

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Reinaldo Oliveira de Melo**

**Metalinguagem e paródia em contos de *Feliz Ano Novo*, de Rubem  
Fonseca**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2009**

Reinaldo Oliveira de Melo

Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora da Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo, como exigência parcial  
para obtenção do título de MESTRE em  
Literatura e Crítica Literária, sob a orientação  
da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira

São Paulo

2009

**Banca Examinadora:**

.....

.....

.....

## **Agradecimentos**

**Ao meu filho, Paulo Henrique.**

**À Andréia.**

**Aos meus pais, Juraci e Epifânio.**

**Aos meus irmãos, Rodrigo e Rogério.**

**Aos meus sobrinhos, Júnior, Vanessa e Vânia.**

**Aos meus amigos, Paulo, Rita, Sérgio, Fabiana, Luiz, Maria, Clarice, Maria Celestina, Patrícia e Iracema.**

**À minha orientadora. Profa Dra. Maria Aparecida Junqueira, pelo amor em forma de compreensão.**

**À Isabel e ao Pedro Magalhães, pela assessoria.**

**À Secretária da Educação de SP, pela bolsa de estudos concedida.**

**Aos meus alunos.**

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir relações entre alguns contos da obra *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, publicada em 1975, e a tradição literária. Os contos selecionados foram: O Campeonato, Nau Catrineta, Corações Solitários, Agruras de um Jovem Escritor e Intestino Grosso, que se apresentam como pontos-chaves para a discussão de aspectos relevantes da obra fonsequiana. Para guiar nossa reflexão, selecionamos a seguinte questão-problema: até que ponto contos de *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, revelam ora um encontro com a tradição, ora um distanciamento? A hipótese que orientou a nossa discussão foi a seguinte: a composição dos contos de *Feliz Ano Novo*, ao criar um confronto com a tradição literária, estabelece duas vias de diálogo: um por meio da metalinguagem e outra por meio da paródia. Para desenvolver esta proposta, fundamentamo-nos em proposições teórico-críticas de estudiosos como por exemplo: Anthony Giddens, John B. Thompson, Marshall McLuhan, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Vera L. Follain de Figueiredo. Entre outras conclusões, apreendemos que os contos analisados de Rubem Fonseca, além de voltarem-se para a realidade da linguagem, reconstroem também a própria realidade, constituindo-se em manifestos paródicos metalingüísticos.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira, Rubem Fonseca, Feliz Ano Novo, Metalinguagem, Paródia, Tradição Literária.

## ABSTRACT

This work aims at discussing connections between some short stories from the work *Feliz Ano Novo*, by Rubem Fonseca, published in 1975, and the literary tradition. The short stories that were selected are: *O Campeonato*, *Nau Catrineta*, *Corações Solitários*, *Agruras de um Jovem Escritor* and *Intestino Grosso*, which reveal themselves as key points to the discussion of the relevant aspects of Fonseca's work. To guide our reflexion, we've selected the following problem-question: until what point do the short stories from *Feliz Ano Novo*, by Rubem Fonseca, meet the traditions at one moment, and a distance at the next? The hypothesis that oriented our discussion was the following: when the development of the short stories from *Feliz Ano Novo* creates a confrontation with the literary tradition, it stabilishes two ways of dialogue: one through metalanguage and the other through parody. To develop this proposal, we were based on theoretical-critical propositions from scholars, such as: Anthony Giddens, John B. Thompson, Marshall McLuhan, Linda Hutcheon, Michael Bakhtin, Vera L. Follain de Figueiredo. Among other conclusions, we've learnt that the short stories from Rubem Fonseca that were analyzed reconstruct reality itself and consist on metalinguistic parodic expressions, as well as they turn back to the language reality.

**Keywords:** Brazilian Literature, Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*, Metalanguage, Parody, Literary Tradition.

## Sumário

|                                                                                          |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introdução.....</b>                                                                   | <b>08</b> |
| <b>Capítulo I – Os Impasses Criativos: aproximação e distanciamento da tradição.....</b> | <b>15</b> |
| 1.1. A tradição: interações e identidade.....                                            | 15        |
| 1.2 Ritualismo em discurso crítico.....                                                  | 17        |
| 1.3. Modernidade e deslocamento.....                                                     | 28        |
| 1.4. Armadilhas da narrativa.....                                                        | 32        |
| <b>Capítulo II: <i>Impasses teórico-críticos contemporâneos</i>.....</b>                 | <b>40</b> |
| 2.1. Os meios de comunicação de massa e a tradição literária.....                        | 40        |
| 2.2. Literatura: laços com a tradição.....                                               | 46        |
| <b>Capítulo III: Metalinguagem e Paródia.....</b>                                        | <b>52</b> |
| 3.1 Gêneros discursivos.....                                                             | 52        |
| 3.2 Dialogismo: confronto e renovação.....                                               | 55        |
| 3.3 Cronotopo e a manutenção da tradição.....                                            | 59        |
| 3.4. Procedimentos Discursivos: metalingüísticos e paródicos.....                        | 62        |
| 3.5 Do coração ao intestino: paródias em metalinguagem.....                              | 71        |
| <b>Considerações Finais.....</b>                                                         | <b>90</b> |
| <b>Referências Bibliográficas.....</b>                                                   | <b>92</b> |
| <b>Anexos.....</b>                                                                       | <b>98</b> |

## Introdução

Em 2007, Rubem Fonseca publicou um livro de crônicas com o título *O Romance Morreu*. A primeira crônica, de título homônimo, levanta o tema da morte da Literatura e de como esta morte há tempos é anunciada. Os concorrentes diretos da Literatura são o automóvel, o cinema, a televisão, a Internet, elementos da modernidade que influenciaram e influenciam o modo de vida da sociedade de hoje, modificando leitor e leitura. O tema da crônica não deixa de ser curioso, pois revela que a participação da Literatura na vida das pessoas diminuiu a tal ponto do autor afirmar a possível morte do leitor, mas não a da Literatura. Em contraste, entretanto, Rubem Fonseca declara que, ao mesmo tempo em que surgiram os concorrentes, surgiram também autores consagrados. Na lista constam Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, Henry James, Machado de Assis, Fernando Pessoa, William Faulkner, Albert Camus, Gabriel García Márquez, Carlos Drummond de Andrade, José Saramago, Elias Canetti, Günter Grass, Ferreira Gullar e até o diacronicamente distante Luís Vaz de Camões.

A crônica assim como o livro *O Romance Morreu* são de suma importância por dois motivos. Primeiro: Rubem Fonseca não é um escritor que dê entrevistas, então, poderia se pensar que suas opiniões poderiam ser encontradas na voz dos narradores ou das personagens de suas obras. Apesar da fronteira entre o autor e seus narradores e personagens não elucidar as verdadeiras opiniões do autor, a crônica e o livro são relevantes por relevarem características de sua obra, de seu projeto literário. Segundo motivo: o contraste entre a obra de Rubem Fonseca e a sua hipótese de que a Literatura continuará a existir independente da existência de leitores (FONSECA, 2007, p. 09). Fonseca cria o contraste, tensionando a questão, quando sai em defesa da Literatura, citando grandes nomes da tradição literária e, ao mesmo tempo, sua obra, supostamente, tenta romper com essa tradição. É de se perguntar, portanto, por que a literatura fonssequiana, simultaneamente, rechaça o cânone e mantém-no como parâmetro para a criação. Essa relação tensa entre a contos fonssequianos e a tradição literária é o tema de nosso trabalho. Mas antes de discuti-lo, cabe uma breve apresentação do autor e de sua obra.



Rubem Fonseca nasceu em Janeiro de 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais; Há registros, como o de Deonísio da Silva (1983, p. 21), que informam que Fonseca se dedicara à Literatura muito antes de sua primeira publicação:

Em conversas que mantive com o escritor, contou-me ele as dificuldades que encontrou para publicar suas primeiras produções, as absurdas exigências que lhe fariam muitos editores, reclamando uma terraplanagem que erradicasse alguns outeiros e preenchesse vales ofensivos à paisagem literária tida por padrão às diversas épocas que procurou edição para seus contos. Outros, mais desavergonhados, não se vexaram de recomendar alguns estilos como modelo e, nesse caso, os autores indicados iam de José de Alencar a João Guimarães Rosa.

Diante das dificuldades, adiou sua dedicação à Literatura e iniciou sua carreira policial na década de 50, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Anos depois saiu da Polícia, após ter estudado Administração na New York University, e assumiu o setor executivo da Light e a direção dos IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) até a sua aposentadoria.

São poucas as informações que se tem da vida de Rubem Fonseca pelo fato de ser alguém que despreze qualquer aparecimento na mídia. Não se deve, porém, classificar tal fato como negativo, uma vez que para o entendimento do fenômeno literário não é preciso biografismos. A Literatura tem o seu próprio sentido, o seu movimento, e se precisasse de outros elementos, que não os próprios para se fazer inteligível, não seria o fenômeno que é, e que o próprio Rubem Fonseca (2007, p. 10) chama de permanente.

O seu primeiro livro *Os Prisioneiros* foi publicado em 1963. Nele, o autor já demonstrava uma diferenciação em relação ao que se publicava no país. O homem moderno, envolto das diversas linguagens midiáticas, entrelaçadas com a violência quase que inevitável, será o protagonista desta estética brutalista (BOSI, 1999, 436). A própria epígrafe do livro nos alerta para a temática da obra: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível”.

Dois anos depois, em 1965, publica *A Coleira do Cão*. Aprofunda-se mais ainda no tema da violência, com o intento de demonstrar a realidade

brutal e a inércia social da época: retrato de um país que há um ano havia sofrido um golpe militar.

*Lúcia McCartney*, de 1969, dá continuidade à abordagem realista de Rubem Fonseca, mas dá início, em alguns contos, a um diálogo com a tradição literária por meio da metalinguagem. O conto “A Matéria do Sonho” tem como personagem um leitor voraz, cujo cotidiano é dividido entre a leitura de grandes clássicos da Literatura, o trabalho de cuidar de um idoso e as relações sexuais com uma boneca inflável. O relato segue a proposta do livro anterior: “o corpo é o lugar onde vive a possibilidade de o homem se realizar” (VIDAL, 2000., p. 63), embora também direcione a realização do homem para o imaginário. Há, então, uma analogia entre leitura e masturbação antepostas à realidade. Cita também, entre outros autores, Tolstoi, Dostoiévski, Alexandre Dumas, Thomas Mann, Kafka.

O conto poema “Os Inocentes” tem relação explícita com o poema “Inocentes do Leblon”, de Carlos Drummond de Andrade, porém com ótica inversa ao do poeta mineiro. Há, no conto poema de Rubem Fonseca, uma intenção clara de aproximações e distanciamento com a temática do poeta mineiro. O conto “\*\*\* (Asteriscos)” tem metalinguagem explícita, sendo um manifesto da proposta estética fonsequiana. Segundo Luís Cláudio de Menezes (2008, p.19), o conto revela “a intervenção da barbárie na esfera da cultura”. Um diretor de teatro discorre, por meio de entrevistas em jornais e programas de TV, sobre a estética de suas peças, nas quais a violência e a escatologia são levadas ao extremo. Há nas salas do diretor uma ironia sobre a boçalidade do teatro, de seu público e da crítica. O conto caracteriza-se como uma prévia do que viria no próximo livro.

*Feliz Ano Novo*, de 1975, é o “divisor de águas” da obra fonsequiana. A brutalidade torna-se mais intensa. Se a temática dos livros anteriores persiste, a forma de narrá-lo é inovada. Rubem Fonseca prioriza a narração em primeira pessoa como instrumento de sondagem das profundezas bárbaras de nossa sociedade. Abandona quase que totalmente a terceira pessoa como forma de eliminar a opinião de um narrador onisciente, mas sem que a presença do autor se evapore, pois este e as personagens se fundem. Nesse aspecto, o conto de Rubem Fonseca se potencializa nos temas que aborda. Não foi por mero acaso que ocorreu a censura da obra, no entanto,

enganaram-se aqueles que apenas enfocaram a obra sob o prisma da violência explícita. Na verdade, a proposta estética iria muito além da abordagem das experiências do indivíduo das grandes metrópoles, ela desembocaria na própria natureza de sua construção. Isto é, além da obra possuir características metalingüísticas, seria um manifesto da importância da Literatura na sociedade e uma reflexão profunda sobre suas manifestações numa sociedade alienada e violenta como a nossa, onde qualquer arte estaria em segundo plano.

