

RUBEM FONSECA, LEITOR DA FORMAÇÃO

Luis Alberto N. Alves (UFRJ)¹

O presente trabalho objetiva avaliar o programa artístico delineado por Rubem Fonseca em “Feliz ano novo” (1975), bem como acompanhar seu desdobramento em “A grande arte” (1983), tomando por base as noções de brutalismo e realismo feroz propostas, respectivamente, por Alfredo Bosi e Antonio Candido.

Rubem Fonseca iniciou sua carreira literária, em 1963, com **Os prisioneiros**. Dois anos depois, lançou uma segunda coletânea de contos intitulada **A cólera do cão**. Em 1969 foi a vez de **Lúcia McCartney**, que confirma seu talento para experiências mais ousadas, sirva de exemplo o conto de mesmo nome. **O caso Morel** (1973) marca sua primeira experiência no gênero romanesco e traz alguns dos procedimentos que marcarão seu estilo inconfundível. Com **Feliz ano novo** consolida, definitivamente, sua reputação de um dos mais representativos escritores da literatura brasileira contemporânea. O reconhecimento, no entanto, não poderia vir em pior momento. A censura que se abateu sobre o país depois de 1964 tirou de circulação a referida obra, sob a alegação de ser violenta e pornográfica. Não deixa de ser esdrúxulo, se levarmos em conta que o regime se baseava no terror de Estado, mas tolerava, por exemplo, os filmes de pornochanchada de grande sucesso à época. Seja como for, a partir desse episódio o escritor passou a ser visto como uma vítima do estado de exceção. Mas o que tanto incomodou os órgãos de segurança? De um modo geral, as narrativas giram em torno de situações cotidianas vividas por personagens desesperançados e desassistidos, que diante dos obstáculos não medem esforços para recorrer à força bruta. Os excessos não se limitam, entretanto, a estes casos. O sexo freqüentemente escapa às práticas convencionais, sem contar que através dele nenhuma relação duradoura é construída. Não é de se espantar que o regime não aprovasse esse tipo de representação literária da sociedade da época, insistindo em inculcar uma imagem grandiosa do país, mesmo com o esgotamento do “milagre” econômico. As divergências não podiam ser permitidas **nem mesmo escondidas dentro de um livro**. A insistência com que Fonseca explora os terrenos menos épicos da sociedade brasileira, dispensando a solenidade e o decoro exigidos, certamente não contaria com a aprovação dos censores, com ou sem farda. De um modo pouco convencional, o artista procedia a uma peculiar seleção e exploração de aspectos da realidade extraliterária, que não se quadrava com a corrente literária dominante à época, incluindo a linhagem do realismo mágico que despontava no continente, contra a qual Fonseca também apontava sua artilharia.

À vista de hoje, pode-se dizer que o escritor se saiu bem desses embates, impondo-se como uma referência artística importante, em torno da qual foram abrigando-se gerações de escritores, convencidas de que poderiam arriscar-se nas mesmas veredas abertas pelo pai de família. Para as gerações mais jovens ficou praticamente inconcebível uma narrativa sem crimes, assassinos, detetives, sexo, palavrões etc. Os críticos mais severos têm razão quando argumentam que a identidade estabelecida por Fonseca entre literatura e realidade social via violência urbana sucumbiu por força do uso às regras do mercado. Seu experimentalismo de três décadas atrás virou uma peça de museu. Até onde é possível a renovação dos materiais

¹ Professor Adjunto do Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras /UFRJ.

artísticos? Pode o experimentalismo constituir-se em único critério de validação das obras? Afinal de contas, de que experimentalismo se está falando? A discussão levaria longe demais. Em todo caso, o problema existe e Rubem Fonseca certamente está muito envolvido com a questão, pois seguramente é um dos poucos escritores brasileiros a sobreviver profissionalmente de seu ofício, o que o deixaria livre para renovar seu estoque de rebeldia.

