



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

SILVIO DO ESPÍRITO SANTO

**ELEMENTOS MODERNISTAS EM *FELIZ ANO NOVO*,
DE RUBEM FONSECA**

Campo Grande/MS
2014

**ELEMENTOS MODERNISTAS EM *FELIZ ANO NOVO*,
DE RUBEM FONSECA**

SILVIO DO ESPÍRITO SANTO

**ELEMENTOS MODERNISTAS EM *FELIZ ANO NOVO*,
DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Fundação Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira.

Campo Grande/MS
2014

S229e Santo, Silvio do Espírito.

Elementos modernistas em Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca / Silvio do Espírito Santo. Campo Grande, MS: UEMS, 2014.

f. 30 cm.

Dissertação (Mestrado) - Letras - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2014.

Orientador: Dr. Danglei de Castro Pereira.

1. Rubem Fonseca. 2. Tradição. 3. Modernismo. I. Pereira, Danglei de Castro. II. Elementos modernistas em Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca.

CDD: 20.ed. 809.04

SILVIO DO ESPÍRITO SANTO

ELEMENTOS MODERNISTAS EM *FELIZ ANO NOVO*, DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Fundação Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues - Titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz – Titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Maria de Medeiros – 1º Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof^ª. Dr^ª. Zélia Romana N. dos S. Freire – 2º Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 10 de julho de 2014.

AGRADECIMENTOS

Ao ser selecionado para o mestrado, achava que muita coisa mudaria na minha vida. Tinha alcançado um objetivo, uma meta a que tinha me imposto tempos atrás, por ter começado minha vida acadêmica muito tarde. Na verdade, imaginava que conseguiria bolsa de estudo, que poderia me dedicar ao ato sagrado da leitura, da compreensão de textos e mergulhar em Rubem Fonseca, saindo de minhas buscas alguém maior e melhor.

Essa aspiração romântica, no entanto, não se concretizou. Segui aos trancos e barrancos e o mestrado teve que ser mais uma das minhas responsabilidades diárias. Coube a mim tentar que fosse a melhor parte. A mim e ao João Salomão, que contrariando regras na empresa em que trabalhamos, liberou-me por conta própria para que eu pudesse fazer as disciplinas. A ele, meu muito obrigado.

Sendo um mestrado em que as dificuldades iam se avolumando, quer seja na quantidade de textos para ler e de trabalhos para concluir, quer seja na escrita da dissertação, que caminhava paralelamente a tudo isso, cabe um agradecimento especial ao Prof. Danglei, meu orientador. Sem ele, sem suas considerações, sem sua paciência e cabeça fria, nada disso seria possível. Sem dúvida, o caminho das pedras seria bem mais difícil sem ele.

A qualificação foi um momento único para mim e as contribuições das Profas. Márcia e Zélia em muito colaboraram com o rumo do trabalho. Grato a elas por isso.

Em casa, a família cresceu. Manuela poderia ter se chamado Lúcia, Elza, Simone, Clarice, Norma, Virgínia ou qualquer outra personagem de Rubem Fonseca, pois ela nasceu em meio às complicações diárias do mestrado e foi uma breve e linda parada do tempo que tornou meus dias mais leves e possíveis.

Minhas outras meninas, Bárbara e Ágatha, cada uma a sua maneira, também contribuíram para que tudo isso fosse possível. Elas, que estão na busca de alguns caminhos transitáveis, compreendem minhas ausências e confiam tanto nas minhas capacidades (muito mais que eu mesmo) que por elas eu tento sempre um pouquinho mais.

E nenhum agradecimento pode ser feito sem falar do meu pai – Cabeça de Gato –, que do alto dos seus noventa anos, compreende minhas ausências e me abraça sempre da mesma maneira carinhosa, mesmo que entre um abraço e outro corra um mar de dias. Seu João, a vida é dura, mas fica pior sem seus churrascos e sem sua alegria.

A todos vocês, meu muito obrigado.

Aliás é chegado o momento de fazermos, nós os artistas e escritores, um grande movimento cultural e religioso universal, no sentido de se criar o hábito de nos alimentarmos também com a carne de nossos mortos, Jesus, Alá, Maomé, Moisés, envolvidos na campanha. Está havendo um terrível desperdício de proteínas. Swift e outros já disseram coisa parecida, mas estavam fazendo sátira. O que eu proponho é uma nova religião, superantropocêntrica, o Canibalismo Místico.

Rubem Fonseca

SANTO, Silvio do Espírito. *Elementos modernistas em Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca*. 2014. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande – MS, 2014.

RESUMO

O presente trabalho aborda elementos modernistas na obra *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca. Nosso objetivo central foi discutir traços do Modernismo presentes nos processos narrativos utilizados por Rubem Fonseca. Compreendendo que o Modernismo alterou os processos narrativos com desdobramentos na narrativa posterior aos anos de 1950, entendemos que Rubem Fonseca organiza seu texto ora expandindo temas modernistas, ora utilizando processos narrativos de fundo modernista, o que confere à sua obra um traço inovador dentro da tradição, característica essa que exploramos ao longo deste estudo. Como suporte teórico, selecionamos autores como Antoine Compagnon (1999) e Charles Baudelaire (1996) e também aqueles que se dedicaram ao estudo do modo de narrar modernista, como Walter Benjamin (1985) e Anatol Rosenfeld (1996). Nossa investigação pretendeu ainda focalizar as contribuições do modernismo para a narrativa do século XX e, por isso, recorreu-se a autores como Mário de Andrade (1974) e Oswald de Andrade (1990), Antônio Cândido (1974), além de especialistas na obra de Rubem Fonseca, como Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), Alfredo Bosi (1986) e Luiz Costa Lima (1981). Nossa preocupação, portanto, foi valorizar a obra de Fonseca e refletir sobre os limites da influência modernista na literatura brasileira após 1950.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Tradição. Modernismo. Narrativa brasileira.

SANTO, Silvio do Espírito. *Elementos modernistas em Feliz Año Nuevo, de Rubem Fonseca*. 2014. 92 f. Disertación (Maestría en Letras) – Universidad Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidad Universitaria de Campo Grande – MS, 2014.

RESUMEN

El trabajo presente enfoca elementos Modernistas en el libro “Feliz Año Novo” (1975) de Rubem Fonseca. Nuestra finalidad fué discutir los aspectos del Modernismo presentes en el proceso narrativo utilizado por Rubem Fonseca. Comprendemos que el Modernismo alteró las construcciones narrativas con desdoblamientos en la narrativa posterior a los años de 1950 y, por eso, comprendemos que Rubem Fonseca organizó a su texto en un momento ampliando temas modernistas, en otro utilizando procesos narrativos de fondo modernista el que marca en su obra un aspecto inovador dentro de la tradición y que exploramos al largo de este estudio. Elegimos como teóricos autores como Antoine Compagnon (1999) y Charles Baudelaire (1996); juntos aquellos que tematizaran el modo de la narrativa modernista, como Walter Benjamim (1985) y Anatol Rosenfeld (1996). Pretendemos focalizar aun las contribuciones del Modernismo para la narrativa del siglo XX y, por eso, recurrimos a autores como Mario de Andrade (1974) y Oswald de Andrade (1990), Lucia Follain de Figueiredo (2003), Alfredo Bosi (1986) y Luiz Costa Lima (1981). Nuestra preocupación es valorar la obra de Fonseca y reflexionar a cerca de los limites de la influencia modernista en la literatura brasileña después de los años de 1950.

Palabras clave: Rubem Fonseca. Tradición. Modernismo. Narrativa brasileña.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A MODERNIDADE	11
1.1 Tempos conturbados	16
1.2 Vanguarda e ambiguidade	20
1.3 Mudanças estéticas na narrativa do século XX	23
1.4 Procedimentos narrativos adotados no século XX	26
2 O MODERNISMO NO BRASIL	34
2.1 Reencontrando o Brasil	38
2.2 A narrativa modernista brasileira: incorporação de temas	40
2.3 Rubem Fonseca: considerações preliminares	46
2.4 Fonseca e o Modernismo: antropófago tardio	50
3 O MODERNISMO EM RUBEM FONSECA	56
3.1 “Botando pra Quebrar”: o Modernismo nas ruas	58
3.2 “Corações Solitários”: metaficção e metalinguagem	61
3.3 “Passeio Noturno” partes I e II: tumulto interior	67
3.4 “74 Degraus”: a tensão narrativa	71
3.5 “Nau Catrineta”: processo de devoração crítica	76
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	91

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a obra de Rubem Fonseca aconteceu ao encontrar, na Biblioteca Isaías Paim, da Fundação de Cultura do Estado, o livro *Contos Reunidos*, que contém os seis primeiros livros de contos do autor, acrescido de dois inéditos. Na biblioteca (fato raro, pois o acervo não é dos maiores), havia dois volumes dessa obra, e eu mergulhei pelos primeiros quinze dias na leitura desses contos, indagando-me a razão pela qual ainda não havia lido autor tão contundente. Após algumas renovações do prazo de devolução, já estava completamente encantado pela prosa fonssequiana. Nada demais, pois de uma maneira geral, Rubem Fonseca transformou-se ao longo do tempo em uma referência e influência para muitos autores que produziram na mesma época ou posteriormente. Chico Buarque de Holanda, em *Estorvo*, e João Gilberto Noll, quer seja nos contos ou no romance como em *A Fúria do Corpo*, são apenas dois exemplos de uma grande lista de partidários da escrita apocalíptica de Rubem Fonseca.

Mas claro, o encantamento é algo comum para quem gosta de literatura. Transformar isso em trabalho acadêmico é bem mais complexo. Nesse sentido, a intenção de tornar o livro *Feliz Ano Novo* tema da presente investigação surgiu da leitura de seu posfácio. Esse posfácio, escrito pelo organizador da obra, Bóris Schnaidermann e intitulado “Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca” passou a ser um paradigma para mim. E foi com o desejo de trabalhar alguns dos contos de Rubem Fonseca que, em 2010, inscrevi-me em uma Pós-Graduação, em nível de Especialização, oferecida pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). De lá pra cá, sigo tentando compreender aspectos da obra do escritor mineiro, e durante o mestrado a busca continuou.

Para que nossa proposta de pesquisa começasse a ser desenvolvida, selecionamos como *corpus* o livro *Feliz Ano Novo*, escrito em 1975, livro chave na obra do autor, devido à grande repercussão não só do conteúdo, mas também por conta da interdição imposta pela ditadura militar, que proibiu a circulação do mesmo. Nossa hipótese de trabalho é a de que o autor segue diversos preceitos modernistas, replicando ou ampliando conceitos do mesmo, ainda que deixe transparecer na sua obra um forte diálogo com a tradição.

Confrontar o texto de Rubem Fonseca tendo como base as teorias e conceitos modernistas e localizar neles características do período e elementos que o ligassem ao movimento modernista – iniciado efetivamente no Brasil em 1922, com a Semana de Arte Moderna e que produziu posteriormente, quer seja na poesia, quer na prosa, uma revolução no modo de expressão realizada até então –, tornou-se assim o caminho a ser percorrido.

O presente texto foi estruturado em quatro capítulos. O primeiro deles apresenta alguns conceitos de moderno, modernidade e Modernismo e também pretende evidenciar a evolução do movimento modernista perante o tempo complexo e ambíguo em que o movimento aconteceu, focalizando suas fontes e principais desdobramentos, como a explosão das vanguardas. O primeiro capítulo discorre, ainda, sobre as mudanças estéticas na narrativa do século XX e os principais processos narrativos utilizados, processos estes que, posteriormente, embasarão a produção literária fonsequiana.

O segundo capítulo dedica-se ao Modernismo no Brasil, explicitando o contexto histórico em que começaram as batalhas por uma nova estética. Para tanto, apresentam-se as fontes do movimento modernista e também suas características principais, procurando-se demonstrar que, através dele, houve um reencontro com a própria nação, seja através da apropriação de uma linguagem mais plural, seja através da focalização do ambiente opressivo das grandes cidades ou das paisagens mais inóspitas do país. Esse capítulo ainda traz uma análise da narrativa até chegar aos modelos empregados pela modernidade em termos de procedimentos, características essas que ajudam a compreender o modo narrativo pelo qual se expressa Rubem Fonseca. Assim, no segundo capítulo, introduzimos o autor que, a nosso ver, através dos seus traços biográficos, pode ser considerado herdeiro do movimento modernista.

O terceiro capítulo deste estudo traz uma análise dos contos “Botando pra Quebrar”; “Miss Corações Solitários”; “Passeio Noturno – partes I e II”; “74 Degraus”, e “Nau Catrineta”, todos do livro *Feliz Ano Novo*. Na verificação da crítica social presente na obra, valemo-nos de recortes temporais e sociais perceptíveis nos enredos em discussão, procurando demonstrar a tensão existente entre o discurso de Fonseca e a sociedade. Por fim, apresentamos as considerações finais de nossa pesquisa.

Para que esta investigação pudesse ser desenvolvida a contento e seus objetivos fossem alcançados, utiliza-se como procedimento metodológico a pesquisa bibliográfica, enfocando alguns autores-chave para a compreensão do Modernismo e das modificações ocorridas na narrativa, entre eles: Charles Baudelaire (1996), Antoine Compagnon (1996),

Reinhart Koselleck (2006), Walter Benjamin (2000), Malcolm Bradbury (1989), James McFarlane (1989), Marshall Berman (1986), Jürgen Habermas (2000), Hans Ulrich Gumbrecht (1998), Octavio Paz (1976), Anatol Rosenfeld (1996), entre outros. Para a compreensão do Modernismo no Brasil e também da obra de Rubem Fonseca, recorre-se a autores como Alfredo Bosi (1978), Mário de Andrade (1974), Oswald de Andrade (1990), Antônio Cândido (1989), José Ariovaldo Vidal (2000), Deonísio Silva (1983), Luiz Costa Lima (1981), João Luiz Lafetá (2012), Mônica Pimenta Velloso (2010), Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003), entre outros.

A presente pesquisa pretende então evidenciar aspectos modernistas na obra de Rubem Fonseca. Busca, assim, retirar do universo caótico e impregnado de situações limites dos enredos investigados os aspectos históricos a serem explorados nas discussões de nosso *corpus* pensando, sempre, nas especificidades da obra do autor, diante do Modernismo e dos tempos modernos, como propiciadoras e geradoras de uma tensão. Entendemos que tensão, adequação e inovação diante dos modelos modernistas transparecem nas narrativas fonsequianas, cujos personagens estão sempre no limite entre a solidão e o desespero.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A MODERNIDADE

O ser humano lança uma breve luz pelos caminhos nos quais transita e abre-se assim diante dele a possibilidade de agir corretamente ou falhar concretamente em suas relações com o mundo e com os outros no convívio social. A necessidade de encontrar alimentos levou o Homem a criar variados mecanismos para ampliar sua força. Entendeu que pedras e, posteriormente, o bronze e o ferro podiam se tornar armas. Aliado a isso, uniu misticismo e anseio, reproduzindo nas paredes das cavernas aquilo que pretendia conquistar. Para o historiador Arnold Hauser (1978, p. 16), “la pintura era al mismo tempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez. El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía y a la cosa misma¹.” O imperativo da sobrevivência unia fé e força, e o exercício do ato em si tinha como maior aliado o empenho de se criar artefatos novos e práticos.

No desenvolvimento da humanidade, os processos de criação do novo justificam a obrigação constante de apropriação e reorganização de seu meio. Toda e qualquer inovação é compreendida como uma maneira de ser moderno, entendido, nessa linha de raciocínio, como postar-se à frente de seu tempo. Nessa reflexão, moderno foi a pedra lascada, a pedra polida, a lança, assim como a domesticação dos animais, a agricultura, a roda, o desenvolvimento biológico da linguagem humana, cada vez mais complexa ao longo de nosso período evolutivo. “[] essa liberação, a voz humana colhendo ecos onde antes havia silêncio, é ao mesmo tempo milagre e transgressão, sacramento e blasfêmia”, como afirma George Steiner (1988, p. 55), no livro *Linguagem e silêncio*. Moderno foi o Código de Hamurábi, a Grécia clássica – ateniense - que legou para o mundo ocidental um modelo a ser copiado. Com a ascensão do cristianismo após o ano zero, “[...] o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista [...]” (LUCKÁCS, 2000, p. 35), e

¹ “A pintura era ao mesmo tempo a representação e a coisa representada, era o desejo e a satisfação do desejo a uma só vez. O pintor e caçador paleolítico pensava que com a pintura possuía a coisa em si”. (Tradução nossa).

[...] só nos primórdios do cristianismo o espírito individual e pessoal adquire infinito valor absoluto: Deus quer que todos os homens se salvem. Na religião cristã surge a doutrina da igualdade de todos os homens diante de Deus, porque Cristo os fez livres pela liberdade do cristianismo. Estes princípios tornam a liberdade independente de toda causa externa (nascimento, condição e cultura). (HEGEL, 1980, p. 358).

Pode-se aferir então que o ser humano vive em evidente processo de modernização, o que possibilita uma renovação dos hábitos e uma readaptação aos tempos: são avanços cíclicos dentro de uma espiral de desenvolvimento. O *homo sapiens* trafega assim por uma via em que não pode mais abandonar o avanço conquistado a duras penas, e, ao mesmo tempo, precisa de aprimoramento constante. Essa tênue linha entre salvar-se e extinguir-se é uma das marcas do desenvolvimento, mesmo que, conforme observa o historiador Koselleck (2006), essas inovações técnicas se impusessem sem romper com o arsenal da experiência anterior.

Enquanto o progresso no mundo dos camponeses e dos artesãos era tão moroso e complexo, essa evolução não ocorria de maneira igual em todas as camadas sociais. Havia uma divisão entre os universos habitados, algo perfeitamente compreensível que prefigura os embates de classes posteriores. As Cruzadas e a colonização ultramarina demonstram que mesmo entre os progressos possíveis havia matizes e velocidades diferentes. Assim, “em uma geração o espaço da experiência foi como que dinamitado, todas as expectativas tinham que se tornarem inseguras e novas precisavam ser criadas.” (KOSELLECK, 2006, p. 315).

Vale dizer que o conceito do termo “moderno” é flutuante e, por vezes, esse termo serve como adjetivo para diversas definições: tempo moderno, Homem moderno, armas modernas, problemas modernos. Como ressalta Habermas (2000),

Embora o substantivo *modernitas* (junto com o par antitético de adjetivos *antiqui/moderni*) já fosse empregado em um sentido cronológico desde a Antiguidade tardia, nas línguas europeias da época moderna, o adjetivo “moderno” foi substantivado só muito mais tarde, aproximadamente nos meados do século XIX e, pela primeira vez, ainda no domínio das belas-artes. Isso explica por que as expressões *Moderne* ou *Modernität*, *modernité*, conservaram até hoje um núcleo de significado estético, marcado pela auto compreensão da arte de vanguarda. (HABERMAS, 2000, p. 13-14).

Velloso (2010) pondera que as noções de antigo e de moderno são datadas e dotadas de historicidade, modificando-se de acordo com o contexto em que tiveram origem. A cada novo século havia uma ressignificação dessa palavra, tendo o termo adquirido diferentes concepções, principalmente entre os séculos XVI ao XIX.

Assim, metáforas foram criadas para se explicitar o confronto entre o novo e o antigo. Uma delas foi a comparação entre o trabalho da aranha e da abelha pelo autor inglês Jonathan Swift, no livro *The Battle of Books*, de 1886. Nessa metáfora, os afazeres da aranha são comparados com a modernidade, pois ela criaria, a partir das suas próprias entranhas, e sua obra se reduziria a excremento e veneno. A abelha surge então como uma artesã de alcance universal, pois seu mel nutria e alimentava. Partindo dessa analogia, Swift associa a abelha à tradição, entendendo que a leitura de escritores antigos e que haviam produzido conhecimentos há dois mil anos é que alimentava a humanidade desde então.

Outro exemplo simbólico para a tensão entre a tradição e o moderno está associado à “[...] fórmula ou lugar comum, surgido no século XII com Bernard Chartres: *Nanus positus super humeros gigantis*. 'Somos como anões nos ombros de gigantes'.” (COMPAGNON, 1996, p. 18). A frase retratava a representação dos evangelistas em cima das costas dos profetas nos vitrais da Catedral de Chartres.

Essa citação, que a princípio designa a aliança entre o Antigo e o Novo Testamento, acaba tornando-se uma emblemática imagem de relacionamento conflituoso entre antigo e moderno. Nessa imagem simbólica, o gigante estaria representando a tradição, pois possuiria séculos de sabedoria utilizados pelos modernos; a estes associa-se a figura ambígua do anão, que subiria nas costas do gigante para poder ver mais longe, mas “[...] alcançava uma rica paisagem sem fazer esforços meritórios.” (KARL apud VELLOSO, 2010, p. 13).

Habermas (2000), seguindo conceitos de Hegel², pondera que o mundo moderno se distingue do velho mundo pelo fato de que espera o futuro. Para o autor, esse futuro parece não querer adotar ou utilizar os modelos de outros tempos, porém é modelado pelos discernimentos e orientações do passado em direção a um novo agrupamento de valores que dialoga em nível profundo com a tradição, como o anão nas costas de um gigante.

Na linha reflexiva do crítico Hans Ulrich Gumbrecht:

À medida que o tempo histórico parece ser posto em movimento por tantos impulsos convergentes, não é mais possível pensar o presente como um intervalo de continuidade. Para o cronótopo do tempo histórico, o presente transforma-se [...] naquele lugar estrutural em que cada passado se torna

² É sabido que Hegel teve muitas de suas ideias eurocêntricas superadas pela historiografia moderna, principalmente após a publicação da coleção “História Geral da África” pela UNESCO. Contudo, faz-se necessário utilizar o embasamento da modernidade criado pelo autor, posto que seus conceitos apresentam-se como essenciais ao estudo nessa área. As ideias de Hegel constam aqui como balizadores de um determinado jeito de entender a história, sabemos que outras visões existem, mas o que se busca aqui é apenas contextualizar historicamente o período.

futuro. [...] Em cada momento presente, o sujeito deve imaginar uma gama de situações futuras que têm de ser diferentes do passado e do presente e dentre as quais ele escolhe um futuro de sua preferência. (GUMBRECHT, 1998, p. 16).

Em tal perspectiva, pode-se perceber uma progressiva aceitação do novo como marca da Modernidade propensa à experimentação e a contrariar o que está posto, o que nos daria uma nova compreensão da ideia de modernidade, qual seja a de prolongamento do passado em direção à inovação. No século XVIII, temos o termo *modernité*, ou o que poderia ser chamado de novo tempo. Para Hegel (apud HABERMAS, 2000), o começo desse tempo moderno se deu com a descoberta do “Novo Mundo”, com o Renascimento e a Reforma. Ocorridos por volta de 1500, os três grandes acontecimentos constituem um dos limiares históricos entre a época moderna e a medieval.

A discussão de termos como moderno, modernismo e modernidade alcança o poeta francês Charles Baudelaire que, criticamente, repensou questões sobre a modernidade. Cabe a Baudelaire, “[...] o mérito de ter conferido à palavra *modernité* o seu sentido definitivo; [percebendo-a] como mediação entre duas percepções. A modernidade é passado/presente, integrando novidade e curiosidade à celebração do antigo.” (VELLOSO, 2010, p. 16). Para o poeta francês, “a experiência *estética* confundia-se, nesse momento, com a experiência *histórica* da modernidade.” (HABERMAS, 2000, p. 14, grifo do autor). Assim, Baudelaire realçava a particularidade do moderno como uma qualidade em si, e não como algo que contrariava o passado, rompendo a relação de oposição, cada onda do passado transformava-se na própria *modernité*.