Outras obras de Fonseca se destacam como *O Cobrador* (1979), *A Grande Arte* (1983), *Agosto* (1990), *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001). Muitos estudos, como os de Deonísio da Silva (1996) e Ariovaldo José Vidal (2000), demonstram que as três primeiras obras de Rubem Fonseca trazem uma abordagem inusitada da sociedade. Nelas encontramos os miseráveis das grandes cidades, a violência como um dos elementos centrais das relações humanas, a alienação do indivíduo pelos meios de comunicações de massa, a sexualidade beirando o doentio por conta de uma sociedade secularmente reprimida, as elites não apenas como produtoras, mas como parte integrante desse caos urbano.

No entanto, foi em *Feliz Ano Novo* que o autor encontrou uma forma extrema de representação da realidade. Se, nos outros livros, a experiência com a barbárie é em tom de perplexidade, o livro de 1975 se caracteriza pelo aprofundamento da linguagem agressiva, sem opiniões de um narrador onisciente. A quase totalidade dos contos que compõem a obra são narrados em primeira pessoa, o que configura que a maioria das personagens é vítima ou protagonista desta barbárie, aproximando o leitor da experiência da decadência urbana.

Esta quase quebra do caráter ficcional, acentuando a realidade, fez com que o, então, ministro da Justiça, Armando Falcão (apud SILVA, 1996, p. 121) proferisse estas palavras:

(...) o livro em apreço fere, de modo brutal, preceitos éticos de qualquer sociedade estruturada, pois a linguagem vulgar adotada e os próprios temas dos contos procuram demonstrar a perversão e a maldade que se obtém pelo estudo de diversas camadas sociais, e que chega a causar repugnância ao leitor mais aberto a idéias.

A “repugnância ao leitor mais aberto a idéias” seria cômica se não fosse real. Porém, o que as entranhas do poder não puderam oficializar foi que a censura de *Feliz Ano Novo* ocorreu por conta da obra realmente abrir as idéias do leitor. Seria equivocados afirmar que a obra tem os seus méritos apenas por apresentar a sociedade brasileira de uma forma nunca antes vista em nossa Literatura. A Literatura não é apenas uma forma de representação da realidade social, ela é um sistema próprio de significados, cujas relações de elementos verbais e extraverbais configuram-na como um fenômeno que transcende a sua matéria, a palavra e a esfera da realidade. Cabe aos estudos literários se debruçarem sobre os meandros dessas relações com o objetivo não só de ajudar o leitor a refletir por meio da leitura, conscientizá-lo do significado da abrangência que texto literário é capaz, mas também de situar as obras numa tradição, apontando a importância da Literatura como fenômeno de civilização, assim como desvendar às influências e os caminhos da criação literária. *Feliz Ano Novo*, além de ser uma obra hiper-realista, possui elementos que inovam a criação literária, exigindo uma nova ótica sobre o cânone até então estabelecido.

Nosso trabalho tem como objetivo discutir relações entre alguns contos de *Feliz Ano Novo* e a tradição literária. Além dos contos “Nau Catrineta” e “O Campeonato”, já que entendemos que esses também problematizam a condição da literatura fonsequiana com essa tradição, destacamos três contos: “Corações Solitários”, “Agruras de um Jovem Escritor” e “Intestino Grosso”. O motivo para tal destaque se deve aos protagonistas que são personagens autores, que vivem o entrave entre o ofício da criação literária e as condições sociais, existenciais e estéticas.

Em “O Campeonato”, o tema central é tratado como ficção científica. Numa época futura, o sexo está abolido do cotidiano social e se restringe apenas aos atletas profissionais que participam de campeonatos de conjunções carnavais. Rubem Fonseca se utiliza de uma das atividades mais primitivas do homem para discutir identidade humana e literária.

Em “Nau Catrineta”, a tradição literária é abordada como base da criação e de leitura. Um jovem poeta deve executar um ritual antropofágico, no qual uma virgem devem ser seduzida e devorada. A virgem escolhida é uma estudante de Letras que, para escapar dessa fatalidade deve decifrar os

enigmas intertextuais da narrativa em que se encontra. No conto, é explícita a relação com a tradição literária e a necessidade de sua continuidade.

Em “Corações Solitários”, o protagonista é um repórter policial que, demitido de seu periódico por conta da falta de crimes na sociedade, começa a trabalhar numa revista feminina para mulheres da classe C. Além de cuidar da seção de respostas às cartas, que ele mesmo inventa, é responsável pela criação de fotonovelas. É um personagem que se mostra erudito e a criação da fotonovela, apesar de ir ao encontro da massificação proposta pela cultura de massa, baseia-se quase que totalmente em clássicos da literatura mundial.

Em “Agruras de um Jovem Escritor”, o narrador apresenta o monólogo incessante de um escritor que se diz premiado pela Academia. Ele se envolve em diversas situações cotidianas da vida moderna. Várias situações bizarras ocorrem, mas, no entremeio delas, a personagem evoca alguns escritores do cânone literário sobre os limites de sua criação literária.

Em “Intestino Grosso”, o narrador trata de uma entrevista com um escritor que disserta sobre diversos aspectos da Literatura, da tradição literária, da natureza humana e, principalmente, de sua obra. Em determinadas falas da personagem, a tradição literária brasileira é evocada através dos nomes de Machado de Assis e Guimarães Rosa, por exemplo. Podemos considerar a personagem como alter ego de Rubem Fonseca, por conta de suas falas coincidirem com a proposta estética de *Feliz Ano Novo*, fazendo de “Intestino Grosso” o mais metalingüístico dos contos.

Os contos são, a nosso ver, pontos-chave para o entendimento de aspectos da obra fonsequiana. Entre os aspectos abordados, ressaltaram-se: as dificuldades e anseios do autor de hoje em relação ao literário, a influência supostamente negativa e positivas do cânone literário e dos meios de comunicação de massa, a crise da criação literária.

Diante do exposto, perguntamos: até que ponto contos de *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, revelam ora um encontro com a tradição literária ora um distanciamento?

A fim de tentarmos responder a essa questão, selecionamos a seguinte hipótese: a composição dos contos de *Feliz Ano Novo*, ao criar um confronto com a tradição literária, estabelece duas vias de diálogo: uma por meio da metalinguagem e outra por meio da paródia.

Este trabalho está dividido em 3 capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Impasses Criativos: aproximação e distanciamento da tradição”, trata dos conceitos de tradição, de algumas de suas transformações e de como a Literatura absorve esses fenômenos e os demonstra em sua constituição. Analisaremos os contos “Nau Catrineta”, “O Campeonato” e “Agruras de um Jovem Escritor” com o objetivo de refletir sobre os impasses revelados pela narrativa. A base teórico-crítica deste capítulo são os estudos de Anthony Giddens, Octávio Paz, John B. Thompson, Walter Benjamim, Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

O segundo capítulo, “Impasses teórico-críticos contemporâneos”, explana brevemente como a Literatura se localiza entre as diversas linguagens midiáticas. Discute também a saída encontrada para a sua valorização, ao debruçar-se sobre si mesma. Fundamenta tais estudos as propostas de Marshall McLuhan, Leila Perroné-Moisés, entre outros.

O terceiro e último capítulo, denominado “Metalinguagem e Paródia”, discorre sobre os conceitos de metalinguagem e paródia, buscando apreender como estão presentes na literatura fonsequiana. Os contos “Corações Solitários” e “Intestino Grosso” serão analisados com o intuito de refletir sobre suas construções metalingüística e paródica, estabelecendo também o diálogo com a tradição literária. Os estudos estão fundamentados nas propostas teóricas-críticas de Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, entre outros estudos sobre a obra fonsequiana.

## Capítulo I – Impasses Criativos: aproximação e distanciamento da tradição

### 1.1 Tradição: interações e identidade

O termo tradição vem do latim *traditio*, que significa transmitir, passar algo e alguém, doar. Há no verbo *tradire* o conceito de transmissão do conhecimento oral e escrito passado de geração para geração (BRANCO, 1879, p. 821). O indivíduo de qualquer sociedade estará sempre subordinado aos valores construídos pelas experiências dos demais indivíduos, sejam esses do passado ou do presente. Para que tal indivíduo não fosse subordinado à herança natural que recebe por meio de suas relações sociais, deveria ser apartado da sociedade no exato instante em que viesse ao mundo.

Para Gerd Bornheim (1987, p. 20), este conjunto de valores que o indivíduo herda de suas relações é o que se compreende como tradição. Para ele, a tradição não é apenas constituída de conhecimento e opiniões que os indivíduos possuem e repassam aos outros, ela também é constituída da “totalidade do comportamento, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade”. A tradição, portanto, se apresenta como uma memória coletiva e esta memória se caracteriza como o centro vital de todas as tradições, é o que pressupõe a cultura como um trabalho que se produz, se acumula e se refaz através da História. (BOSI, 1987, p. 53).

Abrangendo as práticas sociais, cuja integridade e continuidade são demonstradas e protegidas por todos os indivíduos, a tradição possui um elo com o passado, influenciando o presente de quem a mantém, “em outras palavras, a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência para o presente” (GIDDENS, 1997, p. 80).

A tradição tem um caráter normativo ou moral que rege a organização espaço-temporal de uma sociedade. Não se preserva apenas o passado, mas este é reconstituído continuamente com base no presente, e esta construção é parcialmente individual e fundamentalmente coletiva. No entanto, não há uma

desvinculação da tradição com o futuro, há uma continuidade entre o ontem, o hoje e o amanhã, ou seja,

“é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1991, p. 44).

A tradição, portanto, é um meio da sociedade afirmar e preservar a sua identidade, porém não de forma consciente, ela se transforma por compulsão. Isto é, independentemente do indivíduo ter vontade própria, a tradição se mantém em voga, influenciando esse indivíduo mesmo quando há uma atitude contrária a ela.

Em sua essência a tradição possui passividade e criatividade, pois se caracteriza com o algo ritualístico. Ao mesmo tempo em que indivíduos se organizam para criar o ritual, tomando uma atitude criativa, eles tornam-se passivos, já que a própria criatividade se submete à vontade da tradição de se querer permanente. Assim, estabelecem-se os mecanismos que produzem o elo de uma comunidade, possuindo uma linguagem própria e uma verdade em si. Esta verdade exige uma “linguagem performativa”, que é independente do entendimento dos seus praticantes, “a fala ritual é aquela da qual não faz sentido discordar nem contradizer – e por isso contém um meio poderoso de redução da possibilidade de dissensão” (GIDDENS, 1997, p. 83).

A tradição se mostra como elemento chave para os indivíduos de uma comunidade entenderem o mundo, já que os pressupostos da tradição são aceitos como inquestionáveis. Esses indivíduos se conduzem no cotidiano por meio deles e repassam-nos de geração para geração.

Para John B. Thompson (1998, p. 159), esse caráter ritualístico da tradição é predominante nas sociedades em que as interações dos indivíduos se dão por meio das interações face a face. Além do aspecto hermenêutico, conjunto de conceitos passados de geração para geração, Thompson defende que a tradição é possuidora de três outros aspectos: o normativo, o legitimador e o identificador.



O normativo corresponde aos princípios orientadores trazidos do passado para reger as ações do presente. O legitimador está ligado à ideologia. Esse aspecto é “fonte de apoio para o exercício de poder e da autoridade” (THOMPSON, 1998, p. 164). Tal legitimização corresponde também ao aspecto normativo, visto que algumas instituições de poder não são questionadas, sendo a sociedade obediente, agindo de forma não racional diante desses valores de poder e de dominação, trazidos do passado. O aspecto identificador, por sua vez, é considerado por Thompson (1998, p. 164-165), como o mais importante. Corresponde à formação da auto-identidade e da identidade coletiva:

Auto-identidade é o sentido que cada um tem de si mesmo como dotado de certas características e potencialidades pessoais, como um indivíduo situado numa certa trajetória de vida. A identidade coletiva é o sentido que cada um tem de si mesmo como membro de um grupo social ou coletividade; é um sentido de pertença, de ser parte de um grupo social que tem uma história própria e um destino coletivo.

As tradições carregam o material simbólico necessário para a formação tanto da identidade individual quanto coletiva. Como a identidade não parte do nada, é necessária a preexistência de crenças, valores e padrões de comportamentos que constituem esse material simbólico.

