

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

CAROLINE WILT ARAUJO

JOSÉ: UM RUBEM FONSECA ENTRE O *EU* REAL E O *EU* FICCIONAL

PONTA GROSSA
2014

CAROLINE WILT ARAUJO

JOSÉ: UM RUBEM FONSECA ENTRE O *EU* REAL E O *EU* FICCIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade para obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa, área de Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Miguel Sanches Neto

PONTA GROSSA

2014

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

A663 Araujo, Caroline Wilt
José: um Rubem Fonseca entre o eu real
e o eu ficcional/ Caroline Wilt Araujo.
Ponta Grossa, 2014.
85f.
Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.
Orientador: Prof. Dr. Miguel Sanches
Neto.

1.Rubem Fonseca. 2.Autoficção.
3.Literatura brasileira. I.Sanches Neto,
Miguel. II. Universidade Estadual de
Ponta Grossa. Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade. III. T.

CDD: B869.3

Caroline Wilt Araujo

JOSÉ: UM RUBEM ENTRE O EU REAL E O EU FICCIONAL

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 29 de setembro de 2014.

Miguel Sanches Neto

Doutor em Literatura – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Raquel Illescas Bueno

Doutora em Literatura Brasileira - UFPR

Rosana Apolônia Harmuch

Doutora em Estudos Literários - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dedico a todos aqueles que desejam falar de si.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo o incentivo e apoio.

A meu pai e irmã, por todo o carinho e companheirismo.

A meu esposo, pelo exemplo, paciência e auxílio.

A meus avós, por depositarem tanta confiança nos meus esforços.

Um agradecimento especial ao meu orientador Miguel Sanches Neto, por todo o ensinamento, paciência e exemplo que vem me dando desde os tempos da graduação.

(...) como poderemos nós, sem esquecer as lições do passado e as insuficiências de uma reflexão dicotômica que se limitaria a fazer-nos vigiar entre a hipótese de uma literatura agente de transformações sociais e a evidência de uma literatura que parece não ser capaz de fazer mais que recolher os destroços e enterrar as vítimas das batalhas sociais – como poderemos, nós, insisto, embora provocando a troça das futilidades mundanas e o escárnio dos senhores do mundo, estabelecer o debate sobre literatura e compromisso sem parecer que estamos a falar de fósseis?

José Saramago.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a investigação de evidências de que a obra *José* (2011), de Rubem Fonseca, se configura como uma obra autoficcional. Para tanto, o trabalho se divide em três capítulos: o primeiro busca os limites e origens do termo autoficção, examinando seu princípio com base em outro termo bastante conhecido, que é a autobiografia; o segundo capítulo é voltado para a análise da obra fonsequiana, suas principais características, tudo aquilo que faz de Rubem Fonseca um autor reconhecido pelo trabalho com a linguagem; por fim, o último capítulo é voltado para o estudo do livro *José*, no qual se tenta salientar todas as evidências de que essa obra se trata de uma autoficção.

PALAVRAS- CHAVE: Rubem Fonseca; autoficção; literatura brasileira

ABSTRACT

The dissertation aims to investigate evidence that *José* (2011), Rubem Fonseca work it is a autoficcional work. To this end, the work is divided into three chapters: the first search limits and origins of the term autofiction examining its principle based on another well known term which is the autobiography; the second chapter is focused on the analysis of the work of Rubem Fonseca as a whole, its main features, everything that makes Rubem Fonseca an author recognized for his work with language; finally, the last chapter is devoted to the study of the book *José*, in which is trying to point out all the evidence that this work it is an autofiction.

KEY-WORDS: Rubem Fonseca; autofiction; brazilian literature

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| CAPÍTULO 1 – AUTOBIOGRAFIA: A FRONTEIRA COM A AUTOFIÇÃO | 11 |
| 1.1 PELOS CAMINHOS DA AUTOFIÇÃO – ORIGENS DO TERMO | 22 |
| 1.2 A AUTOFIÇÃO NO BRASIL | 28 |
| CAPÍTULO 2 – CÓDIGO RUBEM FONSECA | 33 |
| 2.1 MARCAS DO TEXTO DE RUBEM FONSECA..... | 33 |
| 2.2 RUBEM FONSECA: CASO SÍNTESE DA CENSURA EM TEMPOS DE DITADURA | 44 |
| CAPÍTULO 3 – JOSÉ | 52 |
| 3.1 O HOMEM ANTES DO AUTOR..... | 54 |
| 3.2 UMA ESCRITA CAMUFLADA..... | 66 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 75 |
| REFERÊNCIAS | 80 |

INTRODUÇÃO

Uma das personalidades controversas que figuram no cenário literário contemporâneo brasileiro, José Rubem Fonseca, ou apenas Rubem Fonseca, apresenta uma vasta obra literária em que se pode identificar características bastante fortes. Destacando-se em meio a tantos outros autores brasileiros, Rubem Fonseca criou um conjunto literário muito peculiar, o qual lhe garantiu a imagem de um escritor de linguagem direta, precisa, sem digressões.

Autor de contos, romances e roteiros de cinema, Rubem imprimiu em seus escritos uma linguagem capaz de tocar os mais diversos tipos de leitores. Trazendo com grande frequência a temática do cotidiano urbano, o autor desenvolve narrativas que exploram a vida nas grandes cidades, as mazelas que as corrompem, com personagens provenientes das diversas camadas sociais.

Advogados, médicos, secretárias, donos de bar, comerciantes, matadores de aluguel, assaltantes, prostitutas, essas são algumas das figuras representativas da sociedade brasileira presentes na obra de Fonseca. Todas elas abordadas sem que haja uma hierarquização no que diz respeito à importância que assumem em seus textos. Ricos e pobres caminham lado a lado nas narrativas e esse entrelaçamento das classes é algo bastante marcante de sua maneira de conceber a literatura e o espaço urbano.

A obra fonsequiana, como um todo, é caracterizada por uma intensa representação daquilo que se pode chamar como o *outro lado da sociedade*, o lado marginal que muitas vezes permanece afastado das narrativas de outros autores, lado onde a violência e a sexualidade funcionam como elementos fundamentais na construção do ser humano. Os contos e os romances escritos pelo autor carregam descrições aguçadas que possibilitam ao leitor conhecer e se deparar com a subjetividade dos personagens. Com detalhada e ágil descrição da realidade, sua escrita permite àquele que lê entrar num universo de suspensão de juízo moral, onde o homem e seu universo são descritos cruamente, para participar de uma experiência de confronto com o outro.

O autor, em seu exercício de escrita, trabalha com a linguagem dentro de uma perspectiva mais genérica, não fazendo questão de priorizar ou embelezar a representação daquilo que reconhecemos como camadas altas da sociedade. Preocupa-se com os usos da língua, mas não no sentido de seleção daquilo que seria ou não apropriado; sua intenção é fazer o uso dos nomes de todas as coisas, sem valer-se de sinônimos ou palavras que sejam mais agradáveis aos olhos de quem lê. Busca tratar dos conflitos psicológicos, da violência e da realidade, sem falsear olhares e expressões.

Tendo essas características em mente, o livro *José* (2011), de Rubem Fonseca, se faz logofaz logo nas primeiras páginas, uma obra que causa certa inquietação no leitor que conhece, mesmo que minimamente, suas narrativas anteriores. A inquietação decorre do fato de que *José* remete a uma certa indefinição quanto a quem narra, fazendo o leitor se questionar se o que é apresentado é algo ficcional ou factual. Por mais que a narrativa esteja sendo trazida na voz de terceira pessoa do singular, o tom narrativo é conflitante, remetendo ao mesmo tempo a um romance (ou novela) e a uma autobiografia. Essa mescla na narrativa nos permite perceber a existência de um novo e intrincado gênero, com limites difíceis de serem definidos, que é denominado como autoficção.

No romance que norteia este trabalho, pode-se acompanhar um narrador contando sobre as memórias, sobre a trajetória do personagem protagonista chamado José, que, não por acaso, tem o mesmo nome do autor do livro – José Rubem Fonseca, embora seja justamente a parte obliterada de seu nome na capa de seus livros.

Para a discussão desse tipo de construção literária que acaba por mesclar distintas formas de escrita e para a verificação desse formato no romance *José*, o presente trabalho se divide em três capítulos. O primeiro, intitulado *Autobiografia: a fronteira com a autoficção*, visa a análise dos gêneros literários que se denominam autobiografia e autoficção, ressaltando suas características legitimadoras e as nuances que permitem a sinalização de suas diferenças.

O segundo capítulo, *Código Rubem Fonseca*, aborda as peculiaridades do texto de Rubem Fonseca, qual a temática geralmente tratada pelo autor,

quais as marcas de sua obra que identificam sua produção literária, configurando aquilo que Foucault chama de “função autor”.

Por fim, no terceiro capítulo, a obra *José* será analisada com maior atenção. Autor e personagem ganham foco, pois é intensificada a busca pelos detalhes e elementos extratextuais que permitem a verificação de episódios desenvolvidos na obra. Os fatos biográficos, nesse capítulo, poderão remeter ao percurso do autor, permitindo assim a referência direta entre aquele que escreve e aquele que está sendo descrito. Procuramos eliminar aqui algumas das questões que causam a confusão durante a leitura deste livro, na dúvida quanto ao que pertence ao mundo ficcional e àquilo que diz respeito à experiência empírica.

A autoficção é mais uma das formas de representação do *eu*, que vem ganhando espaço e atenção cada dia mais na sociedade pós-moderna. A escrita de si tem saído do campo do silenciamento e partido para a revelação, são vozes querendo ser ouvidas, histórias de si necessitando serem contadas com o uso dos mais diversos equipamentos literários.

A escrita autoficcional, devido a sua complexidade e ao seu caráter perturbador, se faz um desafio àqueles que pesquisam, uma vez que apresenta limites que colocam em questionamento algumas convenções literárias. Essa modalidade, que assume ficcionalmente o nome real do autor, realiza com extrema astúcia a mescla entre modalidades literárias já muito bem estabelecidas como a ficção e a autobiografia, transitando, portanto, entre o ficcional e o real.

CAPÍTULO 1

AUTOBIOGRAFIA: A FRONTEIRA COM A AUTOFICÇÃO

Vivemos numa época em que os homens tratam a arte como se devesse ser um gênero autobiográfico. Perdemos o sentido abstrato da beleza.

Oscar Wilde – O retrato de Dorian Gray

Em grego, *auto* significa *eu*, *bios* significa *vida* e *grafia* significa *escrita*. Ordenando estes fragmentos, tem-se *escrita de sua própria vida*, que se aproxima muito da definição de autobiografia. Phillipe Lejeune, teórico que dedicou seus estudos ao entendimento da autobiografia em textos publicados no livro *O pacto autobiográfico* (2008), chegou a uma definição, que diz:

Nós chamamos autobiografia a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca o foco principal em sua vida, especialmente sobre a história de sua própria personalidade. (LEJEUNE, 2008, p.14)

O termo *autobiografia* é o mais comumente utilizado para descrever as escritas que carregam este caráter de revelação da própria existência de seu autor. Começou a ser utilizado no começo do período moderno no Ocidente com a intenção de empreender uma avaliação da alma daquele que escrevia. Esse tipo de escrita servia como uma forma de reflexão e percepção de si mesmo. Foi a partir do século XVIII que noções como autoconhecimento, autointeresse e autoconsciência começaram a surgir dando origem ao indivíduo iluminado (sujeito do iluminismo) descrito por muitos filósofos e teóricos. Sobre essa centralidade do sujeito, Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós modernidade* (2006), afirma:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o

mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2006, p.10)

É importante frisar que esse tipo de escrita de reflexão sobre a própria existência não surgiu apenas no século XVIII, mas decorre de tempos anteriores a esse. Nomes como Montaigne, Teresa de Ávila e Rousseau constam como autores de obras que já traziam em seu conteúdo reflexões sobre suas vidas entre algumas outras discussões, mas é no Iluminismo que ela surge sem tantos disfarces, tornando-se canônica no Ocidente (SMITH; WATSON, 2001). A autobiografia tem suas raízes em diversos meios religiosos e também na evolução do individualismo burguês.

Com a oposição entre o corpo e a alma surgida através do cristianismo, tornou-se uma espécie de meta adquirir o conhecimento a respeito da vida íntima, daquilo que se refere ao universo privado. O campo da antropologia e dos estudos humanísticos são também responsáveis pelo incremento dos estudos autobiográficos uma vez que ressaltam o valor do conhecimento e o aperfeiçoamento interior.

Philippe Willemart, em seu livro intitulado *Processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* (2009), afirma em um de seus textos que o mundo atual passou por tantas mudanças desde os tempos de Rousseau e Proust que dificilmente os *eus* descritos por esses autores se assemelham aos *eus* postos em foco pelos autores contemporâneos. As transformações são muito significativas, principalmente em termos de espaço e localização: portanto, estes são fatores que invariavelmente contribuem para uma mudança na consciência ao longo dos anos. Afirma ainda que: "O eu está ao mesmo tempo em nenhum e em todo lugar, pouco importa, é a ubiquidade outrora atribuída a Deus." (WILLEMART, 2009, p.129).

Willemart nos chama atenção ao que se refere à consciência dos *eus* ao longo dos anos. As vozes contemporâneas, com o desenvolvimento desenfreado dos meios de comunicação, passaram a coexistir em todo e qualquer lugar. As informações e comunicação entre os indivíduos no tempo de Rousseau (século XVIII) eram muito diversas das dos dias atuais. O indivíduo contemporâneo se desloca pelos quatro cantos do mundo sem precisar sair de

casa, entra em contato com um ou com cinquenta sujeitos ao mesmo tempo. A noção de espaço e de localização é, nos dias atuais, amplificada e praticamente ilimitada.

A mudança no estilo de vida e na economia ocorrida no último século trouxe uma nova consciência das diferenças entre o privado e o público. Nestor Garcia Canclini, em seu livro intitulado *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1997), afirma que a insegurança pública faz com que as pessoas, de modo geral, se recolham, busquem cada vez mais a intimidade. Os grupos populares acabam saindo menos de seus espaços, há uma supervalorização do individualismo. Essa transformação no meio social garante espaço para escritas desses novos *eus*, dessas vozes que se valorizam e que querem contar sobre si e sobre seu universo.

Mesmo sem um maior aprofundamento, é possível reconhecer que a literatura tem passado por grandes transformações no decorrer das últimas décadas, principalmente quando a discussão se instaura no território da fala do *eu*. O tema *sujeito* tem sido motivo de atenção em diferentes áreas do conhecimento desde as décadas de 60 e 70 do século XX, período em que a crítica cultural Beatriz Sarlo identifica uma *guinada subjetiva* (SARLO, 2007), algo que também se manifesta no meio literário. A investigação que se dá em torno da subjetividade resulta na manifestação de diferentes e novas técnicas narrativas que acabam fornecendo ao leitor um acesso muito maior e mais consistente ao que se passa no interior dos personagens. É justamente quando o *eu* ganha foco que questões como autobiografia, autoficção e memórias entram em cena e geram inúmeras indagações naqueles que dedicam sua atenção às nuances que essas propostas apresentam.

Tem sido cada vez maior o número de obras que aparecem no mercado literário revelando um perfil autobiográfico e/ou autoficcional. É uma tendência que se instaura na busca desse *eu* que tem pretensões de se revelar. Com todas as mudanças ocorridas, esses *eus* são construídos através da escrita, movidos por uma consciência que supervaloriza o individualismo. A subjetividade entra em cena com um desejo de tornar visível a interioridade do sujeito e somente ela parece interessar. A literatura contemporânea registra

uma intensificação no aparecimento da grande mistura em formas de escrita tradicionalmente entendidas como autobiografia e ficção, com características que agora confundem de maneira premeditada, permitindo a existência de sujeitos que se intitulam *eu* dentro dos textos, mas que na verdade confundem o leitor em relação a qual instância enunciativa esse sujeito *eu* corresponde.

Para que possamos trabalhar com o termo autoficção, é necessário que antes de tudo tenhamos em mente as características dos gêneros que essa nova forma de escrita desconstrói, sabotando certezas outrora relativamente estáveis. É indispensável conhecer as marcas de uma autobiografia, analisando-a com o maior cuidado para que a discussão se torne clara e precisa. Também é pertinente que possamos explicar sobre outros gêneros que se misturam para o surgimento da autoficção, discussão que será apresentada mais adiante.

A autobiografia vem sofrendo, desde o período entendido como Romantismo, um processo crescente de aceitação quanto ao seu valor literário. É sabido que esse processo representa uma grande transformação nos moldes literários, tanto é que seu campo de pesquisa e debate cresce cada vez mais com o passar dos anos. A posição da autobiografia no campo literário é bastante diversa da posição da ficção. A ficção é entendida e valorizada, entre outras razões, por ser um tipo de narrativa que se vale da exposição de elementos provenientes do imaginário, sem nenhuma relação de compromisso direto com a realidade, a arte como forma de transcender a experiência. Em contraste, a autobiografia se constitui através de um pacto que a remete diretamente à realidade daquele que a escreve. Assim, ela acaba adquirindo valor histórico, por esse compromisso com a descrição da realidade de certo momento da história, tempo em que o indivíduo descrito viveu.

A ficção e a autobiografia têm seus limites bastante instáveis uma vez que a ficção se vale de algumas artimanhas para aumentar sua verossimilhança externa, para tentar levar o leitor a entender determinada história como real. No entanto, a autobiografia também pode ser acusada de beneficiar aquele que a escreve, o sujeito que ao mesmo tempo a descreve e é descrito. O problema

da questão referencial é cabível e afeta ambas as formas de escrita. (SMITH; WATSON, 2001)

Devido à incerteza gerada em torno da veracidade da autobiografia, no decorrer do século XX, ela sofreu mudanças em seu código. A autobiografia pós-moderna apresenta novas formas de autorrepresentação do sujeito, adotando o *eu* como um sujeito textualmente não linear, mas que apresenta uma narrativa mais estética e que se compromete mais com o desenvolvimento de seu próprio texto. Os escritos autobiográficos pós-modernos revelam um *eu* muito mais preocupado com sua relação com o próprio texto e em como essa escrita transpõe sua identidade, legando a segundo plano a fidelidade a fatos históricos. Esta transformação está diretamente relacionada ao movimento de uma literatura autorreflexiva.

Há uma grande preocupação em recuperar o passado, em reavaliá-lo, organizá-lo e narrá-lo. Esta preocupação está vinculada às transformações no modo como o homem se entende e como pensa a respeito de si mesmo. Stuart Hall (2006) aponta a ocorrência de uma descentração do indivíduo, tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo. Segundo Hall, a modernidade desestabilizou as velhas identidades que alicerçavam o mundo, gerando a fragmentação das paisagens culturais no que diz respeito às noções de raça, nacionalidade, sexualidade, classes sociais (HALL, 2006, p. 12 a 18). Em meio a essa desestabilização, o homem na sua função de narrador toma como objeto de interesse e estudo a sua própria vida; assim, o narrador, artista que escreve, se torna também modelo de sua própria criação.

