

ISSN: 1981-4755
Vol. 13 nº 24
1º Sem. 2012
p. 241 - 264

**UM DESTINO (RE)
TRAÇADO E
DESDOBRADO: JOSÉ
RUBEM FONSECA**

A DESTINY (RE)PLANNED
AND UNFOLDED: JOSÉ
RUBEM FONSECA

Regina Coeli Machado Silva¹

¹ Professora da graduação e pós-graduação em Letras e no Mestrado Interdisciplinar Sociedade, Cultura e Fronteiras na UNIOESTE. Doutora em Antropologia Social. Dados utilizados neste artigo são resultados parciais de pesquisa em andamento vinculada à universidade e ao Programa de Bolsa de Produtividade em pesquisa do CNPq, ao qual agradeço.

RESUMO: Apresentando reflexões iniciais sobre o romance autobiográfico de Rubem Fonseca, procuro mostrar que o significado desse romance pode ser entendido como a construção de Rubem Fonseca como “obra de si mesmo”, isto é, como um escritor consagrado e prestigiado no campo literário. Deste modo, a inteligibilidade desse romance se constrói fora dele, naquilo que não é narrado. O relato focaliza o período da juventude do autor, mas indícios no texto asseguram as funções referenciais pelo nome e assinatura do autor/narrador/personagem, permanecendo como forças legitimadoras. Para isto, considerando as relações entre autobiografia e romance autobiográfico, exponho o pacto biográfico e o pacto de leitura estabelecidos. Depois apresento as ambigüidades do romance autobiográfico pela sobreposição de diferentes tempos e pelo jogo de vozes narrativas. Por último, mostro as condições de possibilidade da construção da identidade autoral e do espaço biográfico de Rubem Fonseca no romance.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca, romance autobiográfico, antropologia da literatura.

ABSTRACT: Showing initial reflections on the autobiographical novel of Rubem Fonseca, I try to show that the meaning of this novel can be understood as the construction of Rubem Fonseca by “himself”, that is, as a writer enshrined and prestigious in the literary field. In this way, the intelligibility of this novel is built out of it, on the facts that are not narrated. The report focuses on the period of the author’s youth, but clues in the text ensures referential functions by name and signature of the writer/narrator/personage, remaining as legitimate forces. For this, considering the relations between autobiography and autobiographical novel, I present the biographical pact and the reading pact that have been established. Then I present the ambiguities of the autobiographical novel by the overlapping of different times and the game of narrative voices. Finally, I show you the conditions of building possibilities of authorial identity and biographical space of Rubem Fonseca in the novel.

KEY WORDS: Rubem Fonseca – Autobiographical novel, literature anthropology

DA POSIÇÃO FRONTEIRIÇA À POSIÇÃO CONSAGRADA DO AUTOR

O romance autobiográfico de Rubem Fonseca, “José, Rubem Fonseca” (2011), adota uma estratégia autorreflexiva

que suscita muitas ambiguidades, dando lugar a uma impressão vacilante de não sabermos se estamos diante de um gênero novo ou contemporâneo ao surgimento do romance no século XVIII. Mas, como sabemos, a pretensão de verdade e o uso da ficção não são contrastantes (com suas complexas relações, que não cabe agora discutir) e foi uma das pressuposições basilares do surgimento do romance (WATT, 1996; GALLAGER, 2009).

Para Italo Moriconi (2006, p.15) “a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”, evidente no “José, Rubem Fonseca”, é uma das características mais marcantes da literatura contemporânea brasileira. Nessas narrativas, “o narrador abertamente apresenta traços biográficos de seu autor, mas, eventualmente, deixa marcas no próprio texto que problematizam a veracidade e a correspondência do relato em relação à experiência vivida” (MORICONI, 2006, p.15). A tematização da autoria, para além de si como autor empírico, contudo, está presente nos contos e romances de Rubem Fonseca anteriores, como mostrou Figueiredo (2003). O “mestre do thriller”² constrói crimes de plágio ou outras formas diversas de usurpação da autoria. Figueiredo (2003, p. 63) evidencia “a presença de documentos falsos, manuscritos perdidos, textos apócrifos, em torno dos quais a narrativa também gira em falso, como se fosse uma simulação da narrativa, já que tudo se descentra, inclusive a própria figura do autor”. Como ela mostrou em “*O caso Morel*, o personagem-autor se duplica nas figuras do criminoso e do escritor – e ambas desdobram a figura do “autor empírico” que não precede o texto, não lhe é exterior, mas é fabricado por ele” (FIGUEIREDO, 2003, p. 63).