## 1.2 Ritualismo em discurso crítico

Rubem Fonseca se insere conscientemente na tradição literária e esta inserção tem implicações em sua obra. Nos contos de *Feliz Ano Novo*, é o predominante a carga metalingüística: o discurso sobre os elementos da Literatura se funde com os discursos das personagens, fazendo com que a auto-análise textual percorra toda a obra. Há, então, a incumbência da obra em localizar-se dentro do espaço e do tempo da tradição.

Dois contos de *Feliz Ano Novo* tratam, veladamente, de uma reflexão sobre os caminhos da Literatura e a permanência de uma tradição. São eles “O Campeonato” e “Nau Catrineta”. Têm características distintas: “O Campeonato”

é um conto de ficção científica, enquanto “Nau Catrineta” se apresenta como um conto de terror, com raízes poeanas. No entanto, esta distinção é desfeita quando se percebe que seus elementos se organizam com o objetivo de absorver uma gama de discursos. Entre eles, está o discurso da tradição literária que ressalta que as inúmeras tradições não podem ser diluídas de forma unilateral e instantânea.

O conto “O Campeonato” narra um campeonato de conjunção carnal. Num tempo futuro, a sociedade tecnocrata suprimiu até uma das atividades mais primitivas do ser humano: a relação sexual, cabendo apenas aos profissionais esta atividade, isto é, às pessoas que se conseguem dominar sua natureza para a auto-eficiência. Organizavam-se os campeonatos de conjunção carnal até serem proibidos por lei: “uma comissão de sábios de alto nível investigava os seus efeitos sobre o desenvolvimento psicossocial dos jovens” (FONSECA, 1999, p. 116)\*. Aqui, aborda-se, obliteradamente, o tema da censura em relação à natureza do que é pornográfico. Mas, apesar das proibições, campeonatos não oficiais eram feitos às escondidas.

O conto é narrado por Açoreano, nome cuja raiz da palavra nos remete e açor, uma ave, denotando ser alguém que está acima das demais personagens. Açoreano é um mediador profissional, além de ser juiz dos campeonatos de conjunções canais também já foi juiz de concursos entre renomados *gourmets*, ou seja, é um especialista em analisar e criar juízos de valor em torno de atividades vitais, ou primitivas, do ser humano.

O início da narração tonaliza a temática central do conto: a desumanização do homem, a perda da perspectiva de identidade:

Todos nós, animais de sangue quente, sabemos que tudo vai acabar. (...)

Ao ser contratado, eu não me incomodava com isso. Eu vivia de arbitrar os últimos confrontos de nossa natureza primitiva e não podia perder tempo com reflexões filosóficas. (p. 115)

---

\* FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 2ª Ed, p. 174. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa citação e vêm acompanhadas somente a indicação das páginas.

O saber da finitude de tudo constrata com a afirmação da inutilidade da filosofia. A morte é um dos elementos da existência mais abordados pelo homem, seja na filosofia, na Literatura, seja em outras artes. O discurso do narrador desde o princípio se revela como o discurso de um tecnocrata, que despreza a transcendência das coisas, priorizando o pragmatismo das disputas meritocráticas sem brechas para divagações. Infere-se que se nega a importância das reflexões sobre o tema, é porque importância nele há.

A disputa é entre Palor, que nas palavras do narrador “rima com valor”, e Maurição Chango, que “rima com tango”. A observação do narrador sobre as rimas com os nomes dos personagens revela uma posição parcial, que se justificará com o caminhar da narrativa. Já que Palor é campeão mundial e recordista oficial, o narrador, ao atrelar seu nome com a palavra valor, demonstra o juízo de valor daqueles que vêm na vitória, a eficiência como objetivo único ao indivíduo, enquanto que o tango, uma dança argentina que remete ao fracasso, é atrelado a Chango, o desafiante que amarga a derrota.

Além disso, o discurso do narrador sempre quer se afirmar como um discurso possuidor do saber pleno da matéria sobre a qual discorre. Ao lavrar o regulamento da competição. Açoreano demonstra-se, orgulhosamente, possuidor do “jargão utilizado por juristas e rábulas” (p. 117). No entanto, o seu discurso, a todo instante, tem a intenção de legitimar o esvaziamento daquilo que é naturalmente humano. É o saber tecnocrata a favor do absurdo que o próprio conto quer denunciar.

Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 13), trata-se de estratégia da ficção fonsequiana este contraponto entre o saber técnico e a realidade sobre a qual ele discorre, ela afirma:

Frequentemente, não é um outro autor que é citado, mas um tipo de conhecimento prestigiado pela sociedade – como, por exemplo, o constituído pelas ciências biológicas – cujo poder legitimador será corroído pelo discurso ficcional, que acabará por lhe conferir um caráter expletivo: quanto mais os personagens exibem erudição mais se evidencia a diferença entre conhecimento livresco e sabedoria.

Em torno da disputa, há toda uma parafernália que, na descrição do narrador, é a responsável pela execução das relações sexuais dos disputantes:

Os assessores foram incumbidos do planejamento tático e estratégico das respectivas campanhas. Basicamente os dois planejamentos obedeciam a parâmetros semelhantes, adotando a mesma sistemática e metodologia. Os itens principais eram: 1) as parceiras, seu recrutamento, contratação, concentração e hierarquização; 2) os recursos audiovisuais – filmes, slides, posters, gráficos, músicas & ruído, display análise de feedback; 3) alimentação, que consistia no balanceamento, que abrangia jogos táteis, comics, sheepcounting e pseudo-onfalopsiquismo (p. 118)

A pernosticidade do narrador em querer atribuir um sentido tecnocrático para aquilo que não é passível de controle, o primitivismo humano, é confrontada com discurso ficcional fonsequiano. Tal discurso organiza os elementos da narrativa de modo a revelar o autoritarismo dos discursos e fenômenos midiáticos que nos impõe uma realidade diminuída, oferecendo tais discursos e fenômenos nenhuma margem para a reflexão.

O contraponto do discurso de Açoreano se enlaça com o de Palor, o campeão. Enquanto que o narrador e o desafiante, Maurição, atribuem o bom rendimento de um “atleta” aos meios tecnológicos e metodologias acadêmicas, Palor se mantém redutível à utilização destes meios, permanecendo o mais natural possível.

Curiosamente, os assessores dos dois disputantes são personagens que fazem referência à tradição literária: o nome de Gorki, corretor e assessor de Maurição, nos remete ao escritor russo Máximo Gorki (1868-1936) já o assessor de Palor, Ursinho Meireles, mestre em artes, é descrito como “um homem de cultura clássicas”. Enquanto Gorki adota também o discurso tecnicista, a ponto de subestimar o campeão desafiado, Ursinho Meireles discorre sobre os procedimentos naturais de Palor e, a cada fala, palavras de Shakespeare são citadas como a validar tais procedimentos.

Durante a disputa, Palor tem um rendimento excepcional e, quase no final, desabafa com o personagem narrador:

“Estamos presenciando”, disse Palor, “o grande instante final da conjunção carnal. O formigueiro nos espera. Você me entende!”

Respondi que entendia.

“O amor está acabando, por que o amor só existe por sermos animais de sangue quente. E hoje estamos finalmente representando o último poético circo da alegria de foder, que tenta opor as vibrações do corpo à ordem e ao progresso, aos coadjuvantes psicoquímicos e aos eletrodomésticos. A vocação do ser humano é ser humano. Não é ser organizado, nem fértil, nem ter o estômago cheio nas horas certas, nem ter como ideal o paraíso de uma placenta infinita” (p. 123).

É um discurso que se coloca contra a desumanização imposta pela massificação e contra o deslocamento dos atributos naturais do homem pelas metodologias científicas afins. Mas, também, é um discurso contra o próprio discurso de Açoreano.

Essa disputa entre os discursos é o grande mote de Rubem Fonseca para discorrer sobre a própria tradição literária e suas implicações hoje. As referências aos cânones da Literatura e suas relações no conto não são ao acaso. Segundo Vera Follain de Figueiredo (2003, p. 13), a obra fonssequiana possui dimensão profunda e deve “ser reconstruída para além dos dados sensíveis”. É, portanto, passível de dupla leitura: ou o leitor pode acompanhar o enredo simples da narrativa, “deixando-se guiar pelo princípio da causalidade”, ou seguir as referências sutis do texto, que possibilitam encontros com a tradição literária, inter-relacionando passado e presente, sem esquecer o futuro. É a constituição de um texto híbrido para a formação de um leitor hibridizado:

Optando por conciliar dois tipos de leitores – um que realiza a leitura em linha reta, sintagmática, e outro que aceita o convite para uma leitura labiríntica, paradigmática, tomando caminhos transversais – a literatura de Rubem Fonseca está, mais uma vez, em consonância com uma tendência geral da ficção contemporânea: a de reconquistar e, ao mesmo tempo, reeducar o leitor comum. (FIGUEIREDO, 2003, p. 14).

O conto “O Campeonato” não se constitui apenas como o relato de um campeonato de conjunções carnavais, é também um manifesto contra a

deserotização do corpo, contra os regulamentos que subtraem a nossa animalidade e nossa natureza, fazendo-nos seres esvaziados de nossa própria essência. Também as suas referências literárias nos possibilitam uma outra leitura sobre a natureza do literário. Não estaria Rubem Fonseca nos alertando de que a Literatura é tão essencial para a civilização quanto o orgasmo natural e livre? A predominância na sociedade de artifícios midiáticos em detrimento de nossa principal linguagem, a verbal, não implica extinção da essência do literário? A tecnocracia predominante abalaria a natureza literária, já que tabelas de livros mais vendidos invadem as folhas de revistas e jornais, incutindo nos indivíduos que a Literatura é um território de disputas entre *Best-sellers*, no qual o campeão apresenta maior número de venda em detrimento de livros que operam o literário?

A obra fonsequiana responde a essas perguntas, dizendo não. Rubem Fonseca organiza os elementos de sua narrativa consciente de que seu leitor, em seu cotidiano, está imenso na diversidade das linguagens midiáticas que, arbitrariamente, impõem um significado esvaziado de realidade. Essa organização faz um deslocamento das linguagens tecnocráticas e midiáticas para dentro da Literatura, dando origem a um diálogo, produzindo um jogo de espelhos discursivos que promovem a reflexão do leitor, seja sobre o literário, seja sobre o sociocultural, revelando a contemporaneidade.

No dizer de Vera Lucia Follain de Figueiredo (2003, p. 14), construir a narrativa ficcional como um território para a disputa das linguagens literária e as demais presentes nos meios midiáticos é a única alternativa para o processo de reeducação do leitor:

No caso da ficção atual, o fio que a separaria de outros tipos de narrativa, postos em circulação pelos meios de comunicação de massa, tornou-se ainda mais tênue, restando ao escritor, após exaustão a que chegaram os movimentos vanguardistas, dobrar-se sobre a própria história do campo e, através do jogo do espelhamento, recuperar a representação – não para criar a ilusão de realidade, mas para fazer emergir o seu caráter de representação de uma representação.

Contra a diluição da Literatura, Rubem Fonseca constrói um conto em que o discurso do narrador, a todo momento, oferece uma reflexão ao leitor, em contraponto ao discurso de eficiência, de domínio e de saber do campeão Palor. O narrador se vê destituído de autoridade discursiva que implode por meio do que é narrado: as ações e falas de Palor. É nesse processo – de um discurso sobre o outro – que o discurso ficcional preenche os vãos fabricados pelos discursos autoritários dos que dominam o “formigueiro”. A tradição literária se sustenta por meio destes espelhamentos dos discursos, e surpreende, ao demonstrar uma força ainda maior naquilo que lhe compete: livrar o leitor de um universo de linguagem reducionista e convencional.

Se o conto “O Campeonato” nos remete a um futuro com o intuito de gerar a reflexão sobre a condição humana e, ao mesmo tempo, sobre o fazer literário, o conto “Nau Catrineta” toma o sentido inverso, nos remete ao passado, porém com o mesmo objetivo. Narra a história de um jovem poeta, aniversariante de 21 anos que, atingindo a maioridade, teria de cumprir uma missão ritualística: cometer o ato de antropofagia, uma tradição de sua família.