Modernidade seria assim “[...] consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 25). Aquilo que se impõe ao tradicional, busca sua superação, sem perder o diálogo. Esse entendimento de Baudelaire sobre a modernidade pode ser resumido na contextualização feita sobre o belo que seria visto como “[...] um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (COMPAGNON, 1996, p. 9). O belo torna-se algo dual – o breve e o eterno - juntos no sentido de modernidade.

O próximo passo nessa trajetória dos termos correlatos ao conceito de Moderno aporta, enfim, no momento culminante, que é aquele em que as palavras e seus significados misturam-se ao imenso repertório do fim do século XIX e início do XX, em que as profundas

alterações na sociedade acabam por mitificar e nomear a existência de um conjunto de reformulações políticas, econômicas e sociais que se pode compreender como um novo conjunto de relações humanas.

O historiador Eric Hobsbawm (2012, p. 19) afiança que “[...] as palavras são testemunhas que muitas vezes falam mais alto que os documentos.” Hobsbawm amplia assim a discussão iniciada por Wilhelm Schulz (1841) apud Koselleck (2006):

A emergência de novas palavras na língua, seu emprego cada vez mais frequente e as modificações de sentido que lhes são atribuídas pela opinião dominante, em uma palavra, aquilo que se poderia caracterizar como sendo a linguagem da moda, são um importante ponteiro no relógio do tempo, que não deve ser negligenciado por aqueles que, partindo de fenômenos aparentemente insignificantes, procuram tirar conclusões sobre as mudanças no conteúdo da vida. (SCHULZ, 1841 apud KOSELLECK, 2006, p. 267).

Vemos então que a palavra não escolhe o caminho, apenas segue, transformando por onde passe. Sobre isso afirma Octávio Paz (1982, p. 43): “[...] a palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade.” Refletir também sobre a utilização dada às palavras antigas que vão caindo em desuso e as novas que surgem é conseguir identificar como a modernidade foi tornando-se influente e transformadora. A modernidade assume um traço entre rebelde e inovador, tendo a palavra como preceptora dos novos tempos.

A modernidade é um conceito controverso e sua delimitação conclusiva é polêmica. Baudelaire (1996, p. 24) pondera que “a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” organizado, porém, de forma tensiva. O moderno projeta-se entre a incerteza e o imperecível e, por vezes, encontra no transitório um ponto de recomeço. É um “‘clarão’ de aurora de um novo mundo, que decerto não terá permanência, mas, ao contrário, sua primeira entrada em cena será também a sua destruição”, lembrando as palavras de Habermas (2000, p. 14-15).

Nessa condição, modernidade é um tempo de novas concepções de mundo e da maneira de arquitetar e obter arte inovadora; mas o percurso de construção da modernidade é efêmero e só pode ser compreendido pelo diálogo tensivo com a tradição com quem palestra de forma polêmica. Se a modernidade entra em rota de colisão com o que já foi estabelecido, não consegue a tão almejada destruição do passado. Quando muito, como argumenta o historiador Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p. 18), deixa entrever a existência de “uma

dinâmica autodestrutiva.” Dinâmica essa que se converterá em um caminho sem saída, o que nos leva à compreensão da modernidade como um embate permanente contra o passado.

Diferentemente de todas as grandes reviravoltas ocorridas na história da humanidade, os tempos modernos, sobretudo depois do século XIX, apresentam-se, no seu princípio, como uma tentativa de negação unilateral ao passado.

Os românticos do século XIX entendiam que a existência da tradição era uma ameaça ao fazer novo. Entretanto, nenhum deles conseguiu o desígnio de transformar a “revolução” que pregavam em realidade, pois se “o tempo como um agente absoluto de mudança dá à inovação o rigor de uma lei compulsória” (GUMBRECHT, 1998, p. 15); a modernidade prevê, no seu interior, a possibilidade de uma modalização temporal – uma tensão entre locutor e interlocutor - em que cada presente precisa ser experienciado como uma modificação do passado e potencialmente modificado pelo seu futuro e, assim, inexiste a ideia de um presente como um intervalo de descontinuidade. O presente é “imperceptivelmente curto” (GUMBRECHT, 1998, p. 16). Esta ideia propicia a percepção de que arte moderna e, mais especificamente, a arte do século XX e XXI, entre elas o Modernismo, é um prolongamento da tradição, e não uma ruptura unilateral.

1.1 Tempos conturbados

É incontestável que a arte produzida no passado influenciou paulatinamente o futuro fazer artístico. Hugo Friedrich (1978, p. 15) pondera que “a tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral”. Por tensão dissonante entende-se um misto entre a obscuridade fascinante e o desconcerto que a obra leva ao seu interlocutor.

Por sua vez, o crítico alemão Walter Benjamin (2000, p. 41) afirma que “Baudelaire colocou a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.” Nessa perspectiva, choque e dissonância são apenas dois exemplos possíveis nesse universo caótico que se toma no escopo do conceito de modernidade. Conseqüentemente, o fazer artístico na modernidade é um constante reformular o passado o que, em nível profundo, indica um constante retorno às origens e também seu afastamento diante de modelos prontos constituindo o âmbito ambíguo do termo modernidade.

Ser moderno, nesse recorte, é pertencer a um tempo de desconfianças e vacilações, é um revolucionar, levando em consideração todas as possibilidades significativas da palavra, através dos tempos: retorno, mudança de concepção, comoção, evento repentino, e também,

mudança universal e permanente. Esse pensar de maneira coletiva só é possível quando ocorrem eventos significativos que provocam uma alteração na cadeia de pensamentos de uma geração, cidade, ou país.

É essa sensação de sucessão de eventos, de concatenação de ideias e desejos, muitas vezes confusos, que tornam a modernidade um espaço de construção de novos arranjos temáticos e estéticos. Conforme Marshall Berman (1986, p. 23), “o século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo.”

As significativas mudanças alteraram a relação entre passado e presente rumo a um sentido de futuro ainda em construção, quase sempre estilhaçado. Roland Barthes (1987, p. 12) pondera que o valor das obras modernas “[...] proviria de sua duplicidade [...]”, assim a palavra recorre a uma gama extensa de possibilidades, para dar vazão às sensibilidades ainda em formação. Nesse sentido, moderno é quem clama pela oportunidade de ser ao mesmo tempo a marreta que coloca abaixo instituições arraigadas, mas também o mestre de obras que ergue as novas estruturas na qual será erguida a catedral dos novos tempos.

Há de início, contatos cosmopolitas entre produtores e cultores de arte, há também um sentido de silenciosa mudança de rumo no fazer artístico, via incorporação de novos padrões de comportamento e da disseminação de um modelo de vida capitalista. Nas grandes cidades, o movimento toma corpo, arma-se o enfrentamento.

Em metrópoles como “Berlim, Viena, Moscou e São Petersburgo na virada do século e até os primeiros anos da guerra; Londres, nos anos imediatamente anteriores à guerra; Zurique, Nova York e Chicago durante a guerra;” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 76) ocorre uma expansão cultural considerável, expansão essa que representa os embriões da mudança.

É justamente por estar em tantas cidades ao mesmo tempo, que o Modernismo apresenta esse caráter internacional. De Moscou a Lisboa, com escalas bem definidas na vanguarda escandinava do par Ibsen-Strindberg, por volta de 1890 em diante, passando por lugares díspares como Praga, Viena e Madrid, Londres. E em Paris, uma boemia partiu dali para expandir os horizontes das artes no mundo todo.

As grandes mudanças trilhavam a senda aberta pelo *Manifesto Futurista*, de Marinetti, seguido por outros “ismos” – Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo etc. As imagens de agitação cultural, somadas a grande perturbação do meio; a fragmentação do ser

perceptível nos mínimos detalhes de qualquer obra produzida no período elevam a percepção de um movimento incontrolável acontecendo em diversas frentes. Com tantos eventos acontecendo ao mesmo tempo, a vida das populações sofre alterações vertiginosas. O turbilhão que se tornou a vida moderna munuiu-se de diversas fontes práticas:

[...] a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia” [...]; “a descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral” [...]; “sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades” [...]; “Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder” [...]; “um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão [...]”. (BERMAN, 1986, p. 12-13).

Essas fontes variadas influenciaram diretamente a individualidade e, na arte, propiciaram a formação de grupos que, ocorrendo em lugares e momentos diferentes, tinham em comum um conjunto de pensamentos que fortaleceram a concepção de uma radicalidade social e artística para esses tempos modernos.

A Europa sempre foi pródiga de embates, re-invenções, descobertas; a 1ª Grande Guerra foi mais uma oportunidade para que ela se confrontasse consigo mesma e com seus demônios, mas transformou-se em muito mais que isso. A guerra, revisitada agora, surge como um marco do qual emergiu o mundo como conhecemos hoje. “A humanidade sobreviveu. Contudo, o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas quando suas colunas ruíram.” (HOBSBAWN, 1995, p. 30).

A tensão que percorria a Europa antes da guerra surgia recoberta por signos máximos do crescimento de uma sociedade tornada imperialista para continuar crescendo e explorando: expansão industrial e revolução tecnológica antes impensável – os *tranways*³ resumem bem esse período, sendo um sistema revolucionário de transporte. Paralelo a isso, em várias frentes o firme estabelecimento das verdades universais era erodido de maneira impactante – exemplificado que pode ser na figura de Albert Einstein e a *Teoria da Relatividade Geral* (1915). Uma reconstrução acontecia a cada grande nova descoberta – como a penicilina, pelo médico Alexander Fleming (1928), ou invenção – como a linha de montagem de Henry Ford, popularizada em 1913.

³ No Brasil, foram chamados de bondes elétricos.

Um antecedente da guerra, bem marcado naquele tempo, era uma reverberação exagerada de um só tipo de pensamento, que, porém, impregnava toda Europa. Uma tradição de pensamento “[...] positivista, analítica, objetiva, generalizante, lógica, absolutizante, impessoal, determinista, intelectual, mecanicista [...]” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 58), que advinha dos grandes pressupostos intelectuais do século anterior – XIX – e sobreviviam, conservando uma validade inquestionável para uma grande maioria.

Os conceitos de Charles Darwin, as sentenças de Comte, as observações de Taine e Herbert Spencer. Todos, à sua maneira, foram também paradigmas do seu tempo. Articulavam nas suas pesquisas que “[...] a soma dos detalhes deve necessariamente revelar algo sobre a essência da existência, essa convicção de que um objeto afirma a sua própria importância e reitera a si mesmo.” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 58).

Seguindo o raciocínio de Bradbury e McFarlane (1989), entre outros pensadores da modernidade, pode-se apontar ainda Max Stirner, com sua doutrina anarquista; Charcot e suas pesquisas sobre a histeria e os estados hipnóticos tão caros a Freud; Nietzsche, com seu impacto devastador; Friedrich Engels e Karl Marx e “o manifesto” expressivo de suas concepções, que iriam abalar estruturas e proclamava um mundo conduzido pelas forças revolucionárias dando vitória à ordem secular e materialista.

A 2ª Grande Guerra guardava um atrevimento fragmentário com efeitos tão profundos que é bastante intrincado reconstituir o que a antecedeu. Arriscado não extrapolar a percepção de conflito nos anos que a precederam, difícil não vê-los se saturando numa crise geral da sociedade europeia, onde uma colisão ou solução pela exaltação dos ânimos se fazia sentir em cada canto. Com a guerra, o ser humano voltou a se sentir ameaçado de extinção como seus antepassados. Como seus antepassados, a maneira escolhida para escapar a esse medo foi continuar a progredir.

A industrialização e a reorganização social, com o processo gradativo de urbanização – com a criação de megacidades – influenciaram ativamente na forma de compreender o mundo no século XX. Com tantas agitações e inovações, vive-se em uma época de incertezas, em que experimentação, desordem, desesperança e fé cega no/com [o] porvir caminham lado a lado, no qual “[...] o tempo se converte numa série de instantes fragmentados, e o sentido de continuidade cede lugar à descontinuidade.” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 266). Aniquilamento e recriação são um par, uma unicidade complexa: “se o modernista tem de

destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, destruir ele mesmo essas verdades.” (HARVEY, 1992, p. 26).

1.2 Vanguarda e ambiguidade

A guerra mostra, entre outras imagens, o quanto o ser humano pode ser vil e frágil ao mesmo tempo. “A geração modernista da virada do século XIX assistiu à derrocada da civilização e da razão, cujo marco simbólico fora a Primeira Guerra Mundial.” (VELLOSO, 2010, p. 19). Criar em meio ao caos foi assim uma maneira de humanizar tempos tão tirânicos. Berman (1986, p. 11) assevera que “a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia.” A arte surge então como uma ironia, como um antídoto, um libelo contra os novos tempos.

As agitações desse período criaram o que se pode chamar de um “[...] movimento de movimentos [...]” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 153) e a esses movimentos atribuiu-se o nome de Vanguarda, uma parcela da *intelligentsia* que exerce ou procura exercer um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, ideias e conceitos novos, avançados, especialmente nas artes. O *avant-garde* europeu contou com agrupamentos em diversas frentes artísticas e com adesões de diversas nacionalidades. Foram eles que evidenciaram a necessidade de mudanças, encabeçando e espalhando tais mudanças.

As principais vanguardas artísticas tinham como característica comum um gesto de recusa que negava a importância formal da maior parte das expressões perpetuadas até então. Ocupavam assim o espaço evitado pela burguesia, atacavam as velhas convenções, criando novos ambientes para a arte, em grandes *happenings*, e manifestações coletivas sem autoria individual.

O termo vanguarda, assim como os termos modernidade, moderno, modernismo e revolução também contêm no seu interior uma modificação de sentido. Antoine Compagnon (1996) revisita a história do termo e pondera que de definição primeiramente militar, designando a parte de um exército situado à frente do corpo principal, migrou para termo político e em seguida estético. Como termo político era utilizado desde 1848 e designava tanto a extrema esquerda quanto a extrema direita, progressistas ou reacionários. O termo vanguarda, ao ser deslocado para a crítica da arte, portanto para questões estéticas, assinalava a arte a serviço do progresso social, a arte esteticamente à frente do seu tempo.

Com esses significados há um confronto entre uma vanguarda que se quer política e outra, estética, entre a vanguarda dos artistas a serviço de uma revolução política (engajados) e a dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução estética, uma querendo utilizar a arte para mudar o mundo e a outra querendo mudar a arte, levando em consideração a continuidade do mundo.

Do seu sentido original militar ao estético, o marco vanguarda, compreendido como antecipação, evoluiu de um valor espacial para um valor temporal; a arte passa então a se apegar desesperadamente ao futuro, desgarrar-se do presente tentando antecipá-lo. A vanguarda tenta romper tanto com o passado quanto com seu presente também. Esse deslizamento semântico e prático deixará clara a passagem da negação da tradição para uma “tradição da negação” (COMPAGNON, 1996, p. 10), pois mesmo travando uma luta a favor da inovação, toda novidade acabará sucumbindo, fatalmente, ao academismo (torna-se ele próprio uma tradição).

De acordo com Compagnon (1996, p. 60), modernidade e vanguarda supõem uma dualidade: “duas diferentes consciências do tempo, um sentido do presente enquanto tal e um sentido do presente enquanto contribuição para o futuro, uma temporalidade intermitente ou serial e uma temporalidade genética e dialética.” Haverá assim a necessidade de separar o novo verdadeiro, do novo mercantil, pois a arte acaba se convertendo em parte importante do mercado.

Para o crítico brasileiro Gilberto Mendonça Teles (1976, p. 76), “a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental [...] e se caracteriza pela sua agressividade.” Nesse sentido, a vanguarda representava nada mais que as arenas de tensão social onde se viviam muito profundamente os conflitos que tanto afligiam aquele período de fins de século XIX e começo do XX: as coerções da política, do estado, da religião e que confrontavam a vida interior àquilo que, na época, podia ser chamado de “‘assassinato psíquico’, para Strindberg; ‘alma desnuda’, para Przybyszewski, ou para Knut Hansum, os ‘sentimentos fracionados que caracterizam a vida inconsciente’.” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 157).

O período compreendido pelas conflagrações vanguardistas produziu em termos práticos não apenas uma diversidade de teorias catastróficas, mas também uma tentativa de abandono da tradição, uma pretensão de uma renovação estética, conquistada mais pelo formato dos agrupamentos que defendiam um mesmo conceito, do que por uma alteração no

gosto geral. Além disso, a *bohème* artística europeia catalisou e capitalizou combatentes ou multiplicadores de nações variadas, o que colaborou na divulgação desse pensamento rebelde, recém-aflorado e ainda não testado.

Sem uma crítica verdadeira sobre elas acontecendo à época, as vanguardas, em especial as mais divulgadas⁴ como o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, formataram-se em tempo real com um fulcro baseado na ditadura imposta pela modernidade. Arthur Rimbaud (1985, p. 38), ao proferir a frase “é preciso ser absolutamente moderno”, impõe uma sentença de vida ou morte para toda uma geração. Havia assim dois caminhos: o consenso da tradição ou o novo em formação.

Os manifestos, que se tornaram célebres por esse período, expunham suas armas nessa batalha: ridicularizar o antigo, engrandecer o novíssimo, exaltar as sensibilidades de uma sociedade em permanente mutação e tensão. Hobsbawm (2012, p. 344) aponta que “a arte 'moderna', a verdadeira arte 'contemporânea' deste século se desenvolveu de modo imprevisto, [...], e com a velocidade que se pode esperar de uma genuína revolução cultural.”

Para tanto, futuristas defendiam um amanhã imperioso e veloz, com um passado inexistente; dadaístas evocavam o fim da arte. Se alguém das vanguardas criou, em meio a período da história tão sangrento, pensando em reconstrução, esses foram os surrealistas, que abandonaram o Dadaísmo, descontentes que estavam com o apocalipse pregado por Tristan Tzara.

Velocidade futurista; ironia dadaísta; fragmentação cubista e os jogos mentais dos surrealistas estão entre os princípios estéticos dos novos tempos. Com efeito,

[...] os movimentos modernistas do pré-guerra tentaram recriar a sintaxe da arte para fazê-la conter a experiência moderna, propondo cada vez mais que as ideias de uma realidade fixa e imutável e do homem como um ser totalmente consciente e racional já não mereciam mais crédito. (SHORT apud BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 237).

O Surrealismo foi a corrente mais sistematizada e importante das vanguardas e na concepção de Benjamin (1985, p. 21) representou “o último instantâneo da inteligência europeia.” Esse movimento, longe de pregar a destruição da tradição, sustenta apenas que o

⁴ Outras vanguardas aconteceram no mesmo período ou posteriormente, mas não influenciaram da mesma maneira, tais como COBRA, o Movimento Letrista; a Internacional Letrista, dissidência do grupo anterior; o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista; A Internacional Situacionista; o Fluxus; Mail Art; Neoísmo etc.

racionalismo clássico não conseguiria apreender a real natureza humana, principalmente das palavras, que, mediadas pelo estado de vigília castrador, nascem vigiadas por uma ditadura interior, inerente a todos os seres.

Se em toda a *avant-garde* proliferam tentativas de ruptura, é forçoso dizer que ela não acontece. Como pondera Adorno (2003, p. 136) sobre o Surrealismo, “há decomposição e desarranjo, mas não dissolução.” O ser humano cria e recria modelos em que sejam representados seus sentimentos, suas sensações. Os séculos de produção cultural da humanidade acabam sendo incorporados ao grande “museu imaginário” dos povos, como intuiu André Malraux (2000) ao propor uma concepção de museu como espaço imaginário e sem fronteiras que nos habita, local em que nosso espírito retém as formas apreciadas, mas mantêm também aquelas rejeitadas, incorporadas em uma galeria de imagens cujo valor inalterável é o estético.

Tradições várias acabam sendo questionadas, isoladas, mas sempre haverá uma anexação das suas ideias, pois em toda negação há, implícito, um respeito ao que anteriormente foi feito. Assim os surrealistas, como observa Short apud Bradbury e McFarlane (1989, p. 250): “não se contentam simplesmente em se manterem fiéis ao caos, mas esperam que, do confronto entre a razão e seu oposto, surja um racionalismo mais rico e mais aberto.” Das vanguardas, cujo confronto era a lei, brota o embrião do artista questionador, polêmico e que, posteriormente, será incorporado pelo sistema, finalizando o processo cíclico: ruptura, acomodação, nova ruptura.

1.3 Mudanças estéticas na narrativa do século XX

Com todos os percursos polêmicos que o Modernismo toma, as transformações artísticas seriam facilmente perceptíveis. Na modernidade, o narrar torna-se, lembrando Benjamin (1985), um ato solitário e, muitas vezes, o artista, ao contar, revive, acrescenta, exclui, e faz escolhas individuais, com a preocupação de alcançar o outro: aquele que lê. Pensamos em uma progressiva reorganização do princípio da mimese aristotélica, que já foi amplamente questionada pela teoria literária⁵, contrária à ideia de representação ou imitação

⁵ Não se despreza aqui toda a discussão em torno do termo *mimêsis*. Confrontação, ela própria, quase épica, trazendo para o campo de batalha autores como: Frye, Barthes, Ricouer, Bakhtin (via Kristeva), Jakobson, Lévi-Strauss, Rifaterre, Genette, Auerbach, Derrida, Foucault, Benjamim, Adorno, Cave, Costa Lima e, principalmente aqui, Compagnon, mas a *mimêsis* é, neste trabalho, observada apenas incidentalmente.

da realidade e sim como algo que busca “a autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo e [que] defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo.” (COMPAGNON, 1999, p. 97).

A história da teoria literária dá voltas em torno do ideário aristotélico, Compagnon resume então o embate entre contrários e partidários com três hipóteses:

Segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 1999, p. 114).

A terceira hipótese que tenta elucidar o complexo caso da mimese na literatura é a que reduz mimese ao conhecimento produzido do ser humano, pelo e para o ser humano: “a *mimèsis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idêntica: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo.” (COMPAGNON, 1999, p. 127).

Da “imitação de homens superiores” (ARISTÓTELES, 2003, p. 109), nas epopeias homéricas e posteriores, a narração gradativamente mudará seu foco. “A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram.” (LUCKÁCS, 2000, p. 34).

Extinguida a Grécia, com uma Roma agora cristã, a narrativa transforma-se em um aguardar o porvir, uma longa espera Idade Média adentro, que ainda assim nos legou a poesia provençal, cujos exercícios comunicativos “implicava[m] uma transgressão” (GUMBRECHT, 1998, p. 42). Provença, cuja arte poética servia “de modelo inacessível a todos os povos românicos e mesmo aos alemães e aos ingleses, [...] chegou mesmo a lançar um reflexo da antiguidade grega no seio da mais profunda Idade Média” (MARX; ENGELS, 1974, p. 91), e que desaguaria nas cantigas portuguesas.

Com o Renascimento, o drama moderno entra em cena. Nele,

[...] a vida não desaparece organicamente; ela pode, no máximo, ser banida de cena. [...] Com isso o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos. (LUCKÁCS, 2000, p. 41).

Exemplo disso ocorre em Shakespeare, que com sua coleção de heróis degradados, como Hamlet, expõe a consciência de uma época. Para Luckács (2000, p. 43), “a alma do novo

herói, envolta em vida, mas plena de essência, jamais poderá compreender que o sob o mesmo manto da vida não reside, forçosamente, a mesma essencialidade.”