Qual seria então a diferença de *José, Rubem Fonseca* da “fábula da posição fronteira do escritor”, como Figueiredo

² Expressão de Galvão (2004, p. 388).

designou essa estratégia, que remete à própria inserção do artista na sociedade, entre o incluído e o excluído, entre o sagrado e o maldito? Minha hipótese, parafraseando essa autora, é que *José, Rubem Fonseca* seria uma fábula da posição do escritor como incluído, como artista reconhecido e consagrado no campo literário brasileiro contemporâneo³. Nesse romance, o espaço biográfico do escritor, dentro e fora do campo literário, é construído por ele mesmo como forma paradoxal de atualização, indissociável da sua vida como escritor consagrado. Isto é, o romance autobiográfico pode ser compreendido como um artefato no qual a vida de Rubem Fonseca é tanto incerta quanto possível, mas também suporte da imaginação e fonte da uma experiência sendo narrada. Por se tratar de um romance autobiográfico, o tema da memória é focalizado de maneira ambígua, pois ela pode ser aliada da vida e instrumento de salvação em circunstâncias difíceis, mas também aliada da morte, pelo esquecimento.

Talvez por prevalecer essa ambiguidade é que advenha o atrativo desse romance (como de muitos outros). Deste modo, é a atenção às oscilações atualizadas no romance o que proponho focalizar, destacando quatro elementos que o compõe, com ênfases diferenciadas e complementares: o primeiro são as ambigüidades próprias da memória autobiográfica, mostrando-as no ato de narrar, nesse mesmo ato, construindo uma “teoria” sobre o ato de escrever, com requisitos implícitos para se tornar um escritor (o segundo elemento). O terceiro é, justamente, a utilização e a demonstração dessa “teoria” na produção do romance

³ Campo literário é um conceito de Bourdieu para se referir ao domínio da produção, circulação e consumo de arte, cuja lógica interativa e classificatória inclui escritores, leitores, críticos, livreiros, editores e professores universitários em luta simbólica por posição de prestígio social nesse campo, e em busca de legitimação e autoridade (BOURDIEU, 1996).

autobiográfico em questão. Por último, e é minha hipótese mais geral sobre o significado desse romance, é que ele pode ser entendido como a construção do autor, Rubem Fonseca, como obra de si mesmo, isto é, como um escritor consagrado e prestigiado no campo literário brasileiro contemporâneo. Deste modo, a inteligibilidade desse romance autobiográfico se constrói fora dele, naquilo que não é narrado a não ser sob a forma dispersa de pequenos indícios: o relato focaliza o período da infância até os “vinte e poucos anos do autor”, mas várias pistas do texto asseguram as funções referenciais pelo nome do autor/narrador, permanecendo como uma força legitimadora incontestável.

O artigo está organizado da seguinte maneira: primeiro tento discutir as relações entre autobiografia e romance autobiográfico e exponho o pacto biográfico e o pacto de leitura estabelecido. Depois apresento as ambiguidades do romance autobiográfico pela sobreposição dos tempos e pelo jogo de vozes narrativos e, por último, a construção do espaço biográfico de Rubem Fonseca como um escritor consagrado, nos termos propostos por Bourdieu (1986, 1996), em sua teoria do campo artístico e literário.

AMBIGUIDADES DO ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO E SEUS PACTOS

Tanto o título, *JOSE, Rubem Fonseca*, quanto a apresentação formal da capa do livro, suscita ambiguidade. O título JOSÉ, em letra maiúscula, remete à autobiografia de José, primeiro nome de Rubem Fonseca, antes de ele tornar-se escritor, ao mesmo tempo em que as referências extra textuais incluem a experiência do escritor, presente no título pela identidade autoral, Rubem Fonseca. Essa identidade é duplicada, na capa do livro, pela cópia da assinatura sob a forma manuscrita, logo abaixo do título.

Essa circularidade visível levanta dúvidas se estamos diante de uma autobiografia ou de um romance autobiográfico. Mas, qual a diferença entre esses gêneros? Segundo Lejeune, no livro *Je est un autre* (1980), o que supõe a autobiografia é haver identidade do nome entre o autor (que figura com seu nome), o narrador no relato e a personagem que fala. No romance autobiográfico o leitor pode suspeitar, com razões, a partir de semelhanças que acredita ver, que há identidade do autor e do personagem, enquanto que o autor escolheu negar essa identidade ou não afirmá-la.

Embora essa última característica não seja claramente a estratégia de Rubem Fonseca, pois ele não nega essa identidade entre autor e narrador, é dessa ambigüidade suscitada no leitor que se alimenta esse romance autobiográfico, colocada em relevo pela narrativa em terceira pessoa. Essa ambigüidade é mantida, além da capa e do nome da identidade autor/ narrador/ personagem, pelo “pacto autobiográfico”, e pelo “pacto de leitura” estabelecidos no início da narrativa (LEJEUNE, 1996).