A história se inicia com a personagem tia Olímpia declamando “A Nau Catrineta” (vide Anexo), um poema de autor português desconhecido, que narra a lenda lusitana acerca de um naufrágio com marinheiros portugueses. Tia Helena, outra personagem, interrompe a declamação, abrindo o diálogo textual que o conto tem com o poema folclórico. Ao mesmo tempo, começa a construção do enigma que percorrerá toda a narrativa:

É tudo mentira, disse tia Helena, nem o demônio estourou, nem anjo alguma salvou o capitão; a verdade está toda no velho Diário de Bordo, escrito pelo nosso avô antigo, Manuel de Matos, que tu já leste, e neste outro livro, o decálogo Secreto de tio Jacinto, que vais ler hoje pela primeira vez. (p. 127-128)

A interrupção da declamação demonstra que a personagem de tia Helena rechaça os discursos que se tornam críveis por mera conveniência social. A verdade se encontra nos escritos de um antepassado, base da tradição ocidental (RUSSELL, 2002, p. 169). Os nomes de outras tias também nos sugerem o diálogo com a tradição: Julieta se refere à personagem de

Shakespeare, cânone da literatura ocidental, e Olímpia nos lembra o monte Olímpio, tradicional espaço da mitologia grega.

O Decálogo citado por tia Helena continha a lei que mantinha toda a família numa tradição ritualística, seja a antropofagia obrigatória a José, seja os cabelos nunca cortados das figuras femininas do conto. O próprio nome decálogo faz referência ao Pentateuco, escrito por Moisés, responsável pela propagação dos Dez Mandamentos.

Além disso, esse conto nos reporta à literatura de Edgar A. Poe, quando apresenta Ermelinda, a vítima do conto envolto por clima sombrio, precursor do acontecimento terrível ao qual estava destinada:

Da janela do meu quarto vi, iluminado pelo claro brilho da lua cheia, o carro de Ermê, com a capota arriada, entrar lentamente pelo portão de pedra, subir o caminho ladeado de hortênsias e parar em frente à alta casuarina que se erguia no centro gramado. A brisa fresca da noite de maio punha em desalinho os seus finos cabelos louros. Por instantes Ermê pareceu ouvir o som do vento na árvore; depois olhou na direção da casa, como se soubesse que eu a estava observando, e passou o cachecol em torno do pescoço, varada por um frio que não existia, a não ser dentro dela (p. 129)

A atmosfera fúnebre é anunciada pela seleção vocabular (brilho da lua cheia, capota arriada, entrar lentamente, em desalinho os finos cabelos louros, ouvir o som do vento, passou o cachecol em torno do pescoço, varada de frio) e pelas relações que se estabelecem no decorrer da narrativa.

A família, então, recebe Ermelinda e, durante o jantar, as tias travam um diálogo enigmático sobre seus antepassados, incumbindo à visitante a tarefa de decifrar o que está sendo dito:

Todos os primogênitos eram e são obrigatoriamente artistas e carnívoros e, sempre que possível, caçam, matam e comem a presa (...) José está sendo treinado desde pequeno para ser artista e carnívoro (...) Ele é poeta (p. 129-130).

Carnívoro é eufemismo do canibalismo responsável pela sobrevivência dos antepassados da família e, a este ato antropofágico, José deve dar



seguimento. Porém, ao mesmo tempo em que José é treinado para ser carnívoro, também o é para ser poeta, dando a entender que, além da carne humana, José se apresenta como um grande devorador de textos. Cita Molière e Racine, desde o início do conto é acordado pela declamação de tia Olímpia, e ainda decifra, nas entrelinhas do Diário de bordo do avô antigo Manuel de Matos, a sua missão.

Ao contrário de José, Ermelinda, estudante de Letras, não consegue decifrar as pistas que as tias estão a lhe jogar, não se vê como personagem de uma trama, não interpreta corretamente as informações que lhe são dadas a respeito do ritual que está acontecendo.

A metalinguagem do conto se faz duplamente. Após o jantar, José leva Ermelinda para “uma espécie de quarto-biblioteca”. Tal espaço sugere relações entre escritor/narrador e leitor, e entre amantes. Ermelinda funciona como uma fusão desses destinatários. Como leitora ingênua, sucumbe à sedução de José (poeta e amante), é devorada. O texto nos leva a refletir que o leitor que se deixa seduzir passivamente pelos escritores poderá ser devorado pelo texto. É preciso ser sagaz na decifração de enigmas.

Essa sagacidade o leitor possuirá se realmente for um leitor atento, capaz de realizar leituras nas entrelinhas, conhecedor, por exemplo, da tradição literária. Esse leitor, Ermelinda não compreende:

Ermê disse que havia lido alguma coisa Garret, e que entendia o poema como uma alegoria da luta entre o Mal e o Bem, acabando este por vencer, como é uso em tantas homílias medievais.

Então acreditas que o anjo salvou o capitão? Perguntou tia Julieta. É o que está escrito, não? De qualquer forma, são apenas versos saídos da imaginação fantasiosa do povo, disse Ermê. (p. 130).

Ermelinda não consegue perceber que o enredo do poema “A Nau Catrineta” se torna realidade por meio dos casos contados pelas tias e pela amostragem de vários livros sobre antropofagia. Também não percebe que está prestes a se tornar uma vítima da tradição familiar dos Matos, pois não lê os indícios nos discursos das tias de José.

No quarto-biblioteca, Ermelinda é envenenada por José. Após a morte da personagem, é executado um ritual que envolve a prática antropofágica:

Na mesa grande do Salão de Banquetes, que eu nunca vira ser usado em toda a minha vida, foi cumprida a minha missão, com muita pompa e cerimônia. As luzes do imenso lustre estavam todas acesas, fazendo brilhar os negros trajes a rigor que as tias e dona Maria usavam.

(...) Quando engoli o primeiro bocado, tia Julieta, que me observava atentamente, sentada, como as outras, em volta da mesa, retirou o Anel de seu dedo indicador, colocando-o no meu.

Fui eu que o tirei do dedo do teu pai, no dia seguinte da sua morte, e aguardava-o para hoje, disse tia Julieta. És agora o chefe da família. (p. 136).

Em seu “Manifesto Antropofágico”, Oswald de Andrade (1972, p. 13) diz que “só a antropofagia nos une. Socialmente-Filosoficamente-Economicamente”. O ritual antropofágico no final do conto funciona como uma metáfora da devoração cultura, mantenedora da identidade do discurso literário e da família Matos. O anel simboliza não apenas um prêmio a José por cumprir sua missão de manter a tradição da família, mas também por se tornar um poeta, ou seja, um artista que mantém uma aliança com a tradição literária, já que se cumpriu um ritual baseado numa história tradicional. “A Nau Catrineta”.

\*\*\*

Os dois contos – “O Campeonato” e “Nau Catrineta” – abordam, de forma distinta, a natureza do literário e sua permanência. Permanência que a tradição impõe de forma assentida mesmo quando questionada. Mesmo quando os discursos se apresentam como anti-literários, intransitivos, o literário persiste e atinge a sua efetivação. Rubem Fonseca sabe que não se pode criar algo suspenso no vácuo. A contemporaneidade, que representa em seus contos, traduz de forma crítica o esvaziamento do ato de leitura, assim como os discursos que alienam o homem. A seu modo literário, Fonseca concretiza o que diz Bornheim (1987, p. 23), “é ao menos curioso observar que,

precisamente, quando a tradição entra em crise, surge quase que a antever a virulência de seus sintomas, a tentativa consciente de eternizá-la”.

As personagens Palor, de “O Campeonato”, e José, de “Nau Catrineta”, simbolizam o que Giddens (1997, p. 104) intitula como guardiões: “a pessoa detentora do saber ou sábia é o repositório da tradição, cujas qualidades especiais originam-se daquele longo aprendizado que cria habilidades e estados de graça”. Poderíamos perguntar também que tipo de guardião é Rubem Fonseca, que tradição guarda. Seus narradores, guiados por uma atitude crítica sutil, seduzem o leitor, provocando distanciamento e reflexão sobre o fato narrado. A tradição, como nos mostra Giddens (1997, p. 100), permanece graças à existência dos guardiões que, diferentemente do especialista, revela seu conhecimento em tom místico, separado do comum, sendo inacessível aos leigos.

A tradição é impensável sem guardiões, porque estes têm um acesso privilegiado à verdade; a verdade não pode ser demonstrada, salvo na medida em que se manifesta nas interpretações e práticas dos guardiões (...). As tradições seculares consideram seus guardiões como aquelas pessoas relacionadas ao sagrado; os líderes políticos falam a linguagem da tradição quando reivindicam o mesmo tipo de acesso à verdade formular.

Parece ser paradoxal esta afirmação com aquela que diz ser a tradição mantida através de prática coletiva. Entretanto, o guardião é que se responsabiliza pela manutenção do saber que possibilita a prática criativa da tradição. É ele quem se apodera da “verdade formular” e preserva a identidade que esta verdade produz nos demais indivíduos da comunidade. A continuidade de que a tradição necessita está nas mãos deste guardião, que se utiliza de todo o material simbólico que ela fornece.

Ciente disso, Rubem Fonseca constrói contos como manifestos críticos que afirmam não só a continuidade inevitável da tradição literária, mas também a necessidade do leitor se reeducar, preparar-se para assimilar de forma crítica as linguagens que o agridem no cotidiano.

### 1.3 Modernidade e deslocamento

A construção da identidade do indivíduo é abalada pela modernidade. Iniciada no séc. XVII, a modernidade se refere a um estilo, costume de vida ou organização social que se expandiram globalmente a partir daquele época. A influência dos povos europeus, a troca de mercadorias e de experiência cultural com outros povos aceleraram o caráter científico, técnico e econômico dos povos colonizadores. Esses fatores contribuíram para que o relativismo cultural fosse elemento fundamental no surgimento dos questionamentos das tradições. A sociedade ocidental começa a caracterizar-se pela diferença e pluralidade como fatores determinantes para a sua constituição. Qualquer tentativa de unidade tradicional, ou seja, de elaboração de concepções monistas sobre qualquer aspecto social, teológico, científico, estético etc, foi relativizada, perdendo a sua essência absolutista.

Enquanto o *self* numa sociedade tradicional é limitado, nas sociedades modernas as alternativas para este *self* são ilimitadas. Na construção ativa do *self*, o indivíduo tece a narrativa de sua própria identidade. Como nos diz Thompson (1998, p. 183-184).

Dizer a nós mesmos e aos outros o que somos é recontar as narrativas – que são continuamente modificadas neste processo – de como chegamos até onde estamos e para onde estamos indo daqui para frente. Somos todos biógrafos não oficiais de nós mesmos, pois é somente construindo uma história, por mais vagamente que a façamos, que seremos capazes de dar sentido ao que somos e ao futuro que queremos.

A construção da identidade torna-se uma busca de sentido da existência. Nas sociedades que procederam a modernidade, o material simbólico que o indivíduo organiza para a formação do *self* são aceitos de forma inquestionável, não há espaços para o desenvolvimento de novas versões ou interpretações desse material. O sentido da vida, das ações individual e coletiva é único ou limitado e não se abrem espaços para o relativismo (TAYLOR, 2005, p.33).

Com o aprofundamento do contato com outros povos, outras formas de experiência de vida fizeram com que o indivíduo questionasse o seu próprio self. As intenções face a face com os indivíduos de seu grupo deixaram de ser absolutas, ou seja, a construção da identidade do indivíduo não se dava apenas por meio das interações diretas com a sua comunidade e, para se auto-afirmar, esse indivíduo colocava em evidência outros valores que não eram naturais de seu grupo social (THOMPSON, 1998, p. 159-160).

A modernidade fez com que o *self* se expandisse, deixando de ser estático, fez com que o material simbólico produzido pelas tradições, mantidas pelas interações face a face, adentrassem num ritmo de mudança irreversível. Berman (1986, p. 15), com base neste ritmo de mudança, classifica a modernidade como uma era onde o estilo de vida não se perpetua, sendo iminente qualquer mudança em torno do que poderia ser estático:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.

Foi no século XX que se presenciou um aprofundamento da modernidade: a tecnologia nunca havia chegado a patamares tão altos de evolução e disseminação entre os indivíduos; os meios de transporte e de comunicação reduziram o tempo e o espaço, pode-se atravessar o mundo em poucas horas; um acontecimento em qualquer parte do globo é instantaneamente divulgado às demais partes; as diversidades religiosa e cultural, em algumas sociedades, são vistas como positivas; a fabricação de múltiplos bens fez com que grande parte da humanidade tivesse acesso a um padrão de vida confortável.