Conquanto seu estilo não tenha permanecido o mesmo, seus torneios mais conhecidos foram logo rotinizados. A certa altura, ao que parece, o ficcionista deixou a cargo do piloto automático o comando dos livros que ia despejando a cada três anos em média no mercado. O modo como se conformou ao outrora inconformado experimento (o brutalismo) ainda suscita dúvidas, suspeitas e indagações de toda ordem. A insistência com que passou a recorrer a procedimentos com prazo de validade vencido de certo modo estimulou outros artistas, sobretudo escritores debutantes, à prática semelhante, convencidos de que a mediania do mestre ainda podia render frutos no mercado. Em alguma medida, esse consórcio não deixa de revelar o pouco engenho de seus seguidores que tomaram um esquema de três décadas, fazendo dele um estilo de narrar constante, com poucas variações, apegado a um presente perpétuo, desistoricizado, enfim, uma fórmula que pode ser acionada por qualquer um. O brutalismo, no entanto, só deve ser tomado como um “estilo” literário com as devidas reservas. Daí a razão da palavra estilo vir entre aspas mesmo, pois não se trata, trivialmente falando, de uma maneira de escrever, isto é, da preferência por um tipo particular de registro de linguagem, que corresponderia a certas situações adjetivamente fonssequianas. Por mais que Bosi, seu proponente, tenha afirmado que essa prosa se manifesta por meio de “aspectos antiliterários”, em nenhum momento chega a afirmar que essa vertente se resume a uma mera “estilística”. Essa redução é visível no trabalho dos especialistas. Bosi jamais argumentou nessa direção. As motivações éticas e políticas dessa linhagem impedem que ela seja lida como uma linguagem nos termos do estruturalismo de inspiração lingüística, ou nos moldes do pensamento de Derrida _ duas correntes de grande fortuna à época. A repercussão de **Feliz ano novo** e **O cobrador**, para ficar com dois livros cronologicamente vizinhos, não se deveu à obediência àquelas correntes teóricas, mas a questões literárias e políticas, que uma vez levantadas testam e põem em xeque a elasticidade moral de leitores e censores e, aparentemente, por não subscrever a opinião oficial da época.

De lá para cá as coisas mudaram. O país se democratizou, o mercado, inclusive o editorial, expandiu-se substantivamente e setores que outrora fizeram oposição ao regime ditatorial chegaram ao poder, sem que as mudanças históricas prometidas tenham sido cumpridas, ou só parcialmente puderam ser implementadas. De um ponto de vista contemporâneo, o êxito obtido pelo brutalismo, sobretudo na década de 1970, decorreu do contexto em que veio à tona, sendo praticamente impossível revivê-lo nos dias de hoje, salvo como mais um nicho do mercado editorial. É possível que ele se perfaça melhor em um período de exceção, quando se confunde com um discurso de oposição, ao passo que em períodos de democracia formal o que porventura haja de negativo logo se dissolve ou tem seu potencial de convencimento comprometido. A narrativa brutalista, ou o que restou dela, sobrevive com ajuda de aparelhos em jovens autores que alegremente vêm explorando o incrível potencial das novas mídias, alguns dos quais imaginando participarem de uma quase revolução a partir de seus computadores domésticos. Algo parecido aconteceu com artistas como Clarice Lispector, João Cabral, concretistas e por aí vai. Com efeito, o que já foi um escândalo _ estamos falando do mesmo brutalismo _ não passa hoje de uma fórmula para vender livros. Sua sobrevida artificial não é prova de vitalidade estética, mas o sintoma de seu

estado terminal. Leitores fatigados de tanta experimentação e pouco inclinados a vôos mais ousados e inteligentes procuram conforto no sempre igual. Essa mediania duvidosa não deixa de ser o resultado medíocre que acompanha o acelerado processo de mercantilização da sociedade como um todo. Numa palavra, os já convertidos pregam para si mesmos.

Agora, seria igualmente equivocado indagar a originalidade de uma produção pregressa pelo seu desgaste atual. São duas situações que precisam ser examinadas caso a caso, sem *partis pris*, mas também sem ingenuidade ou açodamento. Adiante, vamos traçar, em linhas breves, como Rubem Fonseca foi desenvolvendo seu programa de criação sintonizado com o avanço da modernização. Sua obra faz ganha em relevância, uma vez apreciada à luz da expansão do mercado.

1 – Brutalismo e Realismo Feroz

Alfredo Bosi (1997) e Antonio Candido (1987) não chegaram a dedicar um ensaio ao escritor. Suas posições brotaram de um diagnóstico de conjunto da ficcional brasileira contemporânea. Interessam por registrar a reação de dois críticos refinados ante uma literatura fora de esquadro. Nesse caso, o crítico precisava mobilizar o máximo de recursos para avaliar esse experimento novo, ao mesmo tempo em que arriscava um juízo no calor da hora. Como sabemos, o artigo do Bosi é datado de 1974. Há um ano, portanto, da publicação de *Feliz ano novo* (1975), talvez o mais brutalista dos livros de Fonseca. Bosi conseguiu uma verdadeira proeza: propor uma definição que se aplicaria melhor a um livro ainda não publicado. Tratava-se, nos seus termos, da vertente mais explosiva da década de 1970, que arrancava “a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca”, nas quais se expressam “uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto” (1997, p. 18).