O pacto biográfico é a afirmação, no livro, da identidade autor/personagem/narrador, reenviando, em última instância, ao nome do autor sobre a capa: o nome do autor está grafado à esquerda, no meio da capa, em branco e com fontes de tamanho grande, embora menor que o quadrado amarelo puro, sobre o qual, em fonte bem menor e preta, está o título do livro JOSE, em caixa alta, e uma linha abaixo, Rubem Fonseca, impresso sob a forma de assinatura pessoal. Esse jogo de espelhos é refeito nos deslizamentos em circularidade, visíveis nas vozes narrativas dessa autobiografia, pois o autor distancia de si mesmo, desdobrando-se, narrando em terceira pessoa a biografia do personagem José. Depois, por meio das memórias, construirá um espaço biográfico, fora do livro, que é inteligível pelo que não narra: o seu futuro como escritor/autor, tornado evidente por meio da assinatura, identificando sua

singularidade autoral e artística.

Essas diferentes grafias do nome estão impressas sobre uma fotografia antiga, em tons de sépia, indicando a passagem do tempo e ocupando toda a página. É o retrato de uma família: o pai, vestindo paletó e gravata, em pé e com os braços cruzados, às costas da mãe, sentada com as pernas cruzadas e com a mão direita apoiada no filho mais novo, também sentado em um banquinho. Com a forma de um trapézio invertido, duas crianças maiores completam a cena familiar, em pé, uma ao lado direito e outra ao lado esquerdo da mãe. A foto é como uma espécie de testemunho evidente da biografia que vamos ler mas, ao mesmo tempo, seu valor como documento é questionável, abrindo-se a outra ambigüidade: as expressões faciais são indistinguíveis e a suposição que se trata da família do autor/narrador/personagem não pode ser confirmada, nem mesmo no romance, quando o autor/narrador conta a história de uma fotografia que poderia, mas não pode, ser identificada à da capa.

Por sua vez, o pacto de leitura, exigido para interação com o leitor, propõe, através de certo número de convenções, a leitura desse romance como um gênero autobiográfico. Assim, enquanto as “orelhas do livro” orientam para a leitura de uma biografia ficcional do personagem José, paralelamente expõe a biografia de Rubem Fonseca.

As primeiras linhas do livro reintroduzem as ambigüidades da capa, agora enfocando o hiato entre a biografia que vai ser contada e o próprio ato de narrar, nos introduzindo no tema da memória: “as memórias preservadas desde a infância e que carregamos durante nossa vida são talvez a nossa melhor educação, diz Alyoscha Karamazov. E se apenas boas memórias permanece em nosso coração, ela talvez venha a ser, um dia, o instrumento da nossa salvação” (2011, p. 16). Mas há quem pense o contrário do personagem de Dostoiévski, os que acreditam, como Joseph Brodsky (2011,

p. 18), “que a memória trai a todos, é uma aliada do esquecimento, é uma aliada da morte”.

Instrumento de salvação ou aliada da morte, não importa. Importa apenas que o enfoque na memória, remetida ao campo literário, circunscreve o quadro da narrativa a esse campo, incluindo a narrativa no tempo presente, mas recorrendo a referências de um tempo passado do autor/narrador/personagem em que o escritor não era ainda um escritor, pois a autobiografia é narrada até “os seus vinte e poucos anos”.

Como se vê, estamos diante de uma narrativa autobiográfica que, além de levantar as ambigüidades entre o ficcional e o “real” em torno de José, personagem, Rubem Fonseca autor/narrador, é também uma reflexão sobre a impossibilidade de “contar uma vida”, concluída com a citação de outro autor, Isaac Bashevis 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).

Presente em todo o romance, esse jogo sustentando o pacto de leitura baseado nas ambigüidades de toda narrativa autobiográfica, indica também como se deverá ler essa autobiografia, pressupondo que o leitor reconheça as marcas referenciais do vida do biografado, inseparáveis de suas marcas referenciais no campo literário e artístico. Como isto é possível?

Esse jogo é possível tanto pelo recurso das sobreposições entre o tempo presente da narrativa e o das memórias, quanto pelas mudanças de perspectivas e de instauração de instâncias intermediárias da narrativa, possibilitadas pelo emprego figurado da terceira pessoa. Tal jogo vertiginoso de confrontação, entre o que foi e o que é, se opera por um duplo deslocamento, colocando “em cena” várias instâncias do eu. Enquanto fonte de todos os jogos de focalização e de vozes próprias a esse tipo de relato,

aparecem: a) as delimitações do campo do personagem – no caso a construção de uma teoria implícita do processo de subjetivação, de tornar-se escritor, como quero mostrar ao final; (b) as instruções do narrador – formas narrativas “teatralizadas” que fazem o leitor acreditar em um “eu” narrador/ autor que lhe fala diretamente – e c) a dualidade aí inerente, entre narrativa e história/memória, por meio da citação das memórias dos pais, das lembranças pessoais, da observação distanciada do espaço e da vida urbanos, de muitas citações literárias e de descrições de fontes históricas e documentais, como os jornais da época. Esse jogo de confrontação está no início da narrativa quando o narrador fala da memória como suspeita, pouco digna de confiança, até o final, quando José termina com a citação de Singer “de que a história verdadeira da vida de uma pessoa jamais poderá ser escrita”. Os três primeiros parágrafos inscrevem a “novela” como uma narrativa autobiográfica imprecisa porque seus pressupostos estão ancorados justamente na memória, que é inexata e pode nos trair. Eles também sintetizam os recursos que mencionamos acima em toda a narrativa (sobreposições no tempo e o jogo vertiginoso entre as vozes narrativas), como se segue:

Ao falar de sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o trai, pois muita coisa está sendo lembrada de 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”. Ele tenta dar uma ordem cronológica às suas lembranças, mas não consegue e nem acha necessário (FONSECA, 2011, p. 6).