Porém, não é apenas de aspectos positivos que a modernidade se constitui. Neste mesmo período do século, totalitarismos dos estados-nações deflagraram o que a modernidade possui de mais negativo. As grandes guerras demonstraram uma matança indiscriminada nunca antes vista na História; mecanismos para a prática do genocídio foram aprimorados; a maioria da humanidade é alienada por não entender este mundo sem alicerces em que

vive; os meios de comunicação de massa contribuíram para esta alienação; as sociedades de consumo têm como base de suas ações apenas o materialismo fútil; o individualismo faz com que as relações sociais não ultrapassem o caráter formal e os indivíduos das metrópoles não possuam participação efetiva nas decisões que influenciam as suas próprias vidas; a concepção de afastamento da natureza que o homem criou produziu uma devastação florestal sem precedentes; além da extinção de milhares de espécies, fora o aquecimento global que piora as condições ecológicas do planeta.

Entre esse turbilhão de contradições e entraves, o que mais contribuiu para a expansão do *self* do indivíduo foi a propagação massiva dos meios de comunicação de massa. O desenvolvimento das novas redes de comunicação possibilitou o questionamento das formas tradicionais das relações sociais e da constituição das ações dos indivíduos. O passado torna-se, então, apenas uma conexão com o presente e tal conexão tem como meta apenas o futuro.

Para Octávio Paz, no entanto, não há uma ausência da tradição na modernidade, a própria modernidade seria uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que há em cada ruptura a iniciativa de um novo começo. Paz (1984, p. 18) afirma:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra.

Nesse aspecto, a modernidade inaugura uma nova tradição: a “tradição da ruptura”. O conceito parece ser tão paradoxal quanto a próprio entendimento do que seja a modernidade. Para o poeta mexicano, a novidade do século XVII não é nem a crítica da tradição nem a negação desta, mas as novas e surpreendentes combinações dos elementos tradicionais. A modernidade atuava através da paixão crítica, voltava-se ardorosamente para o que veemente negava, sendo, portanto, “uma espécie de autodestruição criadora” (PAZ, 1984, p. 19).

Esta tradição moderna, por meio da crítica, apaga a oposição entre o antigo e o contemporâneo, o distante e o próximo, ocorrendo uma aceleração histórica, na qual tudo acontece ao mesmo tempo de forma múltipla e plural. O presente torna-se singular, cada momento é único e nossa civilização procura se fundamentar não numa tradição passada, numa definição estática, mas na presença constante da mudança. No entremeio desta aceleração histórica, muda a nossa concepção de tempo, e a possibilidade de questionar o passado é inerente a esta aceleração, a prática inconsciente. Como afirma Paz (1984, p. 24):

Ao mudar nossa imagem do tempo, mudou nossa relação com a tradição (...) tivemos consciência da tradição. (...) Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la.

Portanto, a tradição moderna é a expressão de nossa consciência histórica. Esta consciência, que tem como resultado a crítica ao passado, à tradição, é uma crítica a si mesma. Isso acarreta a necessidade de mudança, a necessidade tradicional de se renovar criticando o passado, mas não o desprezando, já que, no cotidiano, tudo será reduzido a conexões. Nesse sentido, a tradição deixa de ser ritualizada, não é mais dependente das interações face a face. Para Thompson, a tradição se desloca dos antigos limites e se ancora numa multiplicidade de lugares e linguagens (THOMPSON, 1998, p. 172-173).

Se os meios de comunicação fizeram com que o *self* dependesse das formas simbólicas de mediação, a partir do esvaziamento parcial das interações face a face. Para Thompson, a tradição se desloca dos antigos limites e se ancora numa multiplicidade de lugares e linguagens (THOMPSON, 1998, p. 172-173).

Se os meios de comunicação fizeram com que o *self* dependesse das formas simbólicas de mediação, a partir do esvaziamento parcial das interações face a face, houve, então, o deslocamento do material simbólico para meios sobre os quais indivíduo não possui nenhum controle, ou seja,

ocorreu também o deslocamento do indivíduo. Stuart Hall (2001, p. 9) reconhece que:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento — descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.

O deslocamento do indivíduo, impossibilitando a formação do *self* de forma direcionada, se deve à dependência que se criou das formas simbólicas mediadas sobre as quais não se possui controle. Cria-se, então, uma dupla dependência: das mediações para a construção da vida e de outros que as organizem. A sobrecarga simbólica, além de causar o efeito desorientador, promove a absorção do *self* por estes meios de comunicação que, ao invés de serem um recurso para a formação do *self*, engolem o indivíduo, causando a tão maléfica alienação (THOMPSON, p. 198-190).

#### 1.4 Armadilhas da narrativa

As transformações que a modernidade exerceu nas relações humanas não abalaram apenas a vida dos indivíduos, mas também a Literatura. A forma de narrar histórias também recebeu influências e foi modificada. Se a experiência se tornou mediada, ela não é mais o reflexo da identidade de quem narra a história. Walter Benjamin (1994, p. 197), em seu estudo sobre o narrador moderno, afirma que o narrador está cada vez mais distante do nosso próprio ponto de vista: “Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente (...)”.

Para Benjamin, há três tipos de narradores: o narrador clássico, representando a experiência passada por meio das interações face a face; o narrador do romance, que não compartilha as experiências e muito menos



aconselha; e o narrador jornalista, que narra a experiência do outro. O primeiro, o narrador clássico, atrela-se às narrativas das sociedades pré-modernas. São narradores responsáveis pela manutenção de um saber comunitário, em que a experiência se funde com o relato. Como declara Benjamin (1994, p. 198-199):

A experiência que passa de pessoa a pessoa é fonte a que recorreram todos os narradores. (...) escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.

Com o advento do romance surge o segundo narrador, o do próprio romance. Não é mais um narrador oral, mas um indivíduo segregado e isolado do mundo, não é mais um exemplo a ser seguido. Por isso, esse narrador está incapacitado de aconselhar, já que em seu processo de escrita incorpora a experiência narrada à experiência de seus leitores (Benjamin, 1994, p. 201).

O terceiro narrador é o narrador jornalístico. O aprofundamento da modernidade no cotidiano social fez com que a informação esvaziasse as formas tradicionais da narrativa. Benjamin (1994, p. 205) critica este esvaziamento, pois considera apenas legítima a narrativa clássica que “está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório”.

Os dilemas da narrativa, o agora e a experiência que não transcende o cotidiano, questões que se colocam em nossa contemporaneidade, podem ser abordadas no conto “Agruras de um Jovem Escritor”, que narra as atribulações de um escritor que escreve com o intuito obsessivo de conquistar a fama.

Para Luis Cláudio de Menezes (2008, p. 52), “a história [desse conto] poderia ser definida como uma tragicomédia de erros”, já que o protagonista demonstra ser uma personagem que, além de supostamente não conseguir dominar a sua empreitada, a escrita, comete uma série de enganos e equívocos em suas mais simplórias ações do cotidiano.

O conto se constitui no monólogo de José, o narrador-personagem, no qual diversos labirintos se fundem. Realidade, relação amorosa e construção literária são os elementos deste monólogo. Apresentam-se na forma de um impasse, uma muralha à qual o escritor não consegue transpor.

Ao ganhar um prêmio literário da Academia, o deslumbramento pela fama toma conta do escritor:

Confusões que começaram muitos antes, quando ganhei o prêmio da academia o prêmio de poesia da Academia e meu retrato saiu no jornal e eu achei que ficaria instantaneamente famoso, com as mulheres se atirando nos meus braços. O tempo foi passando, e nada disso acontecia, um dia fui ao oculista e ao dizer para a recepcionista, profissão escritor, ela perguntou — estivador? Minha fama durara vinte e quatro horas. (p. 94)

A tão desejada legião de fãs faz parte desse jogo de múltiplos sentidos que a ironia produzirá em todo o conto. A ida ao oculista é uma ironia sutil que nos faz entender que, após o prêmio, o narrador/escritor voltou a “ver” as coisas como elas realmente são. A simples recepcionista, em sua pergunta, afirma desconhecer a relevância da figura do escritor na sociedade. Outra personagem feminina, Lígia, no entanto, é a base para a construção do conto, criando o confronto entre realidade e ficção:

Ela entrou no meu apartamento adentro alvoroçada e anelante dizendo, não sabes das dificuldades que tive de vencer para descobrir teu endereço, oh! meu ídolo, faz de mim o que quiseres, e eu fiquei comovido, o mundo ignorava as minhas realizações e surge essa moça vinda lá de longe para se prostrar aos meus pés (...) ela não tinha para onde ir e se instalou no meu apartamento, cozinhou para mim e costurava para fora, apesar de má costureira, arrumava a casa, batia à máquina o longo romance que eu estava escrevendo (p. 94)

No decorrer da narrativa, esta relação com Lígia se demonstra totalmente complicada:

O chato é que ela me obrigava a trabalhar oito horas por dia no romance — vai falando, dizia ela, enquanto batia apressadamente na máquina. Também controlava a minha bebida, e quando eu disse que todo escritor bebia, ela falou que era mentira, que Machado de Assis não bebia. (p. 95)

A bebida tratada pela leitora como uma atitude irresponsável e atrelada à referência do escritor brasileiro, remete-nos à problemática do distanciamento da tradição, embora tão desejada na criação inovadora. O autor, contudo, tem consciência de estar inserido dentro dessa tradição, e essa consciência o impossibilita de criar algo fora do universo literário. Como afirma Bakhtin (2003, p. 190), “A individualidade de criador fora do estilo perde a convicção, é interpretada como irresponsável. A responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, fundamentado e apoiado pela tradição”.

Podemos entender, também, essa relação entre o escritor/narrador e Ligia como uma dicotomia entre autor e leitor. A obra de Rubem Fonseca se constitui num labirinto fermentado por enigmas e cabe ao leitor decifrá-lo. Embora a presença do narrador/escritor reforce o a presença da autoria, a presença de uma personagem leitora funciona como um chamamento para a importância do leitor na co-autoria de sua obra. Como afirma Umberto Eco (1999, p. 32):

É mister que o leitor suspeite de que cada linha oculta um segredo, de que as palavras não dizem, mas apontam para o não-dito que mascaram. A vitória do leitor consiste em fazer com que o texto diga tudo, salvo aquilo em que o autor pensava: visto que tão logo se descobrisse que existe um significado privilegiado, não seria este, com certeza, o verdadeiro.

O conto é composto apenas de um imenso parágrafo, causando estranhamento em sua leitura. O narrador/escritor velozmente narra fatos aparentemente ilógicos e não relacionados, mas a multiplicidade das coisas que acontecem ao mesmo tempo apenas reforça a lógica da forma como o conto é narrado. A falta de paragrafação nos remete, assim, à urgência de narrar, já que os vários acontecimentos do conto se dão num curto espaço de tempo.

José, personagem-narrador, diz possuir uma “cabeça polifásica”, remetendo-se a James Joyce que escreveu um dos livros mais importantes do séc. XX, “Ulisses”. Nele, o autor irlandês, escreve as peripécias de um homem comum, Leopold Bloom, que vaga pela cidade de Dublin. O romance é uma odisséia moderna, em que o personagem tem momentos tão épicos quanto o

herói homérico homônimo da obra, num período de apenas um dia. Nisso já encontramos um procedimento paródico.

As agruras do narrador/escritor são a lógica de sua narrativa, que gira em torno da criação, da própria figura autoral, da tradição literária, de como o real pode ser representado. O leitor deve ter também uma “cabeça polifásica” como o narrador/escritor, para que os significados do conto venham à tona. Ter “cabeça polifásica”, no dizer de Schaffer (2007, p. 25), é poder “usar diferentes modos de pensamento e diferentes representações, de acordo com o grupo específico ao qual pertencem”. Ser moderno é ser polifásico, e a narrativa moderna abandona a tradicional representação monofásica do real para valer-se do multiforme, isto é, apresentará múltiplas formas de se constituir.

Num dado momento do conto, Lígia flagra José, o escritor/narrador, com outra, no cinema, e o agride. José tenta terminar o relacionamento, mas Lígia saca um revólver: “Se me enganares com outra mulher eu te mato” (p. 94). E numa tentativa desesperada de acabar com a relação, José toma uma atitude desesperada:

Quando ela quebrou minha cabeça eu achei que tinha que dar um jeito de saltar fora sem ela me dar um tiro, e uma boa maneira era fingir de broxa, coisa que nenhum brasileiro faz, nem mesmo para salvar a própria pele, mas meu desespero era tanto que eu estava disposto a correr de passar na rua e Lígia dizer para as pessoas, em apontando com aquele dedo grande e ossudo, lá vai ele, premiado pela Academia mas broxa (p. 95).

Lígia como é uma fã devotada, não abandona seu ídolo nesta situação, leva-o ao médico, duvidando da impotência de José. A ironia é que o medo da associação com escritor premiado e broxa se afirmar não com o desprezo de Lígia, mas através do médico, que o reconhece como escritor premiado pela Academia (p.95).