Com o estilo picaresco, o romance amplia consideravelmente a esfera social participante, não mais apenas personagens célebres, mas também a aventura de pessoas comuns, invasão que pode ser comprovada com o romance inglês do século XVIII, em que também pode ser notado o fato de que a história contada comece a tender para o episódico.

Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos ‘romanescos’ da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia e pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1993, p. 400).

O passo subsequente é, nos dizeres de Paul Ricoeur (1994), o do romance de iniciação, em que tudo parece girar em torno do personagem central e ainda mimetizam o real. O romance que, como pondera Luckács (2000), tem como intenção fundamental a busca de algo, mas nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados e imediatamente compreendidos. O crítico russo Mikhail Bakhtin (1993, p. 425) estima que “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.”

Bakhtin (1993, p. 237) sublinha também que “o romance é o único gênero por se constituir ainda inacabado. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas”. Esta breve história do romance alcança assim a época em que ocorrerão as maiores mudanças no modo de narrar, qual seja o século XX.

No século XX, as alternativas para o ato de contar uma história foram muitas. Uma mudança fundamental foi a abolição do tempo cronológico, em que o narrador “no afã de ‘apresentar a realidade como tal’ e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional procura superar a perspectiva tradicional, através da desrealização” (ROSENFELD, 1995, p. 84). Novos procedimentos narrativos foram adotados, dentre eles: a radicalização do romance psicológico, a narração no tempo presente, o mundo como vivência subjetiva, o narrador irônico, o fluxo da consciência, o narrador apenas com a perspectiva externa, com algumas preocupações, tais como “as complexidades de sua forma, a

representação de estados íntimos da consciência, [...], e a libertação da arte narrativa diante da determinação de um oneroso enredo” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 321).

Todas as possibilidades buscadas pelos modernistas iam ao encontro da nova sensibilidade do período em questão que se utilizava, em larga escala, do vasto arsenal oferecido pela tradição. Em síntese:

O romance moderno torna-se, assim, o romance da consciência refinada, foge às convenções da apresentação dos fatos e da narração da história, dessubstancializa o mundo material e o põe em seu devido lugar, transcende as limitações e simplicidades vulgares do realismo, de modo a servir a um realismo superior. O romance moderno é o romance mais livre, e sua liberdade é a liberdade não só de ser mais poético, mas também mais verdadeiro em relação ao sentimento da vida. (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 334).

Oscilando entre uma literatura mimética e autotélica, o romance tanto imita quanto parodia a realidade. Tanto narra linearmente, quanto se utiliza de uma refinada ironia. E é assim, aos pares, que a modernidade caminha, como, aliás, é comum constatar na História de uma maneira geral: “antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc [...] vocábulos [que] não são sinônimos, mas que formam um paradigma e se interpenetram” (COMPAGNON, 1996, p. 15), o que só constata a grande contradição imposta ou produzida pela modernidade.

1.4 Procedimentos narrativos adotados no século XX

Como dito, a narrativa do século XX apresenta uma série de reformulações no *modus operandi*, o que leva a mudanças formais e ampliações do recorte temático no processo de contar/narrar uma história. Uma delas recai sobre a forma de narrar, pois, no século XIX, observa-se um afastamento do narrador em relação aos acontecimentos. Nesse período, tende-se a utilizar narradores heterodiegéticos em focalização onisciente em um direcionamento mais neutro diante do universo narrado, no que se convencionou denominar, recorrendo a Flaubert, “le mot juste”⁶. Já no século XX, a focalização “varia, como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” (ADORNO, 2003, p. 61).

⁶ A palavra certa, que propicia para a narrativa o ritmo, quer pela repetição, quer pela aglomeração de determinadas imagens.

Observemos, a título de exemplo, os excertos a seguir. O primeiro retirado de *Os Maias*, de Eça de Queirós e o segundo, do livro *Feliz Ano Novo*, do conto “Dia dos Namorados”, de Rubem Fonseca:

D'ahi a pouco rodava pela estrada dos Olivaes. Já se accendera o gaz. E inquieto, no estreito assento, accendendo nervosamente cigarettes que não fumava, soffria já a perturbação d'aquelle encontro difficil e doloroso... Nem sabia mesmo como a havia de tratar, se por «minha senhora», se por «minha boa amiga», com uma superior indiferença. E ao mesmo tempo sentia por ella uma compaixão indefinida, que o amollecia. Diante d'estes seus modos regelados, via-a já toda pallida, a tremer, com os olhos cheios d'agua. E estas lagrimas que appetecera, agora que estava tão perto de as vêr correr, enchiam-no só de commoção e de dó... Durante um momento mesmo pensou em retroceder. Por fim seria muito mais digno escrever-lhe duas linhas altivas, sacudindo-a de si para sempre e seccamente! Poderia não lhe mandar o cheque, - affronta brutal d'homem rico. Apesar d'embusteira era mulher, cheia de nervos, cheia de phantasia, e amára-o talvez com desinteresse... Mas uma carta era mais digno. E agora acudiam-lhe as palavras que lhe deveria ter dirigido, incisivas e precisas. Sim, devia-lhe ter dito - que se estava prompto a dar a sua vida a uma mulher que se lhe abandonára por paixão, estava decidido a não sacrificar nem os seus vagares a uma mulher que lhe cedera por profissão. Era mais simples, era terminante... E depois não a via, não teria de supportar a tortura das explicações e das lagrimas. (QUEIRÓS, 1888, p. 196).

Eu peço desculpas a todos os senhores policiais presentes, principalmente ao moço que feri e me arrependo tanto. Eu sou homem sim, mas desde criança minha mãe me vestia de menina e eu sempre gostei de brincar de bonecas. Eu sou homem porque me chamo Jorge, só por isso, minha alma é de mulher e eu soffro por não ser mulher e poder ter filhos, como as outras. Sou uma infeliz. Então esse homem do Mercedes me apanhou na praia e disse, vem comigo menino, e eu respondi, eu não sou menino, sou mulher; e ele disse, mulher nada, entra logo, eu hoje estou a fim de outra coisa. Disse que me dava quinhentos cruzeiros e eu tenho minha mãe e minha avó para sustentar e fui. Chegando lá, além de fazer todas as imoralidades comigo, ele me bateu e me cortou com gilete. Então eu peguei a gilete e disse que me matava se ele não me desse os quinhentos cruzeiros. Ele disse que não tinha e telefonou para o amigo e veio esse homem aí, que disse que me dava o dinheiro e me trouxe para cá e eu perdi a cabeça, os senhores me desculpem. Eu sou uma pessoa delicada, enlouqueci com as injustiças e maldades que fizeram comigo. (FONSECA, 1994, p. 408-409).

Na narrativa de Queirós, o narrador domina a cena, inserindo as informações ao bel-prazer; focalizando ora o ambiente interno, ora o externo, informando de maneira precisa o que ocorre no interior e no exterior da personagem em questão na cena. Por sua vez, em Rubem Fonseca percebe-se uma liberdade maior dos personagens, que vão desenvolvendo a história. É como se o leitor estivesse dentro da delegacia, ouvindo o depoimento, participando ativamente do que está acontecendo.

É justamente na exploração de novos espaços que transitam as narrativas do século XX. Nelas, fundem-se procedimentos e sonhos, dilaceramentos, choques, estranhamentos, consciências, mesclam-se e confrontam-se elementos subjetivos e traços sociais configurando, segundo Adorno (2003), uma proximidade entre lírica e prosa, por exemplo. Mesmo assim é possível verificar, por meio de seus temas, que os processos narrativos mantêm um pé cravado no realismo, pois desde o século XVIII evidencia-se, nos romances, a tensão gerada pelas complicadas relações entre as diferentes classes sociais, ou mesmo dentro de um ambiente aparentemente igualitário, mas que se revela desigual e desordenado.

Esses relacionamentos mesmo que surjam de uma “radicalização extrema do monólogo interior” (ROSENFELD, 1995, p. 83) ou tenham um intuito surreal, ainda assim apresentam o inescapável embate travado entre o ser humano e a sociedade que o rodeia, pois “o momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados dos outros e de si mesmos.” (ADORNO, 2003, p. 58).

Nesse sentido, os tempos modernos exigem do narrador uma profunda ligação com seu tempo e uma complexa rede de apropriação de sua realidade empírica. De acordo com Benjamin (1985), desde o século XVII, a narrativa possuía, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária que poderia ser um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida, no entanto, conclui esse autor: "se 'dar conselhos' parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis." (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Observa-se assim, após o século XVII, uma mudança na maneira de narrar, em especial no tocante aos valores prescritivos que orientavam, por exemplo, a narrativa popular da Idade Média. Ao deixar de transmitir um valor moral a ser seguido, a narrativa moderna torna-se alegórica e sua relação com a realidade empírica oferece um espaço de reflexão que é construído e direcionado ao leitor de maneira simbólica.

Segundo o poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz (1976, p. 63), “o traço distintivo da idade moderna [...] consiste em fundar o mundo no homem. E a pedra, o cimento em que se assenta a fábrica do universo é a consciência”. Impulsionada pela modernidade, essa fundação fere o estatuto aristotélico da narração. O homem não mais precisa copiar a sua realidade, a ficcionalidade se sustém em bases mais efêmeras. Nesse grande processo de transformação, a

oralidade, motriz da épica e da epopeia, perde força. Surge, então, a distinção entre narrar e romancear, exemplarmente exposta por Benjamin (1985), que assim se manifesta:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Essa separação da vivência individual empírica para o processo alegórico evidencia-se por uma progressiva transposição do dito pelo aspecto simbólico. Quanto mais próxima do real, como na ascensão dos jornais que agora trazem a “cada manhã [...] notícias de todo o mundo, mais alegórica será a construção simbólica que permeia a narrativa do século XX. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (BENJAMIN, 1985, p. 203) e, por isso, a ficção problematiza a verdade; ampliando seu horizonte perceptivo.

Nessa perspectiva, a modernidade proporciona uma espécie de desvirtuamento das realidades, já que “[...] toda revolução aspira a fundar uma ordem nova em princípios certos e inalteráveis, que tendem a ocupar o lugar das divindades deslocadas.” (PAZ, 1976, p. 65). Entre essas inovações, a narração perdeu seu caráter de repetição: “contar histórias sempre foi à arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história.” (BENJAMIN, 1985, p. 205). Se o romance pede autores que produzam à margem, os leitores também necessitam dessa separação para penetrar nos meandros de uma obra. Em outros termos, a arte solicita novos caminhos, entre eles, a verossimilhança e a crítica social.

O romance como gênero específico também sofre alterações em sua essência. Adorno (2003, p. 56) pondera que “assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema.”

E nessa queda de braço o conto acabou se transformando numa saída utilitária para a objetividade requerida pelos novos tempos. Dessa longa caminhada até os dias atuais, o conto foi se transformando. Da oralidade até a fragmentação do ser nas experimentações modernas, chegando ao caótico universo contemporâneo, o conto pode ser compreendido como

[...] uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência, só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que

explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2006, p. 150).

Vale ressaltar que não se pretende, nos limites deste trabalho, comparar a estrutura romanesca com a estrutura do conto em busca de processos de aproximação e distanciamento. Compreendemos que os dois gêneros, assentados nas narrativas orais, apresentam intenções e estratégias diferentes.

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1985, p. 206).

Entretanto, conforme relembra Adorno (2003, p. 56), “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice.” Assim, o conto que, para Machado de Assis (1994, p. 10), era considerado um “gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade”, torna-se com o modernismo um elemento que possibilita a reelaboração das configurações narrativas, e cumpre:

[...] a seu modo o destino da ficção contemporânea, [...] assumindo formas de surpreendente variedade, [sendo] ora quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (BOSI, 1978, p. 7).

E dentro das suas limitações, da sua face sintética o conto põe em jogo “os princípios da composição que regem a escrita moderna” (BOSI, 1978, p. 7), evidenciando, nas entrelinhas, os procedimentos próprios da narrativa moderna. Narrativa essa mais plural, menos presa a amarras como a de um romântico como José de Alencar, pra ficar em um exemplo.

Em nosso entendimento, o conto de Rubem Fonseca é um território propício para se procurar analogias com o romance social modernista da década de 30 e características imanentes às modalidades narrativas do modernismo. A narrativa de Fonseca serve de exemplo do modo pelo qual a narração se sustenta no século XX em um processo de ampliação das experimentações modernistas e levando-as para um novo patamar, pois “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.” (VALERY apud BENJAMIN, 1985, p. 206). E a brevidade do conto não impede o encantamento que a leitura de uma obra

literária provoca. A natureza breve do conto é destacada de maneira positiva por Poe (1999), que afirma:

Se uma obra literária é muito extensa para ser lida de uma só assentada, devemos resignar-nos a eliminar o efeito, soberanamente decisivo, da unidade de impressão; porque quando são necessárias duas assentadas, interpõem-se entre elas os assuntos do mundo, e o que chamamos de conjunto ou totalidade cai por terra. (POE, 1999, p. 102).

Ainda segundo Poe (1999), além da extensão, há que se buscar um grande tema e um tom adequado para tratar esse tema; deve-se escolher o ritmo da linguagem, o qual deve espelhará o tom e o tema; também deve-se prever o clímax, e, por fim, deve-se escolher deliberadamente um dado efeito que se deseja impor sobre o leitor e que norteará todo o trabalho de construção. Sem essa intencionalidade (ou consciência estética) não é possível encontrar os elementos adequados para compor o texto.

O escritor argentino Julio Cortázar (2006, p. 122) pondera que “Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho.” Compreendeu também, ainda consoante Cortázar (2006), que a eficácia de um conto depende da intensidade dos acontecimentos e que não pode se perder tempo com descrições e diálogos excessivos, pois um conto é uma verdadeira máquina de gerar interesse.

As considerações de Poe iluminam o processo de composição do conto moderno, pois o conto como configuração literária já existia anteriormente, como acrescenta Gotlib (1995), levando em consideração Julio Casares, quer seja na forma de um relato curto de um acontecimento real; narração, oral ou escrita, de um episódio falso, ou fábula que se conta às crianças para diverti-las.

As diversas teorias literárias que explicam e enformam o conto podem ser reduzidas ao termo concisão. Para Jorge Luis Borges (1998, p. 473), trata-se de um exercício “[...] laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em minutos.” A arte de reduzir ao essencial dá ao conto moderno a possibilidade de se expressar mais com menos. Economia não de palavras e frases, posto que alguns contos possam ser quase tão grandes quanto algum capítulo de um romance normal, mas sim uma contenção parcimoniosa, como em Tchekóv, mas que não diminui a qualidade ou, como em Rubem Fonseca, que fez do conto seu território preferido para evidenciar que uma boa narrativa pode ser feita com menos extensão.

É o que ocorre, em “Os músicos”, conto de Fonseca cuja intensidade advém da maneira rápida e compacta com que ao mesmo tempo conta a história, apresentando as características pessoais e sociais de todos os componentes de um conjunto musical que toca em um restaurante.

[...] Nesse instante chegam os músicos, três: piano, violino, bateria; o mais moço, o pianista, tem quarenta anos, mas é também o mais triste, um rosto de quem vai perder as últimas esperanças, ainda tem um restinho mas sabe que vai perdê-las num dia de calor tocando os “Contos dos Bosques de Viena”, enquanto lá embaixo as pessoas comem bebem suam sem ao menos por um instante levantar os olhos do balcão onde ele trabalha com os outros dois: Stein, no violino - cinquenta e seis anos, meio século atrás: espancado com uma vara fina, trancado no banheiro, privado de comida “nem que eu morra você vai ser concertista” e quando Sara, sua mãe, morreu, ele tocou Strauss no restaurante com o coração cheio de alegria [...] (FONSECA, 1994, p. 354).⁷

Vinte e duas linhas têm esse conto de Fonseca, quantidade suficiente para contar uma história. Desse modo, a brevidade da narrativa delimita o espaço das personagens que vão sendo inseridas entremeadas pela pontuação que acelera o discurso. A realidade embrutecida de nossa sociedade aparece entre o tilintar de garfos e a valsa “Viúva Alegre”, que os músicos tentam tocar, mas que não começam “exatamente ao mesmo tempo” (FONSECA, 1994).

O conto modifica-se pouco através dos tempos. Ganha com a modernidade a mesma complexidade dos romances. Nesse sentido, verifica-se uma

[...] mudança na *natureza* do incidente, do argumento, do enredo: passa-se a uma aventura da mente, ao *suspense* emocional ou intelectual, ao *suspense* mais estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói. (Q’FAOLAIN, 1972, apud GOTLIB, 1995, p. 17-18).

A arte narrativa é capaz de uma iluminação. Pode-se afirmar isso relendo a *Ilíada*, a *Bíblia Sagrada*, a *Torá*, ou o *Alcorão*, sendo os livros religiosos, apócrifos ou não, célebres em narrativas curtas. Mas é possível verificar a beleza da narrativa em Chaucer, Rabelais, Gogol, Kafka, Joyce, Hemingway e uma enorme lista de autores com estratégias literárias diferentes e que, em algum momento, encontraram na história curta, ou no que hoje chamamos de conto, uma alternativa mais dinâmica para narrar.

Na narrativa de Rubem Fonseca, acreditamos encontrar um profundo diálogo com o Modernismo; aspecto que exploraremos no próximo capítulo desta dissertação.

⁷ “Os músicos”, do livro *Lúcia McCartney*.

2 O Modernismo no Brasil

Como visto, a modernidade desencadeou um novo conjunto de procedimentos narrativos marcado pela incorporação de novos temas à literatura do século XX. Diante disso, o Modernismo, aqui concebido como uma agitação estética e temática que reestruturou procedimentos narrativos na arte do século XX, assume papel importante nesse processo de reformulação da narrativa.

Retomando o contexto sócio-histórico no qual estava inserido o Modernismo, vemos que o ideário modernista, no Brasil, encontrou uma sociedade oligárquica em processo de modernização que viveu, conforme afirma Bosi (1986, p. 345), “com maior ou menor dramaticidade uma consciência dividida entre a sedução da 'cultura ocidental' e as exigências do seu povo, múltiplas nas raízes históricas e na dispersão geográfica.” Com efeito, observam-se mudanças sociais acentuadas⁸ no período que antecede a Semana de Arte Moderna de 1922, marco capital do Modernismo no Brasil.

Para desembocar em fevereiro de 22, a época mais imediatamente anterior é composta pela Proclamação da República, em 1889. Essa queda do Império cambaleante, é uma alteração cujo “movimento feito por grupo militar com o auxílio de políticos descontentes com o trono – às vezes por motivo pouco nobre de desagrado com a abolição do trabalho escravo –, teve pequena participação popular, tal como se verificara com a Independência.” (IGLÉSIAS, 1975, p. 18).

Assim, o novo Estado foi reorganizado para atender os interesses dos grupos que ajudaram a pôr abaixo o regime, interesses esses que ficaram nítidos com as manipulações especulativas que surgiram por intermédio do episódio que ficou conhecido como “encilhamento.”⁹ (GORENDER, 1983, p. 27). Passado o primeiro momento de domínio

⁸ Para uma melhor compreensão desse período, confira Raimundo Faoro: *Os Donos do Poder*; Jacob Gorender: *A Burguesia Brasileira*; Maria Cecília Spina Forjaz: *Tenentismo e Forças Armadas na Revolução de 30*.

⁹ Febre especulativa que começou ainda no Império para atender demandas dos fazendeiros que reclamavam não ter como pagar os novos trabalhadores – os ex-escravos. O governo forneceu aos bancos valores a juros baixos que seriam repassados aos fazendeiros com condições vantajosas. Com a República, Rui Barbosa, Ministro da Fazenda, manteve o processo, ampliando a especulação.

militar, instala-se o regime civil, iniciando-se o predomínio de representantes dos Estados de São Paulo e Minas Gerais no Governo Federal.

Sobre o exercício da hegemonia, o historiador Boris Fausto (1975, p. 195) pondera que este “não se faz sem atritos, pois ela pressupõe a compatibilidade, mas não a identidade de interesses entre diferentes forças sociais.” Nessa perspectiva, as forças sociais preponderantes em questão no período eram as oligarquias, tanto paulista quanto mineira. Os grupos médios e o proletariado crescem em expressão, mas são plenamente dominados política e financeiramente. O auge desse período, com a exportação em alta, é avaliado como a “*belle époque* brasileira” (IGLÉSIAS, 1975, p. 18), cujos representantes máximos seriam Santos Dumont e Machado de Assis.

No entanto, um novo tempo surge trazido pela Primeira Grande Guerra (1914), guerra essa que, de acordo com Tristão de Athayde (1929),

[...] não foi apenas uma luta de sangue. Foi isso, sobretudo. É na carne humana que os grandes movimentos de ideias se abafam ou nascem. É no corpo que a consciência cria asas ou se reptiliza. Mas é sempre em planos de abstrações que se transfiguram e se desenrolam os movimentos que germinam pelos sentidos. (ATHAYDE, 1929, p. 2).

E é a guerra que irá desenvolver o impulso inicial industrial e que será o ponto culminante da burguesia paulista. Observa-se, nesse período, um constante, porém, ainda insipiente questionamento das oligarquias agrárias. Na verdade, luta-se contra um grande sistema, avesso a mudanças que diminuam seu *status quo*. É nesse contexto que, em julho de 1922, surge no Brasil pós-guerra, o Tenentismo, movimento rebelde que buscará denunciar os erros da política nacional.

Em nosso ponto de vista, Modernismo e Tenentismo são movimentos coincidentes e cada um a sua maneira revolucionários, na medida em que “a Semana de Arte Moderna prega a renovação artística, a superação de fórmulas gastas; o Tenentismo prega a renovação dos costumes políticos e a superação dos erros da República.” (IGLÉSIAS, 1975, p. 20). Esses dois movimentos ocorrem justamente no centenário da Independência, época sempre propícia a balanços e tentativas de reformulações. Analisando posteriormente a época em questão, Oswald de Andrade (2004) pondera:

Nunca se poderá desligar a *Semana de Arte* que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho, no mesmo ano. Ambos os acontecimentos iriam marcar apenas a maioria do Brasil. Essa maioria fora prenunciada em Minas pelos inconfidentes. E que queriam

os inconfidentes senão acertar o passo com o mundo, senão tirar o meridiano exato de nossa hora histórica? (ANDRADE, 2004, p. 163).

Por seu turno, Mário de Andrade (1972, p. 241) avalia que o movimento da Inteligência que os modernistas representavam não foi o fator das mudanças político-sociais no Brasil de então e sim “[...] essencialmente um preparador; o criador de um estado-de-espírito revolucionário e de sentimento de arrebentação.”

As tensões sentidas no ambiente brasileiro do começo do século XX ampliam-se conforme aumentam as discrepâncias no seio da sociedade. Se, por um lado, “o quadro geral da sociedade brasileira [...] vai se transformando graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em levas cada vez maiores para o centro-sul” (BOSI, 1986, p. 342); por outro, diversos fenômenos específicos, nascem e sucumbem, tais como: Canudos, o cangaço, movimentos operários de São Paulo, a Coluna Prestes – todos eles testemunhas do estado geral de uma nação que se desenvolvia de maneira desordenada.

Em 1930, em meio à galopante crise econômica mundial, iniciada com a quebra da bolsa em Nova Iorque, o país viverá uma década de esmorecimento financeiro. “Golpeando na base o nosso produto de exportação, o café, ela [a crise] abalou a oligarquia dirigente, apoiada na economia rural, e permitiu a vitória dos liberais na Revolução de outubro” (CANDIDO; CASTELLO, 1974, p. 8). Essa alteração política criou uma atmosfera favorável à renovação, mesmo sendo ela, na realidade, uma vitória de positivistas travestidos de rebeldes, e que, como positivistas, tinham uma visão de controle total da sociedade, fato que se confirmou posteriormente, com a ditadura varguista.