Quanto ao jogo das vozes narrativas, há, primeiro, a enunciação “teatralizada” que faz o leitor acreditar em um “eu” narrador/ autor que lhe fala diretamente, no presente da narrativa:

Mas *aqui*, se alguma coisa foi esquecida, ele se esforçou para que nada fosse inventado (p. 6).

Jose cresceu ouvindo óperas, e certas áreas lhe causam, *hoje*, um inefável sentimento de nostalgia (p. 23).

No tempo de José, o nome dessa função era entregador mesmo, não *runner*, como *hoje* (p. 39)

A segunda forma de jogo de vozes narrativas ocorre na construção do personagem pela adoção do estilo indireto na terceira pessoa, que visa ocultar um narrador verossímil, implícito. Assim, é no contexto da narrativa que identificamos o personagem com o autor/narrador, pelo distanciamento no tempo e de si mesmo.

Ao falar de sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o trai, pois muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata, ou foi esquecida. Mas ele gostaria de concluir, ao fim dessas lembranças tumultuadas, que a memória pode ser uma aliada da vida (FONSECA, 2011, p. 34).

Essa voz narrativa de um espectador desdobrado de si mesmo dá origem a uma terceira voz à medida que o narrador fala de si como se fosse outro, pelo uso da terceira pessoa e, por meio de outro que se superpõe à sua voz: José cita Proust: “a lembrança das coisas passadas não é necessariamente a lembrança das coisas como elas foram”. Como emoldurando e dando significado a essas vozes, o tema do significado cambiante da memória é constantemente reiterado, juntamente com o questionamento da “veracidade” do relato biográfico que dela depende: “sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor, e mente para si mesmo”.

UM DESTINO (RE) TRAÇADO E DESDOBRADO

O jogo de vozes narrativas e as constantes sobreposições do tempo entrelaçados na memória funcionam como estratégias para construir o espaço biográfico. Ele é construído com as marcas referenciais da construção do autor/narrador como escritor, iniciado, como crê o narrador, desde a infância por seu interesse na leitura. Do mesmo modo, a biografia do escritor vai sendo construída de modo inseparável do campo artístico em geral, e do literário, nos quais o narrador acredita que José se formou. A ideia central é a da existência de um destino traçado que se inscreve na infância e vai até a morte, destino não só de José, mas de seus irmãos. Mesmo organizada de forma linear, até a idade de “vinte e poucos anos” do narrador, a biografia aí construída, ao transitar pelos vãos desencontrados existentes entre a memória, a lembrança, o esquecimento, a mentira e a imaginação, desfaz essa trajetória pela interposição dos tempos na narrativa e pelo jogo das vozes, como mencionei acima:

Ele tenta dar uma ordem cronológica às suas lembranças, mas não consegue, nem acha necessário. Lembra que até os 8 anos de idade, seu pai, sua mãe e dois irmãos moravam em uma confortável casa localizada numa cidade do estado de Minas Gerais, mas ele não vivia ali. Durante àqueles oito anos de sua vida viveu em Paris. Não a Paris dos bulevares de Haussmann, de Lonchamp, de Napoleão, nem a Paris festeira de Hemingway, Nem a do Beaubourg e do Quai d'Orsay, mas a Paris das vielas estreitas, do Pátio dos Milagres, de Richelieu, contada por Michel Zévaco e Ponson Du Terrail. Essa parte de sua vida lhe é real (FONSECA, 2011, p. 7).

O narrador vivia sua “verdadeira vida” entre os personagens dos autores que lia, de quem se tornara íntimo e o envolviam em aventuras e intrigas.

Apesar de “viver em Paris”, José consegue relembrar episódios da sua existência familiar na cidade de Minas através da memória da mãe: ela dizia que ele aprendeu a ler sozinho, aos 4 anos (provavelmente ao ver seus irmãos mais velhos estudando) e pronunciava mal muitas palavras –aprendera a ler sem soletrar e as palavras para ele não tinham som, apenas significado. Ou seja, segundo o narrador, citando Saussure, as palavras não possuíam significante. A mãe acreditava que isso talvez explicasse a obsessão de José pela leitura. Ela não tinha conhecimento da vida emocionante do filho em Paris.