George Gusdorf, filósofo e epistemólogo francês que figura entre os autores que debatem os aspectos sobre a escrita autorreflexiva, pondera que é inevitável que o narrador acabe tomando a si mesmo como objeto desde o momento em que percebe que sua história interessa a si mesmo e aos outros. (GUSDORF, 1991, p.12). A voz que conta, neste caso, sobre uma história de vida é a voz que conhece os segredos e mistérios mais secretos de seu modelo, conhece-o intimamente e sabe o que pode ser relevante dessa história para a conquista de um público, ainda que esse conhecimento sobre si seja vacilante, uma vez que o indivíduo não percebe a si mesmo em sua totalidade.

A autobiografia é um gênero em que o autor insere tudo aquilo que considera válido e apropriado para a projeção de sua própria imagem, mostrando assim como e o que pensa de si mesmo. Ao escrever sua autobiografia, o autor consegue articular toda sua história, revê os fatos e acontecimentos, refletindo sobre suas causas e consequências.

Roland Barthes, filósofo estruturalista, lançou um texto polêmico nos anos sessenta, intitulado *A morte do autor*. Dentro desse movimento estruturalista, vários foram os textos que propuseram o fim do autor, afirmando ser necessário esse desaparecimento para que houvesse o nascimento de um leitor crítico. Tais textos garantiam que a obra independia da intencionalidade daquele que a escreve, isso não afetaria a interpretação de um texto. Em contrapartida, em uma conferência ocorrida em 22 de fevereiro de 1969 no College de France, o texto de Michel Foucault, *O que é um autor?*, acabou se tornando um marco teórico para as discussões modernas a respeito do papel do autor diante de sua obra. Foucault questionava a posição dos estruturalistas clássicos sobre essa morte do autor, mostrando preocupação com essa questão em um sentido diferente. Ainda que não denominada claramente, sua preocupação girava em torno do processo de minimalização do autor. Foucault procura tirar esse sujeito de uma posição de superioridade e tenta trazê-lo para o nível das experiências mais comuns, des-hierarquizando os papéis sociais dos sujeitos (FOUCAULT, 2009). É justamente essa banalização das vozes (murmúrios, segundo o autor) que pode ser conferida na literatura contemporânea. A postura do leitor é diferente das de outros tempos. Hoje o leitor mais atento e envolvido com a leitura procura o homem, o ser humano que está por trás do autor, daquele que escreveu o livro.

É justo dizer que saímos da rígida separação de que a vida e o texto são coisas distintas. O que se busca atualmente é o estabelecimento de uma conexão mesmo que simulada entre eles. Para Foucault, o autor passou a existir, seu nome passou a ser reconhecido pela necessidade que se tinha de punir alguém, de responsabilizar algum indivíduo por tudo aquilo que é descrito. Essa visão de Foucault antecipa várias questões da pós-modernidade na literatura, que vai usar o nome do autor com uma constância que o apaga.

Philippe Lejeune traz em *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*, uma discussão bastante detalhada a respeito da construção desse tipo de escrita. Ele é um dos autores que explicitam como se constituem as autobiografias, desenvolvendo suas pesquisas sobre elementos que embasam e moldam este gênero literário. Isso, portanto, o torna central para esta pesquisa, uma vez que a partir desses fundamentos podemos agregar conhecimentos e informações que são de suma importância para a compreensão de outro gênero, a autoficção.

O grande diferencial na pesquisa e na escrita de Lejeune consiste na forma como o teórico aborda questões que até então pareciam esquecidas pelos demais pensadores. Saindo um pouco da visão estritamente acadêmica, Lejeune incorpora em seu texto elementos que parecem aproximar seus estudos da sociedade propriamente dita. É possível perceber através de seus registros que a escrita em primeira pessoa é mais complexa e envolve mais questões do que se poderia imaginar.

Lejeune tenta construir uma definição formal quanto às autobiografias, no entanto, quando afirmamos que sua visão deixa de ser estritamente acadêmica, queremos dizer que o autor propõe uma discussão que valoriza também aqueles que ficariam de fora na produção desse gênero. Tanto é que, nas primeiras linhas de um dos capítulos de seu livro, *A autobiografia dos que não escrevem*, Lejeune expõe um fato sobre quem participa desse tipo de produção, fato que permaneceu sem destaque em outros autores:

Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O “silêncio” das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres. (LEJEUNE, 2008, p.113)

Com a acentuação dos estudos voltados para as formas de escrita de revelação, incluindo-se aqui a autobiografia, esse panorama elitizado tem se transformado, reservando, ainda que timidamente, um espaço para que as classes subalternas da sociedade possam ser incluídas nesse painel de escritas reveladoras.

Para a formulação de sua teoria, o autor de *O pacto autobiográfico* utiliza, como base, textos autobiográficos escritos na França desde 1770 e coloca em foco a experiência do leitor com essas narrativas. Para o autor, o leitor é quem dá sentido às estratégias textuais; dessa maneira, considera as autobiografias não somente uma forma de escrita, mas também de leitura. Sobre a importância do leitor, afirma:

Textualmente parto da posição do leitor: não se trata nem de partir da interioridade de um autor (a qual constitui precisamente o problema), nem de estabelecer os cânones de um gênero literário. A partir da situação do leitor (a única que eu conheço bem), tenho a oportunidade de captar com mais clareza o funcionamento dos textos, (suas diferenças de funcionamento) que foram escritos por nós, leitores e que ao lê-los, somos nós que os fazemos funcionar. Assim, tentei definir autobiografía por uma série de oposições entre os diferentes textos que nos são propostos para leitura. (Tradução nossa)¹

Philippe Lejeune realiza uma análise profunda sobre as autobiografias e aponta para uma das características centrais desse formato de escrita: a existência de um pacto autobiográfico que consiste na relação direta entre o nome do autor, do narrador e do personagem. Lejeune toma a autobiografia como um gênero literário e, portanto, o pacto autobiográfico passa a ser um dos aspectos mais importantes desse gênero, uma vez que age como uma espécie de molde para essa forma de escrita.

O autor, em seu texto escrito em 1986, denominado *O pacto autobiográfico (BIS)*, revisita seu texto anterior, *O pacto autobiográfico (1975)* e sustenta que:

Um estudo como “O pacto autobiográfico” tem um valor de hipóteses e de instrumento de trabalho: é normal que o valorizem e o remodelam a luz do trabalho que me foi permitido

¹ Textualmente, parto de la posición del lector: no se trata ni de partir de la interioridad de un autor (la qual constituye precisamente el problema), ni de establecer los cánones de un género literario. Al partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien), tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido escritos por nosotros, lectores, y que, al leerlos, somos nosotros quienes lo hacemos funcionar. De esta manera, he tratado de definir la autobiografía por una serie de oposiciones entre los diferentes textos que nos son propuestos por su lectura. (LEJEUNE, 1986, p. 50)

fazer e das críticas que suscitou. (LEJEUNE, 1986, p. 124, tradução nossa).²

Partindo desta afirmação, Lejeune explora algumas questões relacionadas à autobiografia que talvez não tivessem ficado tão claras em seu texto mais antigo. Dentre os tópicos examinados, garante que a autobiografia é um termo muitas vezes ambíguo, que permite um entendimento em seu sentido amplo e em seu sentido estrito. Quando Lejeune diz que a autobiografia pode ser entendida em seu sentido estrito, se refere a um relato de vida centrado na história de alguma personalidade, no relato de uma vida específica. Já a amplitude se verifica quando a autobiografia passa a ter o sentido de todo um conjunto de práticas de escrita de si, seja ela trazida explicitamente pelo autor ou de forma que o leitor seja levado a entender que o que está posto pelo autor seja de cunho pessoal, ou seja, o leitor supõe relações entre o texto e a vida de quem o escreveu. Devido à existência desses dois espaços quando se trata de autobiografia, é possível afirmar que ela transita entre a subjetividade e a generalidade.

De acordo com Lejeune, esse pacto autobiográfico permitiria ao leitor certo contrato de realidade com o que estaria sendo descrito, embora o entendimento de *verdade* sempre tenha sido um ponto de inúmeros embates entre os teóricos e pesquisadores.

Teóricas como Smith e Watson discutem a autobiografia em suas mais variadas formas e conflitos. Sobre ela, afirmam que:

Enquanto autobiografia é o termo mais amplamente utilizado e mais geralmente entendido por narrativa de vida, também é um termo que tem sido vigorosamente desafiado no campo das críticas pós-modernas e pós-coloniais.³ (SMITH; WATSON, 2001, p.20, tradução nossa)

A autobiografia pode ser considerada como uma forma privilegiada de narrativa, uma vez que conseguiu firmar seu espaço, valorizando o indivíduo

² Un estudio como “El pacto autobiográfico” tiene un valor de hipótesis y de instrumento de trabajo: es normal que lo valore o lo remodele a la luz del trabajo que me ha permitido hacer, y de las críticas que ha suscitado. (LEJEUNE, 1986)

³ While autobiography is the most widely used and most generally understood term for life narrative, it is also a term that has been vigorously challenged in the wake of postmodern and postcolonial critiques of the Enlightenment subject. (SMITH; WATSON, 2001)

autônomo e também a universalização da história de vida. Essa narrativa tem sido firmada pelos teóricos como um cânone das narrativas de representação da vida. No entanto, é crescente o número de estudiosos a afirmar que o termo autobiografia não é capaz de trabalhar com toda a gama existente de escritas de si. Sobre isso, Smith e Watson garantem:

Na verdade, eles apontam que a autobiografia, celebrada por uma geração anterior de estudiosos, como Georges Gusdorf e Joachim Karl Weintraub como uma narrativa mestre da civilização do Ocidente, foi definida contra muitas formas coexistentes de narrativa de vida.⁴(SMITH; WATSON, 2001, p. 21, tradução nossa)

A autobiografia, segundo as autoras, surgiu como uma forma de escrita que acabou dominando o cenário literário, não permitindo espaço para o entendimento e estudo de outras escritas de si, diferentes da autobiografia. Portanto, há o reconhecimento de que por muito tempo somente a autobiografia foi um gênero verdadeiramente reconhecido e que acabou passando por cima de outras variantes desse tipo de escrita confessional.

Ainda pensando nos estudos de Lejeune, o autor se pergunta se seria possível definir autobiografia e, para tanto, procura evidenciar tudo que gera relações de oposições à autobiografia, como a biografia, o romance, as relações complexas entre autor, narrador e personagem. A forma como esses três últimos elementos se dão no texto quase sempre depende da posição do autobiógrafo. Na maioria das vezes ele situa o leitor nas páginas iniciais, antes mesmo que este seja conduzido para a história em si. Outras vezes essa referência não se dá de forma explícita, mas o próprio material está carregado de indícios como o próprio título da obra – minha vida, minha história, minhas memórias – ou ainda, informações desse tipo presentes na capa, na contracapa e orelhas.

Esses indícios e o seu reconhecimento fazem com que o pacto seja assimilado pelo leitor que, portanto, relacionará o que lê como a manifestação mais pessoal daquele que escreve.

⁴ Indeed, they point out that autobiography, celebrated by an earlier generation of scholars such as Georges Gusdorf and Karl Joachim Weintraub as a master narrative of civilization in the West, has been defined against many coexistent forms of life narrative. (SMITH; WATSON, 2001)

A partir do firmamento desse pacto, a autobiografia se torna um tipo de narrativa passível de verificação. Por se tomar como verdade o que nela está escrito, ela acaba sendo um texto referencial onde é possível conferir, através de outros meios, o que ela traz ainda que as informações sejam da experiência subjetiva do autor. As narrativas de vida podem aparentar ser um tipo de escrita de fácil entendimento, fáceis de identificar, mas na verdade se mostram cheias de detalhes e características que as dividem tornando-as extremamente complexas.

O pacto autobiográfico se constrói através do leitor e este legitima a autobiografia que consiste na relação com uma realidade extratextual, principalmente no que diz respeito àquilo que retrata a história de vida daquele que a escreve. O leitor precisa estar envolto pela certeza de que o que lê na autobiografia tem a ver com a realidade e isso se torna possível através da escolha da linguagem proposta pelo autor.

Lejeune esclarece que o pacto autobiográfico se opõe ao pacto romanesco. Neste, o leitor aceita todo o desenvolvimento da narrativa, em momento algum questiona a posição do autor, se este estaria ou não mentindo. Na autobiografia o leitor tem total liberdade para duvidar do autor, pois o que descreve pode ser conferido em um espaço extratextual, são informações passíveis de verificação. Na autobiografia, há uma espécie de contrato de aceitação de verdade. Esse tal pacto de verdade é o elemento fundamental para o entendimento dessa forma de escrita e o autor assume responsabilidades sobre o que escreve, principalmente quando revela vidas privadas, vidas de outras pessoas, envolvidas com a sua própria vida.

Segundo Lejeune, os gêneros próximos, ou como diz, vizinhos da autobiografia, não cumprem todas as condições que ele ressalta para a existência dessa forma de escrita, que seriam a natureza da linguagem (narração, prosa), o tema tratado, que seria o relato de uma vida individual, o nome e a identidade do autor verificados no texto juntamente com a identidade do narrador e do personagem principal. Lejeune lista os gêneros próximos à autobiografia que não cumprem as condições propostas de forma total (LEJEUNE, 1986, p.51). Em matéria de avaliação de um texto autobiográfico, o que vale é a hierarquia dessas condições e, talvez, o que mais conta é a relação entre o nome do autor, narrador e personagem. Estas três instâncias

precisam coincidir em uma mesma identidade. Lejeune afirma que: “A força referencial desses nomes próprios é tal que anula todo o sentido (ao menos toda a ideia de “ficção”) ao subtítulo “novela””⁵. (LEJEUNE, 1986, p.161, tradução nossa)

Apesar de o autor esclarecer que a regra de ouro para a autobiografia seja o reconhecimento de uma unidade nesses três elementos, é evidente que esse homônimo também compõe os textos considerados como autoficção, mas o que difere nessas formas de escrita de forma mais intensa é o pacto de verdade. Esse homônimo entre autor, narrador e personagem confirma a validação do que é posto no texto autobiográfico e aproxima muito mais o autor e o leitor. O autor, através dessa forma de texto, exhibe seu desejo de expressar uma verdade, a sua verdade.

Pensando no embate do homônimo, principal ponto de interseção entre a autobiografia e a autoficção, podemos transitar por esses dois gêneros.

1.1 PELOS CAMINHOS DA AUTOFICÇÃO – ORIGENS DO TERMO

A literatura contemporânea é marcada por uma escrita que valoriza as trajetórias do eu, a observação do universo interior, seja de quem escreve seja dos próprios personagens. Isso pode ser constatado através do crescimento do número de romances escritos em primeira pessoa, na valorização e na acentuada aparição da figura do autor nos textos. A subjetividade vem imperando cada vez mais e é nesse contexto que surge para o debate esse gênero mais recente denominado autoficção.

A palavra *autoficção* foi oficialmente criada em 1977 pelo escritor francês Serge Doubrovsky para descrever seu livro intitulado *Fils*. Doubrovsky idealizou um novo gênero que estaria entre a ficção e a autobiografia, onde o autor, o protagonista e o narrador dividem e compartilham uma mesma identidade, o homônimo determinante da autobiografia.

Para esclarecer sobre o que se tratava seu livro, o autor lança uma nota na contra capa, revelando o seguinte:

⁵ La fuerza referencial de estos nombres propios es tal que anula todo sentido (al menos toda idea de “ficción”) al subtítulo de “novela” (LEJEUNE, 1986)

Autobiografia? Não, isso é um privilégio reservado para as pessoas mais importantes do mundo, no final de suas vidas, em um estilo refinado. Ficção de eventos e fatos estritamente reais; autoficção, se tiver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Interações, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrito antes ou depois da literatura, concreto, como se costuma dizer, a música. (DOUBROVSKY, 1977, p.10, tradução nossa)

Doubrovsky, assim como Lejeune, confirma este caráter elitista que a autobiografia assume numa perspectiva mais geral e afasta seu livro de tal concepção. Esta breve descrição do autor para o seu livro gerou polêmica entre estudiosos da área e continua sendo motivo de discussão no meio acadêmico, seja pela iniciativa do autor ao incitar uma nova forma de leitura de um texto, seja pelo conteúdo propriamente dito que a obra apresenta. O autor foi criticado justamente por essa afirmação quanto à autobiografia e ao seu caráter elitista, no entanto, parece-nos que a definição do autor para seu livro é tão complexa e envereda para um tom quase poético que parece convidar o leitor a buscar a melhor interpretação.

Achamos pertinente realçar alguns aspectos gerais sobre esse formato de escrita e para tanto nos deparamos com o site *autofiction.org*, dirigido por Arnaud Geno e Isabelle Grell e que conta com correspondentes do mundo todo. Em sua apresentação, o site mostra o caráter inovador e ousado que a autoficção apresenta para o universo literário atual. A autoficção se desenvolve entrelaçando termos como autobiografia e ficção; é um gênero bastante intrincado e ao mesmo tempo muito rico. O atrativo principal dessa escrita provavelmente está na forma como mexe com questões preocupantes para a literatura, fazendo com que noções de realidade, verdade, sinceridade, ficção sejam constantemente questionadas.

A autoficção é um gênero que surgiu para preencher a lacuna existente entre dois outros gêneros, a autobiografia e a ficção. Segundo o site, é possível dizer que esse gênero funciona como uma espécie de enigma literário, uma vez que a mescla de formatos de escrita é complexa e exige atenção dobrada do leitor. Autores e críticos têm trabalhado na tentativa de tornar cada vez mais claras as diferenças entre romance, autobiografia e autoficção.

As autoficções têm sido reconhecidas como formas híbridas de escrita, pois entrelaçam características de outros gêneros literários, como dito anteriormente. O próprio nome, *autoficção*, se entendido numa perspectiva geral, nos sugere tratar-se de uma ficção de si mesmo ou de uma ficcionalização de sua própria história, ou ainda, da junção entre o gênero autobiográfico e o ficcional. É claro o fato de que os estudos a respeito desta nova forma de escrita ainda não chegaram a um consenso de definição e é nessa linha vacilante que pretendemos situar mais adiante a obra de Rubem Fonseca.

A característica mais marcante da autoficção é justamente o fato de ela sempre remeter o leitor ao nome do autor, àquele que assina o texto. Lejeune, ao dar a conhecida definição de autobiografia exposta anteriormente, fornece os recursos para que possamos diferenciar a autobiografia dos demais gêneros que envolvem alguma forma de escrita de si, entre eles, a autoficção. Na autobiografia, narrador, personagem e autor são a mesma pessoa e o que é narrado são trechos retrospectivos de sua vida, sem a tentativa de romantizar sua história, sem a valorização de traços ficcionais ou dos investimentos na linguagem literária. O que consta em uma autobiografia deve ser compatível com a realidade uma vez que, pelo pacto, o leitor pode buscar comparar informações externas com o que foi descrito.