Bosi prefere salientar sua novidade em relação às vertentes conhecidas mais até do que buscar os possíveis nexos do brutalismo com essa mesma tradição. Embora estes não deixem de estar pressupostos em sua exposição, o historiador parece mais propenso a salientar a virtual influência norte-americana e o peso negativo da cultura de massas. É provável que estivesse somando forças na luta ideológica que então se travava no país contra a ditadura.

A propósito de Rubem Fonseca, Candido argumenta que: “Ele também 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 pessoa” (1987, p. 211). O crítico denominou “realismo feroz” essa “literatura do contra”:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). (1987, p. 212)

Candido notou uma dose considerável de ambigüidade em tudo isso: “Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” (1987, p. 212).

Contrariamente à narrativa tradicional, que conservava certos ranços de classe, “tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo”, essa nova linhagem se especializou em encurtar “as distâncias sociais”, numa espécie de paternalismo às avessas. A estratégia consistia no uso recorrente da primeira pessoa, com o propósito de “confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenacionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre”. A passagem seguinte registra bem os termos do argumento de Candido:

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contrasta entre narrador e matéria narrada. Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu **status**, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o **outro**); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão. (1987, p. 212-13)

Se Candido não chega a ligar diretamente o realismo feroz a **Grande-sertão** (“Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor (...) pela provável influência de Guimarães Rosa”), levanta ao menos a suspeita de que a originalidade reclamada pela personagem, sob a forma de uma afirmação jactanciosa, encerra o próprio problema com o qual o crítico tem que se haver. Em outras palavras, na afirmação (“Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa”) está embutida, de certa forma, a negação do pleito. Penso que esse modo de considerar o problema marca um expressivo passo à frente em relação ao que dissera Bosi alguns anos antes. O certo é que Candido escrevia em uma outra etapa da vida do país, marcada pelo retorno dos exilados políticos após promulgação da lei de anistia. Foi um momento inesquecível, pois as gerações derrotadas puderam reencontrar-se com as mais jovens. Esse detalhe deve ter influenciado a análise de Candido, que levou em conta o peso da tradição, contra perspectiva do autor que parece ostensivamente renegá-la. A passagem final do conto “Intestino grosso” é sugestiva nesse sentido, pois oferece aos leitores uma boa oportunidade para avaliar o alcance da reflexão estética, para além da autoridade do ficcionista. Vale a pena retomar a posição provável do escritor. Ao ser indagado sobre se existiria uma literatura latino-americano, o personagem do conto “Intestino grosso” assim se pronuncia:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na

cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. (2001, p. 468)

À primeira vista, a passagem não parece suscitar dúvidas, muito embora sua explicação esteja longe de ser uma barbada. De início, o sujeito da enunciação não parece inclinado a admitir a existência da literatura brasileira. Uma literatura para existir, ou melhor, funcionar como um sistema, para usar a noção do Candido, não precisa necessariamente ter “semelhanças de estrutura, estilo, caracterização”, mas uma articulação entre autor, obra e pública em um âmbito nacional específico, cientes de estarem participando da construção de uma cultura válida no país. Portanto, a posição da personagem não é tão inequívoca assim. Alguém poderia objetar que se trata de uma restrição proferida por uma figura de ficção, e não pelo artista de carne e osso. Não obstante, juízos semelhantes são encontrados em outros livros, de sorte que é perfeitamente possível cogitar que o artista Rubem Fonseca pudesse estar expressando um ponto de vista através dessas personas.

A resistência em acatar a autoridade de Guimarães Rosa, provavelmente levou Candido a considerar, em sentido contrário, o virtual vínculo do realismo feroz com a perspectiva desenvolvida em **Grande-sertão**.