Assim, os rebeldes de 1922 passaram ao centro do palco e foram considerados a “expressão legítima da nossa sensibilidade” (CANDIDO; CASTELLO, 1974, p. 8). Contudo, essa expressão nada mais é que uma troca de comando, saindo a política do café com leite e entrando a do charque com rapadura. Impregnava-se no pensamento médio de então, uma generalização de comando centralizado, com cooptações, inclusive e principalmente, da classe artística¹⁰ e dos tenentes, pois eles eram os representantes mais nítidos dos ideais da

¹⁰ Getúlio Vargas destacava especial atenção aos meios de divulgação, o que culminou com a criação da revista *Cultura Política*, em 1941, que pagava excelentes valores por participação, tendo publicado artigos de Graciliano Ramos (mesmo contrário ao governo), Cassiano Ricardo, Gilberto Freire, entre outros.

população e por intermédio deles chega a hora de redescobrir o Brasil, atribuindo a cada qual o seu quinhão na luta¹¹.

Vimos que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi, historicamente, o marco do Modernismo brasileiro. Os emissários desse novo tempo, paulatinamente, compreenderam que não se podia mudar o modo de pensar de um povo, ou de pensar o povo, de uma hora para outra. Com suas especificidades, com dimensões continentais, ou nas palavras de Bosi (1986) “um Brasil plural, onde níveis de consciência se manifestavam em ritmos diversos” (BOSI, 1986, p. 343), o País começa, com o advento do Modernismo, não apenas a compreender a real importância do modo de ser brasileiro, mas também valorizar as cores locais, o falar, o sentir, via utilização de novas formas de representação da sociedade. A valorização de nossa pluralidade produz uma importante reflexão sobre a cultura brasileira, fator determinante para o delineamento dos temas de nosso Modernismo.

O contato com as vanguardas europeias forneceu a chave para a atualização estética de nossas letras. Assim,

Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise e Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano. (BOSI, 1986, p. 343-344).

Após um período de propostas e debates seguido de inovações presentes nos duelos travados pelos jornais, sobretudo nos manifestos e, em obras como *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, ocorre uma reorganização temática e estética no país.

Sobrepõe-se às dificuldades iniciais o desejo de atualizar as letras nacionais sem, com isso, renegar o sentimento brasileiro (BRITO, 1978). Coube aos modernistas lutar por uma cultura nacional e, mais que isso, apresentar a diversidade cultural, como aponta Haroldo de Campos: “a arte nova é uma arte no horizonte do precário, que se despe dos nobres e exclusivos implementos do eterno, para incorporar a categoria do contingente.” (CAMPOS, 2003, p. 30).

¹¹ No livro *Tenentismo e Forças Armadas na Revolução de 30*, de Maria Cecília Spina Forjaz, fica evidenciado todo ideal positivista dos tenentes e também o que eles tinham em mente quando falavam em melhorar o país.

2.1 Reencontrando o Brasil

O Brasil, no início do século XX, era um país pouco participativo no jogo das grandes potências mundiais dado tanto a sua irrelevância política nos grandes eventos externos quanto a seu fraco desempenho econômico interno. Recém-apresentado à República, engatinhava em quase todos os quesitos fundamentais para poder se reconhecer como uma nação.

Afora isso, internamente o País passa por momentos conturbados. Do início oligárquico, dominado por mineiros e paulistas, chegando aos complexos dias que levaram à revolução e renunciaram o Estado Novo, mesclam-se diversos tipos de pensamentos, como o “autoritarismo (que permeia todas as correntes políticas, da esquerda até a mais extrema direita), o estatismo [...], o combate ao liberalismo [...] as ‘ideias importadas’, a mentalidade antipartido político, o corporativismo, o nacionalismo e o objetivismo tecnocrático.” (FORJAZ, 1988, p. 40).

Nesse sentido, coube aos intelectuais brasileiros buscar uma resposta ou alternativa aos grandes problemas da época, como bem observa Mário de Andrade:

Manifestando-se especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o renunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e umas outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE, M., 1974, p. 231).

Essa grande investigação, afirmada por Mário de Andrade na sua verificação posterior do epicentro modernista, era de valiosa importância e encontrou um Brasil ainda não reconhecido, o que Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, chamou de a “face oculta nos cipós maliciosos da sabedoria.” (ANDRADE, O., 1990, p. 41). Assim, conseguir compreender a diversidade nas faces erudita, culta ou popular; nas cidadezinhas mais distantes, nas cosmopolitas capitais foi um aspecto relevante da modernidade perseguida pelos artistas brasileiros de então.

Nessa perspectiva, ampliar o horizonte de expectativas do leitor, apresentando o heterogêneo de uma cultura ainda jovem e híbrida; ter liberdade para realizar experimentações

temáticas; acesso à grande fonte da cultura popular e apresentar aspectos de crítica social são características importantes no desenvolvimento do Modernismo no Brasil.

Antonio Candido (2000) comenta que na cultura brasileira havia “uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas.” A aceitação, por parte dos próprios brasileiros de uma identidade em formação e afirmação é uma importante contribuição do Modernismo à tradição literária brasileira, pois “o Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*.” (CANDIDO, 2000, p. 110).

O Modernismo, porém, não pode ser considerado um divisor de águas, mas sim o prolongamento de uma tradição já perceptível desde a fundação de nossa literatura, “um novo passo cíclico em relação ao devir da literatura brasileira.” (ÁVILA, 1975, p. 30). Essa tradição vai aos poucos sendo delineada e encontramos marcas dessa transformação ao longo do tempo.

Assim sendo, levando-se em conta todos os “andamentos cíclicos da consciência criadora nacional”, conforme proposto por Ávila (1975, p. 30), o Barroco representaria a época de apropriação da realidade. O Romantismo, de posse dessa mesma realidade e o Modernismo, o estágio de reflexão sobre a realidade. E em termos de linguagem, valeria esta correspondência: Barroco, apropriação; Romantismo, posse e Modernismo reflexão. Nesse sentido, o Modernismo se configurou como uma continuidade evolutiva nos processos de apropriação crítica dentro da tradição brasileira.

Mário de Andrade (1972, p. 244) questiona se “a realidade brasileira, mesmo psicológica, seja agora mais forte e insolúvel que nos tempos de José de Alencar ou de Machado de Assis. E como negar que estes também pensavam brasileiromente?”. Nesse sentido, Gregório de Matos, os árcades mineiros, a utopia e a ironia romântica, a negação e resistência parnasiana e simbolista são elementos necessários para chegarmos aos aspectos contestadores da literatura do século XX. Lima Barreto, Graça Aranha, Lobato e, por fim, os modernistas produziram uma reorganização crítica do passado, o que para Oswald de Andrade pode ser compreendido como antropofagia.

Com o Modernismo apresenta-se, então, uma busca pela valorização da fusão reflexiva tantas vezes ensaiada na tradição brasileira, como no Romantismo. Cruzar o meio, a paisagem, avistar o interior rico em representações permeadas por um senso de elevado valor

social são exemplos da forma inovadora e crítica com que o Modernismo lidou com a temática nacional.

Vale dizer que a década de 1930 precisa ser observada sob a mesma perspectiva da fase inicial do Modernismo — etapa do movimento modernista que, conforme Mário de Andrade (1974, p. 237), passou do “período heroico [para o] realmente destruidor”, e teve como motor uma “prosa revolucionária do grupo de 22 (cf. *Macunaíma, Memórias Sentimentais de João Miramar, Brás, Bexiga e Barra Funda*)” (BOSI, 1986, p. 435). Essa identidade entre as duas fases modernistas baseia-se no fato de que na década de 1930 o Modernismo apresentava novas configurações que exigiam novas composições artísticas. Esse ajuste temático é mais nítido na prosa, tanto que o segundo momento modernista é “a etapa áurea da ficção modernista e das mais altas da literatura brasileira.” (COUTINHO, 1999, p. 277).

2.2 A narrativa modernista brasileira: incorporação de temas

A literatura brasileira que, à época da Semana de Arte Moderna em 1922, tinha entre seus expoentes autores como Machado de Assis, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Aluísio de Azevedo entre outros, passará por uma grande transformação. Notoriamente, a arte machadiana retirava suas fontes da literatura da Europa, mesclando a isso características próprias, mas que evidentemente tinham um formato tradicional em diálogo com a tradição realista da época. Óbvio que verificamos isso agora, longe dos fatos e com Machado entronizado como um dos grandes da nossa literatura quer seja no romance ou no conto – gênero que dominava com maestria e a partir do qual criou grandiosos quadros sociais do fim do século XIX e início do século XX.

Observando os caminhos percorridos pela narrativa brasileira, percebe-se que esse gênero literário adquiriu colorações diversificadas com a passagem do tempo. Cartas, documentos de exploração, visões paradisíacas ou terríficas, transformaram-se em um rico painel da nossa história. Desde a paradigmática missiva de Pero Vaz de Caminha, eivada de surpresas, exageros e sutis mentiras, passando pelas correspondências dos exploradores, como o assombro de Hans Staden; o tecnicismo das visitas científicas de expoentes como Lagsdorff, Lund, Clause, entre outros, vemos que a narrativa brasileira passou por etapas capitais de aproveitamento, reorganização e recuperação de elementos naturais no processo de construção narrativa.

Assim, a literatura brasileira, ainda em formação, aproveita-se das fontes originais, quais sejam o português e os idiomas falados originalmente na terra encontrada e reorganiza esse processo, numa mescla de tupi (o mais falado aqui) e português – conhecida como língua geral, em uma tentativa de comunicação cuja marca maior são as catequeses jesuíticas. E, por fim, expurgando (ou pensando em proibir) o idioma nativo e forçando a obrigatoriedade apenas do português, acredita recuperar uma tradição e evitar rebeliões. A narrativa brasileira será uma soma desses processos, aliado ainda a uma profunda integração posterior com o falar do negro trazido como escravo, além das mesclas com os estrangeiros, espanhóis, holandeses, franceses etc.

Da chegada das naus de Cabral até os poemas barrocos de Bento Teixeira, já em 1601, iremos pouco a pouco, nos apropriando de um fazer narrativo aos moldes europeus. Naturalmente, a princípio sob forte influência europeia, mas com autores da envergadura de Gregório de Matos, que, nos dizeres de Afonso Ávila:

[...] a par de uma atitude estética e existencial consonante com a visão seiscentista do mundo, é já também o homem europeu tropicalizado e reagindo ao instrumento linguístico de que se apropria, é o artista que, sob o impacto de uma ordem original de fatores – de intuição, de imaginação, de concepção – decorrentes de uma realidade nova, viabiliza pela primeira vez uma saída brasileira na expressão literária de língua portuguesa. (ÁVILA, 1975, p. 31).

Os diversos elementos da narrativa de Gregório de Matos – aqui, na maior parte, poética – surgem em uma mistura de aproveitamento de elementos portugueses com rudimentos originais brasileiros, que somados e mesmo diante de tanta contradição, constituem solo fértil para a narrativa que surgirá posteriormente na esteira do Barroco.

Será com o Romantismo o próximo passo da narrativa. Se o Barroco é a apropriação, o sentimento de pertencimento à linguagem ocorrerá seguindo os modelos românticos em voga no mundo todo. Pela primeira vez, o Brasil estará em consonância quase direta com o que está acontecendo em arte no ocidente. Ocorrerão tentativas de recriação mitológica da nação, de diálogo mais concreto entre a tradição e o tempo presente, de um rastreamento real dos valores existentes na terra. “As mesmas categorias de encantação, da alegria sensorial, da quebra da inocência ali estavam presentes, movendo então uma vontade de exprimir que tinha no impacto afetivo o seu único e verdadeiro grau de tensão.” (ÁVILA, 1975, p. 33). Verdadeiros painéis rurais e urbanos são criados, sendo que a linguagem romântica irá permanecer na poesia parnasiana e na prosa realista.

A adoção do termo realismo, a exemplo do termo modernismo, na designação de movimento artístico é um tanto quanto imprópria, pois “há realismo na Bíblia e em Homero, na tragédia e comédia clássicas, em Chaucer, Rabelais e Cervantes, antes de aparecer Balzac, Stendhal e Dostoiévski.” (COUTINHO, 1999, p. 4). Toda mudança ocorrida no modo de narrar durante a época realista acrescenta ao fazer literário novos modos de capturar o mundo circundante.

Sobre o termo realista, assim se manifesta Coutinho (1999):

A palavra realista deriva de real, oriunda do adjetivo do baixo latim *realis*, *reale*, por sua vez derivado de *res*, coisa ou fato. Real + ismo (sufixo denotativo de partido, seita, crença, gênero, escola, profissão, vício, estado, condição, moléstia, porção) é palavra que indica a preferência pelos fatos e a tendência a encarar as coisas tais como na realidade são. (COUTINHO, 1999, p. 9).

Sendo uma oposição ao Romantismo e procurando não apenas mostrar a vida dos miseráveis, como também descrever a sociedade em seus pequenos opróbrios diários, o Realismo tem na busca pela objetividade uma condição estética. Dessa maneira, apresentava a vida composta de “muitos opostos, bem e mal, beleza e feiura, rudeza e requinte, sem receio do trivial e do monótono.” (COUTINHO, 1999, p. 9).

Todo esse grande embate que envolve o fazer das obras de arte do período realista será paulatinamente sendo abandonado, uma vez que novos tempos, com novos modos de narrar irão surgindo, e o fazer realista, com seus determinismos, positivismos e evolucionismos exacerbados irão perdendo a força. Restará, desse período, uma visão mais desencantada do viver em sociedade, um olhar mais desiludido para os problemas e as complexas relações que os seres humanos levavam e ainda, em grau diferente, levam.

Apesar das alterações que vão transformando o modo de contar uma história, pode-se afirmar que alguns elementos de um período acabam sendo incorporados pelo próximo. Nesse sentido é que o Pré-Modernismo e o Modernismo, escolas vindouras, carrearão todas essas possibilidades em seu bojo. O espaço denominado pré-moderno foi chamado também de período eclético.

Eclético, porque o trecho que vai entre o Simbolismo e o Modernismo se caracteriza, acima de tudo, por não poder ser resumido numa escola dominante e, ao contrário, compreender a coexistência de simbolistas,

realistas e parnasianos, até mesmo os da geração que, em 1920, iriam desencadear o Modernismo. Foi o Pré-Modernismo (LIMA¹², 1958, p. 58).

A pré-modernidade, essa época compreendida entre o fim do século XIX e começo do XX, será um período conturbado para a arte de maneira geral. Realistas, parnasianos, naturalistas, simbolistas digladiam-se por ser o elemento preponderante. Uns chegando exaustos (Realismo), outros em plena forma (Simbolismo), todos prontos para serem incorporados aos novos tempos: “dada a imbricação das gerações e a permanência, nas mais jovens de certos valores tradicionais operantes de modo especial nos chamados momentos de transição.” (BOSI, 1969, p. 11).

O Pré-Modernismo será um manancial de diversidades temáticas, uma mescla de valores, uma confluência geracional complexa, e seus autores irão se lançar em uma mistura sem precedentes. Nessa combinação, conforme pondera Bosi (1969, p. 12), “ao elemento conservador importa acrescentar o renovador” que, ainda segundo o autor (p. 11), precederá temática e formalmente a literatura modernista, literatura essa que refletirá sobre situações novas, entre elas: alterações na vida social das grandes cidades, como podemos observar em Lima Barreto, ou a situação do caboclo nas zonas de decadência econômica, como em Monteiro Lobato ou a situação dos imigrantes, como em Graça Aranha. Para Antonio Candido (2000, p. 104), a literatura desse período é “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião, nem abismos.”

O regionalismo, proeminente nessa época, seria, também segundo Candido (2000, p. 104), um “gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor à terra [...]”. Por outro viés, Bosi (1969, p. 55), expõe a necessidade de se distinguir matizes, de se perceber a diferença elementar entre eles: “há um regionalismo ‘sério’, que implica pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem, mas há também um regionalismo de fachada, pitoresco e elegante, assim como não são do mesmo estofamento um nacionalismo crítico e um nacionalismo declamatório.”

Haverá entre o que foi produzido durante a época pré-moderna uma estreita ligação com o passado, pois os criadores são pessoas que vivem um presente cheio de novidades, mas sobre eles pesa toda a história da tradição. Não lhes era possível escapar, por exemplo, ao vulto de um Machado de Assis, a quem muitos replicam. Enquanto os grandes prosadores

¹² Tristão de Athayde era o pseudônimo de Alceu Amoroso Lima. Na bibliografia, constam ambos os nomes, conforme apostado nos livros lançados.

anteriores “voltavam-se para o homem, seja inquirindo-lhe a vida moral, seja acentuando os mecanismos biológicos que nela atuavam” (BOSI, 1969, p. 56), os novos prosadores mostrarão “uma descrição precisa do ambiente e o retrato desse mesmo homem em função da paisagem física e social de uma determinada região.” (BOSI, 1969, p. 56).

Caberá aos autores desse período uma atitude ambivalente. Moralistas, preconceituosos em muitos assuntos, porém acabam representando uma vanguarda em arte, que será a princípio evitada, mas terá reconhecida sua importância posteriormente. Oswald de Andrade, como exemplo, afirma a respeito de Monteiro Lobato: “[...] mas você, Lobato, foi o culpado de não ter a sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22.” (ANDRADE, O., 2004, p. 50).

Outros, no entanto — como Lima Barreto que, na concepção de Coutinho (1999, p. 219), escrevia “por efeito de uma neurose, exacerbada após a alucinação de seu pai e, mais tarde, pela dipsomania, tão responsável por seus desregramentos de vida” —, sobreviverão literariamente. “O ressentimento do mulato enfermiço e o seu suburbanismo não o impediram, porém de ver e de configurar com bastante clareza o ridículo e o patético do nacionalismo tomado como bandeira isolada e fanatizante.” (BOSI, 1969, p. 94).

Ao ampliar os temas, os pré-modernistas legaram aos modernos uma oportunidade de evitar procedimentos e tentar caminhos realmente novos. Nesse sentido, para além da prosa inicial do Modernismo de Oswald de Andrade, que indicou, em dois livros¹³, alguns dos passos futuros da herança machadiana, juntamente com diversos moldes realistas, foram os processos pré-modernos que paralelamente serviram como uma indicação natural do que e como produzir.

A narratividade violenta de Lobato, a prosa de Barreto, que deixava “transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas” (BOSI, 1969, p. 95) e a “atitude espiritual frontalmente anti-passadista, inovadora e premonitória da revolução literária dos anos 20 e 30” (BOSI, 1969, p. 105) de Graça Aranha, formaram um bom alicerce para o que ainda viria.

Em seu diálogo com a contemporaneidade, o Modernismo alcançado pelas artes brasileiras é também, conforme Ávila (1975, p. 34), “um processo de reflexão”. É quando a

¹³ *Serafim Ponte Grande e Memórias Sentimentais de João Miramar.*

arte, nascendo de uma conflagração explosiva, sentida em várias frentes, terá de ser explicada também teoricamente — e às vezes com mais propriedade — pelos próprios artistas, configurando o que Compagnon (1996, p. 59) chamou de “terrorismo teórico”. Essa necessidade de justificar a arte criada leva a um território inexplorado, no qual os autores por meio de introduções, posfácios ou livros de teoria literária abordam não só suas obras, mas também a própria modernidade. Nesse sentido, “os modernos não tinham teorias. Foi com a ajuda de teorias que as vanguardas tentaram assegurar o porvir.” (COMPAGNON, 1996, p. 65).

Mas o processo de reflexão aludido não é só esse. Para Octavio Paz (1976, p. 134, grifo do autor), “o que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a *continuidade* da tradição.” Ocorre, então, essa necessidade de evitar a petrificação, de se manter o diálogo (mesmo que tenso) entre o novo e o antigo e isso era possível em grande medida graças ao julgamento que a modernidade fazia paralelamente ao ato da criação.

Habermas (2000), revisitando os ensinamentos de Hegel, pondera que “uma modernidade sem modelos, aberta ao futuro e ávida por inovações só pode extrair seus critérios de si mesma.” (HABERMAS, 2000, p. 56). E, para isso, o escritor valendo-se, de início, da palavra, da frase, do sintagma, evolui daí para operações mais complicadas que têm a ver com toda a problemática estrutural do texto.

Esse processo de reflexão crítica sobre a realidade se dá não só pela utilização das lições culturais de países mais antigos, mas também pela assimilação de técnicas e adoção de novos procedimentos narrativos, misturando isso ao que é local, ao que é realmente primitivo e, por isso mesmo, pleno de possibilidades.

Mas como é possível assim esquecer que os grandes nomes novos, que fazem hoje o nosso orgulho, quer reagindo contra o Modernismo, quer não, dele [se] beneficiaram e [se] beneficiam! Antiacadêmico por excelência, o Modernismo foi um violento ampliador de técnicas e mesmo criador de novas técnicas (ANDRADE, M., 1946, apud SÁ, 2013, p. 301).

A narrativa, no sentido de ampliação das técnicas, torna-se assim uma maneira de experienciar o presente, olhar o passado e sugerir o futuro. Privilegia-se assim a linguagem à frente dos aspectos operativos do texto, numa reflexão limitada não só ao texto, mas também ao contexto, ao modo da expressão, aos personagens, na apresentação do texto, quer seja em formato curto ou extenso.

Rubem Fonseca não escapa às influências mais elementares do modo de narrar da segunda metade do século XX, procurando, a seu modo, recriar um Realismo, só que mais contundente que o anterior. O autor se apropria dos modos formais e alonga-os num processo de recriação literária. Dessa maneira, Fonseca se volta para o seu tempo, em que já se evidencia uma total dissolução dos aspectos mais básicos de humanidade, apresentando-os apresenta numa tela nua e crua.

Partidário tanto de uma tradição em que narrar é objetivamente contar uma história, quanto o moderno modo de, subjetivamente, contar essa mesma história, Fonseca transita sem medo pelos caminhos narrativos modernos e faz de seu olhar uma crítica à realidade que cerca a si próprio e, óbvio, aos seus personagens, que surgem perdidos e vagam de desencontro em desencontro atrás de objetivos, por vezes evidentes, por vezes obscuros. Rubem Fonseca deixa evidente sua reflexão crítica não de maneira panfletária, mas permeando seu texto e a estrutura narrativa, ora com violência explícita, ora com sentimentalismos, agregado a estranhamentos, uma das marcas modernistas.

2.3 Rubem Fonseca: considerações preliminares

Mineiro de Juiz de Fora e formado em Direito, José Rubem Fonseca dedicou-se a diversas atividades antes de se tornar escritor. Na década de 50, trabalhou na polícia carioca. Como policial, viajou para os Estados Unidos para cursar uma especialização em Nova Iorque. Segundo Pereira (2009, p. 26), “durante o dia fazia o curso com policiais estadunidenses e à noite frequentava a faculdade de Administração de Empresas na New York University (NYU).”

Após curto período na polícia, foi trabalhar na Light, maior empresa privada do Brasil, no fim da década de 50, até o início da sua carreira como escritor em 1963. Data desse tempo seu interesse pela literatura americana, interesse esse despertado pela leitura de autores como Philip Roth, Norman Mailer e Saul Bellow, além de Raymond Chandler, Dashiell Hammett, mestres do *pulp fiction*¹⁴, gênero que nasceu nos Estados Unidos no final do século XIX e que, em virtude do frenesi capitalista, ganhara adeptos ao longo do século XX.