Na autoficção, como sugere Manuel Alberca em *En las fronteras de la autobiografía* (1999), é importantíssima essa relação do nome do autor e do personagem, que precisam necessariamente ser idênticos. Esse é provavelmente o fator legitimador de uma autoficção, permitindo que esta não seja confundida com outro gênero literário. Ainda segundo o autor:

(...) é a única forma de perceber o desafio que propõem as autoficções. Dito de outro modo, sem a referência ao nome próprio, a ambigüidade da identidade, incluindo-se o problema da identidade pessoal nestes romances, não poderiam ser percebidos ou expressados em seu paradoxo ou contradição. (ALBERCA, 1999, p.60, tradução nossa) ⁶

⁶ (...) es la única forma de percibir el desafío, que plantean las autoficciones. Dicho de otro modo, sin la referencia al nombre propio la ambigüedad de la identidad, incluso el problema de la identidad personal en estas novelas, no podrían ser percibidos o expresados en su paradoja o contradicción. (ALBERCA, 1999)

Outra característica da autoficção é a ausência do pacto que há na autobiografia. Lejeune garante que na autobiografia o autor assume um pacto, um compromisso em dizer a verdade sobre si mesmo ao seu leitor, seria o pacto autobiográfico e que, por se comprometer somente com a intenção de verdade e a possível comprovação desta, portanto, não se encaixa na proposta da autoficção.

Dobrovsky, além de trazer à tona o neologismo, também se encarregou de teorizar a partir dele, mostrando as diferenças entre o novo termo e a autobiografia:

A autoficção é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (VILAIN, 2005, p.212)

Na autoficção, o *eu* se transforma em vários sujeitos enunciativos e nenhum deles assume um compromisso com a descrição da realidade em sua totalidade, o que a autoficção propõe é a ficção da realidade, uma idealização desse *eu* contado/contador da história e, portanto, a autoficção subverte a concepção da autobiografia proposta por Philippe Lejeune. Nesse resgate dos fragmentos de vida que a autoficção pretende retratar, há a mistura de gêneros e de formas discursivas, pois ocorre uma modificação da realidade, uma reconstrução aperfeiçoada, modelada e idealizada de tudo o que se viveu, portanto, fugindo da promessa de se contar os fatos como eles realmente se deram no passado. A história do sujeito acaba sendo reinventada no próprio ato da escrita.

Sobre essa imprecisão da autoficção, Diana Klinger afirma o seguinte:

É precisamente essa transgressão do 'pacto ficcional' que, em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre 'fato' e 'ficção' (KLINGER, 2007, p. 13).

A autoficção é um novo formato de escrita intimista, onde os autores podem ficcionalizar a si mesmos; acaba sendo uma reinvenção do processo de construção literária e adota uma configuração instigante para a reflexão. Além disso, sua construção chega a ser labiríntica, uma vez que o nome já é polissêmico, toda sua estrutura carrega o leitor para várias hipóteses, todas elas um tanto quanto laboriosas.

Os estudos sobre autoficção oficialmente se iniciam com o trabalho de Doubrovsky e Lejeune, seguidos por discussões de Jacques Lecarme, Philippe Vilain, Jenny Laurent, Vicente Colonna, entre outros surgidos depois da década de 70, como por exemplo, Manuel Alberca.

Apesar de a autoficção valer-se do reconhecimento possível entre as figuras do autor, narrador e personagem, Manuel Alberca em *El pacto ambíguo* (2007) alerta sobre a questão da identidade:

Neste contexto, a identidade não significa necessariamente essência, mas um fato diretamente do enunciado, em que percebemos a correspondência referencial entre o plano do enunciado e o da enunciação, entre o protagonista e o seu autor, como resultado sempre da transfiguração literária.
(ALBERCA, 2007, p.31, tradução nossa.)⁷

Alberca salienta o caráter híbrido da autoficção, dizendo ser ela uma escrita que se apresenta com formato de ficção, mas que envereda e lembra muito uma autobiografia.

Ao ler uma autoficção, o leitor se depara com uma sequência de ambiguidades que acaba por dificultar sua orientação perante o texto. Ao contrário do pacto que se estabelece entre autor e leitor ao ler uma ficção, o leitor se livra da dúvida quanto ao que está escrito e o aceita como verdade; na leitura de uma autoficção, esta relação é instável, oscilante.

⁷ En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria. (ALBERCA, 2007)

Apesar de muitos autores defenderem a postura atenta do leitor e alegarem que somente uma leitura completamente desatenta levaria o leitor a extrapolar em sua interpretação, fazendo com que este ligasse obra+vida real, é relevante, diante de um texto autoficcional, levar em consideração a provocação exercida por esse gênero, tanto no que diz respeito à questão referencial do autor, narrador, personagem, quanto a tudo que vem traçado nas linhas que constroem o texto.

Ainda que as três figuras (autor, narrador e personagem) consigam ser identificadas como uma só, e esse seja um dos fatores que contribuem no quesito verossimilhança (a possibilidade de ligação real entre os três), a partir do momento que essa relação é apresentada num livro que se intitula autoficcional ou ainda ficcional, este nome, ou seja, esta figura passa a ser ficcionalizada, gerando suspeitas e incertezas no leitor.

Um dos elementos geradores de interrogações nos leitores compete ao tempo do enunciado e ao tempo da enunciação. É sabido que existe uma grande diferença de perspectiva quando se estabelece um discurso que remonta o passado, uma vez que o autor responsável por esta narrativa é diverso daquele que foi uma vez no passado. Quando retoma uma experiência vivida há muito tempo em sua trajetória, essa acaba por adquirir novos aspectos, novas perspectivas ao ser recontada no tempo presente; portanto, este *eu* da história autoficcional é uma figura fictícia, apesar de querer ser apresentado com o máximo de argumentos para ser entendido como real.

Diante desses impasses, é notório que o reconhecimento da figura do leitor tem ocorrido cada vez mais, desde a década de 70 – depois de discussões como as de Foucault - e a autoficção é um gênero que acaba exigindo mais e mais desse indivíduo, provando a sua importância ativa diante de um texto. Sobre a importância do leitor, Robson Coelho Tinoco, em seu livro *Leitor real e a teoria da recepção* (2010), afirma:

A partir dos anos finais da década de 50 e início da década de 60, com maior força nos anos 70 do século XX, várias correntes teóricas da literatura começaram a representar linhas de análise que faziam referência, direta ou indiretamente, à *função* da leitura ou do leitor. (...) O conjunto desses estudos e obras compõe o conteúdo teórico da década em que a

“atuação” do leitor assume papel fundamental no processo de conhecimento e descrição dos produtos literários. (TINOCO, 2010, p.13)

É exatamente nesse momento que vemos a expansão do poder do leitor e também vemos crescer o número de textos que trabalham com o gênero autoficcional.

1.2 A AUTOFICÇÃO NO BRASIL

O termo *autoficción* introduzido no cenário literário por Serge Doubrovsky (1977) logo caiu nas graças da literatura brasileira, aqui sendo chamado de *autoficção*. Por ser um formato de escrita envolvente e misterioso, que exerce fascínio tanto naqueles que a escrevem quanto naqueles que a leem, este gênero despertou interesse em muitos escritores. No entanto, apesar da denominação *autoficção* ser relativamente recente, é possível notar traços dessa escrita na literatura brasileira antes mesmo do surgimento do termo em si.

Obras como *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, publicada originalmente em 1909, constam como indícios desse gênero autoficcional, ainda que em tempos distantes ao surgimento do termo que o define. Lima Barreto é facilmente associado ao personagem Isaías Caminha, pois ambos enfrentaram os obstáculos impostos pelo preconceito racial e a subalternidade. Outra obra que explora características da autoficção mesmo que anterior à origem do termo é *O Ateneu*, de Raul Pompéia (publicada originalmente em 1888). As experiências de Sérgio, personagem principal do romance, podem ser relacionadas às experiências do próprio autor, quando este frequentou o Colégio Abílio. A mistura entre o que poderia ser relacionado à vida real do autor e a ficção posta sobre esses fatos caracteriza a autoficção.

No Brasil, a produção literária nacional contemporânea sofreu um avalanche de publicações fortemente marcadas pelas narrativas do *eu*. Tal

ambientação extremamente fértil pode ter como uma de suas principais explicações o fato de o Brasil ter, desde meados do século XIX, uma forte tradição da crônica, gênero literário que adquiriu uma autonomia artística mais recentemente, justamente pela riqueza do material autorreferencial que vem sendo produzido. A crônica ganhou considerável destaque no século XXI, fato que pode ser conferido pela quantidade expressiva de publicações voltadas para esse tipo de escrita e seus respectivos autores e leitores. Ao ter seu valor artístico reconhecido, não ficaram de fora as discussões sobre a sua origem, suas relações diretas com a experiência vivida vertida em textos para o jornal.

Luiz Carlos Simon, ao fazer um levantamento sobre essa escrita no Brasil, a partir da produção de Rubem Braga, em seu livro *Duas ou três páginas despreziosas – A crônica, Rubem Braga e outros contistas (2011)*, traça a trajetória da crônica no Brasil desde seu veículo original, os prazos a serem cumpridos, os contratos até o seu reconhecimento como estatuto artístico. O interesse sobre a crônica já era motivo de atenção muitos anos antes dessa explosão em sua valorização. Eduardo Portella, já afirmava na década de 50:

A constância com que vem aparecendo, ultimamente, os chamados livros de crônicas, livros de crônicas que transcendem a sua condição puramente jornalística para se constituir em obra de arte literária, veio contribuir, em forma decisiva, para fazer da crônica um gênero literário específico, autônomo (PORTELLA, 1958, P. 111).

As crônicas são narrativas curtas, que expõem fatos cotidianos seguindo certa ordem cronológica e esses fatos podem tratar dos mais diversos assuntos, podendo ser sobre ciências, humor, arte, esporte etc. Como os cronistas buscam descrever os eventos relatados de acordo com a sua visão crítica dos fatos, a crônica está diretamente relacionada às impressões pessoais daquele que a escreve. Elas se mostram importantes dentro do quadro de estudos da escrita do *eu*, uma vez que se caracterizam por uma redação em primeira pessoa, revelando um pouco da subjetividade de seu autor.

Não por acaso, portanto, livros que evidenciam essa nova tendência literária, de mescla de ficção e confissão (para usar uma expressão de Antonio Candido) na escrita, tragam uma gramática da crônica, como podemos ver na

obra iniciadora desta vertente no Brasil – *Quase memória: quase romance* (1995), do escritor e jornalista Carlos Heitor Cony. Como o próprio título nos sugere, o livro não se encaixa totalmente na categoria de memórias. No entanto, sua construção é tão enredada e ambígua que não deixa de também ser um pouco de memória e outro tanto de romance. Nas palavras de Jano de Freitas, o livro pode ser pensado como uma quase biografia de Ernesto Cony Filho ou a quase autobiografia de Carlos Heitor Cony, ou ainda, a vida de Cony pai por Cony filho.

A vida do jornalista Ernesto Cony entre jornalistas e compositores é apresentada no livro pela visão de seu filho. Por essa razão, o livro opera uma constante mistura de memórias familiares em linguagem de crônica, numa ambivalência narrativa, que ora se baseia na realidade e ora transita pelo ficcional.

O *quase*, tão presente no título e em seu desenvolvimento, revela a divergência, mas também a coerência entre dois pontos ressaltados pela escrita: a busca pela revelação de identidade e pela manifestação da alteridade literária. Este é um dos marcos na literatura brasileira dessa junção de formatos de escrita. Na tentativa de esclarecer ao leitor quanto às razões do termo *quase* no livro, logo nas páginas iniciais Carlos Heitor Cony nos traz a *Teoria geral do quase*, onde, entre outras coisas, afirma:

Daí a repugnância em considerar *Quase memória* como romance. Falta-lhe, entre outras coisas, a linguagem. Ela oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção. Prefiro classificá-lo como “quase-romance” – que de fato o é. Além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios. (CONY, 1995, p. 7)

Ao dar indícios ao leitor de que o que está escrito não é de todo real nem ficcional, e as relações e nomes são em parte verdadeiras, é inegável que se tem aí uma autoficção.

Anos mais tarde à produção de Cony, Silviano Santiago, contista, crítico e romancista brasileiro, lança um livro de contos intitulado *Histórias Mal Contadas* (2005), como um livro de autoficção. Sobre as autoficções, em uma

palestra pronunciada no Rio de Janeiro, o autor reflete sobre questões referentes à ficcionalização do sujeito e sobre sua experiência com o gênero híbrido: “Como a autoficção não é forma simples nem gênero adequadamente codificado pela crítica mais recente, eis-me à vontade para relatar-lhes meu caminho pessoal.” (SANTIAGO, 2008, p.3)

Santiago diz o seguinte:

Faço minhas as palavras contundentes de Michel Foucault em *A arqueologia do saber*: “Não me pergunte quem sou eu e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever”. (SANTIAGO, 2008, p. 5)

O autor garante que desde sua infância já explorava seu caráter confessional, que, no entanto, não era nada sincero. Nascido em uma família em que o pai era autoritário e católico, acostumou-se ao fato de ter de *revelar-se* aos domingos pela manhã para o padre nas missas. Confessava mentiras, ficcionalizava-se. Garante ter exercido nesse tempo uma fala híbrida – misturava autobiografia e ficção. Valendo-se dessa sua experiência com o discurso híbrido, Santiago a transpôs para a literatura. Trouxe para o papel a articulação entre os gêneros, ajudando a fixar a autoficção entre nós. Ainda em sua palestra, afirmou:

A verdade ficcional é algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios, e todos os muitos aparelhos científicos ou cirúrgicos que levam o leitor a detectar tudo o que vibra, pulsa e trepida no quadro da aparente tranquilidade da narrativa literária, ou seja, no mal contado pela linguagem. Nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma superficial de toda grande narrativa ficcional que é, por definição e no seu abismo, mal contada.

Para terminar, leio parte dum fragmento de “Sem aviso”, texto assinado por Clarice Lispector: “Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir até a minha própria mentira. E isso – já atordoada eu sentia – era dizer a verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta”. Permitam-me a glosa. O sujeito em primeira pessoa começou a mentir por prudência e cautela e, como a realidade ambiente o incitava a ser prudente e cauteloso, continuou a mentir descaradamente. E tanto mentia, que já mentia sobre as mentiras que tinha inventado. E a tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a

verdade poética. (S A N T I A G O , 2 0 0 8 ,
p . 6)

Além de Cony e Santiago, outro nome de destaque ao se falar em autoficção no Brasil, é o de Miguel Sanches Neto, autor nascido no interior do Paraná, mais precisamente na cidade de Bela Vista do Paraíso, que acabou ganhando destaque, entre outros trabalhos, com sua obra *Chove sobre minha infância* (2000), livro que revela ao leitor uma história complexamente construída entre os caminhos da ficção e da autobiografia, portanto, prevalecendo o que nos interessa aqui, o caráter autoficcional. Nesse romance, a relação nominal, fator importantíssimo para começo da análise, se dá para autor, narrador e personagem, característica importante para uma obra nesta modalidade. Assim como a maioria dos textos autoficcionais, a designação que aparece na capa ou contracapa é a de que se trata de um romance, portanto, o leitor recebe um certo aviso de que a obra em questão se quer como um texto ficcional. Porém, é possível notarmos as singulares e incertas relações entre os fatos narrados no texto e a vida real. O livro traz perceptivelmente nos capítulos momentos importantes da vida desse personagem, constrói-se um passado através dessas memórias selecionadas e para aumentar a relação direta com a realidade, no meio do livro existem várias fotos que seriam retratos da vida desse autor/personagem.

Essas obras, entre inúmeras outras, que não caberiam ser apresentadas aqui, sinalizam a presença da autoficção no Brasil, criando uma tradição recente, na qual se insere a obra de Rubem Fonseca, *José*, a qual transita o tempo todo, assim como as outras, entre o real e o ficcional, como veremos mais adiante.

CAPÍTULO 2

CÓDIGO RUBEM FONSECA

Entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão. Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é (...)

Intestino Grosso, Rubem Fonseca

Expelir. Talvez essa seja uma das melhores palavras para traduzir sobre o que, em geral, os textos de Rubem Fonseca tratam. O autor traz à tona os personagens que a sociedade moderna produz em meio ao turbilhão de informações, crescimento demográfico e tecnológico, mas que, no entanto, não dá conta de cuidar e de dar-lhes o devido suporte. Sendo assim, o destino final desses sujeitos esquecidos é a exclusão, que ocorre por inúmeros fatores e razões. Rubem traz registrado em seus contos, desde os mais sucintos até os mais extensos, e também em seus romances, uma diversidade de personagens que o corpo social expelle, figuras dissonantes e muitas vezes complexas que destoam da concepção de sociedade ideal. O autor carrega consigo a qualidade de um escritor que trabalha com primazia a marginalidade nas relações sociais.

2.1 MARCAS DO TEXTO DE RUBEM FONSECA

Rubem Fonseca, reconhecido pela sua prolífera produção de contos, é um autor que surgiu em meio ao regime militar no Brasil (1964 a 1985), juntamente com outros nomes da literatura brasileira como João Antônio, Luis Vilela, Moacyr Scliar. Grande parte dos contistas surgidos nesse momento buscou como inspiração para seu trabalho o retrato da vida nas grandes cidades. Nesse grupo, Rubem Fonseca se revelou um grande

mestre quando se trata de criar histórias cujo pano de fundo é o turbilhão de emoções e situações vivido nas metrópoles. A maioria da sua obra corresponde a textos de histórias curtas, porém, de alto nível, assim como Dalton Trevisan, contista paranaense reconhecido pelo seu formidável trabalho com histórias breves.

Sobre a trajetória gloriosa desses autores, Wilson Martins, em *Pontos de vista – crítica Literária nº9*, em artigo de 1971, sustenta:

(...) o conto realmente contemporâneo é o de Rubem Fonseca, Dalton, Luis Vilela. O fator catalisante da modernidade é o que antes de mais nada os distingue – são, para empregar um título famoso, os “pintores da vida moderna”. Não necessariamente, porque nos seus temas estejam sempre os da atualidade sensacional (...) mas porque falam o idioma do nosso tempo e obedecem a outra gramática narrativa. O ritmo da ação é diverso, é outra sintaxe dos motivos; também mudou sem que o tivéssemos percebido, a psicologia do personagem, a do autor, a do leitor. (MARTINS, 1995, p. 158)

Durante as décadas de 60 e 70, Rubem escreveu uma grande quantidade de contos antes de mostrar seu talento também na produção de romances, tipo de escrita que desenvolveu anos mais tarde. Segundo Ariovaldo José Vidal em seu livro *Roteiro para um Narrador – Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, (2000), o autor é um dos ficcionistas que utiliza a vida das metrópoles como tema de trabalho, traço de escrita que teve início na década de 20 com o movimento Modernista, com obras como as de Oswald e Mário de Andrade.