O conto se configura como uma narrativa em que José tenta encontrar uma saída para os impasses de sua vida cotidiana, e mesmo passando por diversas peripécias, seja para se livrar da leitora, seja para conseguir a fama, se enrasca ainda mais, pois as mentiras e ilusões que engendra só aumentam ainda mais os seus problemas. Seu discurso, através da metalinguagem,

retrata essa impossibilidade de construir uma saída para a narrativa por meio da permanência das características de uma literatura lúdica. O nome da leitora-fã, Lígia Castelo Branco, nos remete, ainda, ao escritor romântico português Camilo Castelo Branco, recuperando parodicamente o tema romântico na narrativa, o que se comprova com o dramalhão:

Não me abandone, logo agora que estás na moda com os teus cabelos negros penteados com brilhantina, serás explorado pelas outras mulheres, fomos feitos um para o outro, sem mim nunca acabarás o romance, se me deixares eu me mato, deixando uma terrível carta de despedida. (p. 96)

A reação de José, ao ouvir as palavras desesperadas de Lígia, é de indecisão:

Eu olhei para ela e vi que Lígia estava falando a mais absoluta verdade e por instantes fiquei na dúvida, o que era melhor para um jovem escritor, um prêmio da Academia ou uma mulher que se mata por ele, deixando uma carta de despedida, culpando-o desse gesto de amor desesperado? Para mim o romance acabou, eu disse. (p. 96)

A última frase é ambígua, pois entende-se tanto como o término da relação entre os dois personagens, quanto o término do romance que está sendo escrito. Ao cortar o vínculo amoroso com a leitora Lígia, o narrador/escritor ironicamente nos remete à crise da criação literária.

Lígia toma uma porção de remédios para dormir, e deixa o seguinte bilhete de despedida:

José, adeus, sem ti não posso viver, não te culpo de nada, te perdôo; queira Deus que te tornes um dia um bom escritor, mas acho difícil; eu viveria contigo, mesmo impotente, mas também disso não tens culpa, pobre infeliz. Lígia Castelo Branco. (p. 97)

Após a morte de Lígia, o conto traz à tona coincidências e reviravoltas em torno de fatos já narrados. Um assaltante, no qual José havia atirado,

aparece vivo, a polícia o intima para depor no dia seguinte, segunda-feira, na mesma segunda-feira em que ele já iria depor por ter ameaçado uma freira com uma faca, vai ao bar uma segunda vez para se embriagar. A semelhança dos fatos está atrelada à duplicidade metalingüística, constante na narrativa. O caráter polifásico do conto já fora estabelecido desde de seu início e “cortar o fio do pensamento seria cortar o fio da narrativa” (VIDAL, 2000, p. 154).

José, entretanto, falsifica o bilhete de Lígia, escrevendo um mais pomposo, já que o original era sincero demais:

José, meu grande amor, adeus. Não posso obrigá-lo a me amar com o mesmo fervor que lhe dedico. Tenho ciúmes de todas as lindas mulheres que vivem à sua volta tentando seduzi-lo; tenho ciúmes das horas que você passa escrevendo o seu importante romance. Oh, sim, amor da minha vida, sei que o escritor precisa de solidão para criar, mas esta minh'alma mesquinha de mulher apaixonada não se conforma em partilhar você com outra pessoa ou coisa. Meu querido amante, foram momentos maravilhosos os que passamos juntos! Sinto tanto não poder ver terminado esse livro que será sem dúvida uma obra prima. Adeus, adeus! queira-me bem, lembre-se de mim, perdoa-me, ponha uma rosa na minha sepultura, no Dia dos Finados. Sua Lígia Castelo Branco. (p. 98)

José é acusado de ter matado Lígia por causa da falsificação do bilhete.

Ao ser entrevistado por um repórter que o trata como uma celebridade, José não perde a oportunidade de dizer: “Sou escritor, premiado pela Academia, estou escrevendo um romance definitivo, a literatura brasileira está em crise, uma grande merda, onde estão os grandes temas de amor e morte?” (p. 101).

No jornal do dia seguinte sai a matéria tão esperada, e diante disso, se sente “disposto a terminar o romance num só arranco, mesmo sem minha Anna Grigorievna Castelo Branco” (p. 101-102). O nome remete-nos, além do escritor português já citado, ao escritor russo Fiódor Dostoiévski. José, contudo, se sente incapacitado de escrever, “não saía uma única palavra”, e quando se depara com as páginas já escritas, ocorre a grande revelação:

Com as mãos trêmulas e o coração gelado, apanhei as folhas datilografadas por Lígia e li que estava escrito e a verdade se revelou brutal e sem apelação, quem escrevia o meu romance era Lígia, a costureira, a escrava do grande escritorzinho de merda, não havia ali uma só palavra que fosse verdadeiramente minha, ela é quem tinha escrito tudo e aquele ia ser mesmo um grande romance e eu, o jovem alcoólatra, nem ao menos percebera o que estava acontecendo. Deitei-me com vontade de morrer, sim, sim, como disse aquele russo, a vida me ensinara a pensar, mas pensar não me ensinara a viver (p. 102).

Por ser “egoísta e monomaníaco” (MENEZES, 2008, p.56), José, além de se distanciar da realidade, se distancia também da própria escrita. A leitora/fã, desprezada pelo seu ídolo, revela ser tudo aquilo que ele mais desejava ser. No dizer de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p 59), Lígia era uma espécie de Sherazade moderna, que não terminava o romance para manter viva sua relação com José. A morte do leitor é a desgraça do autor. Quando José forja a assinatura de Lígia, está se sobrepondo à sua leitora, no entanto, ambos, autor e leitor devem ter autonomia para a criação do texto. E como afirma Barthes (2003, p. 70): “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino”.

O narrador tem plena consciência da autonomia da narrativa, pois, mesmo depois de preso, seu “polifasismo” continua a todo vapor: “Peguei o livro e descemos juntos, entrei no carro da polícia, meu pensamento polifásico — romancista famoso acusado de crime de morte — editores em fila batendo nas grades do xadrez — consagr” (p. 103-104). A palavra interrompida seria, supostamente, “consagrado”? O importante é salientar que essa interrupção é apenas física, no papel. A forma do conto demonstra que o fio narrativo poderia seguir ininterruptamente, conitnuando com os seus jogos de ironia, duplicidade e reviravoltas.

## Capítulo II: Impasses teórico-críticos contemporâneos

### 2.1 Meios de comunicação de massa e a tradição literária

Muitos estudiosos afirmam que hoje vivemos na era da pós-modernidade. Jean-François Lyotard (1993, p. 3) foi quem primeiro adotou o termo. Para ele, caracteriza a falta de legitimação de nossa condição atual. As metanarrativas, originadas da tradição histórica, estão esvaziadas de qualquer sentido, o saber e o conhecimento são apenas mais uma espécie de discurso incomunicável nos dias de hoje

Habermas (apud ROUANET, p. 163-164) concorda que há uma crise de legitimação da modernidade, mas sua opinião é a de que a modernidade se caracteriza como um projeto inacabado, por isso houve o esvaziamento dos ideais iluministas e a derrocada do sentimento de otimismo que a modernidade propagou.

Já para Giddens (1991), entretanto, falar em pós-modernidade é um equívoco. O Racionalismo que predominou na constituição da civilização moderna volta-se contra si próprio, por isso a falta de fundamentação epistemológica em qualquer área. Esta espécie de niilismo já era um embrião no pensamento iluminista e qualquer axioma proposto estaria sob os olhos do questionamento racional. Nas palavras do próprio Giddens (1991, p. 54):

Se a esfera da razão está inteiramente desagrilhoada, nenhum conhecimento pode se basear sobre um fundamento inquestionado, porque mesmo as noções mais firmemente apoiadas só podem ser vistas como válidas em princípio ou até ulterior consideração. De outro modo elas reincidiriam no dogma e se separariam da própria esfera da razão que determina qual a validade está em primeiro lugar (...) Os dados dos sentidos nunca poderiam fornecer uma base inteiramente segura para as reivindicações do conhecimento.

Segundo Giddens (1991, p. 55), o que há é uma radicalização da modernidade, já que não há nenhuma substituição para o moderno, nenhuma nova ordem social foi estabelecida. Se há novos valores que poderiam superar a ótica moderna, eles ainda estão em estágio de fecundação, sem sequer



adentrarem num processo de transição. Na visão de Giddens, não houve, portanto, uma ruptura com a modernidade, visto que a engrenagem da “tradição da ruptura”, inerente ao próprio moderno, ainda é vigente. Se há um sentimento global de vácuo é apenas uma característica da própria sistemática da modernidade, pois ainda não se presencia uma ruptura com o sujeito, com a razão, com o ideal de progresso, com qualquer tradição que se queira histórica. Se houvesse realmente um pós-modernismo, pensa Giddens, o sentimento de ceticismo predominante na modernidade não estaria tão à tona como parece estar nos dias atuais. No entanto, Giddens observa que o movimento ecológico, as manifestações contra o fundamentalismo econômico, os repúdios contra o racismo, o xenofobismo, a intolerância religiosa, a noção de importância da democracia mundial para a evolução da espécie, são fenômenos que podem significar o início de uma pós-modernidade ou apenas significar a compreensão mais plena do que é a própria modernidade.

Nesse panorama de caoticidade social, as ciências humanas diversas parecem perder a sua capacidade de formular respostas concretas às questões atuais, principalmente as ciências que sempre se propuseram a tal tarefa. Talvez, esta condição se deva porque a arte é relegada a segundo plano. Não que a arte possua qualquer elemento que empiricamente possibilitaria a transformação social, mas a arte propicia algumas reflexões que, aparentemente, estão travadas nos campos filosóficos, sociológicos, etc. O próprio Giddens (1991, p.52), nota que se há realmente a iminência do pós-modernismo, este só pode ser observado empiricamente no campo das artes:

Pós-modernismo, se é que significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos da reflexão estética moderna.

Esta afirmação revela de modo implícito, que é na arte que se encontram as formulações e reflexões sobre o *status quo*. Se as ciências humanas se vêem emboscadas na trincheira do silêncio reflexivo, a arte ainda é capaz de reagir contra este estado letárgico. Há na arte, portanto, a essência

do questionamento das verdades estabelecidas e os anseios do indivíduo em superar a alucinação coletiva.

Se a modernidade radicalizada se configura como uma época em que as portas para o futuro estão encerradas (PAZ, 1984, p. 43), o niilismo então será a base da existência de cada um. O “fim da história”, tão aclamado no final do século XX, é uma afirmação das aspirações do *status quo*. Os meios de comunicação de massa acabam confirmando que é impossível qualquer perspectiva de mudança da ordem vigente. As manifestações artísticas, por sua vez, por propiciarem reflexão sobre a condição humana, são um contraponto em relação aos meios de comunicação.

McLuhan (1885-1972), em sua obra *Os Meios de Comunicação de Massa como Extensões do Homem*, afirma que o homem moderno é tão despreparado para os meios de comunicação de massa quanto o nativo o era para a escrita:

Não estamos mais bem preparados para enfrentar o rádio e a televisão em nosso ambiente letrado do que o nativo de Gana em relação à escrita, que o expulsa de seu mundo tribal coletivo, acuando-o num isolamento individual. Estamos tão sonados em nosso novo mundo elétrico quanto o nativo envolvido por nossa cultura escrita e mecânica. (McLuhan, 2002, p. 31)

Para o pensador canadense, os meios de comunicação são reflexos da implosão do ocidente e se estendem num processo que será definido como a constituição de uma aldeia global, no qual tempo e espaço são abolidos. São, portanto, produtos e reprodutores da modernidade. A alienação é reproduzida não só pelo conteúdo da mensagem, mas também pelo meio que as transmite: “o meio é a mensagem, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (McLuhan, 2002 p. 23). Não se pode ignorar a natureza do meio, já que os meios de comunicação de massa são essencialmente massificadores. A alienação dos indivíduos não se dá apenas pela propagação do conteúdo, mas também por meio do não entendimento do meio pelo qual ele é transmitido. McLuhan (2002, p.33) alerta que

Nossa resposta aos meios e veículos de comunicação — ou seja, o que conta é o modo como são usados — tem muito da postura alvar do idiota tecnológico. O “conteúdo” de um meio é como a “bola” de carne que o assaltante leva consigo para distrair o cão de guarda da mente. O efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu “conteúdo” é um outro meio. O conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera. O efeito da forma fílmica não está relacionado ao conteúdo de seu programa. O conteúdo da escrita ou da imprensa é a fala, mas o leitor permanece quase que inteiramente inconsciente, seja em relação à palavra impressa, seja em relação à palavra falada.

