a mente de um sujeito ávido não mais por sobreviver, mas por existir. Contudo, temos um duplo: o narrado (o cobrador) representa a classe expropriada; o narrador (o cobrador) elabora a fala, mas já intelectualizada: narra suas estripulias com boa dose de argumentos bem formulados e articulados. No conjunto, afiguram-se como se não fossem as mesmas “pessoas”. Não que o cobrador não pudesse ser um intelectual, mas no conto não é para ser.

Em “Feliz ano novo”, a intriga é semelhante a outras em matéria de brutalidade: num réveillon de gente endinheirada, um bando de assaltantes pobres, que teria como ceia um despacho de macumba, invade a mansão, faz os convivas de reféns, pilha e assassina alguns por divertimento. Nota-se que, mais uma vez, o foco pertence ao narrador-personagem pobretão. De quem sofre a agressão, o leitor recebe apenas ínfimas informações da voz narrativa. Outros elementos reaparecerão, como a intertextualidade televisiva detonadora da ira social. Para os remediados, cinismo e desprezo. Porém, sentimos algo destoar na construção: mais uma vez teremos o narrador como um duplo, em paralelo com o cobrador, elevando em primeiro plano o contexto narrado mas ordenando a narração de modo a afastar-se do ambiente por meio de uma fala transversa a sua realidade. Desse modo, as personagens aparecem como alguém diferente delas mesmas, cujos corpos não condizem com suas “almas”, se é que se pode falar nesses termos de uma história ficcional. Provavelmente, é esse o efeito de “chapação”³ já falado das personagens fonssequianas, dando a impressão de artificialidade na violência patrocinada pelos seus personagens. Tal técnica talvez mantenha uma fresta de controle sobre o *modus vivendi* da personagem, pois mesmo agindo em desacordo com os valores ideológicos e morais vigentes, a legitimação discursiva ainda pertence à voz cunhada por um outro, um alguém pronto a lhe emprestar. Não se trata do narrador intrometido, mas algo diferente. É a voz de um ausente, respaldando o mundo narrado. A brutalidade decorrente choca porque na verdade é narrada sob o prisma de uma tara, de um fetiche. A relação atração/repulsão apresenta-se como dissimulação narrativa.

Se tomarmos um conto de um personagem/narrador oriundo de uma classe social oposta, perceberemos ainda a presença da mesma voz,

agora encarnando um “corpo” mais condizente, pelo menos em aparência, com o seu discurso. Reporto-me aqui a “Passeio noturno (Parte I)”, assim como a “Passeio noturno (Parte II)”, ambos do livro *Feliz ano novo*. Neles, a violência faz a vez de uma prática desportiva de um alto executivo. Normalmente, jogaria ténis, ou squash, mas a personagem preferiu partir para algo mais radical: atropelar pessoas indefesas com o seu possante automóvel. Independentemente de leituras simbólicas, válidas, sobre o nexo homem/máquina, ou a reificação promovida pelas relações capitalistas, nos deparamos com um outro tipo de brutalismo. Evidentemente, violência é uma noção abstrata e generalizante para atos concretos. Desse modo, falar de violência em Rubem Fonseca significa antes de tudo de que modo diferentes práticas sociais são materializadas em seu universo ficcional. Encontramos, nos contos anteriores, de assaltos e homicídios, uma justificativa qualitativa para os crimes. Em “Passeio noturno” isso não se dá. Podemos inferir, mas a narrativa não afirma nada. Os assassinatos exercem uma função terapêutica para aliviar as tensões da personagem. Há um horror estampado sob uma necessidade banal de um alto escalão do capital. Há uma pequena alegoria na trama entre o dono do carro importado e o atropelamento planejado de uma suburbana. A violência interclasses está mais do que manifesta. Entretanto, há um pequeno elemento na composição que provoca uma leve suspeita: o narrador (também personagem) apresenta o mesmo timbre dos discursos dos narradores anteriores. Se nos dois anteriores a simetria no enredo era possível por origens de classe similares, nesse, ela já não é mais. Como ficaria então a denúncia da violência social? Para dificultar um pouco mais a argumentação, acrescentamos três outros contos, agora apresentado por narradores externos. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, “Anjos das marquises” e “Henri”, perceberemos por dentro da voz narradora aquela mesma reduplicação. Em “Henri”, inclusive, o cenário não é mais o Rio de Janeiro, mas sim algum lugar de uma cidade europeia, e seu trabalho: esquartejar. No caso de “A arte de andar”, a situação se torna um pouco mais complexa pela presença de mais personagens com falas, espalhando nelas a presença da outra voz.

Se fizermos um cruzamento dos dados obtidos, constataremos que há contos com narradores internos e externos oriundos de classes sociais distintas. As personagens tanto podem ser ricas como pobres. Em todos, os enredos assemelham-se na trama violenta. Contudo, ao compararmos as narrações verifica-se, mesmo com a variação de universos narrados, a similitude de uma segunda voz narrativa colada à primeira, que não podemos localizar de onde vem, pois apresenta-se tanto no desdobramento do narrador interno como no do externo. A única responsabilidade passível de se atribuir é à figura textual até agora não revelada: o autor textual. As fusões da voz narrativa com o ponto de vista do protagonista criam frases de tipo oracular, fornecendo um dado juízo de valor sobre qualquer assunto. Tal fusão cria uma espécie de terceiro elemento na narrativa, o que posso chamar de “voz oculta”, pela qual se produz o pensamento, às vezes em forma de aforismos, do texto. Tal autor textual é a verdadeira personagem dos contos fonsequianos. Pode-se concluir, assim, que o autor textual exerce um controle efetivo sobre suas criaturas, produzindo um tênue controle ideológico: a violência narrada seria atributo de uma inerência humana, independente da classe social do indivíduo. Tal voz oculta, fantasmática, que não podemos determinar narrativamente, é a forma tangente de um discurso que se quer longe dos acontecimentos. Falando, esquece-se. Nesse sentido, um conto cujo título é “A força humana” seria emblemático para a configuração dessa voz fonsequiana. Uma personagem é atraída para a frente de uma loja de discos, sem saber porque, para ouvir música. Não há explicação para isso, apenas uma força invisível que a carrega para lá. Essa voz, audível somente nos interstícios narrativos, constitui a narrativa de Rubem Fonseca, previsível em seu choque de brutalidade e, ao mesmo tempo, oracular quanto ao enigma violência social, conduzido ambigüamente pelo seu fio narrativo.