Para ler, José esperava que a mãe e o pai dormissem utilizando-se de vários truques. Ele também preferia ler em vez de brincar. Lia tudo que lhe aprecia na frente, em determinado momento, além dos romances franceses, portugueses e clássicos que haviam na casa de seus pais. Uma lista extensa. E começou a ler outros livros, enviados pela tia, como Edgar Wallace, o primeiro autor de mistério. Nunca leu os livros clássicos juvenis a não ser quando adulto, por curiosidade profissional (FONSECA, 2011, p. 18-19). Seu pai gostava de recitar poemas de Camões, versos de Antonio Nobre e Guerra Junqueiro e, além disso, José cresceu ouvindo óperas e árias desse gênero musical.

Aprender a escrever foi ainda mais fácil, numa velha maquina *underwood*. No princípio José escrevia apenas para ver as palavras aparecerem no papel. Criava frases sem nexos. “A primeira frase com lógica que escreveu foi decorada de um livro” (FONSECA, 2011, p. 14).

A tia que lhe enviava livros teve um papel importante e perguntou se ele sabia ler em inglês. “Ele respondeu que sim, mas na verdade sabia pouco. Então ela enviava livros de bolso, baratos, que comprava no sebo. O primeiro leu por inteiro entendendo somente pela metade pois muitas palavras eram adivinhadas pelo contexto, mas compreendeu a trama.” Continuou lendo o que lia antes, mas incluía quase todos os livros de literatura policial que a tia lhe emprestava.

Aos 8 anos de idade aconteceu um importante ponto de inflexão biografia de José: a mudança para o Rio de Janeiro. Perambular pelas ruas tornou-se uma atividade rival da literatura. Lá fez exame de admissão e “passou com tranquilidade”. Tendo que trabalhar, foi entregador (atividade que naquela época lhe parecia mais prazerosa que a de escritor). Ele também narra as memórias do que viveu e viu. As memórias do que viveu são narradas por meio de suas lembranças, fragmentárias: as sensações ao contemplar o mar, encantado, mas não surpreso, pois era íntimo do mar. Tinha ligação genética com ele, por ser descendente de portugueses. Lembra de suas caminhadas, das idas ao cinema, que se juntaram à literatura para lhe proporcionar grande prazer. Como conta, ele conheceu a carne, os ossos, o gesto e a índole das pessoas.

Como um espectador desdobrado, conta o que viu, fazendo da memória um documento. Ora assume o papel de um historiador escrevendo a história por meio de fontes documentais; como um *flâneur* mostra a forma arquitetônica e física do espaço urbano, a vida estimulante dos teatros e das zonas de prostituição. Como um visitante de exposição de artes plásticas, nos conta como são os quadros e história deles no Museu Nacional de Belas Artes, bem como relembra os diversos usos do Theatro Municipal, escrito com h, deixando a pista: “a leitura de jornais da época mostra que os poetas de então gozavam de prestígio idêntico aos dos astros da música popular e da televisão, *hoje*” (FONSECA, 2011, p. 54). Também faz apreciações sociológicas sobre o carnaval:

o mais importante é o fenômeno cultural que está por trás dele, a cultura, entendida como o conjunto de criações e valores que caracterizam a comunidades, aí incluídas não apenas as manifestações artísticas contidas no desfile – a dança, a música e a poesia, a artes visuais- mas também a organização social (FONSECA, 2011, p. 89).

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO BIOGRÁFICO DE RUBEM FONSECA

Diferente de Tezza, 2007, que escreve a autobiografia de seu amadurecimento como escritor e de Marcelo Mirisola, 2002, que reflete sobre si mesmo e sua produção literária, dentro e fora do campo literário brasileiro recente, o espaço biográfico de Rubem Fonseca construído nesse romance ganha inteligibilidade pelo que esta fora dele - a existência de um autor consagrado no campo literário brasileiro, evidenciada pela exposição das marcas referenciais da própria produção literária, evocando os romances escritos e prêmios recebidos, e pela própria escrita do romance biográfico, ao colocar em ação os recursos e as estratégias para a escrita considerados como requisitos indispensáveis para escrever narrativas literárias.

Esse espaço ganha contornos mais definidos tanto nas marcas referenciais ligadas à literatura como arte, ao ato de ler e de escrever, como também nas referenciais à sua produção literária anterior: "Sempre que sentava à frente da máquina e não sabia o que escrever batia essa frase: *'De todas as artes a mais bela é sem dúvida a arte da palavra'*" (p. 14). Dois hábitos que a máquina fê-lo adquirir: *só escrevia com conforto, ou teclando*, digitando as palavras e elas nunca eram acentuadas.

As referências à sua produção literária aparecem na construção de uma subjetividade imanente, que reúne o entretenimento da infância, tema de um dos seus livros, a leitura de livros infantis por curiosidade profissional e a leitura de outros escritores para inspiração para o trabalho de escritor:

As únicas atividades lúdicas das quais ele realmente gostava eram de jogar futebol, andar de velocípede e observar no porão da sua casa a vida dos escorpiões e das aranhas caranguejeiras, *tipo de entretenimento, aliás, que viria a ser descrito em um dos seus livros* (FONSECA, 2011, p.18).