Seguindo a perspectiva de pensamento desses autores, Fonseca “retoma essa linha de urbanidade vertiginosa” (VIDAL, 2000, p.14). Atendo-se principalmente na representação do universo carioca, o autor nos encaminha para a percepção de construção das relações sociais que se dão nesse espaço urbano. Rubem não é o único autor a retratar esse universo; no entanto, é um dos autores que mais tratou sobre o tema e que mais desenvolveu a multiplicidade das relações que se dão nesse espaço.

Reconhecido como um escritor que explora com frequência o lado daqueles que são os esquecidos no corpo social, Rubem é um autor com um olhar marginal. Entende a escrita como uma forma de representação de tudo

aquilo que se considera impróprio, torto, desajustado. Autor de narrativas velozes, capazes de tirar o leitor da inércia decorrente da permanência em sua zona de conforto produzida muitas vezes por leituras alienantes, Fonseca desmonta a perspectiva de seus leitores ao apresentar uma coletividade urbana altamente corrompida, desalinhada naquilo que se entende por bons costumes ou boa moral.

O autor não permite a anulação das mazelas da sociedade e, tampouco, intenta embelezar os sujos e corrompidos. Pelo contrário, investe pesado na desmistificação do corpo social perfeito ou de classes sociais idealizadas. A antiquada dicotomia entre pobres e ricos, sendo aqueles os desajustados, os desqualificados e estes os ultrajados, esse tipo de representação quase não ocorre na obra de Fonseca.

Seus textos desestabilizam qualquer visão elitista, colocando ricos e pobres lado a lado, sem distinções, principalmente quando escolhe os protagonistas das situações degradantes. Padrões sociais são desconstruídos com originalidade. O autor é certeiro e veloz com suas palavras e com a criação de situações ultrajantes.

A escrita de Rubem desperta considerável fascínio pelo tom cru e direto exibido em seus textos. O total desmascaramento de seus personagens e seu trabalho de revelar ao leitor as diferenças de classes sociais mas que não interferem em distinções de caráter fazem com que seus livros despertem interesse por serem capazes de mostrar muito do que é próprio do ser humano: a capacidade do bem e do mal coexistirem em um mesmo indivíduo.

O texto fonssequiano não deixa de causar incômodo, estranhamento, inquietação. Permite ao leitor uma constante dúvida entre o prazer e a rejeição por estar envolvido em descrições que o tiram de sua zona de conforto. Desestabilizando sujeitos e universos, põe em cheque antigas posturas sociais e retrata muito daquilo que se vê no momento em que vivemos. Em sua gramática contemporânea, usa uma linguagem que se aproxima muito do cotidiano.

Dentro da tradição realista, onde se encontram clássicos como Machado de Assis, Raul Pompéia, Aluísio Azevedo, podemos entender Rubem Fonseca como um autor que opera dentro do mesmo universo ficcional e social, utilizando uma nova forma de desmascaramento da sociedade, fiel ao ideal realista de revirar o universo contemporâneo, produzindo obras que exibem forte preocupação com a realidade através do uso de uma linguagem impactante. A proposta do autor se liga pelo olhar desmitificador a autores como Machado, que já se fixaram nas mazelas sociais, fazendo um retrato das almas dos corrompidos, mas agora com outra linguagem, muito mais naturalizada.

Ao percorrer os diversos escritos de Rubem, notamos seu exímio trabalho ao desenvolver personagens brutais mas que mantêm, contra todas as nossas expectativas, características humanas. Ainda que muitos deles vivam em meio ao mundo do crime, estes personagens não vivem do crime o tempo todo. Evidenciam características que vão muito além de qualquer juízo moral, que antes dizem respeito à essência do ser humano, exibem sentimentos antagônicos, no entanto, muito sinceros. Portanto, é possível nos depararmos com assassinos, matadores de aluguel que, a despeito da violência que exercem, são seres capazes de amar, de desenvolver o gosto por poesia, de se interessar por questões intelectuais, desconstruindo as nossas percepções do outro, que assim não se faz homogêneo, chapado, mas heterogêneo, com uma identidade própria. Este é o caso do personagem principal no livro *O seminarista* (2009). José (que, a partir deste estudo passa a funcionar também como um alter-ego de Rubem Fonseca), ou simplesmente o Especialista, como fica conhecido devido ao seu trabalho como matador de aluguel, apesar de exercer uma profissão que vai de encontro a tudo que se entenderia por um bom sujeito, deixa claro ao leitor que o que faz é apenas trabalho.

José, em suas horas de folga, gosta de ler e ver filmes. Afirma:

Não me interessa em saber quem é o freguês, acho melhor assim. Nem leio *jornal* por esse motivo. Gosto de ver filmes. Também gosto de ler. Principalmente poesia. (FONSECA, 2009, p.13)

Em outro trecho, assim como em toda a leitura do livro, o leitor pode se sentir ainda mais surpreendido com o que o autor nos traz sobre o personagem principal. O Especialista revela o quanto gosta de coisas que nos parecem distantes do mundo do crime e que, portanto, denunciam o caráter humano mesmo nas figuras mais sórdidas. Rubem Fonseca explora a justaposição de identidade, onde os extremos ficam lado a lado:

O dia em que eu me aposentar, quando puder levar uma vida ociosa, eu vou ler ainda mais, *Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura*. Ultimamente frases latinas pipocavam na minha cabeça, frases latinas que obliterara do meu consciente depois que saíra do seminário. Esta é do Sêneca, como todo mundo sabe. Mas sempre gostei de ler, antes do seminário, durante o seminário, após o seminário. Acho que devia ter continuado no seminário, me tornar um padre. Minha mãe queria que eu fosse padre, era o sonho dela. (FONSECA, 2009, p.29)

É claro que há um cinismo gritante nesta identidade de antípodas, mas elas também pode ser lida como uma resistênciareistência das marcas humanas (mesmo que inócuas) entre os criminosos mais frios. Funcionariam como as frases latinas que ressurgem contemporaneamente extemporaneamente. Outra evidência deste recurso é encontrado no conto *Belinha*, do livro *Ela e outras mulheres* (2010). Apesar de parecer estar perdido na vida criminal, ainda restam alguns bons julgamentos no indivíduo cujo nome não é revelado. A ironia do conto consiste justamente no fato de o bandido ainda preservar alguns valores que para ele são inquebráveis, são resquícios do humano numa era de selvageria. Belinha é sua namorada, sabe de sua vida em meio ao crime e quase no final do conto ele é surpreendido pela amada quando esta pede para que ele mate o pai dela. Sua reação assim se deu: “Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente.” (FONSECA, 2010, p. 23)

Com uma frase curta, porém forte, Rubem Fonseca transmite ao leitor a ideia de que aquele que empunha a arma ainda conserva em si valores que por alguma razão não o abandonaram ao longo dos anos. Até mesmo para um assassino existem coisas que este considera como imorais.

Trabalhando nesse sentido de querer mostrar os dois lados do homem em sua obra, essa impossibilidade, própria do ser humano, de se encaixar somente no bem ou no mal, o autor acaba mostrando ao leitor também que, apesar de a arte estar presente na vida desses personagens, ela não tem a capacidade de humanizar. Apesar da sua beleza, de tudo de bom que ela pode trazer estampada em seu conteúdo, a arte, seja ela literária, musical etc., se mostra ineficaz no papel de transformadora de atitudes, de transformadora, do ser humano. Assim, Rubem Fonseca parece entender a literatura com a mesma visão de José Saramago, que diz em seu livro *Cadernos de Lanzarote II* (1997):

Mesmo que o determinismo da conclusão possa humilhar certas vaidades literárias (...) teremos de reconhecer que a literatura não transformou nem transforma socialmente o mundo e que o mundo é que transformou e vai transformando a literatura. (SARAMAGO, 1997, p. 116)

Dentro do trabalho com a multiplicidade de relações, Rubem, além de manifestar sua percepção a respeito da constituição do homem, exprime com bastante sagacidade as representações da sexualidade dos indivíduos em seus textos. Assim como na temática de seu trabalho não há nenhuma classe social proibida, nenhum ato a ser escondido, a representação da sexualidade de seus personagens também aparece de forma bastante evidente.

A presença do corpo e de suas descrições é intensa, o retrato da sexualidade é feito sem embaraço. Tão grande é sua vontade em descrever o ser humano em sua totalidade e na sua monstruosidade, que muitas vezes tem um travo lírico, tanto pela perspectiva psicológica como pela perspectiva sexual, que o grotesco se faz presente. Segundo Ariovaldo José Vidal:

Também foi observado que as descrições do autor eliminam a barreira das partes “proibidas” do corpo, mostrando-o repulsivo e atraente, incompleto e excessivo. Essa descrição é responsável por inverter as imagens conformadas a um modelo, subvertendo os planos oferecidos normalmente a nossa percepção. (VIDAL, 2000, p.15)

Esse jogo entre os opostos é uma das características mais marcantes na obra do autor. O leitor é tirado da percepção usual de um modelo, de algo

padrão e se depara com a leitura de textos que o fazem percorrer por descrições intensas e, em grande parte, paradoxais.

Através do processo de uma escrita que esmiúça a sexualidade, a violência, a multiplicidade de relações, torna-se visível o seu trabalho com a marginalidade. Os personagens, protagonistas de suas histórias, estão sempre, de uma forma ou de outra, envolvidos na marginalidade e estão em conflito com a sociedade. Não importa a qual classe social pertençam, eles estão ligados a uma vida de transgressão, seja pela exploração do sistema, pela violência ou pela simples intenção de transgredir regras e parâmetros sociais que os sufocam.

Em um trecho do conto *Intestino Grosso*, presente no livro *Feliz Ano Novo* (2012), dá-se um diálogo que remete o leitor diretamente a esse trabalho do autor com a literatura. O conto todo revela um caráter metalinguístico, mas esse trecho interessa-nos mais, justamente por, além de falar sobre a própria escrita, parece revelar muito de Rubem, de sua literatura, ainda que de forma camuflada:

”Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?”
“Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.”
“Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não tem sapatos.” (FONSECA, 2012,p. 119)

O conto em questão é muito importante dentro do conjunto de escritos de Rubem Fonseca, uma vez que o autor sempre se mostrou avesso às entrevistas e a qualquer tipo de revelação pessoal para a mídia – pelo menos para a mídia nacional, pois fora do país ele concede entrevistas. O autor que raras vezes deixou depoimentos sobre o seu trabalho e sua vida, em *Intestino Grosso*, cria uma entrevista com o personagem principal que é escritor e cujos traços se assemelham muito aos seus, principalmente na sua recusa ao dar entrevistas. Trata-se de um conto de metaficção, em que o autor se vale de um personagem para expressar opiniões que poderiam ser as suas, em uma tentativa de criar um debate em torno da sua literatura e de sua vida. O escritor

que evita se manifestar publicamente se vale de um personagem que o represente, apesar da natureza ficcional do texto.

Os escritos de Rubem Fonseca trazem impressas as marcas de uma adesão ao universo marginal. A escolha dos temas, o caráter dos personagens e as representações do sexo aparecem todos com indícios dos excluídos, cujas vidas e representações não se encaixam num modelo que é comumente entendido como positivo da sociedade. Diante de seus textos, o leitor é desafiado a ver o real de um outro ponto de vista, num processo de estranhamento. Chama a atenção, portanto, imediatamente, o caráter transgressor/agressor de sua escrita, dadas a natureza e a origem de seus personagens – pessoas com distúrbios sociais e sexuais, geralmente oriundas do alto e do baixo mundo do crime.

Seja nos contos ou nos romances, os vícios e as fraquezas do homem sempre são representados, bem como os desalinhos e as falcatruas que ocorrem no borbulhante cotidiano dos grandes centros urbanos.

Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), na terceira parte, em *A nova narrativa*, reflete sobre essa forma de escrita:

O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras). (CANDIDO, 1989, p. 212)

Além disso, continua:

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores. Os ficcionistas dos anos 30 e 40 inovaram no

temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade. Estes vão mais longe e entram pela própria natureza do discurso ficcional, mesmo quando não alcançam a eminência daqueles predecessores. (CANDIDO, 1989, p.212)

A marginalidade de seus personagens acontece por opção ou por determinação; e a condição e os ideais de boa norma, boa conduta, são rompidos pela crueza com que os temas são tratados.

Ao adotar narrativas em primeira pessoa, o ficcionista se vê diante da possibilidade de opinar sobre e criticar a vida em sociedade, propondo questões sobre a manipulação daqueles que detêm o poder, a massificação da cultura, os relacionamentos confusos, tão confusos que se torna difícil encontrar personagens que apresentem relações estáveis seja com família, com amigos etc. Não são raros os momentos em que se depara com a solidão em que alguns personagens se encontram. Vivem nos grandes centros e, no entanto, vivem em um processo de isolamento.

Rubem não nos parece nada seletivo ao escolher seus personagens, pelo contrário. O autor não faz distinções, tanto é que velhos e jovens dividem o mesmo espaço, fazendo com que as diversas experiências vividas por gerações diferentes tenham a mesma importância. Esta ideia de misturar personagens distintos se dá em vários aspectos, pois classes sociais, níveis intelectuais, modos de viver são descritos pelo autor sem que haja a valorização de um e a depreciação do outro. O universo em que Rubem insere seus diversos personagens é aquele em que se retrata a corrupção das classes, passando pela juventude, pelo criminoso propriamente dito, pela população urbana onde aparecem as prostitutas, o lutador da academia de ginástica, o matador de aluguel, o neurótico e assim por diante.

Wilson Martins, em *Pontos de Vista – Crítica Literária (volume 8)*, em artigo publicado em 1970, afirma:

Sendo Rubem Fonseca um realista, é natural que o “assunto”, na sua definição mais larga, constitua a matéria por excelência que lhe desencadeia a imaginação. Mas, como a de todo grande realista, a sua é também uma arte de observação e de convivência, é a arte que se chamava “fotográfica” ao tempo em que a fotografia, por sua novidade, ainda fascinava o olhar

pela exatidão incomparável dos instantâneos.” (MARTINS, 1994, p. 265)

A escrita do autor em questão nos remete não a uma realidade cheia de pormenores, com a veracidade da fotografia, que retrata exatamente a realidade como ela é em determinado momento, mas existe um trabalho aprimorado no que diz respeito ao todo, a todo o conjunto de ideias que formam uma obra, o que encaminha o leitor a uma forte sensação de estar em contato direto com a realidade, ainda que esta obra não esteja retratando nenhum caso real específico. A realidade em seus escritos não é absoluta, tampouco exata, mas ainda assim fascina por parecer tão próxima daquilo que é verdadeiro ao leitor em sua vida cotidiana. Wilson complementa:

“Os personagens são nossos contemporâneos, neste sentido de que sua estrutura mental é a do mundo lá fora, tal como se configurou nesta civilização eletrônica, permissiva e global. (MARTINS, 1991, p. 298)

Ao ler o que Rubem Fonseca publicou seja nos últimos dois anos, ou há vinte anos, nota-se que sua linguagem sempre foi atual. O ontem e o hoje estão muito próximos.

Uma questão polêmica em torno da forma de escrita do autor está também relacionada muito fortemente ao aspecto sexual que seus textos transmitem. Muitos foram/são aqueles que caracterizam alguns de seus escritos como pornográficos e aí entraria, portanto, uma questão pontual sobre literatura pornográfica e não pornográfica: qual seria a linha divisória entre essas duas vertentes? Essa divisão é, sem dúvida, um tanto problemática e demanda de uma análise cuidadosa do texto a que se refere, atingindo não só os livros de Rubem Fonseca mas também os de vários outros autores, como Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu etc.

Segundo Ariovaldo José Vidal (2000), muito da transgressão na obra de Rubem se dá através das descrições bastante intensas e evidentes da sexualidade. E esta, muitas vezes, está mesclada a descrições de extrema violência. A sexualidade dos personagens nada tem de sutil ou envolta por descrições românticas que possam, de alguma forma, amenizar o caráter puramente sexual. O desejo do autor de representar corpos e suas ações se concretiza ao tornar essas descrições bastante detalhadas e até mesmo

grotescas. José Paulo Paes, em *O lugar do outro* (1999), atesta que Rubem tem “um estilo de narrar que Alfredo Bosi chamou com propriedade de brutalista”.

Dentro desta gramática brutalista, Fonseca utiliza o gênero policial com maestria em seus escritos. Esse gênero popular e bastante veiculado pelos *best-sellers*, nas mãos de Fonseca se torna muito mais sofisticado em termos de construção literária. Alfonso Berardinelli, em seu texto *O best-seller pós-moderno – De O Gattopardo a Stephen King*, presente no livro *Não incentivem o romance e outros ensaios* (2007), afirma que:

(...) o best-seller não leva os consumidores a outros livros e aos livros em geral. Ao contrário, os satisfaz plenamente. O best-seller deixa seu leitor satisfeito, predispondo-o a esperar outros produtos similares do mesmo autor mais do que procurar outras coisas em outros lugares. (BERARDINELLI, 2007, p. 159)

Nas obras policiais de Fonseca, a metalinguagem, o uso de tomadas detalhadas, que se assemelham muito à linguagem do cinema, são alguns dos aspectos que Berardinelli ressalta nos seus trabalhos, o que faz este ficcionista, portanto, um autor que se afasta do caráter síntese dos *best-sellers*, apesar de aparentemente trabalhar usando o mesmo esquema voltado para o suspense e para a ação. Os livros de Rubem não apresentam a fórmula que Berardinelli chama de ‘enciclopédia’, onde o leitor encontra um pouco de tudo e tem suas expectativas facilmente superadas. O leitor da obra policial de Fonseca tem que estar atento às pequenas, porém, importantes lacunas que o autor deixa para o leitor completar.

É emblemática, portanto, a publicação do romance *A grande arte* (1983), em que ele assume este discurso policial para fazer grande literatura. Mesmo pertencendo a um outro gênero (o romanesco), o livro o revela mais uma vez como um escritor que domina tão bem a escrita de um romance como sempre dominou a dos contos. Esse livro se aproxima da estrutura de um romance policial, gênero que sempre foi mal aceito no Brasil, estando por muito tempo relacionado à ideia de satisfação de leitura imediata, entretenimento, um tipo de literatura feita para as massas. Nesse sentido, ressalte-se que o autor que

sempre povoou seus livros com seres subalternos não poderia passar indiferente a formatos literários pouco valorizados pela alta cultura.