Notas

¹ “Apesar de grande parte das narrativas de Rubem Fonseca situar-se na cidade do Rio de Janeiro, o localismo opera em síntese metafórico-metonímica da Cidade, que contém ‘todas as cidades’, caótica e babélica (...)”. (Padilha, 2007, p. 30).

² Seguem abaixo algumas citações como exemplo para a argumentação. Normalmente, em termos de escrita, os períodos avançam lado a lado, mas necessariamente não se precisa vê-los como contínuos. Por vezes é como se operassem um corte entre um e outro, criando na frase ou oração seguinte sintagmas diferentes. Isso produz um efeito de resposta, mas a voz ecoada volta complementando a da personagem. Essa voz, ecoada em surdina de alguma caverna, complementa os desejos e pensamentos das personagens (misturada com a voz do narrador), mas, sobretudo, é quem produz o pensamento e a ideologia do texto, que comumente se apresentem tom de escárnio.

“O Cobrador”:

De manhã não se consegue andar na direção da Central, *a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada.*

(...)

Da calçada vejo os garçons servindo champanha francesa. *Essa gente gosta de champanha francesa, vestidos franceses, língua francesa.*

(...)

Prepararam-se para uma entrada triunfal mas da calçada vejo que a chegada deles foi, como a dos outros, recebida com desinteresse. *As pessoas se enfeitam no cabeleireiro, no costureiro, no massagista e só o espelho lhes dá, nas festas, a atenção que esperam.*

(...)

Você é homem, sabe como é, entende essas coisas, ele disse. *Papo de executivo com chofer de táxi ou ascensorista. De Botucatu para a diretoria, acha que já enfrentou todas as situações de crise.* (Fonseca, 2000, p. 491-501, grifos meus).

“Feliz Ano Novo”:

Acendemos uns baseados e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum banque-bangue. Outra bosta.

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

(...)

Muito obrigado ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo. (Fonseca, 2000, p. 365-370, grifo meu).

“Passeio noturno” (Parte I):

Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, *nesta cidade que tem mais gente do que moscas.* (Fonseca, 2000, p. 397, grifo meu).

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”:

João dizia que tinha um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso. *E provou que tinha razão morrendo de uma doença causada pelo cansaço e pela tristeza, antes de acabar seu romance de seiscentas páginas. Que a viúva jogou no lixo junto com outros papéis velhos.* (Fonseca, 2000, p. 593-594, grifo meu).

“Anjos das marquises”:

(...) conhecia a história de sujeitos que se aposentavam e ficavam felizes em casa lendo livros e olhando videocassetes, ou enchiam seu tempo levando os netinhos para tomar sorvete ou passear na Disneyworld, *mas não gostava de ler nem de ver filmes, nunca se acostumara com isso.* (Fonseca, 2002, p. 22, grifo meu).

“Henri”:

(...) olhou o relógio. Eram duas horas. Melhor esperar ainda uma hora. Três horas da tarde é a melhor hora para se visitar uma mulher, principalmente se ela for de meia-idade, como certamente seria o caso de madame Pascal.

Pela manhã as mulheres são uns trapos, feias, repulsivas, amassadas pela noite, fétidas. Elas sabem disso e detestam contatos com estranhos a essa hora, quando ainda não se perfumaram, escovaram os cabelos, pitaram a cara. (Fonseca, 2000, p. 28, grifo meu).

³ “Como forma e imaginação literária, não me agrada essa narrativa de Fonseca, mecânica e previsível, que reduz a violência urbana a seus resultados mais visíveis, pondo em cena personagens chapados, sem profundidade, ausentes de todo conflito subjetivo ou sutileza diante do cotidiano e dos conflitos de classe na metrópole periférica que se moderniza. Sobre pouquíssimo espaço para o leitor projetar sua imaginação, multiplicando sentidos. Mediando criticamente os dados brutos da realidade imediata da violência.” (Bueno, 2002, p. 242).

Referências bibliográficas

BUENO, André. *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Anjos das marquises. In: _____. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PADILHA, Fábíola. *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*. Vitória: Flor e Cultura, 2007.

Resumo

O artigo discute alguns contos de Rubem Fonseca com base numa crítica social e textual, colocando sob questão a forma narrativa fonssequiana a partir da pressuposição de uma terceira voz que arremataria e conduziria a narração para produzir o sentido, formular o pensamento e veicular a ideologia do mundo ficcional, criado em consonância com uma determinada visão do mundo social sobre a violência.

Palavras-chave

Rubem Fonseca; violência; ficção; realidade; ideologia.

Recebido para publicação em
27/07/2009

Abstract

The article discusses six short stories by Rubem Fonseca considered within a social and textual criticism. It puts into question Rubem Fonseca's narrative form based on the assumption that there is a third voice that leads the narration and gives it meaning, formulating a perspective that guides the ideology of that fictional world, in accordance with a certain social world vision on violence.

Key words

Rubem Fonseca; violence; fiction; reality; ideology.

Aceito em
10/10/2009