Em suma, os ensaios de Bosi e Candido continuam como referências indispensáveis a todos que desejam familiarizar-se com as histórias de Fonseca. Suas observações, depois de todos esses anos, ainda conservam o caráter de uma descoberta que não se esgotou de todo. No entanto, é preciso levar em conta que ambos escreveram antes mesmo do escritor realizar todo seu programa. Brutalismo e realismo feroz, como categorias estéticas, só relativamente podem ser aplicados aos livros escritos por Rubem Fonseca a partir da década de 1980, já que esse período marca uma mudança significativa em relação ao projeto anterior. É o que vamos examinar a seguir.

2 - O ângulo do “homem de negócios”

Vou tomar como ponto de partida o conto “Passeio Noturno I”. Um executivo usa do cálculo econômico que escolher, ao acaso, vítimas nas ruas da cidade, para em seguida assassiná-las, utilizando seu possante carro. Trata-se de uma prosa à maneira de um relatório: linguagem econômica e vocabulário criteriosamente selecionado. Dessa fina operação não restou nenhum resíduo de grosseria, vulgaridade e palavrão, todos devidamente expurgados, ao contrário de outros contos de **Feliz ano novo**. Não obstante, nada disso o torna menos violento. Essa escrita vigiada não significa propriamente uma contradição com respeito aos excessos praticados em outras histórias. De resto, revela um detalhe pouco notado: dependendo da posição social das personagens, o registro de linguagem se empobrece (se massifica) ou conserva certo padrão livre das vulgaridades. O brutalismo, a rigor, não é sempre o mesmo: é uma forma de apreensão das relações familiares, da burocratização massiva da sociedade contemporânea, da violência e da conformação a um mundo sem saída à vista. Daí a pouca fé de seus personagens em agir e pensar com base nas utopias. Numa palavra, é a representação literária de um horizonte rarefeito de projetos de longo prazo. Tudo isso narrado de modo inflexível. É contemporânea da resistência à ditadura, o que não quer dizer que ela endosse esse combate, por mais que seus leitores se inclinasse a pensar dessa forma.

Os personagens estão subordinados às engrenagens de processos econômicos contra os quais nada podem fazer. Eles agem e pensam segundo uma lógica que lhes

foge ao controle. Isso não se aplica apenas aos negócios, mas também à amizade, ao amor, à inteligência e ao lazer. Nada lhes resta de livre em um tempo já todo controlado pela lógica mercantil. A epígrafe do livro de estréia, *Os prisioneiros*, tomada a Lao Tsé, ajuda a entender a falta de confiança no futuro, além de funcionar como uma espécie de programa em nome do qual sua produção posterior poderá inclusive ser avaliada: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível”. O livro é de estréia, mas o escritor é rodado. Por mais que sua obra tenha mudado relativamente ao longo dos anos, certamente não deixou de explorar ao máximo o que está sugerido nesta máxima. O fato de Fonseca ter arrancado esta perspectiva de um livro tão remoto é uma contradição só em termos, pois a sensação de que “não há saída” se torna tanto mais plausível, desesperadora, quanto menos se restringe aos dias de hoje. Não deixa de ser um modo inesperado de neutralizar reações menos conformistas, que supostamente imputariam ao presente desacertos que teriam a idade do ser humano. Assim sendo, a violência não é exclusiva de uma classe específica; do mesmo modo que evocar as questões sociais para explicar sua incidência no dia-a-dia não é suficiente, já que ela pode muito bem decorrer de rituais consagrados pela tradição ou mesmo aflorar nos “inofensivos” contos de fada. **Feliz ano novo** explora todas essas linhas. O conto “Intestino grosso”, último do livro, funciona como uma espécie de síntese perturbadora, não fosse a referência direta à parte do organismo responsável por desonerar os excessos dispensáveis.

3 - Fisionomia social das personagens

Até certa altura da produção de Rubem Fonseca, os personagens das classes subalternas ou da pequena burguesia empobrecida chegavam a desempenhar a função de narrador. Com o tempo, esses tipos passaram a uma posição praticamente lateral, ascendendo em seu lugar parcelas das classes médias que lograram êxito com o ciclo modernizador pós-64. São quase sempre escritores, advogados, policiais, empresários. As figuras femininas se dividem em dois tipos: as mulheres aparentemente liberadas, como Bebel e Berta, no romance **A grande arte**, e Minolta, em **Bufo Spallanzani**. Digo aparentemente, pois elas não se sentem de modo algum constrangidas em se submeter aos caprichos dos homens. Um segundo tipo é formado pelas dondocas entediadas com o casamento em fim de linha e o consumo fácil, como a mulher de Thales Lima Prado, de **A grande arte**, e Eugênia Delamare, de **Bufo Spallanzani**. Um terceiro tipo, por arrivistas como Rosa Gonzaga Leitão, de **A grande arte**. Por último, as prostitutas, para quem a lógica dos negócios dispensa justificativas.