Como a melhor *inspiração do escritor* é sempre encontrada nos livros, começa o capítulo 7 citando a biografia de Elias Canetti e expondo o recurso criativo de imaginar em detalhes a vida, os destinos das pessoas à sua volta, a quem atribui nomes, relacionamentos, vicissitudes, alegrias, amores e dissabores (FONSECA, 2011, p.50).

Como intrínseca à atividade do escritor, a leitura é identificada como um vício, uma compulsão: “podia satisfazer seu vício, a leitura, que então já era incurável e do qual nunca conseguiu se livrar tendo se tornado ainda mais exacerbado com a idade (p. 54) . Junto à leitura, “ao amor pela literatura, cresceu o amor pela língua portuguesa e poderia citar dezenas de notáveis autores lusitanos de história, de ficção e poesia que o marcaram e lhe provocaram grande enlevo e admiração (FONSECA, 2011, p. 55). Por isto, a biblioteca continuou sendo visitada e lá ele “sentia” como era bom viver. Ficar no meio daqueles livros era, para José, “como estar no Paraíso” (FONSECA, 2011, p. 57).

As primeiras experiências sexuais e a passagem pelo exército também são descritas através do gosto compartilhado com os outros personagens em relação à leitura, eventos narrados com abundantes citações de escritores, cientistas sociais, filósofos, historiadores e personagens de produções literárias.

Como parte da construção desse espaço biográfico, o autor/narrador conta o sumiço dos originais entregues a um editor de literatura brasileira e “suspeita que talvez tenha contada essa história, mas se o fez não sabe quando, nem onde. Mas, com certeza, agora irá relatá-la de maneira diferente” (FONSECA, 2011, p. 139). Porém, é somente no capítulo 17 que o jogo entre a lembrança e o esquecimento é retomado e, ao contar que esqueceu de falar sobre o início de sua vida como escritor, desenvolve sua teoria sobre “os principais requisitos para se tornar escritor”. “Cansado de ficar recordando, José quer parar um pouco e, depois, mais

tarde, bem mais tarde, voltar a recapitular as coisas que aconteceram em sua vida. Mas quer lembrar de um episódio que se esqueceu de relatar” (FONSECA, 2011, p. 133). É esse episódio, quando um editor deixa desaparecer os originais de José, que o impulsiona a se perguntar o que faz um escritor. E, sobre isto, “ele tinha algumas certezas”, resumidas abaixo a partir do romance:

- A primeira certeza: óbvia, era necessário gostar de ler porque se aprende escrever lendo (não há escritores analfabetos e as exceções são Catarina de Siena, uma santa, fato considerado um milagre, depois, Milton, que era cego, e finalmente Dostoiévski, que não era analfabeto, mas ditou *O jogador*, um romance autobiográfico).

- Segunda certeza: é necessário “motivação”, essa energia psicológica, essa tensão que põe em movimento o organismo humano, determinando certo comportamento. Essa motivação está essencialmente ligada à sua vida, sua experiência, desejos, ambições, sonhos, pesadelos. E a vida de José foi contada como uma experiência profundamente envolvida na literatura, na música e no cinema.

- Terceira certeza: Paciência, como a capacidade de perseverar, de enfrentar com autocontrole as dificuldades surgidas durante o processo da escrita.

- Quarta certeza: a imaginação, que considera imprescindível para escrever um bom texto de ficção. E ele cita Burckhardt para quem a imaginação era a mãe da ficção, a mãe da poesia e a mãe da história.

- Quinta - “Ter coragem de dizer o que era proibido de ser dito, coragem para dizer o que ninguém queria ouvir. Ele já falou sobre isto inúmeras vezes”. Esse foi o único requisito não utilizado no romance em questão, mas ele é abundante nas narrativas anteriores de Rubem Fonseca.

Contradizendo o editor, que leu, embora tenha perdido seus primeiros originais, ele não acredita que escrever é uma

dáviva, mas uma profissão, que a inspiração do escritor está nos livros, que o objetivo da literatura não é aperfeiçoar as faculdades mentais e principalmente morais do ser humano, mas experimentar uma beleza convulsiva. Sobretudo ele acredita que escrever profissionalmente é também uma atividade prazerosa. Talvez seja por isto que o seu romance autobiográfico, mesmo restrito à sua juventude, quando ainda não era escritor, pode ser uma das formas paradoxais de atualização da sua vida, indissociável da sua vida como escritor consagrado⁴. Ao enfocar as fontes da experiência que o tornaram escritor, convergindo na ficcionalização de si como Rubem Fonseca – construindo o espaço biográfico por meio das memórias pessoais, mas também da teoria literária e do recurso explícito dos jornais da época e da fotografia – esse romance parece destinado aos “iniciados”, isto é, aos leitores “competentes” que podem estabelecer as ligações necessárias com as pistas deixadas sobre a produção literária, posterior ao curto período que o romance abrange, que é o da ficcionalização de sua infância e juventude. Além do mais, o que parece menos interessar é justamente essa autobiografia, pois a prioridade não é contar sua vida, mas elaborar uma narrativa mesmo tempo que se interroga sobre o que é ser um escritor, como acontece o processo da escrita e, sobretudo, quem diz, e quando diz, eu. Evidentemente que o romance pode lido por outros como uma biografia verossimilhante do escritor, sem colocar em questão o pacto ambíguo que esse tipo de romance supõe.