Os meios de comunicação são, hoje, os principais responsáveis pela descontinuidade dos valores tradicionais de qualquer civilização e esta descontinuidade não é sentida de forma consciente, ela é introduzida na estrutura da sociedade sem qualquer resistência a seu efeito. Para McLuhan (2002, p. 36), “a aceitação dócil e subliminar do impacto causado pelos meios transformou-os em prisões sem muros para os seus usuários”. Esta afirmação vai ao encontro do que disse Thompson (1998, p. 172) sobre a tradição estar ancorada nestes meios de comunicação de massa, ou seja, como nada é estático na modernidade, os meios de comunicação também possuem um limite de ruptura, o qual faz com que qualquer sistema subverta a si próprio, transformando-se em outro sistema. McLuhan classifica esse processo como hibridismo, no qual um sistema se encontra com outro, fazendo surgir uma nova forma. Segundo McLuhan (2002, p. 75),

O híbrido ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos.

É no hibridismo que se abrem as brechas para a criação da imunidade diante das novas tecnologias. Se a alienação produzida por essas tecnologias implica a incapacidade dos indivíduos de entenderem a sua natureza, há de se

criar uma ferramenta para que o anestesiamento mental não contamine a civilização. A arte é uma ferramenta importante que redimensiona o desenvolvimento dos estudos dos meios de comunicação de massa e a criação de controle desses meios. A função da arte, elucidada por Giddens (1991), é reforçada nestas palavras de McLuhan (2002, p. 15):

A arte como, ambiente radar, exerce a função de indispensável treino perceptivo — e não de papel de dieta privilegiada para a elite. A finalidade da arte, enquanto auto-alimentação tipo radar, que nos fornece uma imagem corporativa, dinâmica e mutável, não é tanto de preparar-nos para as transformações quanto a de permitir-nos manter um roteiro estável em direção a metas permanentes, mesmo em meio a inovações as mais perturbadoras. Pois já percebemos a futilidade que é mudar nossos objetivos quando mudamos nossas tecnologias

Esta afirmação também vai ao encontro do que Pound (s/d, p. 77) afirma sobre a percepção dos artistas, classificados pelo poeta estadunidense como “antenas da raça”. São, portanto, os artistas, os indivíduos mais capacitados para transformar um meio, liberando a verdadeira força que se encontra nele através da técnica da hibridização. Eles podem eliminar o efeito “narcótico” que os meios de comunicação de massa produzem na sociedade. Entretanto, McLuhan (2002, p. 85) afirma que

Na era da eletricidade já não faz sentido falar-se que o artista está adiante de seu tempo. Nossa tecnologia também está adiante de seu tempo, se tivermos a habilidade de reconhecê-la tal como ela é. Para prevenir o naufrágio da sociedade, o artista agora vai se transferir da torre de marfim para a torre de controle da sociedade (...) assim o artista é indispensável para a configuração, análise e compreensão da vida das formas, bem como das estruturas criadas pela tecnologia elétrica. (...) É secular a habilidade do artista em furtar-se ao pleno golpe das novas tecnologias, neutralizando sua violência com plena consciência. (...) O artista é o homem que, em qualquer campo, científico ou humanístico, percebe as implicações de suas ações e do novo conhecimento de seu tempo. Ele é o homem da consciência integral.

Dizer, então, que a arte não possui uma utilidade é um equívoco, pois ela é uma ferramenta fundamental na construção da consciência coletiva de uma sociedade. A modernidade pode ser caracterizada como uma era em que a informação é adquirida por qualquer cidadão, mas, ao mesmo tempo, é caracterizada pela abundância desenfreada de informações que não o capacitam para uma avaliação crítica de seu meio. As informações se caracterizam como repetitivas e superficiais, desembocando este cidadão nos cárceres de um presente perpétuo, no qual passado e futuro não são valorizados na evolução da sociedade. A grande armadilha de nossa época é a idéia de que informação é conhecimento. Se conhecimento é poder, então que se censure toda e qualquer possibilidade de conhecimento que possa questionar esta ordem autoritária, na qual os meios de comunicação não têm como meta a formação do indivíduo, mas a sua deformação.

O objetivo do discurso propagado pelos meios de comunicação é a difusão da ideologia do *status quo*, qualquer outro discurso que destoe, ou é inteiramente rechaçado, ou é usado para afirmar esta ideologia, que se dispõe à criação de uma sociedade consumista. Nisso está a ambigüidade deste processo: os meios de comunicação de massa além de propagarem o consumo como sentido de vida, também são produtos a serem consumidos. A esse respeito, Arbex (2001, p. 114) comenta:

A comunicação de massa se estabelece quando a fonte emissora da informação é única, centralizada, estruturada como indústria, ao passo que os destinatários da informação são um número imenso de seres humanos nas mais distintas regiões de um país ou do planeta. É óbvio que o mesmo filme, ou a mesma notícia, será metabolizada de formas completamente distintas por um *yuppie* em Manhattan e um caipira do meio-oeste dos Estados Unidos ou uma dona de casa em São Paulo. Justamente esse espaço de ambigüidade, nunca totalmente controlável, contribui para tornar as corporações mais permeáveis do que gostaríamos às expectativas e demandas da opinião pública. Precisamente para ampliar ao máximo o seu controle, elas são obrigadas a sofisticar o poder de sedução de suas imagens e de seu discurso.

Cria-se então um círculo vicioso, a cultura de massa é um produto que forma a predileção de consumo do indivíduo, ao mesmo tempo em que o indivíduo, pelo fato do consumismo não ter limites, faz com que os meios de comunicação de massa convirjam para o seu gosto. Concomitantemente, eles são produtores de cultura e produtos a serem consumidos, qualquer idéia que inicialmente possa desestabilizar essa estrutura será absorvida e se tornará uma engrenagem desse sistema.

A arte é imune a esta voracidade de nossa época. Os artistas são, hoje, os detentores da verdade, os guardiões dos quais falava Giddens. Numa época em que o indivíduo está sem bases fixas, encerrado dentro de uma condição niilista, que produz a indiferença em relação aos atos que colocam a humanidade em risco, apenas a arte torna possível a abertura de nossos olhos para a construção das utopias tão necessárias. É ela o remédio contra a automatização coletiva. Não é à toa, portanto, que o artístico é relegado ao segundo plano de nossa sociedade consumista, sendo o artista o protetor maior desta sociedade contra a absorção nefasta que a ordem vigente impõe sobre todas as coisas.

Como nosso objeto de estudo é a Literatura, perguntamos como se configura na modernidade? Se a arte é o único meio de se manter uma tradição histórica, como a Literatura se comporta numa era em que tudo é móvel?

## 2.2 Literatura: laços com a tradição

A modernidade configura um deslocamento para um lugar sem bases fixas. A luta pela possibilidade de alguma continuidade se dá porque sem esta não é possível fixar parâmetros, pois “à medida que nosso século passava, as rupturas e as diferenças se sucederam com tal abundância e em tal velocidade que se começou a questionar: o novo pode subsistir à repetição já tradicional de sua busca?” (PERRONÉ-MOISÉS, 1998, p. 10).

Alguns estudiosos afirmam que a primeira obra literária dita moderna é *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Seu caráter moderno se deve ao fato de ser a primeira obra na qual o discurso literário se debruça sobre si mesmo, tanto nos questionamentos quanto nas dúvidas e crenças a

respeito de sua própria essência (ROBERT, 2007, p. 11). Até a era medieval, a Literatura era pautada pelo controle racional da criação, sendo essencialmente objetiva. O fazer literário era conduzido por modelos, não se procurava criar, mas reproduzir; o critério de valor era dado pela repetição do já feito, pela repetição dos modelos artísticos do passado. A arte clássica era regida por uma série de regras e de códigos poéticos que deveriam ser seguidos fielmente e o artista se encontrava dentro de uma tradição, na qual os temas e as formas de expressão obrigavam-no à adequação. O belo se assemelhava ao verdadeiro.

Essa estética clássica foi rechaçada pelo Romantismo, no século XIX. A arte romântica formulará uma estética flutuante, efêmera, portanto, subjetiva; o artista rejeitará os modelos, a tradição é deixada de lado. O que importa é a singularidade, o novo. Desencadeou-se, portanto, a valorização da diferença e da ruptura.

Esta tentativa de ruptura que a modernidade nas artes tentava aprofundar, chegou ao ápice e ao impasse no século XX. No dizer de Leila Perroné-Moisés (1998, p. 30), “a tradição deixou de ser uma garantia moral e estética: o novo, o original e o único tornaram-se valores”. Se a singularidade e a novidade eram aprofundadas na Literatura do século XX, como definir os critérios de valor do que seja literário? Ou como pergunta a própria Leila Perroné-Moisés (1998, p. 10): “O que é original, quando só há diferenças?” Está implícita nesta problemática levantada pela autora o fato de que a Literatura não pode ser um objeto suspenso no tempo histórico, sem ligação alguma com uma tradição.

A ruptura irrestrita de qualquer laço com a tradição foi uma radicalização da idéia de que apenas o presente deveria ser acentuado, o novo só se definiria como tal através da diferença. Não é apenas a oposição ao passado o mote do artista moderno, mas a dominação total do presente. Nesse processo, a ruptura com o passado é demonstrada por meio de uma estética cujo viés ideológico se expressa no ataque agressivo ao modo de expressão do e para o passado ou nas palavras de João Luiz Lafetá (2000, p. 20):

Na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu

projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrindo suas relações reais com a natureza e com a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.

Se os modernistas estão a se opor contra o ser do passado, podemos entender, então, que há uma proposta de revisão deste passado, algo que não se compactua com uma ruptura irrestrita.

Não se podem analisar os caminhos da arte como se estes reproduzissem os caminhos da História Geral. É claro que a modernidade influenciou e muito os parâmetros artísticos, mas não quer dizer que há igualdade de peso entre a ruptura que houve com a tradição histórica em vários meios como o tecnológico, o religioso, o científico e o meio artístico. Portanto, não é pertinente abordar a evolução da Literatura por meio de movimentos sucessivos e opostos, como vem sendo ensinado nas escolas, mas por meio da relação sincrônica que as obras presentes estabelecem com as obras passadas. Como diz Leila Perroné-Moisés (1998, p.27):

Decorreu uma concepção da tradição como fonte de ensinamentos e, por conseguinte, de dívida dos novos para com os antigos. Os grandes escritores do passado seriam os Pais e Mestres, que os novos escritores deveriam honrar e imitar. Ora, embora a literatura nasça sempre da literatura, a lógica desse engendramento não é muito clara. Na prática, as relações dos novos com os antigos nunca foram meramente sucessivas, nem unívocas, nem inequívocas. Dante tomou Virgílio por guia, mas é ele quem introduz Virgílio em círculos nunca dantes freqüentados por este. Num momento em que a maioria dos escritores honravam os mestres greco-latinos, Cervantes ajustou suas contas com a mais recente novela de cavalaria; e não por ser irrisão que a paródia deixa de ser homenagem.

A citação é longa, porém necessária. Ela demonstra realmente o caráter da literatura que se propõe como ruptura. Num primeiro momento, os movimentos modernistas, que se propagaram pelo Ocidente, apresentavam



uma radicalidade diante de toda a produção literária até então desenvolvida. No entanto, a arte não pode simplesmente dar as costas ao seu passado, por exatamente precisar dele para ser até embasada como tal. Não há como se desligar completamente da tradição do artístico. Tynianov (1976, p. 106-109) observa com razão :

A noção fundamental da velha história literária, a “tradição”, não é mais que a abstração ilegítima de um ou muitos elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego e certa função, não é mais que sua redução aos mesmos elementos de um outro sistema no qual eles têm um outro emprego (...) a obra literária constitui-se num sistema e a literatura igualmente se constitui em outro (...) o léxico de uma obra correlaciona-se simultaneamente de um lado com o léxico literário e o léxico tomado no seu todo, e de outro, com os outros elementos dessa obra (...) o estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra

Não é possível, portanto, um corte abrupto com o passado, a obra literária não é autônoma em relação à especificidade da Literatura, não se deve isolar uma obra do cotejo literário onde ela está inserida. Se mesmo o autor de tal obra afirma que sua criação é uma rebelião contra tudo o que já foi criado, devemos colocar tal afirmação de lado e posicionar a obra dentro dos parâmetros que ela mesma revela e reivindica.