Mas não se conclua daí que as mulheres desempenham papel relevante. Como dissemos atrás, o mundo fonssequiano é sobretudo masculino: é o dos negócios, do crime e das aventuras amorosas e detetivescas. As mulheres compõem esse quadro como coadjuvantes e depositárias da libido de figuras como Mandrake, Gustavo Flávio, Lima Prado, entre outros. Não há propriamente distância entre o desejo pelo sexo oposto (entenda-se, mulher) e a prática sexual. A mediação que natural e saudavelmente existe entre os amantes, que vivem laços sociais civilizados, inexistente em suas histórias. Tudo é muito rápido, direto, explosivo, como dissera Bosi, mas o tédio não demora chegar e a relação se esgota precocemente. O maior beneficiário continua sendo o homem, que tem assegurado uma espécie de direito social intransferível a novas aventuras, em relações às quais não resta às antigas amantes senão um conformado consentimento.

Outra estirpe de personagens masculinas é composta por policiais e ex-policiais. Embora exibam cultura letrada satisfatória, Vilela e Matos (**O caso Morel**) estão

distantes da ética incorruptível de policiais como Raul (“O caso F.A.”, “Mandrake” e **A grande arte**), de Guedes (**Bufo Spallanzani**) e de Mattos (**Agosto**). Nas obras subsequentes, escritas na década de 1980, despontam os tiras honestos. Essa mudança coincide com o período de redemocratização do país, no qual policiais que agiam em sintonia com o regime de exceção pós-64, como são os casos de Vilela e Matos, vão sendo paulatinamente empurrados para uma posição lateral na estrutura das narrativas, isto é, eles não deixam de freqüentar as histórias subsequentes, mas sua função se altera: servem para atestar a conduta ilibada dos agentes cumpridores do dever, como Guedes e Mattos (de **Agosto**).

4 – Um romance policial?

No romance **A grande arte** o enredo alimenta-se decerto dos conflitos que colocam em posições antagônicas as várias personagens. Não obstante, só à primeira vista o desejo de vingança de Mandrake toma a frente da história. Se de um lado é verdade que o narrador se volta para a reparação de um dano cometido contra ele (tortura seguida de perfuração de seu abdômen por meio de uma faca) e contra sua namorada (estuprada por Rafael e Camilo Fuentes), é preciso admitir, por outro lado, que ao se dar conta de estar no centro de uma disputa encarniçada por posições vantajosas no mundo dos negócios, envolvendo tráfico internacional de drogas, prostituição, assassinados, entre outras intrigas, sua vingança vai perdendo o sentido diante de forças bem maiores, das quais ele começa a se ocupar daí para frente. Dizendo de outro modo, Mandrake vai paulatinamente deixando de lado o que motivou sua investida inicial, ocupando-se cada vez mais das disputas comerciais que levam à movimentação e à expansão dos negócios. Tanto é verdade que sua avaliação de Camilo Fuentes, bastante severa no início, muda significativamente depois que começa a avaliar os motivos, inclusive os de natureza política, que levavam o boliviano a desprezar os brasileiros. A mudança de enfoque não deve ser atribuída a uma volubilidade meramente contingencial, mas ao entendimento de que os negócios estão de fato no comando.

Os episódios se sucedem em progressão contínua e sempre ampliada, configurando uma rede de relações intrincada, em cuja aparente e irracional dispersão corre subterraneamente um tipo de racionalidade própria desse mundo dos negócios, de onde, como já ficou dito, os personagens retiram o combustível para suas ações. Diante de uma matéria tão complexa, cheia de meandros, marcada por deslocamentos constantes de cenas e assuntos, um sobe e desce no tempo e no espaço, que só os incautos vêem como ingredientes um romance policial. Prova disso que nem sempre é fácil isolar o núcleo da narrativa. As constantes interrupções e o acúmulo de histórias paralelas, algumas das quais só tardiamente revelarão sua relevância, tornam problemática a pretensão de se indicar o centro do enredo. Essa dificuldade está na própria matéria contemporânea cuja complexidade desafia a inteligência de qualquer um. Basta lembrar o turbilhão de escândalos e seus meandros indevassáveis, negócios de China relatados às vezes de modo cifrado, propositadamente fragmentado, que reclamam a presença de especialistas no assunto, ou pessoas muito bem informadas, ou que se disponham a entender algo tão intrincado. Diante de uma matéria tão difícil, é natural que o próprio narrador confesse sua dificuldade em pôr tudo isso em uma ordem inteligível. Esta está longe de esgotar o sentido dessa matéria. A rigor, esta é inapreensível mesmo para um narrador como Mandrake, “acostumado,