⁴ Um exemplo dessa consagração pode ser visto no site releituras, http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp onde, além de uma pequena biografia, há a descrição de quase todos os livros de Rubem Fonseca, os prêmios literários, os roteiros para filmes, inclusive os premiados, os livros e contos traduzidos em várias línguas e, finalmente os livros, teses, dissertações, trabalhos acadêmicos, artigos e resenhas publicados em jornais.

PERFORMANCE E IDENTIDADE AUTORAL

Rubem Fonseca não está sozinho nesse tipo de narrativa contemporânea e chega a ser surpreendente que ele se insira, posteriormente, à companhia de João Gilberto Noll (2003), Cristovão Tezza (2008) e Miguel Sanches Neto (2000). Com abordagens e temas diversos, o que os aproximam é se colocarem em cena como escritor, característica evidenciada por Moricone (2006), como vimos, como marcante na literatura brasileira contemporânea.

Com essa constatação, e para além dessa construção da consagração do escritor na escrita auto-reflexiva ou de uma “fetichização da escrita literária”, pesquisadores do campo literário vem indagando as razões da proliferação desse tipo de narrativa contemporânea argumentado que estaríamos diante do retorno do autor, depois de anunciada sua morte por Barthes e Foucault. Klinger, por exemplo, argumenta que o “autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de *sujeito real*” (2006, p. 47). Inspirada no estudo de Leonor Arfuch, ela mostra que na sociedade midiática contemporânea, a *escrita de si*, ao lado de outras formas não escritas de falar de si que aparecem na mídia, se orienta para um efeito de real que dá preeminência ao vivencial ao se articular como a obsessão do testemunho e do “tempo real”. Esse efeito de real é diferente daquele que Barthes encontra no relato realista, pois no caso da auto-ficção ele se dá com a quebra da ficcionalidade e para um além da ficção, como ocorre em José, Rubem Fonseca. Não tanto esse efeito de real será o enfoque de Luciane Azevedo ao argumentar que a instância autoral na narrativa brasileira contemporânea transforma a voz autoral em exercício de fabricação de *personas* desestabilizando a noção do autor como princípio da unidade de escritura. Tanto ela quanto Klinger recorrem ao conceito

de *performance* como uma condição de possibilidade para o exercício da função-autor. Klinger levanta a hipótese de que “o texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa(ator) e personagem” (2006, p.58). Tal dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador, assumindo a forma de *performance*. Fazendo analogia dos estudos de gênero e sexualidade de Judith Butler da *performance* como encenação, o conceito de *performance* deixaria ver “o caráter teatralizado da construção da imagem do autor”. Tanto os textos ficcionais quanto a atuação do autor fora do texto ficcional “são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instancias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente”(idem), de modo que o que interessa é a “ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz” (KLINGER, 2006, p. 59).

Luciane Azevedo (2007, p. 137) levanta a hipótese de que a função autor nas narrativas literárias contemporâneas pode estar se deslocando para uma nova posição, que ela designa “como efeito de um gesto performático que imbrica a noção de autor, de narrador e as inúmeras vozes-personagens-tipos das narrativas”. Assim, a “narrativa é tanto uma instancia que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao narrador assumir uma pluralidade de vozes” (2007, p. 138). Ressaltando que o modo de atuação da *performance* autoral é exercer-se na ambigüidade que lhe é inerente, mesmo mantendo as marcas referencias do autor, ela implica um movimento de imitação, de citação, de crítica, cujo procedimento se aproxima da sátira e mesmo da parodia.

Uma interpretação sociológica desse modo de atuação autoral na narrativa literária poderia compreendê-lo

superficialmente como resultante da vontade narcisista de falar de si, decorrente da configuração singular da ideologia individualista. Aliás, como mostrou Watt, o romance é o veículo lógico dessa configuração, pois a idéia de autoria lhe é concomitante. Mas é desse ponto, ao mesmo tempo tão amplo e superficial que, procurando fazer uma antropologia da literatura⁵, podemos pensar esse modo de atuação autoral com as proposições de Lévi-Strauss (1997) e Geertz (1997). Apesar das suas diferenças teórico-metodológicas, eles têm em comum o fato de pensar a arte como uma forma particular de cultura, um subsistema de um sistema de significação mais abrangente, diferente da linguagem comum e do conhecimento sistematizado. Se arte, e correlativamente a narrativa literária, como evidencia Geertz, transmite significados como um meio de comunicação, sendo também “uma forma de pensamento, um idioma a ser traduzido” (1997, p. 181) e produz, segundo Lévi-Strauss um objeto que funciona como conhecimento ao desvendar estruturas que não são imediatamente perceptíveis no objeto, cabe perguntar como esse tipo de narrativa de atuação autoral são expressões que desvelam tramas sociais compartilhadas e problemas cognitivos não imediatamente perceptíveis na cultura.