O livro apresenta a estrutura clássica do gênero policial, desenvolvido com base no suspense e na intenção de se descobrir o bandido. No entanto, seu diferencial, entre outros elementos sempre presentes na escrita do autor, consiste nas descrições de violência, da brutalidade, que exploram e apresentam a tragédia das motivações humanas. Ao optar pela aproximação com o gênero policial, Rubem se aproxima também do gênero marginal, seja pela forma de escrita - um gênero visto com certo descaso pela crítica, seja pelos temas seja pela linguagem. Segundo Wilson Martins, “é um romance cifrado, como é um romance político e um romance de costumes” (MARTINS, 1995, p. 339) e ainda acrescenta:

“Seja como for, ele escreve o romance policial “literário” repleto de alusões eruditas e referências à “grande arte da literatura” (...) Rubem Fonseca introduziu no romance policial dois elementos que sempre foram estranhos a esse gênero moralizante e puritano: o amor, sob a forma pouco flaubertiana das relações e até dos excessos sexuais, e o palavão artisticamente desnecessário e até contraditório, por atribuir à linguagem literária uma função referencial que não a sua. (MARTINS, 1996, p. 34 e 35)

Rubem, ao longo de sua carreira, imprimiu marcas em suas obras que permitem ao leitor reconhecê-lo. Quanto mais se leem suas obras, mais claros se tornam os traços de sua escrita, a sua função autor.

2.2 RUBEM FONSECA: CASO SÍNTESE DA CENSURA EM TEMPOS DE DITADURA

Escrever sobre violência em suas mais diversas formas hoje pode ser considerado como um assunto comum, até banal, tamanha é a quantidade de informações desse cunho que invadem nosso cotidiano pelas mais variadas formas de comunicação. No entanto, ao se pensar em algumas décadas anteriores, é provável que esse assunto não fosse tão comum e tão fácil de se trazer à tona em um formato literário.

É pensando nessa dificuldade que colocamos em foco a trajetória de Rubem Fonseca, escritor que deu visibilidade literária a assuntos polêmicos como violência e sexualidade em uma época em que toda e qualquer forma de manifestação tinha voltados sobre si os olhos do governo e da censura.

Deonísio da Silva, professor e escritor brasileiro, escreveu sobre um período importante na história do Brasil e faz em seu livro *Nos Bastidores da Censura – sexualidade, literatura e repressão pós – 64* (1989) uma profunda análise sobre o polêmico livro de Rubem Fonseca – *Feliz Ano Novo* (1975) , onde expõe toda a reviravolta que esta obra causou no cenário literário brasileiro. Portanto, não é à toa que este livro consta como uma das obras mais importantes da nossa literatura.

A ditadura militar foi o grande cenário para o destaque dessa obra e de seu autor. Esse período histórico, compreendido entre os anos de 1964 e 1985, foi um momento de intensas mudanças na ordem social, incluindo-se e destacando-se aí a censura sobre todas as coisas que pudessem ir de encontro aos interesses do governo. A literatura e as artes, estando diretamente ligadas à liberdade civil, não ficaram de fora. Foram mais de quinhentos os livros proibidos nesse período entre 1974 e 1978. Entre as diversas obras censuradas estava *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca.

Deonísio, para elucidar o leitor quanto aos objetivos de seu livro, afirma que:

Assim, busco na obra de Rubem Fonseca e nos documentos arrolados um conhecimento das relações entre o escritor e o poder, sem desprezar a obra que um determinado escritor, em tempo e espaços específicos, produziu, com uma significação dada pela crítica e pelo público, à luz dos estatutos de interpretação vigentes. (SILVA, 1989, p. 18)

Segundo Deonísio, um dos principais fatores para a censura dessa obra e de outras que igualmente foram proibidas é a sexualidade tratada sob perspectivas que diferem daquelas tradicionais e comumente aceitas. O aparecimento de diversas representações da sexualidade (consideradas representações ilegítimas) – homossexuais, bissexuais, multissexuais –,

aliadas a descrições de violência, é a razão central para que tenham sido vetadas.

A censura, despreparada para a reação que se seguiu à proibição, tentou de várias formas transformar todos aqueles trabalhos proibidos em obras sem valor algum. *Feliz Ano Novo* teve seu valor literário posto em dúvida, sendo classificado como um livro pornográfico. A censura esteve lutando contra algo claramente único e de natureza sem precedentes. A obra fonsequiana como um todo e, nesse caso, tratando-se especificamente de *Feliz Ano Novo*, foi e continua sendo uma espécie de afronta aos bons costumes, à boa moral. É óbvio que no período em que a censura dominou a sociedade brasileira, o livro de Fonseca se fez uma tremenda demonstração de audácia e de desobediência, e por essa razão se tornou um caso tão polêmico.

Em seu levantamento sobre os fatos envolvidos nesse episódio, Deonísio garante que a censura a essa obra teve outras razões que não só o controle pelas representações de violência e da sexualidade, uma vez que o livro *O caso Morel*, do mesmo autor, lançado anos antes (1973) e com descrições muito mais cruas, não foi detectado pelo radar da censura.

Os contos já traziam o brutalismo bastante marcado nas histórias de Fonseca. O autor trabalhou, desde os tempos da ditadura, com uma linguagem dirigida a um leitor ávido pelo real, um leitor que se sentia muitas vezes oprimido pela organização da sociedade em que vivia. Era nessa literatura aberta, de linguagem clara e desafiadora, que o leitor encontrava refúgio.

Mesmo diante de toda repressão, o autor seguiu firme com seu estilo e continuou a escrever com seu tom e sua forma característicos. A censura tentou interromper sua atividade literária, no entanto, o efeito parece ter sido contrário. Diante da proibição, autor e obra ganharam atenção do público, despertaram a curiosidade, e seus escritos ganharam força, passando a ser cada vez mais procurados.

Rubem já havia conquistado a crítica desde tempos anteriores, com seu livro de contos *Os prisioneiros* (1963) – o qual foi apreciado pelo escritor Wilson

Martins, cujo elogio foi: “um escritor que traz a literatura no sangue”⁸ - e mais tarde, no ano de 1969, o Estado do Paraná afirmou o talento de Rubem Fonseca ao conceder a ele o prêmio do Concurso Nacional de Contos. Devido à qualidade de seus textos, acima de toda a condenação moralista, muitos foram os que se compadeceram com a situação do autor e condenaram a censura. Mesmo com a grande quantidade de leitores que se mostraram solidários a Rubem, existiram também aqueles que não perdoaram nem o autor e tampouco sua obra. Um dos comentários mais críticos foi o do escritor e, na época, assessor do ministro Mário Henrique Simonsen, Nertan Macedo: “Nós ignoramos este assunto, esta literatura; não estamos aqui para fazer publicidade de autores idiotas.” (SILVA, 1989, p. 29)

O ponto mais interessante desse episódio talvez esteja também na atitude e na abertura de discussões propostas por vários artistas que encararam essa proibição como uma espécie de apagamento da realidade social. A obra de Rubem poderia até ser considerada como direta demais, sem muitos filtros na linguagem, no entanto não é possível deixar de encará-la como uma forte representação da realidade social brasileira. “Esses atrapalhos do poder”, como afirma Deonísio, deixam de notar, nada ingenuamente, que o que estava descrito na obra se assemelha ao cotidiano de uma significativa parcela da sociedade, mas, como sempre, tentou-se tornar invisíveis essas questões, buscando calar um autor e uma obra tão reveladora, que se tornariam imprescindíveis.

Rubem Fonseca se fez um autor cujas referências invariavelmente remetem ao caso de intolerância, também literária, no Brasil. Como dito anteriormente, este episódio da censura, sem um julgamento correto e bem fundamentado sobre o livro de Rubem, o tornou mais conhecido e mais lido, conseqüentemente. Nos dias atuais, não é nenhuma novidade que os textos do autor sejam constituídos, dentre outros elementos, por uma boa dose de palavrões, de ‘obscenidades’, que são partes fundamentais da sua escrita e nada têm de desnecessárias. Esse uso intenso dos palavrões é importante, pois são peças-chave para que as narrativas transmitam ao leitor apreciador de

⁸ Consulta realizada no site *Portal Lateral*, disponível em <http://www.lateral.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/cronologia/>

Fonseca as localizações sociais dos personagens, dando a eles uma verdade de linguagem. Os palavrões são insubstituíveis, até mesmo porque se a substituição fosse possível ocorreria o apagamento social e humano de seus personagens, de sua escrita, de sua essência.

Italo Calvino em um livro que reúne contos, entrevistas e ensaios, intitulado *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade* (2002), traz um texto com o nome bastante sugestivo de *Os palavrões*, em que elenca alguns critérios que fazem do uso dos palavrões, em algumas obras, algo insubstituível, assim como entendemos o seu uso na obra de Rubem. Italo garante que ao inserção dos palavrões cria um efeito no discurso quase como se fosse uma nota musical, sinalizando para que não haja um uso indevido, excessivo e que banalize este recurso. Os palavrões precisam ser articulados para que tenham o devido efeito e é necessário que se considere *o valor de situação de discurso no mapa social*. (CALVINO, 2002, p. 361) Partindo dessas considerações, é certo afirmar que Rubem reconhece o valor do uso dos palavrões e que não o faz simplesmente na intenção de chocar, mas para localizar pela fala os seus personagens neste mapa social em que eles transitam. Há um cuidado maior para que eles causem o devido efeito dentro de suas narrativas.

Percebendo um total descaso e uma falta de apreciação da obra pelo que ela é, Deonísio diz o seguinte:

Já é absurdo proibir um livro qualquer, mais ainda interditar uma obra literária autêntica, como especialistas souberam reconhecer a ficção de Rubem Fonseca; mas realmente absurdo maior é alegar que a obra em questão ofende a moral e os bons costumes. De absurdo em absurdo o caso vai se transformando num dos mais cabeludos de que se tem notícia. (SILVA, 1989, p. 33)

Ele não deixa de alertar seu leitor sobre o fato de que a censura, ocorra ela em qualquer período, sempre evidencia, pune e critica os contemporâneos. Dificilmente ela revisita algum livro clássico ou algum autor clássico para criticar. Ela não lida com aquilo que é consagrado.

Nota-se que, no exercício da censura, palavrões, obscenidades, e a sexualidade quando apresentada em detalhes foram os fatores para o veto de

Feliz Ano Novo e de outros livros que se encaixavam nessa mesma linha de escrita.

O juiz Bento Gabriel da Costa Fontoura foi o responsável por grande parte do alvoroço. Além de dar um julgamento baseado em considerações duvidosas, fez declarações sobre o livro dizendo ser este um mau exemplo para o 'brasileiro médio'. Ao usar o termo "brasileiro médio" que, por sua vez, seria uma forma de generalização da população, o juiz estereotipou preferências, níveis intelectuais e a capacidade de julgamento, sendo assim, a credibilidade de seu julgamento foi desacreditada pois sua percepção limitada e discriminatória da situação acabou por fazer dele um 'juiz médio'.

O que fez do caso Rubem Fonseca um dos episódios mais polêmicos nesse período, segundo Deonísio, foi:

Porém, o que mais caracteriza Rubem Fonseca como caso – síntese é o inusitado solilóquio que a censura lhe impôs, não mais a partir da exterioridade e da solenidade do ato proibitivo, mas num insólito "diálogo" que procura manter com ele em torno de sua ficção. Em outras palavras, a censura acaba por trocar de biombo: ao invés de insistir na questão central – o modo impuro e pouco refinado com que o narrador, no interior da ficção, trata da sexualidade, redimindo as palavras tradicionalmente tidas como "palavrões" - , passa a verificar os crimes presentes em sua ficção, com o fim de demonstrar aos juízes que o Autor faz a apologia do crime e do criminoso e não impõe nenhuma sanção a seus personagens. (SILVA, 1989, p. 44)

A proibição acerca de Rubem Fonseca se deu por causa da denúncia de um livro específico e não pelo seu trajeto literário. É certo que o autor se vale de uma quantidade significativa de palavrões e de trajetórias nada convencionais, no entanto, sabemos que a obscenidade não precisa necessariamente ser apresentada através de tais palavras. Essa obscenidade, ou pornografia, depende muito mais do estilo do autor, do uso que esse faz das descrições de cenas e situações do que de um palavrão impresso. Deonísio, mais uma vez, em defesa do estilo fonsequiano, afirma:

No caso da ficção de Rubem Fonseca, pode-se facilmente constatar que, dada a condição socioeconômica de seus personagens, em certos casos, e situações peculiares, em outros, o palavrão aparece sempre que necessário e jamais é gratuito. (SILVA, 1989, p. 46)

Wilson Martins, também em defesa dessa linguagem fonsequiana, garante:

O realismo por um lado, a guerra contra as convenções “burguesas” por outro lado e, ainda, as modas literárias do momento, levam Rubem Fonseca a utilizar um vocabulário muitas vezes pesado e grosseiro, e com uma abundância que certamente parecerá excessiva a espíritos mais timoratos. De minha parte, acredito que o palavrão é tão indispensável quando necessário quanto será lamentavelmente simplório quando empregado apenas para escandalizar. (MARTINS, 1994, p. 267)

O que hoje talvez seja algo que se tornou banal, normal e aceitável, na época em que Rubem começou a ganhar espaço no mundo das artes afrontou os ditos bem-pensantes e os escandalizou. Com o compromisso de uma leitura séria, que procura entender mais do que uma leitura rápida pode oferecer, considera-se justo que esta linguagem, carregada de descrições aparentemente vulgares, faz parte do universo de seus personagens, os quais, em alguns casos, usam determinadas expressões com intenções puramente interjetivas e nada mais.

Na obra de ficção de Rubem, ocorre a predominância de narrativas que se constroem através da primeira pessoa do singular. Essa escolha, muito provavelmente, não se dê por acaso, uma vez que elas têm o poder de aproximar o leitor de toda uma narrativa de cunho social. O narrador que também é personagem tem o poder de conduzir o leitor através da sua visão e entendimento dos acontecimentos. As histórias, portanto, não parecem tão distantes daquele que as lê. A narrativa em primeira pessoa aproxima o leitor, cria um vínculo maior, uma sensação de sinceridade.

Pelo uso dessa linguagem intensa, quase aliterária, por essa preferência por narrativas em primeira pessoa, a violência e a crítica propostas pelo autor em sua obra se tornam mais contundentes. Sobre esse aspecto, ainda de acordo com a pesquisa de Deonísio, conferimos o seguinte trecho:

Assim, quem faz a crítica não é um personagem do qual o narrador poderia discordar ou contestar pela inserção de outro personagem que estabelecesse o antagonismo. Não. Quem faz a crítica mais aguda, mais profusa, mais densa, é justamente o narrador. Daí a dimensão importante que ganha o fato da narração ser na primeira pessoa (...). (SILVA, 1989, p. 63)

Diante dessa constatação, nota-se que Rubem Fonseca opta por narrativas em primeira pessoa para que possa, através da narrativa, testemunhar, dar seu depoimento, fazendo de si também um de seus personagens, um que se torna o dominador da crítica, aquele que opina sobre decisões e pensamentos dos demais personagens. A opinião do autor sobre questões inusitadas muitas vezes aparece estampada na própria narrativa. O narrador acaba servindo como uma espécie de camuflagem para a figura do autor que não se furta de opinar sobre e na própria obra, misturando e se sobrepondo às múltiplas vozes ficcionais.

CAPÍTULO 3

JOSÉ⁹

Depois de deixar este mundo, o escritor será julgado segundo aquilo que fez. Enquanto ele estiver vivo, reclamemos o direito de julgá-lo também por aquilo que é.
José Saramago – Cadernos de Lanzarote II

Quase tudo que caracteriza a função autor dos textos de Rubem Fonseca, e que o denuncia em seus livros de ficção, é suspenso em seu mais recente lançamento, na obra *José*, em que ele muda a gramática narrativa, distancioando-se daquilo que chamamos de código Rubem Fonseca.

Autor marcado, principalmente pela sua proximidade com o contemporâneo, há neste livro um distanciamento de tempo e de linguagem. A linguagem brutalista, os temas tratados, o espaço urbano bastante conturbado, as relações sociais, onde moral e ética são valores esquecidos e ridicularizados, são algumas das fortes características do autor que trata dos acontecimentos da sociedade dos grandes centros nos dias atuais. A forma como os diálogos e as narrativas acontecem fazem com que seus escritos possam ser lidos com uma forte sensação de se estar ao vivo no agora, mesmo tendo sido escritos, em alguns casos, há dez ou vinte anos.

⁹ Para evitar certa confusão durante a leitura do capítulo 3 que trabalha mais profundamente com a estrutura do livro *José*, adotamos a seguinte formatação para o texto: ao nos referirmos ao livro *José*, usaremos o nome em itálico, e ao tratarmos do nome do autor, por vezes identificado como José seguido ou não de Rubem Fonseca, deixaremos com a formatação normal, sem itálico.

Esse caráter atual de sua escrita parece sofrer certo desvio quando nos deparamos com o livro *José*, onde o autor apresenta um recuo biográfico, de caráter temporal, em sua escrita. Rubem já havia, em outros momentos, tratado do passado em suas obras como, por exemplo, em *Agosto* (1990), romance que além de trazer uma história policial, também ilustra eventos ocorridos no ano de 1954, mais precisamente no mês de agosto, quando ocorreu o suicídio de Getúlio Vargas. Este trabalho no registro do romance histórico, mais experimental aqui, também se dá com o livro *O selvagem da ópera* (1994), em que o autor buscou contar, como em um rascunho de roteiro de filme, a trajetória do compositor brasileiro Antonio Carlos Gomes. Nesse livro, Rubem traça a história do compositor, entre a glória e o fracasso e também toda a atmosfera correspondente à época em que ele viveu.

Em um ou outro conto, disperso em sua obra, também encontramos uma escrita que retrata momentos do passado, mas esta gramática não chega a ser central, definidora de seus estilo. Em *José* este retorno a tempos idos se dá de forma biográfica, com um explícito viés memorialista, fazendo com que o autor se reinvente como linguagem, embora continue dentro do campo literário criado por sua obra.

É inegável o fato de que Rubem Fonseca alcançou o reconhecimento literário e que suas obras são de um valor inestimável para a literatura mundial. O que também é inegável é que muito pouco se sabe a respeito da vida privada do autor. A profusão de informações literárias que se tem sobre sua obra é inversamente proporcional à quantidade de informações que se tem sobre o homem antes do autor, sobre sua vida pessoal.

A semelhança com o contista paranaense Dalton Trevisan se estende para além do compartilhamento da mesma qualidade de contista exemplar e pela mesma opção por retratar os marginalizados: ambos são autores reclusos, que evitam a exposição dessacralizadora abusiva causada pela mídia quando determinados indivíduos ganham a atenção do público. São autores que querem o foco voltado para suas obras e nada mais, distanciam-se em absoluto da valorização de sua imagem pessoal. Com Rubem, talvez um dos momentos em que mais se possa perceber certa revelação do autor sobre sua

própria obra e sua forma de entendê-la, esteja camuflada no conto “Intestino Grosso”. Como dito anteriormente, este conto parece sinalizar a presença da voz do autor de maneira mais intensa.

3.1 O HOMEM ANTES DO AUTOR

Rubem Fonseca, designação de autor estampada em todos os livros escritos por ele, esconde o primeiro termo do que seria então o nome composto e verdadeiro do autor: José Rubem Fonseca.