¹⁴ Foi como ficou conhecido o período por volta dos anos 20 e 40 do século XX. Caracterizado por uma produção e consumo intensos de histórias de terror e de fantasia, esse tipo de literatura aparecia em revistas e livros populares, não raramente publicados em papel barato, de baixo custo – eis a razão do nome *pulp*, que significa “polpa” em inglês, em referência ao tipo de papel utilizado para produzir tais revistas. A literatura *Pulp* encontrou seu maior público e sucesso justamente por ser algo direcionado para as massas. As revistas eram em um formato mais barato e possuíam um apelo ao grande público muito maior do que o do livro.

Rubem Fonseca mescla, em seus textos, a tradição realista de Machado de Assis a um olhar individual sobre o urbano. Tema comum em sua produção ficcional é a miséria social caracterizada pela descrição dos dilemas vividos pelas personagens não apenas dentro dos espaços que habitam, os subúrbios das grandes cidades, como também dentro de si mesmas – o mal-estar moderno, um indivíduo cercado por milhões, mas ainda assim solitário.

A renovação literária de Fonseca conflui para um diálogo com o Modernismo e com tudo o que acontecia com a literatura da época:

De qualquer maneira, neles ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *desliterarização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa, que Mário de Andrade e Oswald de Andrade haviam começado nos anos 20 em nível de alta estilização, e que de um quase idioleto restrito tendia agora a se tornar linguagem natural da ficção, aberta a todos. (CANDIDO, 1989, p. 204).

Filtrava tudo isso, o olhar arguto de Rubem Fonseca voltado para as misérias humanas, não só as explícitas, mas também às escondidas na alma. A síntese entre o cotidiano urbano miserável e massificado cria um estilo que se alinha assim ao hiper-realismo, ou na concepção de Candido (1989, p. 210), a um “realismo feroz.”

Profundamente recluso, faz desse isolamento aspecto fundamental para sua escrita. Aliás, a reclusão é comum a muitos autores desse período. Veja-se como exemplo J. D. Salinger (*O Apanhador no Campo de Centeio*), Thomas Pynchon (*O Leilão do Lote 49*), e no Brasil, Raduan Nassar (*Lavoura Arcaica*) e Dalton Trevisan (*O Vampiro de Curitiba*). “Dessa forma, mantém o domínio sobre as versões de si [...] o que só contribui positivamente para sua excêntrica *persona* literária, afinal, nada mais atraente para um escritor policial do que um autor envolto em mistérios.” (PEREIRA, 2009, p. 26).

Rubem Fonseca começou a produzir antes da ditadura. Sua temática, centrada na violência real do dia-a-dia, fotografará diversos períodos da vida brasileira. Para a pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 12), o texto de Fonseca tem “em vez da revolução, a transgressão [como aspecto fundante]. Isto é, não se trata de fundar um novo lugar, mas de trabalhar com a violação permanente de fronteiras, misturando tempos, espaços e remodelando continuamente identidades.” A estreia de Fonseca na literatura foi em 1963, com o livro de contos *Os Prisioneiros*. De maneira espaçada, segue publicando: *A Coleira do Cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *O Caso Morel* (1973), e, em 1975, o livro *Feliz Ano Novo*.

O livro foi publicado quando a propaganda da ditadura militar ainda falava em “milagre brasileiro”, desenvolvimento econômico acelerado, ingresso do país no clube das potências internacionais, necessidades de fazer crescer o “bolo” da riqueza para depois dividi-lo com os pobres etc. Nesse contexto, as estórias (sic) contadas por Rubem Fonseca funcionavam como verdadeiras zombarias das afirmações oficiais. A sombra de sua negatividade não apenas contestava a imagem da propaganda, mas descia a fundo na crítica à modernidade brasileira [...]. (LAFETÁ, 1993, p. 131).

Este último permanecerá censurado pela ditadura militar por 13 anos, como afirma o etimologista Deonísio Silva (1983, p. 50): “em nome da moral e dos bons costumes [por fazer] apologia ao crime e o culto da violência.” Fato esse que colocou Rubem Fonseca na galeria dos escritores que tiveram que se defender das acusações de imoralidade como James Joyce, D.H. Lawrence, Émile Zola, Thomas Hardy, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert e Oscar Wilde.

Observa-se entre os analistas de sua obra uma grande diversidade de opiniões que se alternam entre observar o aspecto pessoal e o profissional do artista, colabora com isso a reclusão do autor *versus* a quantidade de personagens que parecem falar por ele. Ao mergulharmos nos escritos do mineiro e nos perdermos naquele labirinto de excessos de seu grande universo ficcional, vemos que o lirismo caminha lado a lado com suas obsessões. Violência, erotismo, dissolução dos valores humanos, pornografia, “sexualidades ilegítimas” (SILVA, 1983, p. 90), canibalismo, incesto, cenários de crimes, etc. fazem parte dos temas trabalhados em suas criações, o que em si já explica a grande convulsão que repercutia e ainda hoje repercute na leitura de sua obra.

Sua linguagem recheada de imagens retiradas do cotidiano e a contumaz utilização de palavras surpreendem, quase chocam o leitor. No enfrentamento da realidade, o autor evita o eufemismo ao atacar diretamente o assunto, pois a “ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 29).

O foco narrativo que predomina é o de primeira pessoa. À semelhança de uma fotografia, o rigor descritivo proporciona uma sensação de alta verossimilhança entre o real e a ficção. A narrativa revela assim uma tensão crescente. Nos dizeres de Candido (1989), Rubem Fonseca

[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira

peessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p. 210).

Em se tratando de técnica narrativa, vale dizer que estar dentro da ação, direcionando o olhar do leitor, é o que contribui para que a escritura tenha um grande efeito. Analisando diversos autores modernos e as características da nova narrativa, Antonio Candido (1989, p. 212) pondera que, em Rubem Fonseca, “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.”

A recuperação do romance policial é também um aspecto importante na obra do autor e a linguagem objetiva e descritiva é o território em que se edificam as construções ficcionais de Fonseca e de onde o autor retira o material para sua crítica social. A fala expressa o pensamento individual, mas também a cadeia de pensamentos circundantes ao autor. Assim, o olhar fonsequiano impregna-se de mundo e a palavra ganha contornos fotográficos, sobretudo pela grande capacidade de criar quadros descritivos e manter um distanciamento narrativo que o aproxima da câmera fotográfica.

Sua narrativa, consoante Figueiredo (2003, p. 147), “opta, então por uma sintaxe narrativa que sugere a platitude da imagem, como se quisesse apenas oferecer ao leitor uma sequência de quadros, que pode ser contemplada de diferentes ângulos.”

A crítica social em Fonseca não se faz de forma prescritiva, pelo contrário, temos uma sugestão, uma insinuação das dificuldades vividas pelos personagens. Dessa maneira, por meio da construção de espaços e da maneira como eles ocupam esses ambientes é que se torna possível essa identificação.

Não se trata de literatura engajada, no sentido tradicional do termo. Ao contrário, os contos não fazem nenhum apelo político ou ideológico de esquerda, como é a tradição de boa parte de nossa literatura contemporânea, socialmente compromissada desde os anos 30. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes aglomerados urbanos. (LAFETÁ, 1993, p. 131).

Esse olhar, no entanto, amplia o horizonte narrativo em direção à imagem cinematográfica e aos recortes tensivos da realidade captada por um narrador astucioso. Entendemos, porém, que esse fazer literário se mostra paradoxal, pois sua realidade plausível é construída por um narrador erudito que manipula conscientemente a linguagem, fato que o liga ao Modernismo.

2.4 Fonseca e o Modernismo: antropófago tardio

A palavra antropofagia remete a uma cerimônia, ou ritual indígena, de apropriação, de submissão, de deglutição do outro. Sabe-se que o ritual antropofágico consistia em devorar o inimigo, com o intuito de assimilar suas virtudes, obter sua força, coragem, poder; como no célebre poema romântico de Gonçalves Dias. Desse modo, “tratava-se de um rito que, encontrado também em outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade” (ANDRADE, O., 1978, p. 77), diferentemente do canibalismo puro e simples, que seria da ordem da necessidade, da obrigatoriedade de se alimentar do outro com vistas à sobrevivência ou, como afirma Oswald (1978, p. 77), “uma antropofagia por gula e também a antropofagia por fome”.

Nesse sentido, os modernistas se apropriaram do termo antropofagia, utilizando-o com o sentido de assimilação da arte praticada pelo outro. Sob uma profunda influência das vanguardas europeias, o movimento propunha-se a deglutir, absorver e recriar, regurgitando com novas configurações as influências várias, principalmente voltando o olhar para as cores locais. Era essa a chave do ideal antropofágico modernista: criar em nosso país uma nova maneira de fazer arte, revisitando, reconhecendo e recriando a partir da realidade brasileira.

Oswald de Andrade resume isso no *Manifesto Antropófago*, quando pondera sobre a necessidade de “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, O., 1978, p. 18). E Rubem Fonseca utiliza-se muito mais daquilo que Oswald chamou de “baixa antropofagia”, a que estaria “aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato” (1978, p. 19). Sua produção literária elege como temas: incesto, traição, injustiça, crueldade, vingança, ciúme, rivalidade, desejo, perda, desonra, dor, que são apresentados a partir de um olhar que se volta tanto para saquear a história da literatura em si, quanto para fotografar os contextos sociais emergentes ao redor.

A antropofagia ritual presente na obra de Rubem Fonseca surge como crítica, como desmascaramento, como cópia, haja vista a reutilização de passagens célebres da literatura, adequando-as aos contos, aos romances ou, ainda, absorvendo-as e mesclando à sua literatura de maneira *sui generis*. No livro, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), a fonte é o autor moderno Isaac Bábel, e a possível existência de um manuscrito perdido dele. O narrador passa noites, relendo *A Cavalaria Vermelha*, de Bábel na tentativa de escrever um roteiro de cinema com os contos do autor. “Cada conto era uma obra-prima. Não sei o que me

impressionava mais: a tensão, o equilíbrio entre ironia e lirismo, a elegância da frase, a precisão, a concisão.” (FONSECA, 1988, p. 37).

No romance *Caso Morel* (1973), o uso das citações faz parte do plano da obra em si, ocorrem em profusão e vão dos clássicos greco-latinos a artistas contemporâneos além de vários idiomas, textos que se misturam ao ritmo da obra, dilatando significados e interpretações: “Os romanos inventaram a camisa-de-vênus, conforme Antonius Liberalis conta nas *Metamorfoses*. Em 1564 o dr. Fallopius redescobriu-a, ao recomendar o uso de um saco de linho como preventivo das infecções venéreas.” (FONSECA, 2010, p. 12). Ao colocar em cena figuras tão díspares quanto Hesíodo, Ovídio, Giotto, Balzac e Blake, não apenas usando citações sem explicitar suas fontes como também empregando línguas estrangeiras como o francês, o escritor busca estabelecer uma espécie de jogo com o leitor ao mesmo tempo em que revitaliza a antropofagia.

Em *Bufo & Spallanzani* (1985), Tolstói aparece nos sonhos do narrador para tentar tirá-lo da imobilidade criativa. Além de utilizar ao longo do livro frases ou pensamentos de autores referenciando-os dentro de parênteses: “Isso faz parte da nossa incoerência esquizoide intrínseca (V. W. Whitman)” (FONSECA, 1985, p. 147). No conto “74 degraus”, do livro *Feliz Ano Novo*, um cavalo cuja foto está dependurada na parede em uma das passagens do conto, chama-se Lord Jim, personagem icônico de Joseph Conrad.

Seria um trabalho complexo e delicado a catalogação das inúmeras citações fonsequianas. E nem só metaficção e metalinguagem são características antropofágicas que se visualizam em sua obra. Por meio delas, a possibilidade de uma revisão irônica do cânone, atribuindo valores a novas especificidades do todo da produção artística do mundo.

Ao refletir o momento em que vive, Rubem Fonseca movimenta-se numa linha tênue entre anotar o presente, pensar o futuro, mas sempre revivificando o passado. Esse elo que o põe em contato com o Modernismo é justamente o que Mário de Andrade (1974, p. 242), na sua revisão do movimento, chamou de “fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”

Essa fusão de princípios proposta por Mário, acrescida da antropofagia oswaldiana, ilustra o que Campos (2006) caracteriza de

[...] o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau

selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ele não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação, como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 2006, p. 234-235).

Esse pensamento está na gênese da herança recebida por Rubem Fonseca dos modernistas, que se coloca desse modo dentro da fronteira dos autores que narram uma específica biografia das metrópoles, iniciada em nossa literatura com Mário e Oswald de Andrade, que compartilharam o tumulto de São Paulo da década de 20. Ao seu olhar interessa a convergência das vicissitudes das classes altas, médias ou baixas, efetivada hiper-realisticamente, o que é uma ampliação do foco modernista.

Óbvio que a cidade que surge agora está longe de ser igual a cantada no começo do século XX. O desejo de que as máquinas libertassem os seres humanos, ocupando todos os espaços, não se realizou. O progresso acabou transformando os espaços. As cidades cresceram a um ponto inimaginável, tornaram-se megalópoles, avanços antevistos por Oswald de Andrade em seu manifesto (1978, p. 17): “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.” Os conflitos sociais ampliaram-se e que, narrados pelos romances da década de 30, já mostravam vidas partidas naquilo que era apenas o preâmbulo de um capitalismo selvagem praticado posteriormente.

Na literatura levada a termo por Rubem Fonseca, a degeneração social está em outros níveis. A busca por uma palavra genuinamente brasileira, em uma luta constante pela modernidade, ressurgiu com Rubem Fonseca em outros termos, como no conto homônimo que dá título ao livro *Feliz Ano Novo*. A linguagem, sempre legitimadora de posições, aparece mesclada por registros ora cultos, ora coloquiais. Mas agora é a agressividade que paga seu tributo às experiências modernas, e as palavras estão livres das amarras – como pregava Marinetti – juntamente com a eliminação das fronteiras entre o real e o modo como é mostrado. O excerto abaixo ilustra esse aspecto:

Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ó Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.

Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.

Zequinha entrou na sala, viu Pereba tocando punheta e disse, que é isso Pereba?

Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba.

Por que você não foi para o banheiro descascar sua bronha?, disse Zequinha.
 No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba.
 Tô sem água.

(FONSECA, 1994, p. 366)

Tem-se, então, não mais a procura sistemática por um idioma brasileiro e sim a apresentação da realidade bárbara por trás da linguagem chula, utilizada ao extremo, por todas as classes sociais. Longe das convenções, a fala popular aparece na sua materialidade visual. E, como o que rege a sociedade agora é a gigantesca indústria cultural, “as relações humanas acabam se realizando segundo a mesma lei que rege a comunicação de massa, ou seja, a absolutização de uma palavra sob a máscara formal da troca.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 38).

Rubem Fonseca devora as influências que recebe e as mistura com sua habilidade, criando uma consonância que reflete tanto uma modernidade tardia quanto a tradição, de quem é também herdeiro. A antropofagia é uma marca célere da modernidade e sua presença pode ser sentida em toda América, com maior ou menor intensidade. Haroldo de Campos atribui aos autores americanos o epíteto de novos bárbaros:

A mandíbula devoradora desses novos bárbaros¹⁵ vem manducando e ‘arruinando’ desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentricadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora [...]. São mecanismos que esmagam a matéria da tradição como dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bagaço e caldo sumoso. (CAMPOS, 2006, p. 251).

Em Fonseca, a tradição mescla-se ao romance *noir* americano¹⁶, que já de antemão realizava colagens de Edgar Allan Poe. Assim, Shakespeare, Homero, Dante e uma vasta rede de influências transparece no conto “A matéria do sonho”, do livro *Lúcia McCartney*, em que o narrador dispara listas e mais listas de livros lidos, numa recriação alegórica de uma

¹⁵ Os bárbaros aludidos por Haroldo de Campos são: Lezama Lima, Julio Cortazar, Cabrera Infante, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Severo Sarduy, Dyonélio Machado, Guimarães Rosa, Carlos Fuentes, Vargas Llosa entre outros, que fariam diversos e singulares diálogos antropofágicos com as grandes obras publicados no mundo todo.

¹⁶ A palavra francesa “noir” quer dizer, negro, escuro, como é o ambiente retratado nos livros e, posteriormente, nos filmes do gênero. É uma literatura crítica da sociedade e ao “*american way of life*”. Tem tramas recheadas de crimes, ação alucinante, tipos durões e espertos, autoridades corrompidas e mulheres belas e fatais. Enredos e personagens que podem existir em qualquer grande centro urbano no mundo.

gigantesca biblioteca, aos moldes do que se poderia chamar de sebo, entremeando clássicos a outros de qualidade duvidosa:

Li: *Carpinteiros, levantem bem alto o pau da fileira, Mas não se mata cavalo?, O manuscrito de Saragosa, A peste, O gato de botas, Sem olhos em Gaza, Servidão humana, A vida curta e feliz de Francis J. Macomber, Santuário, Os moedeiros falsos, Beau sabreur, O escaravelho de ouro, Humilhados e ofendidos, Luz de agosto, O Estado-Maior alemão, O naturalista do rio Amazonas, Aventuras de Sherlock Holmes, Vivanti, As joias de Ostrekoff, Vítimas e algozes, O mistério de Malbackt, A família Molereyne, [...].* (FONSECA, 1994, p. 330).

Pode-se encontrar também em seus textos referências ao jargão profissional – como explanado com propriedade por Peter Burke e Roy Porter no livro *Línguas e Jargões*, como é possível depreender do trecho abaixo, do conto “Agruras de um jovem escritor”, do livro *Feliz Ano Novo*, acerca de um depoimento na delegacia:

Fui à delegacia e esperei duas horas que o escrivão atendesse. Ele botou o papel na máquina: Que o declarante vivia maritalmente com Lígia Castelo Branco, a suicida, Que no dia 14 de julho saiu de casa para tomar uma bebida, deixando Lígia na casa que habitavam, na rua Barata Ribeiro, 435, ap. 12, Que ao voltar, horas depois, verificou que a referida Lígia estava em coma, e chamou o pronto-socorro, Que, ao chegar, médico constatou a morte de Lígia [...] (FONSECA, 1994, p. 421).

A linguagem empregada tenta mostrar efetivamente o ambiente e a fala dos profissionais em questão: delegacia, delegado, escrivão. O mesmo se dá em “Intestino Grosso”, conto em que há uma complexa rede de alusões ao universo das letras, em um processo de revisão literária irônica por parte do protagonista, tanto da sua obra, quanto a literatura em si. Como quando responde a razão por ter demorado tanto para começar a escrever e a resposta é que queriam que escrevesse igual ao Machado de Assis: “Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida.” (FONSECA, 1994, p. 461).

Para Haroldo de Campos (2006, p. 255), “escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar”. Rubem Fonseca capta assim, a posteriori, as evocações contidas no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e concilia alta e baixa antropofagia, aproveitando-se do vasto manancial artístico do qual é herdeiro e partidário, criando, assim, um ambiente de dissolução. O ideal antropofágico revive na literatura de Fonseca, que passa ao largo de discussões quanto à criação/existência de um caráter nacional na arte, mas por meio de seus processos criativos apresenta uma nação imersa

em particularidades, em uma luta complexa pela sobrevivência, uma busca entre os cacos de uma sociedade ainda desigual, como já o era na década de 20/30 do século passado.

3 O Modernismo em Rubem Fonseca

Em seu livro de estreia, *Os Prisioneiros*, de 1963, Rubem Fonseca apresenta ainda um texto que mescla determinada dose de lirismo com concessões ao maravilhoso e ainda não concretizava realmente a narrativa a que se dedicaria posteriormente, principalmente a partir de *Feliz Ano Novo*, de 1975. Em Fonseca, identificamos algumas características peculiares como a utilização da problemática social brasileira, com tom descritivo que mostra ambientes rebaixados das cidades cosmopolitas, fotografando problemas como a miséria, confronto de classes, e principalmente, o ser humano com suas contradições, perdido nos grandes centros e de si mesmo.

Também têm espaço em suas narrativas “[...] a falta de liberdade, a exploração econômica, a competição, a violência, o erotismo, a solidão, a angústia do artista, a alienação [...]” (VIDAL, 2000, p. 16), e para apresentar tudo isso, Fonseca produz uma crítica social feita pela focalização do real imediato em uma atitude de confronto, de explicitação. Tais características se aproximam do romance *noir*, sobretudo quando pensamos na linguagem utilizada pelo autor, cuja prosa caminhou paralelamente à grande convulsão social endêmica na sociedade brasileira após o golpe militar de 1964, como o *noir* americano dos anos 20 a 40.

Ao mostrar as mazelas sociais e o descaso com os seres humanos em um contexto social e político em transformação¹⁷, a obra de Fonseca traça um paralelo entre a realidade imediata e a forma de representação da situação humana nesse período. *Feliz Ano Novo*, um dos seus livros mais conhecidos, “vinha envolvido em embalagem de plástico transparente e trazia sobre a contracapa um cartão de Boas Festas, com mensagens escritas em diversas línguas” (SILVA, 1983, p. 16). Uma delicada ironia para quem, ao abrir o volume, depara-se com um universo completamente disforme, impregnado de conflitos humanos e denúncia social, desde o conto inicial, de nome homônimo.

¹⁷ O período compreendido entre a 2ª Guerra Mundial e o período em que Rubem Fonseca passa efetivamente a escrever é pródigo em mutações. É o período da Guerra Fria, do avanço indiscriminado tanto do capitalismo quanto do socialismo, do medo da bomba atômica, tempo de luta contra o *apartheid* americano, tempo da contracultura e, tanto no Brasil quanto na América Latina, tempo de ditaduras incentivada pelos americanos.

Com sua flagrante ironia no título, seguido por uma farta produção em que o conto é seu território mais candente, *Feliz Ano Novo*, por assim dizer uma espécie de "presente de grego", descreve a complexa realidade das diferentes classes sociais. Assassinatos, latrocínios, lesbianismo, corrupção policial, canibalismo, estupros, assédio moral são temas dos contos que compõem essa obra.

A violência e deterioração moral, presentes em textos anteriores a Fonseca como *Marafá e Uma Estrela Sobe*, de Marques Rabelo, para ficarmos em dois exemplos¹⁸, fotografam o caos urbano brasileiro e constituem um dos principais focos da obra de Fonseca. *Feliz Ano Novo* teve três impressões – 30.000 exemplares vendidos – e foi proibido pelo Ministro da Justiça. Para Lafetá (1993, p. 130), “[...] o arbítrio tinha caminhos tortuosos e nunca dotados de coerência ideológica”, apesar de que, continua o autor, “não faltavam em seus textos motivos suficientes para escandalizar censores”, externando assim o quão transgressor foi Rubem Fonseca, herdeiro direto dos tempos modernos e partidário (leitor) da tradição.

Feliz Ano Novo é o espaço em que a violência tanto pode ser expressa de maneira crua, direta e sem um sentido aparente, como pode surgir nas entrelinhas das epígrafes¹⁹ do livro. Uma delas, de Horácio — “singula de nobis anni praedantur eutes” ou “os anos que passam arrebatam nossos bens um a um” — parece remeter a uma desesperançada imagem dos sujeitos que perambulam pelas cidades, tentando sobreviver a qualquer custo. A epígrafe François Villon, que apresenta o patético questionamento: “e por que ladrão me chamar? Se também pudesse me armar, eu mesmo imperador seria”, é como um retrato da trajetória rebaixada em termos temáticos do conto e também uma dúvida cruel perante a sociedade em que se vive. Se pudesse, se tivesse esse poder, qualquer pessoa resolveria seus problemas e não dependeria de ninguém.