Meu argumento é de que a proliferação da dramatização do autor na literatura brasileira contemporânea pode ser compreendida como uma das tentativas de resolver contradições e expor dilemas da autobiografia como uma categoria de

⁵ Deslocando o foco da antropologia da arte, um interesse recente pela narrativa literária foi despertado na Antropologia, especialmente a norte-americana. Colocando sob suspeita a autoridade etnográfica, em suas pretensões de objetividade, e problematizando interferência da subjetividade do antropólogo, esse movimento evidenciou as aproximações do texto etnográfico às narrativas literárias (GEERTZ, 2002) e a preocupação com a escrita passou a ser um dos elementos nucleares para o estudo das culturas (CLIFFORD, J.; MARCUS; GEORGE, 1986; CLIFFORD, 1998).

entendimento, nos termos durkheimianos, entre diferentes planos de classificação de sistemas de significados ligados à ideologia individualista. Assim, partindo da idéia de que uma mesma dúvida unifica o fazer literário, o entendimento antropológico e as dimensões de experiências vivenciais, aparentemente opostas e distantes, o problema cognitivo aí em questão nos obriga a indagar a cerca dos pontos de intersecção “entre” o eu despossuído de si mesmo e eu soberano, tensão fértil que perpassa o romance autobiográfico *José, Rubem Fonseca*. No primeiro caso, o eu despossuído de si mesmo pode ser identificado na construção de uma identidade autoral imanente, muito próxima de um “conhecimento em situação” (cf. GUSDORF, 1982), construindo uma subjetividade que qualifica o futuro do jovem Rubem Fonseca como escritor. Das certezas sobre como se tornar um escritor, ele enfatiza a “motivação”, essa energia psicológica necessária, essa tensão que põe em movimento o organismo humano, determinando certo comportamento. Essa motivação está essencialmente ligada à sua vida, sua experiência, desejos, ambições, sonhos, pesadelos. O eu soberano, por outro lado, como personagem principal do romance, é aquele que se vê como um personagem do próprio pensamento. Sua particularidade é ser senhor e centro de si, derivada do distanciamento e da reflexividade. Trata-se de uma subjetividade construída com paciência, dotada como a capacidade de perseverar, de enfrentar com autocontrole as dificuldades surgidas durante o processo da escrita. Mesmo com autocontrole, a imaginação é imprescindível para escrever um bom texto de ficção. Para construir essa subjetividade de escritor é necessário gostar de ler porque se aprende escrever lendo. E a vida de José foi contada como uma experiência profundamente entranhada na literatura, na música e no cinema.

Deste modo, as formas ambíguas do romance autobiográfico de José, Rubem Fonseca, indissociáveis da construção de si como escritor e do seu próprio fazer literário são também uma forma de lidar com os problemas cognitivos

de uma identidade autoral própria do nosso contexto atual, feita de múltiplas possibilidades de subjetivação: uma subjetividade imanente, “revelada” na infância, uma subjetividade senhora de si mesma e de seus próprios meios, pelo exercício do autocontrole e da vigilância, uma subjetividade desdobrada, pela observação de si mesma e pela narrativa de si como um outro e, finalmente, uma subjetividade construída por meio de uma experiência entranhada e permanente na leitura e no fazer literário, mas movida pelo impulso e pela imaginação, a “mãe da ficção”.

REFERÊNCIAS DE OBRAS LITERÁRIAS

FONSECA, RUBEM. *Jose, Rubem Fonseca*. São Paulo, Nova Fronteira, 2011.

MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34, 2000.

NOLL, João Gilberto. *Berkely em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

TEZZA, Cristovao. *O filho eterno*. São Paulo: Record, 2007.

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

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciane. Autoria e performance. *Revista de Letras*, São Paulo, 47(2): 133-158, jul./dez. 2007.

BOURDIEU, Pierre, 1993. “L’illusion biographique”. *Actes de la recherche en Sciences Sociales* n° 62/63, juin, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CLIFFORD, James e MARCUS, George E. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley/Los Angeles/ London, University of Califórnia Press, 1986.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

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

GALLAGHER, Catherine. "Ficção". In MORETTI, Franco (org.) *O romance I: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O mestre do thriller. In NESTROVSKI, Arthur (org.). *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha*. São Paulo: Publifolha, 2004.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: nove ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GUSDORF, Georges. *Fondements du savoir romantique*. Paris, Payot, 1982

KLINGER, Diana Irene. *Escrita de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras da UERJ, 2006.

LEJEUNE, Phlippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1997.

MARCUS, GEORGE E. O intercâmbio entre arte e antropologia. *Revista de antropologia*. São Paulo, USP, 2004, v. 47 n° 1.

MORICONI, Ítalo. “Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)”. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, I. sem. 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.