Apesar de constar na ficha catalográfica do livro *José* (2011) que este se trata de uma ficção brasileira, existem fortes indícios que nos levam, através da curiosidade incitada num primeiro momento e mais tarde, na análise da obra, levam a perceber este livro como uma manifestação da autoficção, apesar de a editora não mencionar tal fato em nenhum local. No decorrer da leitura e na posterior análise, esta definição exibida nos dados de catalogação (ficção brasileira), nos parece equivocada. Tal equívoco pode ter sido criado ingenuamente numa avaliação que, para tanto, seria rasteira do conteúdo ou, o que nos parece plausível, é que este suposto equívoco nada mais é do que um grande jogo literário, onde o autor passa a expor um pouco de sua vida privada, tema raramente tratado em público por ele, ao mesmo tempo em que se mantém de longe, distanciando os olhares da crítica e da mídia de sua pessoa, valendo-se de uma máscara narrativa – narrador em terceira pessoa - bastante conveniente para um autor que sempre expressou considerável desprazer em atrair atenção para algo além de sua obra. Esta máscara narrativa permite que o autor se revele, mas também que não tenha a responsabilidade de assumir para si tudo que é transposto em seu livro como um relato autêntico de determinada fase de sua vida.

Pensando nessa escolha de Rubem por uma narrativa em terceira pessoa, é compreensível o que diz o autor Alfonso Berardinelli quando este propõe algumas considerações gerais sobre os personagens das narrativas contemporâneas. Entre elas, destaca:

Porque seus protagonistas são mais problemáticos, inconsistentes, intangíveis. Falam em primeira pessoa com mais frequência que no passado e não sabemos se o que pensam de si mesmos ou do mundo é real ou hipotético, objetivo ou ilusório. São, em geral, vozes que representam ou monologam, que nos pedem muita condescendência, muita paciência (aonde eles querem nos levar?), e talvez um grau excessivo de proximidade e cumplicidade, como se permitindo uma intimidade excessiva com o leitor. (BERARDINELLI, 2007, p. 129)

Rubem Fonseca decide escrever uma obra que permite uma relação bastante próxima com sua própria trajetória, colocando-nos dentro de uma memória pessoal, retrabalhada literariamente. Pelo fato de que a escrita de si envolve certo grau de intimidade com o leitor, Rubem opta pela autoficção, que é um caminho mais sinuoso e que não exige este salto confessional para alguém que se revela como um eterno recluso.

Anteriormente, Rubem havia lançado o livro *O Romance Morreu* (2007), um apanhado de crônicas, textos escritos com certa informalidade e que envereda mais para uma conversa informal onde o autor se permitiu certo rompimento com os tempos em que não deixou que nada de muito íntimo sobre sua vida fosse revelado. Através desse livro temos o primeiro contato com o que viria a ser o livro *José*, lançado quatro anos mais tarde. No entanto, *José* já havia aparecido como crônicas no *site* oficial do autor que é hospedado pelo Portal Literal, isso antes mesmo de sua publicação como obra ficcional.

Um dos primeiros indícios que temos de que nosso objeto de pesquisa se trata de uma autoficção se dá quando é possível perceber uma conexão entre o autor e o personagem principal. Como já foi exposto no Capítulo 1, a autoficção encaminha o leitor para a conexão entre o nome do autor e o nome do personagem principal. Esta é uma das características principais do gênero literário e que é bastante evidente em *José*.

Apesar de o autor ser conhecido no universo literário como Rubem Fonseca, qualquer pesquisa mínima que se faça sobre o autor permite descobrir que seu primeiro nome é José, também José. Daí decorre a ligação direta com o personagem que aparece sendo retratado por um narrador que demonstra conhecer intimamente as memórias e vivências deste personagem.

José, romance escrito por Rubem Fonseca, publicado em 2011, pela editora Nova Fronteira, é um livro composto por dezenove capítulos, todos numerados, alguns mais longos, todos seguindo uma certa sequência cronológica – vão descrevendo as descobertas e mudanças do personagem principal. É um livro que desperta interesse logo nas primeiras páginas, seja pela beleza estética seja pelo tom saudoso expresso em cada linha, em cada capítulo, ou ainda pela inquietação causada no leitor: quem é que nos conta a história?

Ao escrever *José*, não nos parece exagero dizer que Rubem Fonseca exhibe plena consciência a respeito da polêmica que sua obra causaria e sobre as questões e dúvidas que ela geraria nos leitores. É provável que não esteja nas mãos do acaso o fato de que nas linhas iniciais de *José* encontramos uma citação do poeta e ensaísta russo Joseph Brodsky, sobre memória: *a memória trai a todos, é uma aliada do esquecimento, é uma aliada da morte.morte.* (FONSECA, 2011, p.5) As lembranças desse personagem José, que encabeça a história, são todas trazidas através da voz desse narrador que tudo sabe, tudo conhece. Afirma, logo no início, que:

Ao falar de sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o trai, pois muita coisa está sendo lembrada da maneira inexata, ou foi esquecida, Mas ele gostaria de concluir, ao fim dessas lembranças tumultuadas, que a memória pode ser uma aliada da vida. Sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras - o autor mente para o leitor, e mente para si mesmo. Mas aqui, se alguma coisa foi esquecida, ele se esforçou para que nada fosse inventado. José cita Proust: “a lembrança das coisas passadas não é necessariamente a lembrança das coisas como elas foram.” (FONSECA, 2011, p. 6)

Ao afirmar que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras e quando diz que se esforçou para que, neste tipo de relato, nenhuma lembrança fosse alterada de forma que se tornasse inventada, o narrador parece sinalizar para o leitor que muito do que virá a ser descrito no decorrer do livro se trata de um relato aparentemente sincero desse personagem José. Ao usar o termo autobiográfico, José se mostra contra este tipo de relato (autobiografia) por entender que, apesar de existir um pacto de sinceridade entre autor e leitor,

não há tal sinceridade ou ele parece não acreditar nela. Portanto, o narrador garante ao leitor que José se esforçou para que isso não acontecesse e para que a verdade estivesse sempre presente, o que nos leva a crer que o que o livro nos traz não é um relato autobiográfico na sua forma mais fiel, apesar de um desejo de verdade. Esta verdade plena, no entanto, é impossível.

As primeiras evidências de que esse livro é mais que uma obra de ficção, é na verdade uma autoficção, são as relações imediatas que se fazem com dados conhecidos popularmente sobre o autor e que, de fato, podem ser conferidos, entre outros lugares, nas páginas que finalizam a maioria de seus livros, onde a editora dedica um espaço para divulgar alguns dados pontuais sobre o autor, como cidade onde nasceu, onde morou e suas obras publicadas.

Na edição de *José* (2011), constata-se que o autor nasceu na cidade de Juiz de Fora, em 11 de maio de 1925 e que, aos oito anos, passou a viver na cidade do Rio de Janeiro, cidade que é a inspiração de sua literatura.

É justamente este início de vida que aparece retratado no livro. A fase de deslumbramento e de formação – sim, para José os anos iniciais foram os mais importantes para a descoberta da simpatia e consolidação de seu prazer pela literatura, é a primeira a ser descrita e é justamente na cidade de Juiz de Fora que o personagem-autor se forma leitor. José, assim como Rubem, revelou-se um leitor atípico, com uma formação leitora bastante diversa do que se espera de jovens, ainda mais quando são crianças e buscam historinhas para se encantar. Nesse tempo de infância, José possuía uma imaginação bastante engenhosa. Passava mais tempo vivendo as histórias dos livros do que a sua própria vida, demonstrando uma preferência pelos escritores estrangeiros.

As narrativas desses autores fizeram-no íntimo de reis, papas, duques, cardeais, grandes inquisidores, espadachins formidáveis, princesas e estalajadeiras lindas, áulicos sicofantas e astuciosos bobos da corte. Essas pessoas o envolviam em golpes de estado, regicídios, fratricídios, homicídios, parricídios, genocídios, conluíus criminosos, intrigas palacianas, envenenamentos, defenestrações, lutas de capa e espada e cenas de amor e altruísmo. (FONSECA, 2011, p. 7)

O conhecimento e o gosto literário de José começaram nos primeiros anos e logo ele já estava voltado para os grandes autores, com suas obras clássicas e reconhecidas pelo público, também, eram obras que para muitos com sua idade seriam praticamente impossíveis de entender, mas sua dedicação e paixão lhe permitiram adentrar nas histórias.

As narrativas de sua infância lhe trouxeram o que muito provavelmente seria a centelha para se tornar um escritor, profissão que veio a exercer anos mais tarde. Os elementos dos crimes, das tramas, o bem e o mal já figuravam em sua mente muito antes de ele mesmo saber onde poderia transpor essas impressões que tanto o marcaram. Ao evocar quais foram os elementos dos livros que mais o impressionaram, como vemos na citação acima, é cabível estabelecer uma relação bastante clara com o que é possível encontrar nas obras de Rubem Fonseca. O autor concentra sua escrita para o desenvolvimento de narrativas que explicitam as diversas formas de crime, as relações conturbadas, enfim, Rubem exhibe muito das batalhas físicas e psicológicas do ser humano nos tempos atuais.

Ao mesmo tempo em que o crime sempre chamou sua atenção, José parece também não deixar de lado sua comoção com a parte sensível e afetiva do homem. Desde jovem, sentiu-se atraído por essa outra faceta das relações humanas, fato que Rubem também explora muito dentro de sua obra.

Em *José* encontramos a seguinte passagem: “José atravessava, embuçado numa capa negra, as ruas de Paris (...)” (FONSECA, 2011, p. 7). O trecho se refere aos momentos em que José abria seus livros e passava a fazer parte da história que estava a ler. No entanto, esse trecho parece revelar muito do que viria a ser a vida de Rubem Fonseca. Anteriormente, afirmamos que Rubem é um autor que parece sempre se atrever em sua própria obra, valendo-se de jogos narrativos que permitem que sua voz como autor se faça presente e que suas opiniões pessoais possam transparecer sem que seja preciso assumir isso claramente. Rubem Fonseca é um autor que até os dias atuais atravessa suas obras ‘embuçado numa capa negra’, pois, tanto em seus livros como na vida real, pouco deixa transparecer de si mesmo. Tal postura parece sempre ter existido, desde a infância e permanece até hoje. Participava

das histórias que lia como uma testemunha oculta, aquele que tudo via e ouvia, mas não precisava ser notado.

A paixão de José pela literatura era alimentada por uma tia chamada Natália, que morava no Rio de Janeiro e era a responsável pelo envio dos livros ao garoto que os devorava na maior parte de seu tempo livre. Já sua mãe, que ele não parece entender como uma grande leitora, desconhecia este universo paralelo no qual José deixava sua mente caminhar. O personagem José era, desde muito jovem, um leitor dos clássicos franceses e portugueses como Castelo Branco, Camões, Gil Vicente etc. A prematuridade literária do personagem se revela neste trecho:

(Nunca leu os livros clássicos infantis, afinal ele não era propriamente uma criança. Alguns desses livros só foram lidos quando já era adulto, por curiosidade profissional.) (FONSECA, 2011, p. 19)

Tomando como base a trajetória de escrita de Rubem Fonseca, que também identificamos como José, é inevitável pensarmos na formação literária que o levou a produzir obras de cunho policial. Apesar de em *José* só constarem livros clássicos como leituras que formaram esse personagem, é provável que sua formação literária esteja além dos grandes livros produzidos na França. Com as raízes nesse país que tanto o fascinava, notamos a presença de outro tipo de escrita que também exerceu forte influência no autor, a literatura folhetinesca, surgida no Brasil durante o século XIX.

Segundo a professora Marlyse Meyer, o folhetim começou como um lugar definido no jornal: espaço em branco destinado ao entretenimento. No início, “era um termo genérico, designando essencialmente o espaço na geografia do jornal e seu espírito”. (MEYER, 1996, p. 58). Sua produção seriada e sequenciada nos jornais valorizava tramas que mostravam as tragédias e misérias próprias do ser humano. Por ser um tipo de escrita bastante próxima do realismo, logo conquistou os leitores, que viam naquela leitura a proximidade com suas próprias vidas. O folhetim visava uma produção para a cultura de massa, priorizando o entretenimento fácil.

O romance policial, por sua vez, teve seus primeiros passos também dessa maneira. Eram escritos para jornais, publicados em capítulos semanalmente e

possuíam muitas das características do folhetim, como a aproximação com a realidade, a precisão jornalística que faz o levantamento de dados específicos, permitindo, assim, um maior realismo dos fatos descritos, uma boa dose de rebeldia revelada pela aversão às regras sociais.

Este tipo de leitura, cheia de aventuras e mistérios, povoou o imaginário de José, assim como o de Rubem. A centelha que despertou o romancista e contista ágil e transgressor que conhecemos muito provavelmente esteja também nas edições dos folhetins. Esta formação literária que envolve clássicos e outros gêneros considerados menores aparece registrada no conto *A matéria do sonho*, presente no livro *Lúcia McCartney* (2009). O personagem principal se vê realizando as mais diversas leituras. Em meio a esta narrativa que apresenta um rapaz lidando com a solidão e com a aceitação de si mesmo, sempre há um retorno à sua dedicação à leitura e uma referência aos livros lidos, entre eles alguns clássicos e também a literatura folhetinesca. Neste conto, é possível perceber que o autor considera tais leituras importantes, sem nenhuma hierarquização em relação aos clássicos. Pensando nesta trajetória de formação literária, conseguimos identificar neste conto um pouco de Rubem.

Fonseca, assim como seu personagem José, viveu os primeiros oito anos de vida em Minas Gerais, passando a viver logo em seguida no Rio de Janeiro, cidade inspiração para ambos. Estes dois sujeitos demonstram verdadeiro fascínio pela mistura borbulhante de experiências que a cidade pode proporcionar. O Rio é um dos cenários principais na obra de Rubem Fonseca por ser o palco de uma grande mescla entre as diferentes camadas sociais e das relações que se estabelecem. A própria palavra *mistura* é bastante forte de significação tanto quando se trata da análise do livro *José* quanto da obra fonssequiana como um todo. O Rio de Janeiro, pela diversidade de pessoas e situações, pela justaposição das várias camadas sociais, é palco para o exercício da escrita do autor. O personagem José, assim como Rubem, demonstra adoração por essa profusão de sensações e acontecimentos que um grande centro urbano pode proporcionar. Na grande maioria dos escritos de Rubem, estas impressões dos grandes centros são retratadas com a marca da contemporaneidade; e, em *José*, o leitor parece encontrar o ponto de partida desta inspiração, voltando a um Rio de Janeiro de outrora.

Quando afirmamos que Rubem Fonseca é um autor que deixa transparecer em suas obras muito de si de forma camuflada, quando consideramos seu trabalho autoficcional, encontramos a revelação de que a mãe de José o desejava na ocupação de padre, no entanto, José era ateu. Não apenas por coincidência, Rubem Fonseca também é ateu e isso já transpareceu em outras histórias, como em *O seminarista* (2009), em que o protagonista, também sob o nome de José, revela que acabou decepcionando sua mãe que o queria envolvido com os trabalhos da igreja na função de padre. De um livro para outro, há uma radicalização do uso dos elementos autobiográficos.

A quantidade de dados extratextuais que permite a verificação e confirmação daquilo que José descreve em suas memórias é significativa e nos leva a acreditar ainda mais se tratar de uma autoficção esse livro que Rubem Fonseca lança no que se considera como um período de fim de carreira. Hoje, Rubem está com oitenta e nove anos. Na época de lançamento de *José*, estava com oitenta e seis anos. Não nos parece exagero afirmar que esse livro reúne, de certa forma, um pedaço da vida do autor que nunca antes havia sido revelado ao público, uma vez que o autor sempre preferiu manter-se o mais afastado possível dos olhos da mídia. Ao usar um narrador em terceira pessoa para chegar às memórias de José, o autor que também é protagonista revisita sua história, suas lembranças, seus desejos.

Contrariamente ao silêncio e à reserva em relação a sua vida pessoal demonstrados ao longo de sua vida, nesta autoficção, Rubem transmite uma riqueza de detalhes do espaço onde as memórias encaminham José, talvez justamente para mostrar ao leitor um pouco do universo desse sujeito que seria ao mesmo tempo Rubem e José, os quais escrevem sobre a vida urbana nos seus detalhes mais marcantes mas que dificilmente explicitava antes o quanto de autobiográfico havia nestas narrativas.

O narrador que nos transmite as lembranças de José nos aproxima desse período da infância e juventude do personagem, fazendo com que o leitor também possa se localizar diante das descrições do Rio de Janeiro de praticamente oitenta anos atrás.

O pai de José trabalhava na loja de departamento muito famosa na época, denominada *Parc Royal*, e sua mãe em *A moda*, lojas que realmente fizeram parte do cenário carioca.¹⁰ Para tornar o relato mais preciso e demonstrar que tem relação direta com a realidade, o narrador traz descrições detalhadas:

O pai e a mãe de José, dois jovens imigrantes portugueses, haviam se conhecido no Rio de Janeiro, quando o pai trabalhava no magazine *Parc Royal* e a mãe em *A Moda*, uma elegante loja de roupas femininas. O *Parc Royal* fora fundado em 1875, pelo português Vasco Ortigão, filho do conhecido escritor português Ramalho Ortigão e tornara-se em pouco tempo o mais importante estabelecimento comercial do Rio, com inovações que cativara os consumidores, como a exibição dos preços de todas as mercadorias e a distribuição de catálogos ilustrados. (FONSECA, 2011, p. 19)

O pai de José, deslumbrado e empolgado com o sucesso da loja no Rio de Janeiro, resolveu abrir uma loja nos mesmos moldes na cidade de Juiz de Fora, chama *Paris n'América*. O negócio rendeu bons frutos por alguns anos, vindo a falir algum tempo depois. Com o declínio dos negócios, a família vendeu os bens, que não eram poucos, e decidiu voltar ao Rio de Janeiro. O pai de José dizia que sua maior frustração neste retorno foi ver a Loja em que trabalhara como gerente por tanto tempo pegar fogo.¹¹ Com trechos e revelações como essas, Rubemessas, Rubem consegue ligar em seu livro elementos reais com o que seria a sua ficção.