A escrita fonsequiana apresenta uma série de características que denunciavam uma intensa antropofagia, nos termos propagados por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico*. Com a intenção de verificar aspectos da narrativa de Fonseca à luz das características estéticas do modernismo; procederemos a discussão de seis contos de *Feliz*

¹⁸ Aníbal Machado, Marques Rebelo, Dyonélio da Silva, Clarice Lispector, entre outros autores podem ser compreendidos como antecedentes literários de Rubem Fonseca. O delineamento de uma corrente inovadora dentro da tradição modernista ultrapassa os limites deste estudo e será retomado em um momento posterior.

¹⁹ As epígrafes estão na página 363 do livro *Feliz Ano Novo*, da obra que estamos referenciando que é *Contos Reunidos*.

Ano Novo: “Botando pra Quebrar”; “Corações Solitários”; “Passeio Noturno I e II”, “74 Degraus” e “Nau Catrineta”.

3.1 “Botando pra quebrar”: o Modernismo nas ruas

Ao valorizar os temas populares e novos arranjos estilísticos, o Modernismo trilha caminhos inovadores que reorganizam a tradição passadista, impregnada de academicismo. Adotando esse percurso inovador, Rubem Fonseca fez uma opção duradoura e que tinha uma rica contribuição a partilhar nos passos do “ver com olhos livres” (ANDRADE, O., 1990, p. 44) do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. E depois do “olhar”, conseguir ouvir o falar do povo que se comunica, de maneira geral, à margem dos sistemas oficiais, retirando das ruas temas e motivos. Ocorre, como relembra Mário de Andrade (1974, p. 243), que a “radicação na terra, gritada em doutrinas e manifestos, não passava de um conformismo acomodaticio”; e de fato a fala do povo era apenas utilizada como um *leitmotiv* a mais para os gritos de guerra. Em Rubem Fonseca, a oralidade com ênfase na coloquialidade da linguagem faz parte do percurso narrativo.

Como em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, os personagens de Fonseca perambulam por um mundo inóspito e estéril. A ilusão do que podemos identificar como o “*chante-fable*”²⁰ (LUCKÁCS, 2000, p. 51) encontra um limite plausível na obra de Fonseca. Imerso na realidade urbana, Rubem Fonseca explicita os limites do real através da necessária compreensão da situação humana por intermédio de seus personagens.

Ao situar “Botando pra quebrar” como um idílio, o conto coloca-se como um lamento, um canto triste contra as dores do mundo. No conto em questão, o narrador, em primeira pessoa, conta sua história. Ex-presidiário, vive à custa de Mariazinha, costureira que trabalha muito para conseguir sustento para si e sua filha. Por estar assim a um longo tempo, Mariazinha pede-lhe licença para arrumar alguém que a ajude. Ao mesmo tempo, o desemprego termina com um serviço de leão-de-chácara em uma boate, mas o fato de ter perdido Mariazinha para um vendedor de móveis tortura o personagem. À noite, no trabalho, barra um travesti importante e é humilhado pelo patrão. Imaginando que será demitido,

²⁰ Corresponde também aos assim chamados “romances líricos”, mas, para Luckács (2000, p.51), o “*chante-fable*” equivale “ao mais amplo e profundo conceito de idílio – com óbvio pendor para elegia”.

arruma uma briga de proporções gigantescas na boate e ainda assim pede seu pagamento, recebe e vai embora.

O conto aponta o deslocamento do sujeito em uma sociedade em que a valoração maior reside em ser digno para acolher toda sorte de dificuldades com estoicismo. A personagem sofre o preconceito inerente à sua condição de ex-presidiário: “Eu moitei que tinha andado na cana, disse que tinha dado uns bordejos em São Paulo e agora estava de volta.” (FONSECA, 1994, p. 393). Realidade comum a muitos brasileiros na mesma situação, quer seja naquela época – década de 70 –, quer hoje em dia.

Sua qualidade de homem da casa é colocada em xeque, e estar desempregado, sem desejar voltar para o mundo do crime, faz com que suas opções tornem-se ainda mais reduzidas. O conflito vivido pela personagem acaba realizando-se quase sempre em termos de oposição apenas verbal: “me deu vontade de quebrar a cara daquele filha da puta.” (FONSECA, 1994, p. 392). Perde a esposa: “foi logo dizendo que havia encontrado um homem, sujeito decente e trabalhador.” (FONSECA, 1994, p. 393). Perde a dignidade: “vê se usa um pouco de inteligência, só porque é leão-de-chácara não precisa ser tão burro.” (FONSECA, 1994, p. 393).

O texto de Fonseca é recheado das mais desabusadas palavras chulas: fudidão; aporrinhado; puta merda; bicha louca; porra; fazendo perceber a linguagem mais utilizada pela periferia das grandes cidades. O discurso assume uma função estética de denúncia, fato que remonta ao ideário modernista de ampliação dos limites da linguagem nacional. Ao utilizar a palavra retirada da boca do homem da periferia, dos deserdados pelo sistema, a voz das ruas quarenta anos depois das experiências modernistas, o conto direciona a uma conjunção entre o discurso artístico e o teor de crítica social.

Por outro viés, pode-se comparar a prosa de ficção de Fonseca com o “realismo bruto”, identificado na prosa modernista da década de 30 por Alfredo Bosi (1986, p. 433). Para esse crítico, Rubem Fonseca inaugurou uma nova corrente na literatura brasileira contemporânea, chamada “*brutalista*”²¹ (1988, p. 18), que, partindo da prosa social modernista imprime sua marca, elevando o nível do conteúdo trabalhado, pois brutal era a condição social do povo. Brutalidade em todas as frentes era o que acontecia nas pequenas

²¹ “O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio.” (BOSI, 1978, p. 18).

trocas diárias: ônibus/trem lotados, falta de emprego, de moradia, falta de perspectivas e toda sorte de brutalidade oficial que sofriam os seres humanos.

O conto em discussão caminha entre a problemática sócio-regional e a psicologia de um derrotado, como se observa no fragmento abaixo:

Comecei a procurar emprego, já topando o que desse e viesse, menos complicação com os homens, mas não tava fácil. Fui na feira, fui nos bancos de sangue, fui nesse lugares em que sempre dá pra descolar algum, fui de porta em porta me oferecendo de faxineiro, mas tava todo mundo escabreado pedindo referências, e referências eu só tinha do diretor do presídio. (FONSECA, 1994, p. 393).

A brutalidade referida no conto é o retrato de um dia na vida de um sujeito sem muitas possibilidades, sem passado, com um presente tumultuado e com o futuro sem muitas perspectivas; o narrador expõe sua própria desgraça, sua queda num inferno particular. Há que se ter em mente o local no qual, hipoteticamente, vivia o narrador do conto. Fonseca aponta particularidades abandonadas pelos defensores do belo e da forma estética impecável como capazes de agradar ao ser humano²².

Em “Botando pra Quebrar”, o personagem central procura transpor o conflito entre as limitações físicas e sentimentais provocadas pela situação precária em que vive ante a busca de um plano mítico ou da transcendência do real. O conto chega ao círculo da invenção ou recriação mitopoética do processo literário, agora não mais como uma transposição da realidade social e psíquica; mas sim como construção de outra realidade via ficção. Esta, no entanto, é brutalizada pela forma objetiva com que o narrador descreve as cenas ao longo da narrativa. A linguagem é, por isso, uma ferramenta de crítica alinhada ao processo minucioso da descrição.

As intromissões narrativas, via focalização onisciente, criam a ironia, pois a rebeldia do personagem é flagrada pelo leitor que deve compreender, porém, o espaço marginal que o personagem ocupa. Teríamos a cumplicidade narrativa, fato que constrói um narratário singular dentro da obra de Fonseca, qual seja: o leitor identificado à tragédia do personagem central.

²² Em tempos de poesia pós-geração modernista de 1945 que, excetuando-se João Cabral de Melo Neto, é uma poética altamente estetizada, de poesia concreta e suas afinidades com o progresso, de poesia marginal e o esvaziamento da forma como proposta estética, a opção temática de Rubem Fonseca é a de escancarar as mazelas do período.

Pode-se aproximar o conto também, daquilo que Luckács chamou de “romantismo da desilusão”²³ (2000, p. 117), pois o que se percebe é um verdadeiro “descompasso entre interioridade e mundo” (LUCKÁCS, 2000, p. 118): “o filho da puta não sabia como é que era lá dentro, nunca tendo ido em cana.” (FONSECA, 1994, p. 392). A personagem apresenta uma grande disposição à passividade, evita os embates e chega a entregar Mariazinha para outro homem, sem ao menos impor sua vontade numa “tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los; a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma” (LUCKÁCS, 2000, p. 118). Como escreve Fonseca: “[...] ali estava outro filha da puta que eu devia matar de porrada, mas eu tava entregando minha mulher pra ele.” (FONSECA, 1994, p. 393).

Nesse sentido, com sua simplicidade narrativa, com sua concisão “Botando pra quebrar” apresenta os dramas pelos quais passam pessoas comuns e que não apresentam grandes aspirações pessoais, a não ser sobreviver diariamente ao mundo que as circunda, como os viventes de *O Quinze*, de Rachel de Queiróz, ou algum outro entre os diversos já retratados pela literatura modernista.

3.2 “Corações solitários”: metaficção e metalinguagem

Se o Modernismo triunfou cortejando o caos, as respostas para muitos dos questionamentos vieram em forma de procedimentos estéticos inovadores. Longe dos artifícios parnasianos, os modernistas evitam a torre de marfim, questionando o elemento mais rebelde de todos: a própria linguagem e o modo como essa linguagem se apresentava.

Essa busca por um desvendamento da palavra, transforma a maneira como a mesma se apresenta, criando novas possibilidades. A metaficção aparece assim como “ficção sobre ficção, ou ainda como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo” (KOBBS, 2006, p. 28). Assim, a metalinguagem surge como uma necessidade dos novos tempos, sendo necessário “expor uma consciência da linguagem” (CHALHUB, 2005, p. 56), um diálogo com outros textos, uma intertextualidade, em um diálogo permanente entre passado presente e futuro. Metaficção e metalinguagem são, pois, uma antropofagia, uma deglutição em que nada é desaproveitado e sim revive, através de uma permanente contribuição entre obras, autores e textos.

²³ No livro *Teoria do romance* (2000), Luckács apresenta a ideia, para os romances do século XIX, da personagem cujo conteúdo interior entra em disputa com a realidade exterior.

Rubem Fonseca refaz assim o caminho pioneiro dos modernistas. “Corações Solitários” é um grande diálogo entre obras, concretizando-se também no plano textual como um desvendamento das entranhas ficcionais e, por fim, um jogo deliberado de mascaramento. Sua fonte primordial é “Miss Corações Solitários”, do americano Nathanael West²⁴, mas revisita toda história da literatura ocidental, pelo processo de mostrar o fazer jornalístico de maneira paródica.

Em “Corações Solitários”, o narrador (em primeira pessoa) é demitido do jornal popular em que trabalhava como repórter de polícia, sob o pretexto de que faltavam crimes interessantes a serem cobertos. Indicado por um primo, procura emprego na revista Mulher e é contratado para cuidar da seção “De mulher para mulher”, escrevendo o consultório sentimental, em que daria falsos conselhos para falsos leitores. Escolhe, então, como pseudônimo para sua coluna, o nome de Nathanael Lessa, contrariando o dono do jornal, já que todos adotam nomes femininos em suas colunas. Fica também responsável por escrever a fotonovela. A coluna só podia ser publicada depois que o dono do jornal aprovasse o texto. O narrador começa a receber então a carta de um leitor que gosta de se vestir de mulher e que afirma pretender se matar; por fim o narrador descobre que esse leitor é o dono do jornal, Oswaldo Peçanha.

O processo de fusão entre o metaficcional e o metalinguístico, em Rubem Fonseca, ocorre justamente pela influência que o texto original impõe ao conto. O conto original trata justamente de um homem, que se intitula Miss Corações Solitários, pseudônimo com que assina uma coluna no jornal Post-Dispatch de Nova York. Aqui realmente ele dá conselhos aos leitores respondendo suas cartas. Ocorre que as cartas recebidas por ele desvelam um universo completamente negro, assemelhando-se à estética *noir*.

São pessoas pobres com todos os tipos de dificuldades que chocam profundamente o protagonista do conto. Como a história de uma menina de 16 anos que nasceu sem nariz; ou da mulher, que já tendo sete filhos, engravida novamente e não pode abortar por conta da religiosidade e da obtusidade do marido, sobrevivendo em um mundo de dor e desespero; ou ainda a história da surda-muda, Gracie, de 13 anos que foi estuprada e agora a irmã mais

²⁴ Nathanael West, escritor americano, nasceu em Nova Iorque em 1904, viveu na Paris dos anos 20 e publicou “Miss Lonelyhearts” em 1932. Não conseguindo viver da literatura, torna-se roteirista de Hollywood, fazendo de início roteiro para filmes de western e gangsters – classe B, e de alguns filmes com orçamento melhores. Morreu em 1940, num acidente com sua camioneta, permaneceu durante um bom tempo como um escritor sem público.

velha – de 15 – vive o dilema de contar ou não aos pais. É esse universo sufocante que vive o assim chamado Miss Corações Solitários da narrativa de West.

O crítico americano Harold Bloom (2000, p. 239) pondera que há no livro “um tom de desespero, uma selvageria quase histérica, de tão intensa”. A personagem, diferentemente do de Fonseca, vive assim numa intensa agonia, com uma profunda dor “que se formara em seu peito.” (WEST, 1988, p. 14). E seguirá se debatendo, sofrendo entre casos extraconjugais com leitoras ou não, doenças psicossomáticas, porres homéricos, escrevendo colunas de auto-ajuda nas quais não crê, e, por fim, completando sua vida medíocre e desesperançada, encontrará a morte na arma de um marido deficiente físico que havia pedido ajuda para salvar seu casamento.

Não há em “Miss Corações Solitários” a menor comiseração pelos problemas alheios, ao contrário, eles são mostrados em toda sua contundente pobreza, pois, ainda conforme Bloom (2000, p. 242), “West não foi um satirista que, no fundo, desejasse melhorar o ser humano, mas um parodista demoníaco, compositor de melodias que celebram a nossa descida ao inferno.”

Esse caráter de “parodista demoníaco” a que se refere Harold Bloom é justamente o manto que cobre também o escritor brasileiro, uma vez que a paródia, conforme pondera a pesquisadora Sabrina Amorim (2007, p. 9-10), define-se “no diálogo intertextual e, ao confrontar textos para lhes modificar o sentido original, ela, da mesma forma, também está refletindo criticamente sobre as suas maneiras de interpretação e construção.”

Em “Corações Solitários”, Fonseca brinca jocosamente com a literatura, com as fotonovelas e com as colunas de aconselhamento, comuns a todos os jornais brasileiros da época²⁵. Essa grande paródia é ao mesmo tempo um apontar para as máscaras sociais que as pessoas vestem e desvestem conforme a ocasião. Um dos modelos paródicos do modernismo é *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que é, nos dizeres de Haroldo de Campos (2006, p. 179), “atravessada por ritmos repetitivos de poesia popular e desdobrada em efeitos de sátira pela paródia estilística.”

A materialidade de “Corações Solitários” está em recriar o texto original, escrito no contexto social americano pós-quebra da bolsa de 1929, adaptando-o ao contexto social brasileiro da década de 70, período ditatorial mais tenebroso. De acordo com Amorim (2007),

²⁵ Famoso é o “Correio Feminino”, que Clarice Lispector assina camuflada por um pseudônimo, para jornais e revistas, aconselhando as mulheres a serem mais mulheres, não fumarem, fazer ginástica enquanto limpam a casa, etc. (NUNES, 2006).

[...] quando um autor assimila o discurso de outrem ele o enuncia novamente num contexto diferente e, ao fazer isso, está pensando criticamente sobre o texto primeiro e sobre as formas de transformação desse texto e de construção de um texto segundo. (AMORIM, 2007, p. 34).

Assim, o que temos em Fonseca é uma criação de paródia através das máscaras que os personagens vestem. Um dos grandes mascaramentos é o dos jornais, que sobrevivem da desgraça alheia: “[...] dizia o editor do jornal, estamos numa fase ruim. Mas daqui a pouco isso vira. A coisa é cíclica, quando a gente menos espera estoura um daqueles escândalos que dá matéria para um ano.” (FONSECA, 1994, p. 372).

Outro modo de perceber o cair de máscaras são as figurações pessoais, já que todos, na revista, chamam-se pelos pseudônimos que assinam nas colunas: “perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. Ele me disse para falar com Jacqueline, na expedição. Jacqueline era um crioulo grande de dentes muito brancos.” (FONSECA, 1994, p. 374).

Esse mascaramento estende-se ao narrador e ao proprietário do jornal, Peçanha, que vive três farsas. Na primeira delas, é proprietário de um jornal direcionado, aparentemente, às mulheres da classe C: “Mulher não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regimes. É feita para a mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela” (FONSECA, 1994, p. 372), quando na verdade o jornal é mais consumido por homens da classe B, da qual ele mesmo faz parte.

Peçanha é também o homossexual que envia cartas para o consultório sentimental do jornal, em busca de apoio para o seu caso: “Dr. Nathanael. Gosto de cozinhar. Gosto muito também de bordar e fazer crochê. E acima de tudo gosto de colocar um vestido longo de baile, pintar os meus lábios de batom carmesim [...]” (FONSECA, 1994, p. 377).

Em uma referência indireta e paródica aos censores da ditadura militar, o proprietário do jornal exerce ainda a função de censor: “Ponha alegria, esperança, tranquilidade e segurança nas cartas, é isso o que eu quero” (FONSECA, 1994, p. 375), numa tentativa de falsear a própria realidade, fazer da vida uma ficção novelesca, um engodo consciente.

A posição do narrador é colocada em xeque em várias oportunidades. Fato que ele responde com apreensão e nervosismo na própria materialidade do texto, criando um território de dúvida que ultrapassa o narrador/autor e unifica as personalidades: “Canalhas, súcia de babões, só porque fui repórter de polícia estão me chamando de plagiário.” (FONSECA, 1994, p. 378). Esses momentos de instabilidade do narrador/autor propiciam a instalação da

metaficção. O narrador recorre a máscaras para não ser considerado uma pessoa sem cultura, sem refinamento, por ter sido repórter policial. Assim sua defesa consiste em forçar a mão, em uma erudição de fachada.

Confrontado com a informação de que o autor anterior das fotonovelas as escrevia em quinze minutos, irrita-se: “Esse fotógrafo idiota pensava de mim o quê? Só porque tinha sido repórter de polícia isso não significava que eu era um bestalhão.” (FONSECA, 1994, p. 376). Igualmente, o enredo de suas fotonovelas beira ao ridículo, misturando a esmo ícones da tradição literária mundial: “uma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei, eu disse modestamente.” (FONSECA, 1994, p. 377).

Amorim (2007, p. 75) evidencia que “não há qualquer elemento de “Corações Solitários” que não esteja envolto pelo conceito de fingimento e de seus desdobramentos [...]”. Transpondo esses quadros para o plano da narrativa, percebe-se que o protagonista (herói) procura ultrapassar o conflito instalado na trama apenas superficialmente: “Grave isso em seu coração, Solitária de Santa Cruz: nem dinheiro, nem beleza, nem mocidade, nem um bom endereço dão felicidade. [...] A felicidade está dentro de nós, em nossos corações” (FONSECA, 1994, p. 375); conselho que é uma desbragada mentira, ou o que Nietzsche (2009, p. 64) chamava de “mentira piedosa”, uma fórmula escapista para dias negros. Uma das características presentes em quase toda a obra de Rubem Fonseca, para o crítico Luiz Costa Lima (1981, p. 144), seria justamente “o tematizar da incerteza sobre as exatas fronteiras entre o que é real e o que é fingido, se não mesmo falso”.

Numa comparação direta de elementos de um e outro texto, percebe-se que as apropriações do mineiro dizem respeito à ideia principal do americano, a do consultório sentimental. Em ambos, temos a figura do jornalista que responde cartas ao público, com o intuito de minorar problemas que de uma maneira ou outra são insolúveis, pois se tratam de temas complexos, em que seria necessário muito mais que mudanças pessoais, uma alteração da/na sociedade como um todo em que essas pessoas estão inseridas.

Isso fica demonstrado em “Miss Corações Solitários” na extensa carta assinada por Burro de Carga, em que dá conta dos seus problemas; às voltas com um marido que serviu a pátria em que “ele só ganhava 18 dólares”, e que depois “volta e meia arranjava um emprego mas aí enjoava dele ou então resolvia sair por aí.” (WEST, 1988, p. 55-59). Sucede depois uma série de idas e vindas, filhos, brigas, separações, voltas, em que claramente denota-se um

estado social de desagregação, de rompimento da ordem natural das coisas, a leitora pede que Miss Corações Solitários a ajude a se decidir por aceitar ou não o marido de volta.

O caso mais complexo é o do leitor Pedro Redgrave, na verdade Peçanha, o dono do jornal que, às voltas com uma homossexualidade reprimida, solicita ajuda: “Nathanael. Eu amo, um amor proibido, um amor interdito, um amor secreto, um amor escondido. Eu amo outro homem. E ele também me ama. Mas não podemos andar nas ruas de mãos dadas, como os outros, trocar beijos [...]” (FONSECA, 1994, p. 380).

Metaficção e metalinguagem estão unidas nesse percurso criativo do autor. A metaficção surge na imagem ambígua do narrador/autor vacilante diante das suas obrigações como autor/inventor de cartas que solicitam conselhos e ser ele mesmo quem as responde. Papel dúplice que possibilita um processo de mascaramento da realidade e também das críticas sociais que aparecem na narrativa e evidenciam um processo de diálogo com a literatura: “Peçanha devolveu os papéis. Você tem futuro na literatura. Isto aqui é uma grande escola. Aprenda, aprenda, seja dedicado, não esmoreça, sue a camisa.” (FONSECA, 1994, p. 380). Metaficção que se apresenta não somente no debate diário que ocorre para a produção de uma revista como “Mulher”, direcionada para a classe C, mas também na linguagem a ser utilizada, para que ela alcançasse seus objetivos: “Nós produzimos nossas próprias fotonovelas, não é fumetti italiano traduzido.” (FONSECA, 1994, p. 376).

A metalinguagem está no diálogo intertextual com a obra do autor americano Nathanael West e também nas diversas citações de nomes ou personagens de grandes autores da história da literatura, quer seja nas fotonovelas ou nas respostas fictícias que dá para as cartas que recebe. Na verdade, apenas uma delas é verdadeira: “Afinal li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o’neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeares, as four hundred best television plays. Era só chupar uma ideia aqui, outra ali, e pronto.” (FONSECA, 1994, p. 376). Ela igualmente se faz presente na reapropriação para nomes substitutos do narrador, como Nathanael Lessa ou Clarice Simone, que se aproveita de quatro autores – o próprio Nathanael West, Ivan Lessa²⁶, Clarice Lispector e Simone de Beauvoir.