profissionalmente, ao exercício da hermenêutica”, como gosta de se jactar². Com efeito, ele não é a figura mais indicada, confiável para a reconstituição de todo esse imbróglio. Não tanto por seu amigo, e também delegado, Raul ter posto em dúvida sua autoridade diante dos fatos: “[Mandrake] Você inventou que decifrou os Cadernos [de Lima Prado] e pode, assim, a história que quiser” (1983, p. 296). A dificuldade está em entender as engrenagens sociais que precedem à consciência dos sujeitos, mesmo quando este é o pedante e presunçoso Mandrake. Há, portanto, que se pensar melhor na posição do narrador fonsequiano, sobretudo quando ele se reporta aos eventos que integram o enredo como sua **matéria**.

Acontece que a tendência predominante tem sido a de tomar a trama policial como único patamar possível de compreensão, fora do qual não haveria leitura possível. Ora, essa orientação tem estreitado drasticamente, a meu ver, os resultados obtidos, uma vez que estes já estariam, de certo modo, condicionados de saída pela referência ao esquema policial como único horizonte de indagação e conhecimento. Essa angulação tem demonstrado total inapetência para a percepção de dinamismos bem mais complexos e interessantes, vinculados ao processo social de que as narrativas. É preciso destravar a conversa e considerar a obra de Fonseca à luz da expansão do mercado. Por essa perspectiva, sua decantada filiação ao gênero policial precisa ser relativizada.

CONCLUSÃO

Quem conhece a trajetória de Rubem Fonseca, incluindo sua biografia, sabe perfeitamente que ele está longe de se interessar apenas por questões de linguagem – concebida esta nos termos abstratos das teorias textuais da moda; muito menos se limita à simples assimilação e operacionalização do gênero policial. Por outro lado, a obsessão de suas personagens por charutos, armas, vinhos, anatomia feminina, entre outras preferências, não se deve a alguma “idiossincrasia inexplicável”; trata-se, na verdade, do horizonte de uma classe social beneficiária do ciclo econômico iniciado com o golpe de 1964 e dos padrões de consumo decorrentes. Em outros termos, com a expansão do mercado em chave conservadora e o comando da economia por uma elite dirigente ligada aos negócios e entranhada no aparelho de Estado desponta também os setores das classes médias endinheiradas e livres dos compromissos históricos civilizatórios, aos quais até bem pouco tempo estiveram vinculados. Trata-se, portanto, de um desfecho histórico ao qual a prosa fonsequiana busca situar-se, cristalizando nas narrativas a experiência contemporânea, contada do ângulo dos homens de negócios. O fato de manter-se ligado visceralmente ao mercado e dele extrair seus tipos, seus temas e – por que não? – sua inspiração não faz de Rubem Fonseca um autor sem ambição artística. Ao contrário, desde o início de sua carreira, teve a pretensão, sim, de fazer grande arte. Lafetá (2004, p. 372-3) percebeu isso muito agudamente. Talvez não do modo como alguns setores (progressistas? de esquerda?) gostariam, saudosos que ainda estão de nossa melhor tradição modernista. Ao virar esta página, Rubem Fonseca, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, empenhou-se na representação de uma sociedade na qual negócios, política, corrupção, violência e desesperança formam um conjunto complexo, cuja dinâmica singular não é fácil de ser apreendida. Esse mundo – que muitos viram como mais um policial – não é uma invenção da cabeça do artista; para muitos de nós, seus contemporâneos, o horizonte sem horizonte emancipador é também um desfecho histórico dos mais amargos. Talvez surpreenda o fato de um escritor “liberal” se dispor

² FONSECA, Rubem. **A grande arte**, p. 8.

a dar seu depoimento sobre uma matéria social, que, convenhamos, ele conhece como poucos. Continua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. Situações e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

FONSECA, Rubem. **O cobrador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **A grande arte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1985.

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

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.