No decorrer da leitura de *José*, sabe-se que esse personagem se tornou escritor assim como seu autor e exerceu um número relativamente grande de ocupações assim como Rubem Fonseca, que já se envolveu em muitas atividades, “por pouco não fez de tudo na vida. Foi office boy, escriturário, nadador, revisor de jornal, comissário de polícia (...)” (FONSECA, 2009, p.180) Rubem, revelando-se através do personagem José, garante que não gosta de

¹⁰ “Fundado em 1875, na esquina do Largo com rua dos Andradas, era uma loja com grande movimento, e introduziu a novidade de venda a preço fixo, além de distribuir catálogos à freguesia, através dos quais podia se fazer encomendas que seriam enviadas de sua filial em Paris, sem problema algum. O magazine tornou-se o principal fornecedor de tudo que se refere ao vestuário na antiga capital.” Consultado no site www.sempreio.com

¹¹ “Após várias décadas de existência, em 9 de julho de 1943 o *Parc Royal* pegava fogo, em um dos maiores incêndios da história do centro do Rio. As chamas foram tão fortes que o prédio desabou do lado da rua Ramalho Ortigão, e a igreja ao lado teve vários de seus vitrais quebrados. Só resistiu por conta de sua forte construção colonial com paredes extremamente espessas.” Consultado no site www.sempreio.com

escrever sobre os livros que lia na infância, sobre aqueles mundos que povoavam seu imaginário. Em *José*, o narrador afirma:

No entanto, por alguma misteriosa razão, José não sentia vontade de escrever uma só palavra sobre Paris, a cidade onde ele vivia, nem mesmo sobre os fascinantes personagens que povoavam sua mente.(FONSECA, 2011, p. 15)

Apesar de não apreciar esse retorno ao passado, quanto à atividade principal de escritor, Rubem e José, sujeitos que parecem ser apenas um, compartilham da mesma percepção quanto àqueles que vivem às margens da sociedade. No livro, há um trecho bastante significativo que diz:

A Lapa para José sempre foi um lugar tranquilo. O escritor Ribeiro Couto, um dos cronistas da cidade, escreveu: “na Lapa, posso olhar melhor os homens decaírem, roídos pelo vício”. Mas isso foi em 1924, antes de José ter nascido. Para ele, os frequentadores da Lapa – cafetões, putas, vagabundos, mendigos, artistas e boêmios em geral – não pareciam “roídos pelo vício”, porém normais e bem comportados. (FONSECA, 2011, p. 70)

Muito do autor se revela nesse trecho simples, onde demonstra uma percepção mais aguçada para aquilo que inapropriadamente seria visto com certo preconceito e falta de entendimento. José, esse suposto retrato de Rubem, ainda afirma que a cidade foi quem lhe revelou todas as coisas importantes para a sua vida. Assim:

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

O Rio de Janeiro foi a cidade formadora para esses sujeitos que se unem pelas inúmeras semelhanças. Apesar de gostar de ser reconhecido como um escritor mineiro, Rubem Fonseca não nega, assim como José, que foi a cidade carioca que o transformou em quem é.

Assim como a revelação de onde o pai de José trabalhava, o livro apresenta, entre as páginas setenta e oitenta, um panorama da cidade do Rio de Janeiro da época, década de 30 e 40, os lugares mais e menos frequentados. Parece existir um forte desejo de contextualização do meio e da

época em que José vivenciou sua juventude. Porém, engana-se aquele que considerar essa descrição como fiel à realidade. Apesar de muitos dos lugares e ruas descritos terem existido, não é possível deixar de levar em conta que o livro em questão se trata, a princípio, de uma ficção, em que há uma aventura de linguagem, um trabalho com estruturas narrativas nada inocentes

Esse embate constante entre o que é real e o que não passa de um artifício para enganar o leitor é perceptível em todo o livro. Alguns momentos nos revelam uma aproximação bastante real com o homem/autor, Rubem Fonseca, como quando o narrador conta que José morou um tempo em Berlim e lá conheceu a também escritora Susan Sontag. Rubem Fonseca esteve na cidade, testemunhou inclusive a queda do muro de Berlim; no entanto, sua permanência em tal cidade se deu anos mais tarde ao de sua juventude. Rubem permaneceu em Berlim no final da década de oitenta e nesse período estava com sessenta e poucos anos de idade. Esta estada foi relevante na vida do autor, tanto que ele publicou em seu livro de coletâneas *O Romance Morreu* (2007) um texto intitulado “Reminiscências em Berlim”, onde comenta sobre suas experiências por lá.

É justamente esta mescla de tempo, esta falta de compromisso em relatar cronologicamente períodos de sua vida, esta intenção de que o narrador conte o que supostamente pertenceu somente à juventude de José é que fazem com que o livro ganhe ares de autoficção, além da consciência da natureza ‘mentida’ de toda memória e do trabalho com as estruturas narrativas, com a linguagem literária.

O que também nos permite entendê-la como autoficção é que o autor se vale de elementos da realidade para localizar seu leitor, mas faz questão de colocá-lo diante de uma sociedade que não existe mais ou que nunca existiu nos formatos em que ele a coloca no papel. Geograficamente muito do que é descrito é passível de verificação, no entanto, a atmosfera transmitida pelas memórias de José, que seria um pedaço de Rubem, não existe mais – ou nunca existiu. Exemplo desse Rio de Janeiro que não existe mais se dá no capítulo 11, que José usa para descrever suas experiências e seu amor pelo Carnaval daquela época. José entendia o Carnaval como algo muito maior do

que apenas toda aquela concentração de pessoas. Para ele, no Carnaval se podia perceber como era o ser humano:

O desfile é feito basicamente de paixão. Vendo-se o cortejo dos artistas e sua imensa plateia apertada nas arquibancadas ou recostada nos camarotes, cantando, sambando, comendo, invadindo, bebendo, drogando-se, vituperando, poderiam vir à mente das pessoas as palavras de Marcos: “do interior do coração dos homens é que saem os maus pensamentos, os adultérios, as fornicções, os homicídios, os furtos, as avarezas, as malícias, as fraudes, as desonestidades, a inveja, a blasfêmia, a soberba, a loucura.” Nunca houve uma dessas ações que não fosse cometida em razão do desfile. (FONSECA, 2011, p.87)

Para José, o mais importante do carnaval estava nas manifestações culturais que se davam nesse período. A reunião da comunidade, as representações artísticas, a possibilidade de ver os diversos extratos sociais. O Carnaval era para ele mais uma situação em que se podia conferir a mistura do povo. Ricos, pobres, todos, de certa forma, unidos em razão de uma festa que servia como espaço para a demonstração dos desejos e dos sentimentos do homem.

Nota-se que desde muito jovem José apresentava essa percepção a respeito da sociedade, ele era um grande observador do meio social. Rubem demonstra essa sua percepção e avaliação através de suas obras que tratam das diversas camadas da sociedade com a marca da igualdade no que diz respeito à importância que assumem em seus livros.

Rubem formou-se em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, hoje com o nome de Faculdade Nacional de Direito, assim como José, apesar de o nome da instituição na qual se formou não ser especificado pelo narrador. A relação entre esses sujeitos, que se definem pelos mesmos gostos, fica ainda mais evidente quando o narrador revela que as matérias preferidas de José no curso de direito eram direito criminal e medicina legal. O leitor que conhece textos anteriores de Rubem Fonseca, ao ler essa passagem, com toda certeza irá ter a sensação de que estabeleceu uma ligação mais forte com o que conhece do autor. Nos livros produzidos por ele, sempre demonstrou um conhecimento grande diante da violência, das situações envolvidas nas cenas de crime que constam em seus livros, na precisão da anatomia humana. Todo

este conhecimento e esta desenvoltura de linguagem nas descrições revelam que o autor tinha um conhecimento prévio a respeito desse universo. Portanto, ao ler esse trecho em *José*, a relação entre todos esses fatos se ilumina.

Ainda que a quantidade de informações sobre o autor seja bastante escassa e elas se repitam em várias fontes, é possível, com leituras prévias de outros textos e com os (poucos) dados biográficos, conhecer um pouco mais desse homem visto mais como linguagem do que como biografia.

3.2 UMA ESCRITA CAMUFLADA

Conhecido pela linguagem carregada de palavras diretamente ligadas à sexualidade e à violência, em *José*, o leitor se depara com um outro autor e ao mesmo tempo com o mesmo.

Rubem Fonseca construiu, ao longo de sua carreira, sua imagem de escritor, valendo-se daquilo que sempre soube fazer com maestria: tratar da realidade, da violência urbana através de uma linguagem hiper-realista. Criou espaços onde a marginalidade se manifesta de várias formas.

Segundo Lejeune, todos os dados paratextuais são fonte importantíssima de informações para o leitor, pois através de dados encontrados na capa, contracapa, ficha de catalogação, é que o leitor se orienta na leitura que está prestes a realizar. Pensando no estabelecimento do pacto autobiográfico, Lejeune garante que, a partir dessas informações paratextuais, o leitor que conhecer previamente algumas informações do autor que consta como aquele que escreveu determinado livro, imediatamente, ao se certificar que personagem/autor são o mesmo sujeito, tem relações de nome explícitas na obra, irá relacionar essas duas personalidades como uma só, portanto, através do pacto o leitor se sente no direito de ler algo que seja compatível com aquilo que ele conhece do autor.

O livro *José* se apresenta como um livro de ficção, elemento que garante ao leitor uma total falta de compromisso com o retrato de uma realidade que de

alguma forma existiu previamente ao texto; sendo assim, não existiria uma relação entre autor, narrador, personagem. No entanto, logo nas primeiras linhas diz se tratar de memórias desse personagem que seleciona suas lembranças e procura condensá-las no que seria o período de sua infância e juventude. Tal seleção pode-se dizer que não é inédita e talvez Rubem Fonseca tenha se inspirado em outro autor que deixou registrado em uma trilogia diferentes momentos de sua vida, ainda que também não se assuma editorialmente como autoficção. O escritor sul-africano John Maxwell Coetzee, que assina seus livros como J. M. Coetzee (omitindo os primeiros nomes), no primeiro livro de sua trilogia, denominado *Infância: cenas da vida na província* (2010), relata também em terceira pessoa muitos fatos que correspondem diretamente à sua experiência pessoal. O livro foi lançado originalmente em 1997, mais de uma década antes do lançamento de *José* (2011).

Diferentemente de Coetzee, Rubem apresenta um José saudoso e nostálgico, cujos relatos parecem até mesmo querer reviver aqueles momentos de juventude e infância abastada em companhia dos familiares e dos tão amados livros. *José* é um livro que pode ser lido também como uma coletânea de crônicas, pela independência de cada capítulo e por revelar esse tom saudoso em cada um. A crônica é um gênero que permite o afastamento da ligação íntima com a notícia, promovendo a aproximação com a voz do eu. No pacto de leitura proposto pelo autor, José se coloca como falsa terceira pessoa, pois não é um outro, e sim o próprio autor, apenas travestido. A terceira pessoa não cria um afastamento, apenas sinaliza a natureza ficcional deste eu biográfico revelado/inventado pelo livro.

Coetzee nos apresenta John, um garoto que vive com a família numa cidade chamada Woerchester, da qual o jovem parece não gostar. A linguagem usada por Coetzee é crua, densa, bastante seca para alguém que está lembrando uma fase da vida decorrida há tanto tempo. Em sua narrativa não há traços de saudosismo, pelo contrário, sua linguagem é bastante impiedosa ao relatar as relações familiares.

Em *José*, Rubem escolhe atentamente as palavras para descrever os familiares de José para que o leitor se sinta comovido com o que parece ser

um lar bastante agradável de se viver. José amava seus pais e seus irmãos, mesmo notando as diferenças e os comportamentos que o desagradavam. Seu amor pela família se revela fiel e sincero até os últimos momentos de seus familiares, que fizeram com que José sofresse grandes perdas. Pai, mãe, irmãos, todos se foram antes de José, que soube encarar a morte com equilíbrio. Esse momento da narrativa nos parece bastante idealizado, quase poético. Esse José acaba sendo o familiar remanescente, aquele que sobreviveu às tragédias. Não há descrições de sentimentos mais profundos, de sofrimento, alguma forma de abatimento diante das desgraças da vida. José permanece ileso, quase como um herói.

Esse personagem José, que acreditamos se tratar de um Rubem Fonseca nostálgico querendo trazer à tona momentos de sua vida, resolve apresentar suas memórias não em primeira mas em terceira pessoa. Evita uma aproximação direta com o leitor e com a própria história. Existe um intermediário entre José e o leitor, um afastamento conveniente para que a narrativa não se torne explicitamente autobiográfica, para que adquira, como a própria ficha catalográfica afirma, as formas de uma ficção. Há uma separação entre o narrador e o personagem devido ao uso da terceira pessoa do singular. Esse narrador conhece tudo, sabe de cada detalhe das memórias de José. Essa pode ser a máscara narrativa utilizada pelo autor para revelar-se sem, no entanto, comprometer-se. Esse *eu* se desdobra, portanto, em dois. Aquele que narra e aquele que é descrito. Esse desdobramento está diretamente ligado ao surgimento de um *eu* real e um *eu* ficcional. Sobre isso, Michel Pollak diz:

Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos. (POLLAK, 1992, p.200)

Ao valer-se de memórias para recontar um período de sua vida, esse sujeito, que é autor e personagem, não consegue, por questões puramente humanas, lembrar-se dos fatos, lugares, pessoas, exatamente do jeito que elas foram. Ele projeta suas memórias nas impressões que esses eventos e pessoas deixaram nele. Não é um relato sincero mas, sim, um relato idealizado, transformado pelo próprio tempo. Sendo assim, Pollak continua:

Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fato extremamente importante do sentimento de descontinuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.204)

Através deste processo de recordar, Rubem reconstrói um pouco o que foi sua infância e juventude, e acaba reconstruindo sua identidade em um certo período da vida, à luz de sua própria obra, que a ilumina. Ele sabe que não é mais o mesmo, mas procura voltar-se para aquilo que um dia foi ou que imagina ter sido.

A intenção de que este livro seja primeira e ingenuamente entendido como ficção, provavelmente se deve ao fato de que Rubem Fonseca é um autor ficcional e não um autor de biografias, autobiografias e de nenhum outro gênero de escrita do eu. Rubem escreve ficção em primeira pessoa, mas não conta diretamente sua vida, pois não é esta a tarefa do ficcionista. O mercado literário está acostumado com sua ficção. Outra razão para que o livro permaneça envolvido com o gênero ficcional se deve a essa relutância do autor em revelar-se ao público, apesar de já ter se rendido um pouco a isso com a publicação de *O romance morreu* (2007). No entanto, em *José*, Rubem decide aproximar o leitor do menino que lia sem parar os livros dados pela tia, do menino que tinha uma vida abastada em terras mineiras, do menino que tinha uma família unida e que superava com a união as dificuldades, do jovem rapaz que um dia foi e que era cheio de curiosidade, de desejo pelas mulheres, de percepção aguçada para os problemas sociais, enfim, Rubem resolve trazer as lembranças desse sujeito que ao mesmo tempo é ele mesmo, cuidando para que essa identidade não seja de todo revelada.

José e Rubem, personagens de livro e da vida real que, mesmo sendo dois, são apenas um, trabalham juntos para que um pouco de sua história seja contada em consonância com a sua obra e jamais seja esquecida, pois, como diz Miguel de Unamuno em *Como Escrever um Romance* (2011): “Mas será que todos os romances não são autobiografias, que se eternizam e permanecem eternizando e fazendo permanecer seus autores e seus antagonistas?” (UNAMUNO, 2011, p. 73)

Essa dualidade na percepção acontece quando, ao ler *José*, nota-se em cada linha o que poderia ser entendido como uma 'limpeza na linguagem'. Rubem Fonseca deixa de usar os tão conhecidos palavrões, as cenas de violência e sexo normalmente expostas em seus livros com crueza e precisão de detalhes, para, nesta obra, exibir um tom diferente do apresentado até então, um tom família, próximo daqueles que ele quer restaurar pela linguagem, próximo de um tempo pessoal de pretensa pureza.

A escolha das palavras e do tom para a construção dessa obra são diferentes das escolhas realizadas pelo autor para retratar seus malandros, seus personagens da vida urbana atual do Rio de Janeiro. A mesma cidade que aparece em seus contos e romances como o centro de todas as artimanhas e realizações lícitas e ilícitas de seus personagens, em *José*, é aquele Rio de Janeiro de outrora, com o glamour das classes altas, dos cafés requintados e de suas belezas naturais.

O principal indício paratextual de que esse texto se trata de uma autoficção está no próprio nome do livro. Em letra legível, com intenções publicitárias, consta como título do livro o nome *José*; no entanto, logo abaixo, como uma assinatura quase ilegível tem-se *Rubem Fonseca* em sua continuação, não como nome do autor, mas como se fosse a continuação do nome *José*, ou seja, fazendo parte do título do livro. Sendo assim, Rubem Fonseca aparece não somente como autor mas também como título do livro. Esta vontade de ocultar sua identidade aparece até na capa do livro, pois o que chama a atenção do leitor é o nome que está legível, *José*. Só é possível constatar que o título *José* é seguido do nome do autor quando se consulta os dados de catalogação do livro, ou quando, muito atentamente, se observa a capa.

Ainda que o tom revelado em *José* seja amplamente diferente do tom expresso em obras anteriores, é possível notar diversos traços da escrita do autor presentes nessa obra. A infância e juventude de *José* se passam distantes de crimes e da violência, a linguagem usada então não demonstra nenhum contato com tais experiências. No entanto, o autor não deixa de trazer impressas algumas de suas principais características, que são a precisão e crueza da linguagem. Ao descrever as matérias preferidas de *José* quando

este cursava Direito, o narrador revela que ele tinha um professor chamado Neto e que este demonstrava um grande prazer em dar suas aulas de autópsia. Em seguida, revela:

Após examinar os órgãos, Neto pesou-os. (José em algum lugar escreveu sobre um coração que pesava 225 gramas, tirado da caixa torácica de uma mulher.) Depois de abrir o estômago e pesar seu conteúdo, Neto disse, “ele comeu feijão com farofa no almoço”, e José teve a impressão de que Neto provou um fragmento desse conteúdo. Mas o exame que mais interessava a José era o do crânio. Neto fez uma incisão com o bisturi, que começou atrás de uma orelha e foi cortando pela testa numa volta até a outra orelha, Então, num puxão que fez um ruído estalante, Neto descolou o couro cabeludo do crânio que surgiu liso, como um ovo de um estranho animal. Então Neto, com uma serra elétrica especial, seccionou uma espécie de tampa do crânio e cuidadosamente cortou a conexão do cérebro com a medula espinhal, depois dividiu o cerebelo, e o cérebro foi retirado de dentro da caixa craniana. (FONSECA, 2011, p. 131)

Esse trecho de sua autoficção remete o leitor conhecedor de sua obra a um de seus primeiros contos publicados no livro *Os prisioneiros* (1963). O conto intitulado *Duzentos e vinte e cinco gramas* descreve a autópsia realizada na personagem Elza Wierck, com uma instigante e perturbadora precisão de detalhes. Em meio às descrições do procedimento consta a revelação do peso exato do coração da falecida que é também o título do conto.

O narrador de *José* ao colocar entre parênteses a observação de que seu personagem em algum momento havia escrito sobre um coração que pesava duzentos e vinte e cinco gramas, acaba fazendo uma ligação bastante direta entre José e Rubem. Essa é uma passagem do livro autoficcional que sinaliza para o começo da carreira literária desse personagem que ao mesmo tempo é o seu próprio autor. No entanto, essa relação só pode ser imediatamente identificada por aquele leitor que leu o emblemático livro de estreia do autor.

Para revelar as passagens da vida de José, a escolha das palavras se afasta da crueza exposta pelo autor; no entanto, esta é uma das marcas mais importantes de sua escrita e não poderia ser de todo esquecida. A escolha do momento para uma descrição mais direta e crua se dá com perfeição. A situação descrita, a aula de anatomia, permite que o autor vá mais longe e

mostre seu caráter literário sem que para isso acabe manchando a linguagem de José, suas lembranças.