Repara-se em “Corações Solitários”, a ausência de um ambiente propício para que todos levem uma vida completa, sem amarras, sem medos, e isso proviria de uma sociedade

²⁶ Ivan Lessa (1935-2012), jornalista e escritor, foi editor do Pasquim. Morou em Londres e com sua verve fazia um retrato irônico do país, que chamava, jocosamente, de Banânia. O que amplia o caráter paródico e metalinguístico do conto.

impregnada de valores conservadores e que estimula a criação de fachadas agradáveis e, quase sempre, mentirosas. Assim, o que liga uma e outra narrativa é a questão das máscaras sociais que as personagens são obrigadas a vestirem para agradar o outro, e claro, o processo metaficcional e metalinguístico utilizado pelo autor para amplificar a crítica social de maneira paródica.

3.3“Passeio noturno partes I e II”: tumulto interior

A ficção moderna, sobretudo no século XX, procurou alcançar um modo de se expressar que correspondesse ao seu tempo. Nesse sentido, com seus manifestos as vanguardas literárias abriram clareiras e apontaram novas direções. Foi um trabalho incomum, em que cada intenção era sopesada e repensada pelo movimento precedente:

[...] a preocupação em objetivar o subjetivo, tornar audíveis ou perceptíveis as inaudíveis conversas mentais, deter o fluxo, irracionalizar o racional, desfamiliarizar e desumanizar o esperado, convencionalizar o extraordinário e o excêntrico, definir a psicopatologia da vida *cotidiana*, intelectualizar o emocional, secularizar o espiritual, ver o espaço como uma função do tempo, a massa como uma forma de energia e a incerteza como a única coisa certa. (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 37).

Intenções pouco modestas, mas que se faziam necessárias. Ao novo, impunha-se uma linguagem que tinha que ser capaz de representar as transformações do século XX. Às tensões advindas do meio, correspondia, destarte, novas formas de enunciação. Rosenfeld (1996, p. 84) pondera que “ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos”, é o que pode ser chamado de monólogo interior.

Em “Passeio Noturno”, surgem traços de monólogo interior, característica de autores como Proust, Faulkner, Woolf, e até Graciliano Ramos, com “Angústia”, todos dentro da tradição moderna da literatura. Tais traços aparecem não como uma linguagem cheia de planos e mudanças bruscas de direções, mas como o pressentir da imediatez do novo tempo.

Dois planos se sobrepõem em “Passeio Noturno”: o plano da consciência dos fatos e o plano dos diálogos. Os planos se cruzam e, interno e externo, acabam se misturando. Surge assim uma fala desprovida de amarras que liga o conto em questão ao tratamento dado pelos modernistas às suas narrativas. O ambiente influencia em demasia o narrador e a convivência social o transforma numa verdadeira máquina de matar para conseguir expressar sua

individualidade, para aliviar o stress dos tempos modernos. Tempos em que a pressão é uma constante sobre todos os seres e em que o ter, o conquistar, o demonstrar, o manter intransitividades unificadas em todos os espaços devoram a consciência. Lembremos a esse respeito, as palavras de Bakhtin (1981):

Todo gesto ou processo do organismo: a respiração, a circulação do sangue, os movimentos do corpo, a articulação, o discurso interior, a mímica, a reação aos estímulos exteriores (por exemplo, a luz), resumindo, tudo que ocorre no organismo pode tornar-se material para a expressão da atividade psíquica, posto que tudo pode adquirir um valor semiótico, tudo pode tornar-se expressivo. (BAKHTIN, 1981, p. 37).

As partes I e II de “Passeio Noturno” mostram como a humanidade tem suas camadas psíquicas interligadas. O narrador transita entre dois universos: o externo e o interno. O externo é degradado pelos eflúvios de uma sociedade em crise; o interno é complexo e disfarça a face negra. Dois extremos que se completam. “A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e minha mulher estávamos gordos” (FONSECA, 1994, p. 396); essa é a voz interna, um pai de família esmerado, profissional de sucesso, consciente da sua condição. “Você não pára de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa” (FONSECA, 1994, p. 396); sendo essa uma das vozes externas que perpassa o conto, uma crítica aos costumes de *workaholic* do narrador. E será esse embate entre interno e externo que dará o tom dos contos.

Percebe-se que a família em questão sobrevive por entre um isolamento consciente. Todos ocupam seus espaços sem parcimônia, e talvez por não necessitarem conquistar o lado financeiro, vivem apartados da realidade social: “Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira [...]; minha filha no quarto dela treinando impostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho.” (FONSECA, 1994, p. 396).

Ilhados dentro de uma realidade conquistada com o suor do trabalho do narrador, os personagens vivem isolados. A descrição do espaço e a reação dos personagens a ele é uma ironia à acomodação e ao ambiente em que vivem. Muitas características inerentes ao movimento moderno ressurgem em “Passeio Noturno”, sendo a principal delas a adoração às máquinas representada pelo carro importado: “Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas,

no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.” (FONSECA, 1994, p. 397).

O diálogo interno *versus* externo do narrador/protagonista pode ser expandido para analisar o conto. O interno sendo a estrutura do texto; o externo, aquela construção que fornece “ambiente, costumes, traços grupais, ideias, que serve de veículo para conduzir a corrente criadora” (CANDIDO, 2000, p. 6). Assim, ampliam-se as possibilidades.

Com Fonseca, todos os caminhos são válidos, mas olhando a contradição das vozes internas e externas que diretamente atingem o protagonista percebe-se o jogo de cena que está inscrito em “Passeio Noturno”. O protagonista da trama, aqui um anti-herói, não questiona as questões essenciais de um mundo cheio de contradições e ambiguidades, antes projeta no seu interior fantasias e reflexões realistas que ajuíza sobre o ambiente, apreendido numa ótica toda pessoal: “Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas” (FONSECA, 1994, p. 397).

“Passeio Noturno” é a narrativa da ironia. A realidade aparente cintila com a casa limpa, filhos tranquilos, esposa caseira. Ocorre que, na verdade, todos cumprem um papel. A boa esposa, por exemplo, bebe em demasia: “o uísque na mesa de cabeceira”; “entrou minha mulher com o copo na mão”; “é aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer” (FONSECA, 1994, p. 396). Alienada do mundo à sua volta, sem maiores necessidades, pois tinha “conta bancária conjunta” (FONSECA, 1994, p. 396) com o narrador, a esposa tinha como hábito ver novela.

No pequeno quadro em que todos aparecem juntos, o que surge é o reflexo da representação de uma família burguesa. O fato de jantarem “à francesa”, com toda a pompa e sentados frente a frente, é mais uma velada ironia. Estarem todos compartilhando o mesmo ambiente é uma anomalia, pois entre eles reina a total falta de diálogo, a não ser as maquinais perguntas ou admoestações da esposa: “você precisa aprender a relaxar” (FONSECA, 1994, p. 396). O dinheiro propiciaria a vida boa que os personagens desfrutavam, mas é também denúncia do esvaziamento subjetivo, portanto, um dos elementos da crítica social em Fonseca, pois os pontuais pedidos de dinheiro: “meu filho pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor” (FONSECA, 1994, p. 396) funcionam como reflexo irônico da vida burguesa.

Na parte II, subsiste a atmosfera de ironia presente nas duas faces do narrador. Agindo sempre da mesma maneira, com respostas curtas e objetivas, visando conquistar em casa, a

paz plastificada; na rua, um novo modo de encontrar mais uma vítima, o protagonista alonga uma conversa infrutífera, cheia de despistes: “controlo a distribuição de tóxicos na zona sul, eu disse” (FONSECA, 1994, p. 400). O fato é que as noites do assassino do Jaguar preto são de uma falta de complexidade alucinante. Matar sempre, escolhendo suas vítimas de maneira aleatória, em lugares ermos, numa demonstração da perícia com que guia seu carro, subindo em calçadas, pilotando perigosamente entre árvores, destroçando vidas sem o menor arrependimento ou temor.

A profusão de planos narrativos que se delineiam aos olhos do leitor remetem ao movimento modernista, pois a colagem de modelos narrativos, já presente em “Corações Solitários”, reaparece nesse conto. O diálogo, agora é com um gênero, e “Passeio Noturno” nada mais é que um “documentário social.” (COUTINHO, 1999, p. 277). Com foco numa família de classe alta, percebe-se nitidamente que o protagonista tem uma vida interior muito mais rica que a exterior, da qual se desincumbe apenas mecanicamente.

Essa passividade do narrador/protagonista é reflexo do que Lucien Goldmann (1976, p. 10), lembrando conceitos de Luckács, chamou de “consciência demasiado vasta para contentar-se com o que o mundo da convenção lhe pode propiciar.” É justamente essa consciência do mundo que o cerca, que o aprisiona numa realidade de viver o convencional juntamente com a emoção derivada do massacre de pessoas indefesas²⁷.

Das obras modernistas da década de 30 que tinham um sentido crítico verdadeiramente aguçado, chegando a Rubem Fonseca, em quem ocorre uma diferença na transposição de temas, surge nas obras desse autor um reflexo mais afiado do que acontece na sociedade; no entanto, como em um filme, há um desenvolvimento que procura comprometer o espectador/leitor.

Na narrativa de Fonseca, a revelação das imperfeições das pessoas e as sensações advindas pelas atitudes tomadas por elas geram o choque, a desarmonia. A nosso ver, uma maneira de tirar o leitor da sua zona de conforto (como em Baudelaire) e que torna-se um reflexo das relações entre autor/narrador, leitor/sociedade, relações essas mediadas pelas forças correspondentes, como nos mostra Goldmann (1976):

²⁷ Aqui se delineando mais uma vez o romantismo da desilusão de Georg Luckács, já mencionado anteriormente.

Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos. (GOLDMANN, 1976, p. 17).

Nessa perspectiva, ao estarem, autor/narrador e leitor inseridos numa sociedade que vivia uma ditadura militar que levou ao exílio muitos brasileiros por defenderem questões de direitos humanos, torna plausível afirmar que nos textos surgiria algo dessa sociedade em crise. E o que aparece em Fonseca é uma imagem nada edificante, mas verdadeira, posto que real.

Percebe-se então, em “Passeio Noturno”, a “consciência da futilidade e morte universal dos valores”. Nesse sentido, poder-se-ia falar em uma aproximação de Fonseca à visão de Goldmann (1976, p. 31), em *A Sociologia do romance*, pois o que a ditadura esperava da sociedade era que as famílias se conformassem, como a do narrador: “Quando cheguei em casa minha mulher estava vendo televisão, um filme colorido, dublado.” (FONSECA, 1994, p. 402). Reside, nas últimas palavras do conto, a ironia acerca do mundo em que vivem, mundo esse que se resume a uma televisão colorida, para dar à realidade a cor que faltava; a um filme estrangeiro, pois a vida aqui não era motivo de enredos cinematográficos. Assim, todos permanecem sentados, apáticos, em uma tênue alusão à alienação da cultura de massas, ou promovida por ela.

3.4 “74 degraus”: a tensão narrativa

E. M. Forster, no livro *Aspectos do romance* (1974, p. 69), ajuíza que “os romances, mesmo quando são sobre pessoas perversas, podem nos consolar.” Considerando essa afirmação, pode-se dizer que a ficção moderna é, nesses termos, “a criação imaginária de um universo regido pela degradação universal, essa superação não poderia deixar de ser, ela própria, degradada, abstrata, conceptual e não vivida como realidade concreta” (GOLDMANN, 1976, p. 13).

A nosso ver, Rubem Fonseca convive com essa tensão autor/sociedade e, ao seu jeito, trabalha a literatura nativa, não apenas mesclando elementos novos a histórias cotidianas, como também mirando a degradação em cada pequeno gesto. A experimentação virá então à tona em alguns momentos, numa tentativa de colocar em movimento a complexa máquina narrativa, necessária em tempos de inovações variadas.

Uma opção por uma estética mais crua em que o “caráter ‘bruto’ ou ‘brutal’ desse novo Realismo do século XX corresponde ao plano dos efeitos que a sua prosa visa a produzir no leitor: é um romance que analisa, agride, protesta” (BOSI, 1986, p. 439). Mostrar as cruas cores do mundo circundante, através de uma ficção mais curta e que mesmo assim consiga ampliar horizontes na literatura, eis o que Rubem Fonseca faz com “74 Degraus”. E se o romance, como sugere Bosi (1978, p. 8) é “um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e ações de um discurso que os amarra.”

Seguindo um caminho entre a experimentação e o desvirtuamento da tradição, via releitura dos clássicos policiais, por exemplo, ou mesmo através da copiosa lista de referências de sua prosa, Rubem Fonseca cria e recria seus contos mantendo a rispidez e a brutalidade em evidência. O conto “74 Degraus” apresenta a violência real e psicológica presente no cotidiano das personagens. A narrativa é posta em ação num formato experimental. São 74 entradas, numeradas de forma crescente, como crescente é o enredamento da história.

O conto relata a história de Tereza, viúva de Alfredo, rico proprietário de um haras, que sofreu um acidente e ficou tetraplégico, morrendo logo depois. Tereza não sabe como cuidar dos cavalos e pretende vendê-los. Elisa, ex-amante de Tereza, aparece um dia e elas conversam até a chegada de Pedro, ex-soldado que abandonou o exército, pois idolatrava Alfredo que havia ganhado uma medalha olímpica no hipismo. Após uma frustrada sequência de tentativa de conquista amorosa por parte de Elisa, eles discutem e Pedro tenta matar Elisa, que desmaia. Elisa se recupera e mata Pedro batendo na sua cabeça com uma estátua de bronze. Elisa e Tereza após o assassinato fazem sexo e Daniel, marido de Elisa, chega para buscá-la e é assassinado com a mesma estátua.

Tomando como paralelo o livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, o que se via nessa obra eram narrativas independentes que, enfeixadas num livro, foram conduzidas por um narrador onisciente que dividia espaço com as rumações de sujeitos meio animais do romance. Em “74 Degraus”, Fonseca recria um ambiente tão opressivo quanto o de Graciliano, e no qual, os diálogos são um deslizar de vozes que flutuam de um para outro personagem: “Era Elisa carregando um enorme embrulho”; “Para você. Dou um beijo de leve no rosto de Tereza.” (FONSECA, 1994, p. 447). Observa-se que é uma narração em que os

protagonistas opõem-se às pressões do meio social e os fatos vão ganhando em complexidade, como no périplo nordestino.

Estamos no reino da violência sem sentido aparente (como se isso fosse possível), de relações afetivas que não se completam, mas também diante da expressão de interioridades há muito caladas. Se, em *Vidas Secas*, o narrador é um distante e elitizado observador que “sumiu por trás das criaturas” (BOSI, 1986, p. 456), em “74 Degraus”, a utilização abusiva do discurso direto produz o efeito em que se percebe a flutuação dos enunciados em uma tentativa de dar ao fato dois modos de percebê-los, observando diretamente na fonte em que nascem: “Me lembro da gente brincando de cego, eu fechava os olhos e caminhava tateando pela sala, batendo nos móveis [...]”; “Elisa começou a falar sobre as nossas brincadeiras, o que me deixa mais inquieta.” (FONSECA, 1994, p. 448).

O que difere uma narrativa da outra é que, em Fonseca, alterna-se o foco narrativo, cria-se um movimento parecido com a da grua de cinema, como um deslocamento de câmera que desliza entre os protagonistas da cena, mostrando detalhes como expressões faciais. O foco narrativo foge aos padrões habituais, não há um narrador em primeira, terceira ou onisciente na história, e sim, pensamentos e falas que surgem diretamente das personagens. Segundo Figueiredo (2003), o recurso cria uma impressão de cena cinematográfica.

Assim, seguindo as reflexões de Figueiredo (2003, p.147), “o cinema na literatura de Rubem Fonseca está intimamente associado à sua prática narrativa e abre possibilidades para que se desenvolva toda uma reflexão sobre o ato de narrar.” O recurso narrativo, ainda na aresta das colocações da crítica, passa uma “dimensão de simultaneidade própria da imagem visual”. Nenhuma impressão das personagens é desperdiçada e como num filme gravado sem cortes, a narrativa torna os pensamentos dos personagens audíveis aos espectadores.

O grande embate do conto acaba sendo passar as “74 estações” com que ele vai se descortinando aos olhos do leitor. É penetrar na película de vozes que vão movimentando lentamente o filme/enredo, mostrando todos os personagens, com suas vacilações e intenções, boas ou más. Essa multiplicidade de vozes e pensamentos reflete a problemática psicológica e social em que os sujeitos estão envolvidos. Todos vivendo seus dramas particulares, enquanto buscam sobreviver. O fato dos crimes acontecerem sem uma lógica aparentemente pertinente só torna o ambiente mais opressivo, o que leva à última fala do conto/filme: “É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem um motivo para isso.” (FONSECA, 1994, p. 450).

A violência inscrita em “74 Degraus” pode ser interpretada também como uma tentativa de expressão pessoal, um grito de liberdade, pois, conforme Louro (2000) é sabido que

[...] gradativamente, vai se tornando visível e perceptível a afirmação das identidades historicamente subjugadas em nossa sociedade. Mas essa visibilidade não se exerce sem dificuldades. Para aqueles e aquelas que se reconhecem nesse lugar, “assumir” a condição de homossexual ou de bissexual é um ato político e, nas atuais condições, um ato que ainda pode cobrar o alto preço da estigmatização. (LOURO, 2000, p. 21).

O que brota na narrativa é uma inversão do predomínio machista. Tereza comanda as atitudes em relação ao marido tetraplégico, quando lhe nega o último desejo. Também em relação a Pedro, a quem sobrepuja com a violência simbólica da fêmea procurando sexo, revertida em agressividade da fêmea menosprezada e vingativa: “Ele queria os cavalos, não queria nada comigo.” (FONSECA, 1994, p. 455).

Por outro lado, surge Daniel, subserviente em relação à esposa Elisa e assassinado sem compreender o motivo, que era simbolicamente muito forte: “[...] meus olhos se encontraram com os de Elisa e tudo foi combinado num segundo, sem uma palavra.” (FONSECA, 1994, p. 458). Assim, a brutalidade contra o “sexo frágil” pode encontrar um fim, mas para que isso ocorra a vingança se dará no mesmo nível de agressividade que os homens dispensam para as mulheres: “e de repente vi que não queria nem ele nem homem nenhum, nunca mais.” (FONSECA, 1994, p. 455).

Além dos assassinatos brutais, o conto aborda a agressividade do ambiente tirânico, flagrado num momento de profundas mudanças e readequações, saídas para a reorganização da sociedade. Rubem Fonseca mostra a procura feminina através de uma atmosfera caótica, na qual vozes²⁸ que se cruzam no texto indicam uma nova perspectiva social. “74 Degraus” seria assim, além de tentativa de elevar o nível das inovações modernistas, diluindo-as no ambiente opressivo em que se visualiza a tensão entre autor e a sociedade em que está inserido, um retrato acabado das relações pessoais nesse ambiente em dissolução. “Cada ação ou palavra deve contar; deve ser econômica e sóbria, mesmo quando complexa deve ser orgânica e livre de matéria morta.” (FORSTER, 1974, p. 71).

²⁸ Como ponderado por Bóris Schnaiderman, no texto “Vozes de Barbárie, Vozes de Cultura”, posfácio do livro *Contos Reunidos*, de Rubem Fonseca (p. 773-777).

De composição afastada do ambiente original que gerou o Modernismo, o conto “74 Degraus” ainda assim bebe na grande diversidade de fontes que dele brotaram. No plano estético e com uma diversidade de elementos vanguardistas, Fonseca retrabalha ícones da modernidade a partir de um

[...] olhar que, ao se voltar para as vanguardas do início do século 20, rejeita a postura de espiar por cima dos ombros do presente para flertar com o futuro e o ímpeto universalizante que as caracterizavam, mas delas aproveita os traços que apontam para a preocupação em romper com o elitismo da arte burguesa, através da reintegração na vida cotidiana. (FIGUEIREDO, 2003, p. 33).

Desse modo, vale lembrar que é vanguarda não apenas o reaproveitamento da violência urbana, tão normal para tempos de ditadura; assim como a reutilização do linguajar dos guetos, do jargão profissional de determinadas categorias. A esse respeito, pode-se observar que, no conto em questão, o universo híptico domina a cena: “Pedro apontou uma foto de Lord Jim na parede e disse para eu olhar o pescoço, *um ângulo perfeito de noventa graus, para eu olhar a cernelha longa, para eu olhar as pernas.*” (FONSECA, 1994, p. 450, grifo nosso).

Como afirma Bosi (1978, p. 18), Fonseca direciona sua prosa urbana para uma literatura “que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee.”

O tratamento dado aos personagens de “74 Degraus” é moderno quando conecta todos os tipos de narradores num novo e ambicioso foco. O olhar do autor surge então maquiado como um narrador onisciente que está dentro de cada um, e diretamente de lá movimenta o diálogo, que é um misto de pensamentos e discursos. Para Forster (1974, p. 68), uma das vantagens da ficção moderna é o “escritor poder falar sobre suas personagens, tanto quanto através delas, ou permitir-nos ouvi-las enquanto falam consigo mesmas”. Acreditamos que esse seja um dos pontos principais em que a modernidade em Rubem Fonseca é evidente, já que não há limitações na sua prosa.

Outro ponto a considerar é que se a sexualidade ainda hoje é tema controverso, esse tema era visto como verdadeiro tabu, alcançando proporções ainda maiores na década de 1970. Nessa época, vivia-se em uma sociedade extremamente puritana, reflexo da educação formal e religiosa adotada praticamente no mundo todo. Para Foulcaut (1988):

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este *status* e deverá pagar as sanções. (FOULCAUT, 1988, p. 10).

Nesse sentido, o que está fora desse despotismo conservador é considerado como ilegítimo. A homossexualidade, por exemplo, é considerada uma anormalidade, uma doença passível de tratamento. Da mesma maneira, estão proibidas determinadas formas de prazer, mesmo para casais ditos normais. Haveria, claro, algumas tolerâncias machistas.

Assim, o relacionamento homo-afetivo entre Elisa e Tereza tratado aparentemente *en passant*, como apenas mais um índice da história, é na realidade uma pesada crítica contra uma sociedade que privilegiava valores extremamente conservadores, julgando, condenando e preferindo que as pessoas vivessem em simulacros, em “closet”, o que Richard Johnson descreve como uma “[...] forma escondida e ‘enrustida’ de viver a sexualidade não hegemônica.” (JOHNSON, 1996, apud LOURO, 2000, p. 20). Em Rubem Fonseca, não há julgamentos, mas o amor delas só pode triunfar por estar atado a uma atuação conjunta em que a eliminação do outro surge como única solução, como resposta violenta ao mundo castrador.

3.5 “Nau Catrineta”: processo de devoração crítica

Alguns caminhos interpretativos para a obra de Rubem Fonseca são aparentemente simples, contudo, mesmo em contos que não sejam notoriamente policiais, o engano é uma arma proposital. Acostumado a lidar com o mascaramento diário dos sentimentos humanos e a confrontar cinicamente a modernidade e os elementos mais tradicionais de uma sociedade em permanente mudança, Fonseca estrutura de maneira distinta seus textos. O autor surpreende ao trazer para seus escritos temas polêmicos como incesto, assassinatos brutais, estupro, pedofilia etc., escritos esses que se revivificam no pós-leitura, como é o caso do conto “Nau Catrineta”, que mostra a passagem de comando em uma tradicional família de

origem portuguesa, com o advento da maioria do último membro masculino, em uma espécie de antropofagia.

Visto como uma “obrigação inarredável de todo primogênito [...], acima das leis de circunstância da sociedade, da religião e da ética...” (FONSECA, 1994, p. 437), o ritual antropofágico a que José precisa se submeter e também a maneira como tudo se desenrola causam, em um primeiro instante, estranhamento. Os papéis atribuídos a cada personagem e o modo com que a história é contada leva na verdade a um distanciamento. O sentimento geral, ao fim do conto, não é de pena, ou comiseração pela morte de uma pessoa de maneira banal, e sim por se estar diante de um embuste mal disfarçado.

A história se desenrola dentro de uma sequência pré-determinada de fatos e atos que seu desfecho não chega a causar espanto, mas sim um riso amarelado. Então é isso? Só isso? As releituras surgem então para salvar o conto. Desse modo, o foco necessita passar longe do caminho simplista e mirar as entrelinhas do texto. É necessário abrir o texto, como o legista do conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, de *Os Prisioneiros*, e se pesar as palavras, medir as frases, pois o disfarce está por todos os lados.

O enredo de "Nau Catrineta" se resume ao seguinte: no aniversário de maioridade do último homem de uma tradicional família portuguesa, José, as suas quatro tias preparam-se para um ritual que acontece na família há gerações. Nessa cerimônia, era necessário que José matasse e, após ser preparada pelas tias, comesse a carne de uma mulher, para que assim recebesse o anel do seu pai e se tornasse o chefe da família.

Os ritos são seguidos à risca e para amparar a necessidade de manutenção dessa tradição, as tias aludem ao navio português chamado Nau Santo Antônio, que, em 1565, sob o comando de Jorge de Albuquerque Coelho, teria ficado sem alimentos no caminho de volta para Portugal e para que todos não morressem de fome, sorteavam aleatoriamente algumas pessoas para serem a comida do restante dos tripulantes. Fato esse, segundo a tia Julieta, omitido posteriormente por ser um tabu²⁹.

Qual a razão de tamanha simplicidade narrativa? Nem ao menos um suspense sobre a maneira como a história se desenrolaria foi feito. No conto, tudo acontece cronologicamente em um dia e uma noite apenas, não há conflito: “era uma missão dura, que o meu pai havia cumprido e o meu avô e o meu bisavô e todos os outros” (FONSECA, 1994, p. 437). Nenhum

²⁹ Interdição cultural ou religiosa que recai sobre toda uma coletividade.

clímax: “Com um gesto elegante levou a taça aos lábios e sorveu um pequeno gole [de champanhe com veneno]. A taça caiu de sua mão sobre a mesa, partindo-se, e logo o rosto de Ermê abateu-se sobre os fragmentos de cristal.” (FONSECA, 1994, p. 443). O desfecho é morno: “quando engoli o primeiro bocado [de cozido de nádega da namorada], tia Julieta, que me observava atentamente, sentada, como as outras, em volta da mesa, retirou o Anel de seu dedo indicador, colocando-o no meu [...] És agora o chefe da família.” (FONSECA, 1994, p. 443).

Uma das alternativas para a compreensão do conto seria, conforme proposto por Luiz Costa Lima (1981, p. 147), a “poética da ampliação”, que trabalharia com a ampliação dos clichês, dos estereótipos dentro de uma linguagem banalizada, nesse caso, de uma história repleta de lugar-comum, e através do exagero proposital, desviar a atenção daquilo que realmente interessa na obra: o confronto entre a tradição e a modernidade, pano de fundo, presente na materialidade do texto, mas que tem sua compreensão interdita por interesse mais direto e chocante, a antropofagia.

No intuito de ocultamento, Rubem Fonseca utiliza artifícios facilmente detectáveis, um deles remete ao *Cancioneiro* de Almeida Garret e aos versos de “Nau Catrineta”, cujo nome de nau já é um disfarce para algum barco que Garret (1963) não deseja ser reconhecido:

A Nau Catrineta foi provavelmente o nome popular de algum navio favorito; diminutivo de afeição posto na Ribeira das Naus a algum galeão “Santa Catarina”, ou coisa que o valha. Dar-lhe-iam esse apelido “coquet” por sua airosa mastreação, pelo talhe elegante de seu casco, por alguma dessas qualidades graciosas que tanto aprecia o olho exercitado e fino da gente do mar. Ou talvez é o nome suposto de um navio bem conhecido por outro, que o discreto menestrel quis ocultar por considerações pessoais e respeitos humanos. (GARRET, 1963, 52).

A história da nau comandada por Jorge de Albuquerque Coelho é muito conhecida, mas a versão mostrada por Garret é a versão romântica que tem final extremamente religioso e na qual o capitão do navio, um herói que teria evitado que os marinheiros se alimentassem de carne humana, salvo do mar por um anjo e tendo o demônio desaparecido num estouro. Mesmo assim, o simples mencionar do nome Nau Catrineta, automaticamente, remete o leitor para o canibalismo, pois, como afirma Garret (1963), havia diversas narrativas em prosa contando história parecida com a do poema, inclusive versões mais cruas, bem próximas da suposta realidade.

Na estrutura narrativa do conto, inexistente complexidade, beirando-se à subliteratura. A ação ocorre no decorrer de um dia e uma noite. O narrador em primeira pessoa indica o caminho simplista. A linguagem utilizada é parte desse processo de mascaramento das intenções: pouca objetividade, quase nenhuma subjetividade. Algumas construções são tão clichês que custa crer que ali estão: “O sol entrava pela janela e eu ouvia os pássaros cantando no jardim da casa. Era uma bela manhã” (FONSECA, 1994, p. 437) ou “A brisa fresca da noite de maio punha em desalinho os seus finos cabelos louros.” (FONSECA, 1994, p. 438). Nem a morte de Ermê, a namorada-alimento, causa alguma comoção, ampliando assim a sensação de tautologia vazia.

Se há o pecado pelo exagero proposital em direcionar o olhar do leitor para o estereótipo de uma narrativa simplista, chegando próximo daquilo que Luiz Costa Lima (1981, p. 152) chamou de “pop pictórico” em Rubem Fonseca, em que a apropriação literária levaria o leitor a uma escolha radical: horrorizar-se e apelar para os bons costumes, abandonando a leitura, ou horrorizar-se com uso da linguagem, que revelaria uma brutalidade e com isso alcançar uma iluminação. Nos dois casos, o limite entre obter êxito e criar algo *kitsch* é bem tênue. Haverá também a possibilidade de penetrar nos interstícios da leitura e através de analogias atualizar os papéis da tradição e da modernidade como princípios ordenadores do mundo.

Se tomarmos o processo antropofágico existente na narrativa e nos apropriarmos dele como sendo uma característica importante para o período moderno da nossa arte, tem-se assim uma primeira alteração nos valores ocultos do texto. Uma antropofagia ritual, o nutrimento do guerreiro que vence seus inimigos e dele se alimenta para obtenção de suas qualidades, seu vigor, sua energia vital, era o que José procurava em Ermelinda Balsemão: “seu corpo tinha a solidez e o odor de uma árvore de muitas flores e frutos, e a força de um animal selvagem livre.” (FONSECA, 1994, p. 442).

O processo de devoração é um rito que a sociedade transformou pelo enfrentamento do tabu, absorvendo-o educativamente. Alimenta-se da sabedoria do outro, aprende-se com os mais velhos, suga-se a força alheia pela análise laboriosa das atitudes especiais dos que se põe em evidência. A sociedade, eufemisticamente, mudou os códigos, mas continua aceitando e orientando a antropofagia em uma espécie de antropofagia pedagógica.

Ora, antropofagia é característica inerente a diversas sociedades primitivas e uma característica comum ao período moderno foi o retorno a determinados tipos de

primitivismos. Benedito Nunes, prefaciando obra de Oswald de Andrade (1978, p. 18), pondera que “o primitivismo dos pintores e poetas expressionistas, dadaístas e surrealistas consistiu na expressão interior dominante, fosse através da emoção intensa, do sentimento espontâneo, fosse através da provocação do inconsciente, que deriva para [...] a catarse”. Assim, em "Nau Catrineta", a narrativa de Rubem Fonseca, seja pelo uso de uma linguagem sintética, seja pela reutilização de modelos ou pela trivialidade, aproxima-se do primitivismo catártico. No conto em questão, o modelo reaproveitado foi o da metalinguagem. A partir dos modelos de uma fotonovela e da *pulp-fiction*, a trivialidade subjaz na linguagem simplória e fingida, cheia de lugares-comuns, amparando-se na suposta história da nau.

Uma segunda vertente para compreensão textual reside no poder latente da tradição. O mundo caminha por dicotomias, e, nesse sentido, o confronto entre tradição e modernidade é o enfrentamento mais antigo da sociedade. O novo sempre enfrenta o antigo, na luta por espaço ou mudança de orientação, pela reformulação de ideias, pela salvação. No conto, a tradição enfrenta bravamente o elemento moderno e o domina pela opacidade da linguagem, pela manutenção do ritual. A tradição está impregnada no ambiente, nas tias, na governanta. Nos menores atos que movimentam a casa, respira-se o tradicional: “Dona Maria Nunes, a nossa governanta, construiu enormes e elaborados penteados na cabeça de cada uma; como era praxe entre as mulheres da família, as tias nunca haviam cortado os cabelos.” (FONSECA, 1994, p. 437).

Respira-se também, no opressivo ambiente familiar, uma arte ritualística voltada para manutenção do *status quo*: “Tia Olímpia vestia-se com o traje que usara ao representar a *École des femmes*, de Molière” (FONSECA, 1994, p. 436), ou como variação, “o traje que usara ao representar Fedra pela última vez.” (p. 437). O cerceamento ao elemento moderno da casa, José, dá-se em todas as frentes, inclusive com a atribuição do epíteto de poeta, que como um bardo à moda antiga, retira-se do mundo – nesse caso para sua biblioteca e fica ali a criar e recriar o mundo à volta, “não sabia fazer nada a não ser escrever poemas.” (FONSECA, 1994, p. 442). A arte é algo desprovido de valor, de interesse prático, quando valorizada é somente um simulacro, uma farsa, dentro da farsa maior; um postar-se de maneira representativa perante a sociedade.

A tensão entre tradição e modernidade permeia todo o conto, quer seja no ato de entrega de “um velho e ensebado livro de capa de couro com presilhas de metal dourado [O Decálogo Secreto]” (FONSECA, 1994, p. 436), que representaria a tradição; quer na figura de

uma avó anarquista que “fabricava bombas no porão daquela casa sem que ninguém suspeitasse. Tia Regina costumava dizer que todas as bombas que explodiram na cidade entre 1925 e 1960 tinha sido vovó que fabricara e atirara” (FONSECA, 1994, P. 437), representando a modernidade. Cabe ressaltar que a tradição se mantém pelos objetos, símbolos de poder, como o livro de capa de ouro, o anel, os cabelos virgens, entre outros. A modernidade, por sua vez, transpõe como elemento de confronto.

A tradição exposta está por todos os lados, como na criação dos animais para consumo próprio: “por falar nisto, este cabritinho que estamos comendo foi criado por nós mesmos, te agrada o paladar?” (FONSECA, 1994, p. 440). Ou ainda, no Decálogo Secreto que é entregue a José e que remete às tábuas com os dez mandamentos que Moisés recebeu de Deus. Está também no relacionamento respeitoso com a arte, que permeia toda a narrativa, tendo em vista que José seria um poeta e teria uma missão e todos os “primogênitos da família eram e são obrigatoriamente artistas e carnívoros.” (FONSECA, 1994, p. 438). Encontramos a tradição ainda na antropofagia, ritual familiar presente há gerações e necessário para galgar ao posto de chefe do clã. Entretanto, a tradição necessita do novo para subsistir e se perpetuar, e esse elemento está tanto em José quanto em Ermelinda. Cabe à antropofagia ritual então ser o elo entre a tradição e a modernidade.

Coube a Oswald de Andrade, ao ver o quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, o *insight* em que compreendeu que muitos dos procedimentos modernistas seriam processos de devoração crítica. Seu *Manifesto Antropófago* seria uma ampliação dessa ideia. Sobre o manifesto assim se pronuncia Nunes (1978):

Usando-a pelo seu poder de choque, esse Manifesto lança a palavra “antropofagia” como pedra de escândalo, para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie. Imagem obsedante, cheia de ressonâncias mágicas e sacrificiais, com um *background* de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturniana, tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidos. É um vocábulo catalizador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protéico. (NUNES, 1978, p. 25).

É justamente na catalisação desse processo de embate tradição *versus* modernidade que o conto “Nau Catrineta” foge ao modo simplista e esquemático no qual foi escrito. O realismo romântico transforma-se não pelo choque, mas pela compreensão das entrelinhas do discurso fonsequiano. Nessa perspectiva, o conto é o momento em que tradição e modernidade fundem-se em um prolongamento em que a tradição sobrevive mais uma vez e a modernidade vivifica por mais um tempo.

Conforme o poeta e crítico T. S. Elliot (1989, p. 38), “a tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”. A modernidade é, nesse sentido, embate, luta, confrontação, conquista de espaços. E como afirma Compagnon (1996, p. 15), “a modernidade adota facilmente uma postura provocante, mas seu interior é desesperado.” Em nosso entendimento, tradição e modernismo em certo sentido estão entrelaçados, como no conto “Nau Catrineta”, de Rubem Fonseca.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura brasileira, desde o Barroco, dialoga com o fazer estético mundial. Com o Romantismo, passa a seguir integralmente os grandes movimentos culturais mundiais, mas as características mais nítidas dos movimentos que se seguem a partir de então são revisitadas no Brasil, levando-se em conta cores locais. Assim, enquanto na Europa o indígena era o diferente, aquele que a sociedade ainda não havia corrompido; aqui, o indígena era o ancestral heroico que lutava pela sobrevivência com suas armas, e o canibalismo, um grandioso ritual guerreiro. No Modernismo, a redescoberta da África, com as obras de Pablo Picasso, apresentava-se aqui apenas como uma realidade negligenciada.

Toda grande acumulação de intenções estéticas transforma-se num grande embate entre forças antagônicas. De um lado, a renovação sem limites, de outro, o empenho pela manutenção. Modificar passa pelo desejo de abandonar o máximo de caracteres antigos e recriá-los em outras bases. É que a sociedade vai mudando, e com ela modificam-se os atores em cena. A coletividade deseja se perceber nas obras de arte dos novos tempos. Rubem Fonseca, com seus procedimentos narrativos característicos, apresenta um exemplo de como é possível seguir as inovações da literatura contemporânea, sem, entretanto, negar a filiação com a tradição.

O Brasil, na época em que Fonseca começa a escrever – a década de 60 – é um país que passa por diversas reacomodações nas suas classes sociais. Período de intenso predomínio norte-americano, cujas influências levam a nação da eufórica era JK a uma violenta ditadura militar. Impossível que essa tensão autor/sociedade não brotasse das narrativas de Rubem Fonseca, fazendo com que elas surgissem marcadas por uma constante revisitação da tradição literária mundial e de uma reapropriação toda particular das exacerbações dos mecanismos modernistas, principalmente no que se refere ao trabalho precioso de demonstrar como a sociedade, como as pessoas de diferentes classes sociais, como os dementes, os desvalidos respondiam à trama dos acontecimentos.

Uma sociedade em convulsão é uma fonte particular de fatos, de histórias nem sempre contadas, por não terem o status de elitizadas. É justamente nessa desconstrução dos fatos de

um povo, da desabusada violência psicológica e oficial das classes altas, da quase servidão involuntária das classes menos favorecidas, das pequenas complicações diárias - como não ter dinheiro para a condução - é que vinha a peculiaridade do olhar fonsequiano.

Ora, os modernos de 22 lançaram seu olhar aos rincões brasileiros mais distantes, com suas pequenas e trágicas histórias. Os modernistas de 30 fizeram do romance social seu palco de batalhas contra um Brasil oficial e outros diversos brasis abandonados à sua própria sorte. Aliando-se a essa grande frente de batalha por um país menos desigual, Rubem Fonseca tensiona suas narrativas, em uma época permeada então por uma crise de valores.

Se o Modernismo é o processo de reflexão sobre a linguagem, esse procedimento é revivido em Rubem Fonseca, em uma tentativa de escancarar como, efetivamente, a sociedade se comportava, sem melindres, evidenciando todos os excessos que se ocultavam por entre narrativas leves e descompromissadas que se produzia então. *Feliz Ano Novo* é o ápice da tensão. O momento em que Rubem Fonseca, com sua prosa crua, seca, direta ratificou a verdadeira dimensão do Brasil dos guetos, do Brasil das classes altas.

“Botando pra Quebrar” é o relato de uma viagem para o afastamento social ainda pior do que o normalmente imposto para as categorias mais baixas da sociedade. É também o local perfeito para a fala genuína das ruas, como queriam os modernos. “Corações Solitários” é o embate da falsificação, das máscaras sociais, em detrimento da vida real, nua e crua. Rubem Fonseca faz, desse conto, o local perfeito para a metaficção e a metalinguagem, tentando demonstrar que o mundo reveste-se de realidades que são omitidas na maior parte das vezes, ou contadas, acreditando-se anônimo.

“Passeio Noturno – partes I e II” é uma profecia, uma elevação do amor ou do ódio humanos, alçados a uma potência tal que seus receptáculos normais não podem contê-los. Longe das religiões, das sacristias, o modo perverso com que o herói problemático, ao estilo luckasiano, lida com seu stress diário, transtorna e irrita. É, ao mesmo tempo, um relato em que a interioridade das personagens trava diálogos irônicos e pouco efetivos sobre o dia-a-dia.

O conto “74 Degraus” é a recusa do ser humano diante de uma realidade social complexa, preconceituosa, que tende a dominar a cena. É o palco também para elevar as experimentações modernistas a um novo patamar, camuflando o narrador em meio a um flutuar de vozes que se entrecruzam no percurso narrativo, possibilitando ao leitor, quase sempre, observar os dois lados participantes do enredo.

“Nau Catrineta” é o conto em que aparentemente uma história simples e ao mesmo tempo chocante é contada, mas que pode ser subentendida como o local em que tradição e modernidade se chocam e sobrevivem como prolongamento um do outro. Assim, modernidade e reflexos sociais, em Fonseca, caminham lado a lado.

Ao longo de nossa trajetória, procuramos evidenciar essas ambiguidades na obra de Rubem Fonseca, demonstrando como os processos narrativos surgem na sua obra. O Modernismo em Rubem Fonseca é uma realidade. Surge mesclado numa antropofagia, que digere os episódios da vida moderna, processa a realidade circundante e lança-os numa narrativa que não se prende às amarras burguesas de uma literatura higiênica, que evitaria os problemas mais contundentes da sociedade.

Portanto, a literatura produzida por Rubem Fonseca é partidária das revoluções modernas, pois não perdeu de vista as profundas alterações ocorridas na arte criada por uma sociedade em permanente confronto com uma realidade nem sempre acolhedora e cujos problemas reais e imediatos acabam não sendo tratados com a urgência que merecem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. 34. ed. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AMORIM, Sabrina Maria de. **Artimanhas do texto: A Metatextualidade na Ficção de Rubem Fonseca**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 119f. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara–SP, 2007. Disponível em: <
http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016P0/2007/amorim_sm_me_arafcl.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2011.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo, Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas: do pau-brasil à antropofagia e às utopias – manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. v.6.

_____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Ponta de lança**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Brasília: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

ASSIS, Machado. Instinto de Nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

ATHAYDE, Tristão de. **Estudos**. Rio de Janeiro: A Ordem, 1929.

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

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade - o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAKTHIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva e Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Vários Tradutores. São Paulo: Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. **A literatura brasileira – O Pré-Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1969. v.5.

_____. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **Modernismo guia geral**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BURKE, Peter; PORTER, Roy. (Orgs.). **Línguas e jargões**: contribuições para uma história social da linguagem. Tradução de Álvaro Luiz Hattner. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Modernismo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

_____. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORTAZAR, Julio. **Valise de Cronópios.** Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil:** Era Realista/Era de Transição. 5 ed. v. 5. São Paulo: Global, 1999a.

_____. **A literatura no Brasil:** Era Modernista. 5 ed. São Paulo: Global, 1999b. v. 5.

ELLIOT, T. S. **Ensaaios.** Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUSTO, Bóris (Org.). **O Brasil republicano** – Tomo III – Estrutura de Poder e Economia (1889-1930). São Paulo: Difel, 1975.

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

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani.** 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

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

_____. **Contos reunidos.** Organização Bóris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

FORJAZ, Maria Cecília Spina. **Tenentismo e Forças Armadas na Revolução de 30.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance.** Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FLETCHER, John ; BRADBURY, Malcolm. O romance da introversão. In: **Modernismo Guia Geral.** BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna:** da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARRETT, Almeida. **Cancioneiro.** Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho/ Gabinete de Etnografia, 1963. Disponível em: <

https://www.unisantos.br/edul/public/pdf/romanceiro_vol3.pdf > Acesso em: 12 abr. 2014

- GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 3. ed. Rio de Janeiro, 1976.
- GORENDER. **A burguesia brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y del arte**. Traductores A. Tovar y F. P. Vara-Reyes. Barcelona: Guadarrama - Punto Omega, 1978. v.1.
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. **Introdução à história da filosofia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, 4. ed. Coimbra: Armédio Amado-Editor, Sucessor, 1980.
- HOBSBAWM, Eric J. **A era dos extremos**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- _____. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KOBS, Verônica Daniel. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. **Revista Scripta**: revista da Uniandrade, Curitiba, n. 4, 2006. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2006.pdf>. Acesso em: 07 maio 2014.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução de Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC, 2006.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. **Literatura e sociedade**, [S.l.], n. 5, jun. 2012. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19610/21673>>. Acesso em: 08 maio 2014.
- LIMA, Alceu Amoroso. **Quadro sintético da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

- LUCKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MARX; ENGELS. **Sobre literatura e arte**. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.
- MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**, ou, como se filosofa com o martelo. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**: do pau-brasil à antropofagia e às utopias – manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. v.6.
- NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector jornalista**: páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução de Olga Saravy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Aline Andrade. Dossiê Rubem Fonseca. **Revista Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ano XIII, n. 21, ago - dez. 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero21/Terceira%20Margem_n21%20-%20site.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.
- QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1888. 2v. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 12 mar. 2014.
- RAMOS, Cesar Augusto. **Liberdade subjetiva e Estado na filosofia política de Hegel**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2000.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa** - Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: São Paulo, Papyrus, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. **Uma estadia no inferno**. Tradução Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996. v.1.
- SÁ, Marina Damasceno de. **O empalhador de passarinhos, de Mário de Andrade**: edição de texto fiel e anotado. 2013. 245f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. v.2.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

SWIFT, Jonathan. **The Battle of the Books and Other Short Pieces**. The Project Gutenberg eBook, The Battle of the Books, 2007.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Brasília: Petrópolis, 1976.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História e modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção História &... Reflexões, 14).

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia, SP: Ateliê, 2000.

WEST, Nathanael. **Miss Corações Solitários; O Dia do Gafanhoto**. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BRASIL, Assis. **O Modernismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FONSECA, Rubem. **Secreções, excreções e desatinos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira - O Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1979. v.6.

MARQUES, José Carlos. **A Linguagem do corpo, o corpo da Linguagem**, 2003. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno04-02.html>>. Acesso em: 16 jul. 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

PAZ, Ravel Giordano. Esquizofrenia, simulacro e identidade: tensões dialéticas na ficção brasileira contemporânea. In: STESSUR, Sílvio; LEAL, Luciana Ferreira (Orgs.). **Da última flor do Lácio**: capítulos de Literatura, Linguística e Educação. Petrópolis: Portal Literário, 2011. v.II.

RAMOS, Cesar Augusto. **Liberdade subjetiva e Estado na filosofia política de Hegel**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2000.

READ, Herbert. **A arte de agora agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas**. Tradução de J. Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. Tradução de César Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: USP: Iluminuras: FAPESP, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.