É no capítulo dezessete que se evidencia a relação de José/Rubem no sentido de sua carreira literária. José escrevia em sua velha máquina Underwood uma grande quantidade de contos que ia arquivando com o passar do tempo. Escrevia, a princípio, nas horas vagas, quando não estava trabalhando ou estudando. Sempre se questionava sobre o que fazia de alguém um escritor, quais as motivações, e chegava a determinadas certezas ao pensar no assunto, sendo uma delas o fato de que para escrever primeiramente era necessário gostar de ler, pois *aprende-se a escrever lendo*. Em sequência, o narrador expõe mais uma das indagações de José:

E isso seria suficiente para a pessoa se tornar um escritor? Gostar de ler e de digitar palavras? José sabia que o mais importante requisito era “motivação”, essa energia psicológica, essa tensão que põe em movimento o organismo humano, determinando um certo comportamento. José sabia que se o aspirante a escritor não tiver uma motivação forte escreverá quando muito alguns poemas de dor de cotovelo, alguns contos, talvez mesmo um romance, mas logo desistirá. José estava certo de que na realidade a motivação de cada escritor está essencialmente ligada à sua vida, sua experiência, desejos, ambições, sonhos, pesadelos. (FONSECA, 2011, p.136)

O trecho evoca a chama motivadora do próprio autor, que, envolvido em seu curso de Direito, mais tarde trabalhando como comissário da polícia, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro ¹², motivava-se com o seu trabalho que, voltado para o combate ao crime, era uma das fontes de informações para suas histórias. Através dessas experiências, coletava fragmentos de histórias, circunstâncias, situações que o levavam a produzir contos detalhados sobre a vida no crime. O contato com os personagens da vida real inseridos no mundo do crime, na marginalidade, fez dele um ótimo (d)escritor de tal realidade. No entanto, José diz que, além da motivação, é necessário ter imaginação e coragem.

¹² Informações coletadas no site Portal Lateral <http://www.lateral.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/cronologia/>

Mas José sabia que além de tudo isso precisava ter imaginação. Ele podia usar a realidade, como Balzac, Zola e outros, mas sabia que sem imaginação não conseguiria escrever um bom texto de ficção. (FONSECA, 2011, p. 137).

Além da imaginação, era preciso ter coragem para dizer o que ninguém conseguia, para dizer o que era proibido. Rubem sempre foi audacioso, sincero ao tratar das fraquezas do ser humano. Isso o tornou um autor diferente na literatura brasileira. Ele não acredita na ideia de que a literatura deve ser moralista, edificante no sentido de retratar modelos a serem seguidos.

José, depois de juntar uma grande quantidade de contos que foi escrevendo com o passar do tempo, resolveu levá-los a um editor para tentar uma publicação. Tal homem disse que seus contos não apresentavam uma linguagem adequada e que, assim, ele estava começando mal a carreira literária. Mas motivação não faltou a esse José, que buscou espaço para sua literatura de coragem, atreveu-se a continuar escrevendo da forma que achava conveniente. Mais uma vez, em *Intestino Grosso*, Rubem traz essa experiência pessoal através da sua literatura:

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?” “Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.” “Quem eram eles?” “ 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. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 2012, p. 118)

Rubem não estava disposto a se sujeitar ao que os editores queriam.

Outro dos traços mais marcantes na escrita de Rubem Fonseca é a sua aproximação com a linguagem do cinema, muito presente em suas obras. Essa característica deve, com toda certeza, estar ligada a um gosto muito peculiar do autor pelo cinema, fato que o narrador da história de José nos apresenta. Revela o prazer, a paixão e até mesmo a aventura que era para esse menino ir ao cinema. José não tinha dinheiro para frequentá-lo; assim, valia-se de

artimanhas para conseguir entrar no Odeon¹³ sem ser visto, “era sempre uma aventura, cheia de medo, vergonha e conquista” (FONSECA, 2011, p. 45)

Rubem, por intermédio de um narrador, faz de José um personagem que reconstrói na perspectiva ficcional (como terceira pessoa) suas experiências da juventude. Através desse personagem, Rubem organiza pelo discurso e pela imaginação criadora e memorialística sua identidade, sua trajetória de vida. José para de revelar sua história antes de chegar aos trinta anos. Acredita que contar mais faria da leitura algo enfadonho. A formação e o amadurecimento desse personagem real/ficcional são limitados e não de todo sinceros. A escolha por revelar somente esse período da vida talvez tenha algumas razões como, por exemplo, o fato de que, ao contar mais de si, os acontecimentos envolvendo sua trajetória literária (como, por exemplo, seu envolvimento com a ditadura militar) tornariam a obra praticamente autobiográfica, pois seriam fatos de defesa de suas posições políticas, o que faria com que sua obra perdesse o tom da autoficção, criando uma relação muito mais direta entre o autor e o personagem. Esse período da sua juventude era até então desconhecido para muitos, o que permite essa constante dúvida entre o que é real e o que é ficcional.

Essa juventude se passa num Rio de Janeiro perdido, num espaço e num tempo que hoje já não existem mais. E é nesse passado remoto que Rubem sentiu-se confortável para revelar/construir um pouco de si.

¹³ É o último remanescente da época áurea da Cinelândia, praça do centro que ganhou este nome nos anos 1920 por causa da grande concentração de cinemas. Informações coletadas em <http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/rio-perde-o-odeon-seu-mais-antigo-cine-de-rua>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando optei por discutir em meu trabalho um livro com traços de autoficção, a intenção inicial era a de que o estudo sobre o tema pudesse sinalizar os elementos integrantes do gênero e que a obra *José*, de Rubem Fonseca, pudesse ser lida e entendida pelo rumo dessa forma de escrita. Por este gênero ainda não ter seus limites claramente definidos e por estar em constante discussão e aprimoramento desde sua origem, é cabível dizer que *José* é um livro que pode ser lido e entendido como tal, mas também pode ser lido apenas como ficção, sendo a postura de leitura definida pelo nível de atenção e conhecimento literário do leitor.

Uma das finalidades da pesquisa foi a de poder contribuir para a apreciação e percepção desse novo gênero, para que estudos posteriores possam ampliá-la e, eventualmente, aprimorá-la conforme os próprios estudos sobre autoficção forem sendo melhorados e expandidos.

A intenção de produzir uma dissertação voltada para a obra do escritor Rubem Fonseca surgiu após as leituras realizadas na disciplina de mestrado intitulada *Literatura e Identidade Marginal*, ministrada pelo professor Miguel Sanches Neto, onde foi possível entrar em contato com diversos autores que apresentam tal formato de escrita. Rubem Fonseca, por apresentar uma

linguagem extrema, voltada para o lado mais sincero e cru do ser humano, foi um dos autores que despertou atenção. Depois de ler alguns livros de contos, alguns de seus romances, me deparei com a leitura de *José*.

O livro, num primeiro momento, apresentou uma linguagem muito mais suave, sutil e cheia de lirismo memorialístico, tão comum na literatura brasileira, contaminada de uma estética da crônica, o que despertou certo questionamento sobre o que teria acontecido com as características do autor que, aparentemente, nesse livro tinham sido esquecidas. No entanto, com a realização de uma leitura mais atenta, mais detalhada, foi possível perceber que a obra propunha algo mais.

Através deste trabalho, foi possível mostrar como o autor consegue se inserir no que se considera como uma nova e promissora vertente da literatura contemporânea, que é a autoficção. No que se pode considerar como um momento de encerramento de carreira, uma pré-história do escritor, a construção da imagem do futuro escritor, Rubem Fonseca parece querer nos mostrar quem foi o jovem Rubem, quais as suas motivações iniciais, o que o inspirou, ainda que o autor não assuma a narrativa como um relato sincero e nem que se trate, de fato, de memórias.

Rubem Fonseca se concentrou nesta obra apenas na infância e na juventude do personagem José, mostrando claramente não querer ir além, por considerar desnecessário ou talvez, por ter plena certeza de que o trabalho seria desgastante e que, por mais detalhado que fosse, não conseguiria contar de tudo sobre este personagem-autor. Em trecho que encerra a obra, o narrador diz:

José resolveu seguir o exemplo de Isaac Bashevis Singer, que ao escrever a sua autobiografia parou nos trinta anos. José resolveu parar um pouco mais cedo. Certamente não conseguiu escrever a história completa da sua vida nesses vinte e poucos anos. Na realidade, como diz Singer, “ a história verdadeira da vida de uma pessoa jamais poderá ser escrita. Fica além do poder da literatura. A história plena de qualquer vida seria ao mesmo tempo absolutamente aborrecida e absolutamente inacreditável”. (FONSECA, 2011, p. 163)

Rubem Fonseca, ao escrever *José*, parece estar numa fase de valorização de sua memória, negando o seu projeto (declarado no conto *Intestino Grosso*) de nunca revelar-se. É bastante evidente o desejo do autor de transferir para o papel o período de formação para que seus leitores e estudiosos possam conhecer as origens e trajeto da vida do autor. No entanto, seria uma falha esquecer que esse livro, apesar de ter fortes indícios de se tratar de memórias, ainda é considerado como um livro de ficção brasileira – autoficção, portanto.

Nas linhas desta tal ficção, é possível encontrar muito de verdade, de realidade. Mesmo que o autor tenha deixado fortes marcas de veracidade em seu livro, o jogo narrativo que existe para que o leitor não caia no engano de entender o texto como meramente autobiográfico é grande. É possível dizer que *José* é um livro inegavelmente construído como um texto híbrido, que transita por mais de um gênero, como a autobiografia, a crônica, o romance de formação.

José representa uma produção totalmente distinta dentro do conjunto que Rubem Fonseca produziu. Pela pesquisa e busca por materiais, foi possível constatar que esta é ainda uma obra pouco explorada pela crítica e por estudos acadêmicos. O livro se insere num conjunto bastante importante para o campo literário, tanto no que diz respeito ao cenário brasileiro de autoficção quanto às produções fora deste território, pois entre os méritos desta narrativa, podemos destacar o fato de que é uma obra que sinaliza e propõe discussões sobre literatura.

Por ser possível rever o lirismo memorialístico de Rubem Fonseca nesse trabalho, *José* se instaura como uma obra metalinguística, pois ela fala sobre o autor e sobre a sua obra, desencadeando questionamentos sobre a sua construção como escritor, valorizando assim mais do que uma trajetória a conquista de uma linguagem. Entre os autores citados no capítulo 1 que representam a vertente autoficcional no Brasil, cabe agora inserir e reconhecer Rubem Fonseca como mais um integrante desse conjunto

A obra em questão não apresenta em si nenhum tipo de arquivo como foto ou documento que cumpra com o papel de trazer ao leitor o que poderemos chamar de verificação imediata dos fatos. Esta busca por informações Rubem

a deixou nas mãos do leitor, ampliando assim o universo de incertezas que o gênero autoficcional prevê. É ele quem deve ir além para construir as relações possíveis entre esse personagem e o próprio autor. Quer ler os dados de catalogação do livro e desconhecer totalmente informações sobre o autor, provavelmente, lerá o livro como uma ficção.

A obra permite duas formas de leitura, como ficção pura ou autoficção, e para tanto, acreditamos que essa leitura, a descoberta desta intenção dentro da obra depende muito do leitor e de sua percepção.

É inegável que Rubem quis imprimir em seu livro alguns fatos que traçam a sua trajetória e que mostram suas origens para que o seu público pudesse conhecer um pouco mais desse homem que durante muito tempo quis ocultar sua história. Mas também é inegável que Rubem não se revelou por completo e de forma sincera, o que se esperaria se fosse uma obra autobiográfica propriamente dita. O autor deixou transparecer um pouco de si mas não deixou que isso se tornasse a única atração do livro. O cunho ficcional, amplamente explorado pelo autor no decorrer de sua carreira, se fez presente, mesclando-se ao tom de confissão.

A sensação de transitar entre o real e o ficcional acontece durante toda a leitura, e é justamente tal incerteza que também caracteriza a escrita autoficcional. Como visto no capítulo 1 desse trabalho, a autoficção faz com que noções de verdade e ficção sejam constantemente questionadas, desconcertando o leitor; assim, acreditamos que *José* pode ser lido nesta perspectiva.

Ao escrever uma obra de autoficção, Rubem se coloca como o herói de sua própria história, como herói de uma linguagem. De todos os acontecimentos expostos na obra, Rubem sai ileso. Ainda que muito do que é narrado tenha relações verdadeiras com a realidade, notamos um tom nostálgico que o faz imune aos desastres e tropeços da vida. A sensação que se tem ao término da leitura é de que a vida, tal como descrita na obra, passou de forma suave, sem registros de traumas nem nada parecido. A idealização e o melhoramento da realidade, sinais de uma amplificação ficcional da

experiência, são os principais indícios de uma obra autoficcional, onde existe uma parcela de verdade misturada a parcelas de ficção.

O relato saudoso de José sobre a cidade que o inspirou e sobre os anos que precederam sua carreira de escritor lembram muito o belíssimo livro de Ernest Hemingway, *Paris é uma festa* (1964), em que o autor faz uma viagem de volta ao passado, mostrando a cidade de Paris da década de vinte, tempo em que lutava pela ascensão na carreira literária e também período em que conviveu com grandes figuras como F. Scott Fitzgerald, James Joyce, Gertrude Stein. Hemingway deixa muitas de suas impressões sobre esse momento da vida, de sua carreira e da própria Paris dentro dessa obra. O autor entendia que todo relato autobiográfico tem sempre uma tendência para a ficção. A obra que poderia ser também a autoficção de Hemingway é toda narrada em primeira pessoa, escolha que faz com que o leitor seja encaminhado para a ideia de um relato sincero, uma vez que não há intermediários, existindo uma voz sempre presente do *eu* biográfico.

Em *José*, o que era uma desconfiança de memória se tornou uma crença na ficção, mesmo quando se propõe retratar uma trajetória que ao leitor parece real. Com a pós-modernidade, o que antes eram autobiografias, com sua pretensão de verdade, se propõe agora como ficção.

REFERÊNCIAS:

ALBERCA, Manuel. **En las fronteras de la autobiografía**. In: II Seminario "Escritura autobiográfica", 1999, ISBN 84-89869-87-1, págs. 53-76

_____. **El pacto ambíguo**. In: Insula: revista de letras y ciencias humanas, ISSN 0020-4536, Nº 754, 2009, págs. 14-18

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivo Isaiás Caminha**. Rio de Janeiro: L&PM EDITORES, 2010.

BERARDINELLI, Alfonso. **Não incentivem o romance e outros ensaios**. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

CALVINO, Italo. **Assunto Encerrado**: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.

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

COETZEE, John Maxwell. **Infância**: cenas da vida na província. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CONY, Carlos Heitor. **Quase memória**. São Paulo: Suma de Letras Brasil, 2006.

DOUBROVSKY, Serge. Apud VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris, Grasset, 2005, p. 212

_____. **Fils**. Collection Folio ed. Paris: Gallimard, 1977

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. In: Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FONSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Os prisioneiros**. São Paulo: Agir, 2009.

_____. **O Romance Morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O seminarista**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. **Ela e outras mulheres**. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

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

_____. **Agosto**. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2012.

_____. **Feliz Ano novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **O selvagem da ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **PORTAL LITERAL**: <http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/cronologia/> consultado em 14/03/2014

GUSDORF, George. **Condiciones e limites de la autobiografia**. In: La autobiografia e sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. Barcelona: editorial Anthropos, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11 ed. Rio de Janeiro:dp&a, 2006.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Tradução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico** – de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Humanitas/UFMG, 2008.

_____. **El pacto autobiográfico y otros estúdios**. Madrid: Megazul – Endymion, 1986.

LESSA, Ivan. **Ivan Vê o Mundo** – crônicas de Londres. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

MARTINS, Ana Faedrich. **Uma discussão teoria acerca da autoficção**: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. Publicado em: Letronica, Revista digital da PUCRS, 2011.

MARTINS, Wilson. **Pontos de vista** - crítica literária nº 9. Rio de Janeiro: Editora T,A .queiroz. 1995.

_____. **Pontos de Vista** - crítica literária nº 8. Rio de Janeiro: Editora. T.A. Queiroz. 1994.

_____. **Pontos de Vista** - crítica literária nº 10. Rio de Janeiro: Editora. T.A. Queiroz. 1995.

_____. **Pontos de Vista** - crítica literária nº 11. Rio de Janeiro: Editora T.A. Queiroz, 1995.

_____. **Pontos de Vvista** - crítica literária nº 12. Rio de Janeiro: Editora T.A.Queiroz,1996.

_____. **Pontos de Vista** - crítica literária nº 13. Rio de Janeiro: Editora. T.A. Queiroz. 1997.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NETO, Miguel Sanches. **Chove sobre minha infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Paris não tem fim**. Herdando uma Biblioteca.

Disponível em:

http://miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/440/paris_nao_tem_fim#.U82sKXkg_IU Consultado em 29/06/2014

_____. **Memórias interrompidas**. Herdando uma Biblioteca.

Disponível em:

http://miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/642/memorias_interrompidas#.U82uAHkg_IU Consultado em 29/06/2014

_____. **Limpeza estética**. Herdando uma Biblioteca. Disponível em:

http://miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/641/limpeza_estetica#.U82uhnkg_IU Consultado em 21/11/2013

_____. **Escrever ao gosto do público**. Herdando uma Biblioteca. Disponível em:

http://miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/212/escrever_ao_gosto_do_publico#.U82uqHkg_IU Consultado em 19/11/2013

PARC Royal, SEMPRE RIO: <http://www.semprerio.com/pt/home/item/44-o-parc-royal> Consultado em 10/03/2014

PAES, José Paulo. **O lugar do outro**. Rio de Janeiro: Topbooks editora, 1999.

POLLAK, Michel. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Ática, 1998.

RIO perde o Odeon, seu mais antigo cine de rua, REVISTA EXAME:

<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/rio-perde-o-odeon-seu-mais-antigo-cine-de-rua> Consultado em 09/05/2014

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas**. São Paulo: Rocco, 2005.

_____. **Meditação sobre o ofício de criar**. 2008. Publicado em:
http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. São Paulo: Companhia das letras, 2007

SIMON, Luiz Carlos. **Duas ou três páginas despretensiosas** – A crônica, Rubem Braga e outros cronistas. Londrina: EDUEL, 2011.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da Censura** - sexualidade, literatura e repressão pós 64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SMITH, Sidonie.; WATSON, Julia. **Reading Autobiography** – A guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Traduzido por Andre Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.citar o livro.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TINOCO. Robson Coelho. **Leitor real e a teoria da recepção** - Travessias contemporâneas. São Paulo: Horizonte, 2010

UNAMUMO, Miguel de. **Como escrever um romance**. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na Literatura** – O caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um Narrador** – Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WILLEMART, Phillip. **Processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: L&PM EDITORES, 2001.