Além disso, ser uma obra literária tradicional não significa estar propriamente atrelada estritamente a um passado. O que é clássico pode também ser contemporâneo. Ítalo Calvino (1992, p. 11), em seu ensaio *Por que Ler os Clássicos*, afirma que as obras literárias que se revelam como ápices da tradição são aquelas cujos significados são passíveis de construção em qualquer época da História. Se elas estão sendo lidas nos tempos modernos é porque “modernas” elas são:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam as nossas e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que

atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).

Tal afirmação vem ao encontro do que pensamos da Literatura na modernidade. Mesmo quando a intenção de uma ruptura é explícita, não há como desvalorizar totalmente tudo o que se construiu durante a História. A valorização do novo e da diferença enriqueceu muito a produção literária do século XX. Entretanto, se atentarmos para o que diz Pound (s/d, p. 33), que “Literatura é novidade que permanece novidade”, veremos que a ótica temporal não é o elemento fundamental para a validação estética de uma obra literária. Um clássico torna-se contemporâneo e revela a idéia de que a tradição literária não é regida pelo conceito “passado”, mas por meio de sua relação sincrônica com as novas obras que surgem e que surgirão. A tradição, portanto, não é estática, ela continua a influenciar o presente, tendo caráter ativo sobre este, a ponto também de apontar os fundamentos para o futuro. Além de uma ruptura, a literatura moderna se constrói através das relações sincrônicas, de onde surgem novos valores estéticos. A própria referência ao cânone, muitas vezes praticada na literatura moderna, é o resultado destas relações que produzem uma infinita teia de significados nos textos tradicionais.

A tradição, então, serve como redenção para o artista moderno, já que lhe é impossível desprezar a missão que o seu tempo exige. No dizer de Walter Benjamin (1994, p.223), em sua tese *Sobre o Conceito de História*, direcionada aos historiadores, mas podendo se deslocar em direção aos artistas, não há a possibilidade de desprezo do passado, pois “a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo” . É necessário, portanto, que o passado seja articulado não com a intenção de “conhecê-lo como ele de fato foi” (p. 224), mas de estabelecer uma nova relação com o passado, diferente da concepção do avanço progressivo da História. Percebe-se uma crítica à visão desmedida de que o presente, o moderno, é melhor do que o passado, o “progresso sem qualquer vínculo com a realidade” (p. 229).

Não é possível para o escritor desvincular a sua arte de uma tradição. A redenção estaria num novo relacionamento da arte com o seu passado, uma reescritura da história literária a partir da literatura do presente. Trata-se da

consciência da história produzida pela modernidade, favorecendo a própria tradição. Nas palavras de Leila Perroné-Moisés (1998, p. 31), para o artista,

a tradição deixa de ser um dom ou um fardo, ela tem de ser recriada, conquistada [o artista] cria para si mesmo uma tradição, estabelecendo relações sem as quais o passado e ele mesmo careceriam de significação e de valor.

A criação tem como meta não apenas a imortalidade, a consagração adentrando ao cânone. A missão do artista, além de dar continuidade ao projeto estético que perdura através da História, é fazer com que sua obra estabeleça uma nova interpretação com o que é tradicional. Fazer deve ser entendido no sentido que lhe dá Haroldo de Campos (2006, p. 257, 258): “releitura criativa ao invés do consagraimento”. Se “todo passado que nos é outro merece ser negado”, o artista deve ter um compromisso para com a História, deve “traduzir o passado de cultura em presente de criação”, ou seja, a tradição criativa está impossibilitada de concretizar uma ruptura com o passado, a escritura moderna está destinada a sempre fazer conexões com ele.

Nisto está uma interpretação que a modernidade nos deixou sobre a Literatura. Ela é uma metalinguagem por ser um signo universal. Um discurso dialógico percorre a criação literária, fortalecendo a idéia de que é impossível uma ruptura definitiva com a tradição criativa. Este processo metalingüístico é o tema de nosso próximo capítulo.

### Capítulo III: Metalinguagem e Paródia

#### 3.1 Gêneros discursivos

A tentativa de classificar as formas poéticas iniciou-se com Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.). Em sua *Poética*, o filósofo enumera diversos gêneros a partir das obras de representação mimética. A definição de gêneros feita por Aristóteles, a partir da análise das características de diversas obras, foi o primeiro apontamento científico sobre a necessidade de se elucidar a natureza do literário, por meio da divisão das obras em gêneros, a partir do posicionamento da voz do poeta. Uma poesia que se apresentasse na primeira voz, seria lírica, em segunda voz, épica e em terceira voz, dramática. Aristóteles concebeu, então, a tradição dos estudos literários, que se caracteriza pela tentativa de definição da natureza do objeto artístico a partir de sua observação.

Para Irene Machado (2005, p.151-152), a classificação aristotélica dos gêneros é simplista, pelo fato do filósofo considerar apenas um elemento da obra: a voz. Essa unilateralidade, entretanto, tornou-se a concepção de base da teoria literária, orientando a análise de tudo que se entende por gênero.

A “falha” de Aristóteles foi separar a matéria prima da obra, a palavra, de sua verdadeira função: a comunicação. A palavra está em todas as formas de comunicação verbal do homem. O filósofo grego a coloca como um fator isolado, como se ela, nas obras miméticas, pudesse ser separada do campo comunicativo entre os homens. Irene Machado (2005, p. 153) afirma que, para tal ponto de vista, era urgente a formação de um outro enfoque, já que a prosa comunicativa foi relegada a segundo plano na formulação da teoria aristotélica. O responsável pela apresentação de uma teoria mais ampla foi Mikhail Bakhtin (1895-1975).

Para Mikhail Bakhtin (2003, p. 261), “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”. A partir dessa afirmação, contrária ao conceito de gênero estabelecido por Aristóteles, o estudioso russo concebeu os gêneros não como elementos textuais estruturados e independentes entre si, mas como produtos da própria atividade comunicativa do homem:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica em cada campo (BAKHTIN, 2003, p. 262)

Há, portanto, uma diversidade de gêneros incalculáveis em torno da utilização da língua e esta utilização se efetua através de “enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana” (BAKHTIN, 2003, p. 264). Isto é, cada enunciado de uma língua tem caráter individual, porém se esse enunciado opera dentro de um campo de atividade, cria-se, por meio da interatividade da língua, os gêneros discursivos.

Bakhtin (2003, p.265) divide os gêneros discursivos em primários e secundários. Essa classificação dependerá da “natureza do enunciado” e de seu uso nas diversas esferas de comunicação, pois “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua”.

Os enunciados concretos fazem as esferas da linguagem terem também uma natureza concreta. O enunciado, então, é um elo da corrente comunicativa, isso porque nenhum falante é dono de seu enunciado. Para Bakhtin (2003, p. 272), o falante não é “um Adão” que detém o poder da primeira fala:

Todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de enunciados antecedentes — dos seus e alheios — com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (...) Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados.

O enunciado é o passado, o presente e o futuro do ato da comunicação. Os gêneros discursivos primários se concretizam, por meio do

diálogo informal cotidiano, como um gênero “de diálogo oral — de salão íntimo, de círculos familiar cotidiano, sóciopolítico, filosófico, etc” (BAKHTIN, 2003, p. 268). Neles há a informalidade da linguagem. Essa informalidade não oculta a importância desses gêneros primários como a base da comunicação humana e sua herança histórico-cultural.

Os gêneros secundários se formam nas esferas ideológicas e formais do uso da linguagem comunicativa, eles se constituem por meio de sistemas de linguagem como a arte, a política, a ciência etc. Essa sistematização os tornam elaborações complexas e estilizadas da linguagem.

Dentro disso, o discurso romanesco será um dos gêneros que se constituirá em de outros gêneros criados pela linguagem humana. Será um gênero fundado no diálogo, podendo também se constituir deste mesmo gênero. Como afirma Bakhtin (1993, p. 124):

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística é estilística.

Esse processo de absorção dos gêneros pelo discurso romanesco é, para Bakhtin, a forma mais profunda de representação dos discursos da vida cotidiana, é na prosa literária que a pluralidade das esferas discursivas do homem terá maior afirmação. Isto é, o discurso romanesco será a prosa de todas as prosas do mundo, o gênero no qual repousam todos os demais gêneros. Explora, então, o potencial máximo das inúmeras vozes que habitam o mundo, estabelecendo o romance como um gênero especificamente polifônico. As diversas vozes do mundo ocupam o discurso romanesco por meio da estilização impessoal dos personagens, dos narradores e, também, da linguagem de outros gêneros de diversas áreas sociais. O discurso romanesco possibilita a abrangência dos discursos cotidianos formais e informais para se

estabelecer como gênero. Enquanto discurso se apropria da correia de transmissão histórico-cultural dos demais gêneros para ele mesmo se tornar uma outra correia de transmissão. Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 268):

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramática) pode integrar o sistema de língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos.

Nesse processo, o romance desenvolve um caráter inovador em relação ao tempo dos gêneros discursivos e também da própria Literatura, pois se os gêneros devem ser analisados por meio de seus enunciados, o próprio discurso romanesco adquirirá uma característica metalingüística, ou seja, o próprio gênero e a composição que o comporta “abrem caminho para o autocrítico” (MACHADO, 1995, p. 196).

O romance transportará para o presente os gêneros discursivos que simbolizam a visão dos detentores da fala de todas as épocas. Nesse aspecto, o discurso romanesco se configura, por meio dos gêneros discursivos, como uma teia de transmissão de tradições diversas, incluindo a tradição literária, mantida no discurso romanesco pelo dialogismo.

### 3.2 Dialogismo: confronto e renovação

O dialogismo é uma teoria que apresenta a obra literária como algo não acabado. Curiosamente, a própria teoria é inacabada, tendo em vista a gama de interpretações de diversos estudiosos sobre o assunto. Para Irene Machado (1995, p. 20), isso ocorre porque a teoria do dialogismo não se restringe apenas à Literatura, mas a toda e qualquer manifestação comunicativa do homem.

A idéia de Bakhtin (2006, p. 31) de que o signo verbal é um elemento ideológico já denota a abrangência dessa teoria. Como toda ideologia é subjetiva, a relatividade dos signos faz com que esses não se constituam em elementos fechados. A própria comunicação humana não permite tal

conclusão, pois implica a participação de um “eu” para com um “outro”. Logo o signo não pertence apenas a um sujeito, seu uso não depende de um único indivíduo.

Se a comunicação cotidiana já se caracteriza como um elo com os falantes do passado, representando valores culturais, é na Literatura que a teoria bakhtiniana se torna mais evidente. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin teoriza sobre o caráter polifônico do romance. O discurso romanesco se apresenta como a manifestação e o diálogo de diversas vozes que ecoam por meio de sua construção. Isto corresponde, portanto, a um procedimento metalingüístico. Para Bakhtin (1997, p. 183), é a comunicação dialógica que faz a linguagem ter vida. Esse “campo da vida da linguagem” se define pela reação dialógica da obra diante de seu passado constitutivo. A obra se quer única e para isso precisa ter uma posição determinada frente as obras de outras gerações. Essa relação é metalingüística, pois o discurso produz um campo de confronto entre as obras do passado e as do presente (BAKHTIN, 1997, p. 182-184). A partir disso, é impossível considerar um texto literário como um objeto suspenso no ar, sem elo algum com a tradição literária.

Em *O Discurso do Romance*, Bakhtin (1993, p. 85) aprofunda a questão da relação dialógica na obra literária. Para ele,

a orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar artisticidade em prosa que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.

É na estilização do discurso que se potencializa a abordagem do discurso sobre qualquer objeto ao qual se volta. Tal objeto está envolto de várias idéias, entonações, pontos de vista etc. O discurso estilizado penetra nesta gama de discursos já dialogizados em torno do objeto e traz à tona significados novos ou esquecidos. É um processo de conscientização do objeto e de autoconscientização do discurso. Como afirma Bakhtin (1993, p. 87-88):



Em lugar da plenitude efetiva e da inesgotabilidade do próprio objeto, abre-se para o prosador uma variedade de caminhos, estradas e tropos, desvendados pela consciência social (...) O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz

O autor tem em suas mãos um universo infinito de possibilidades para a abordagem do objeto. No entanto, independente da escolha, o discurso estilizado não surgirá do vácuo, sempre haverá um elo com outros discursos antigos, não podendo deixar de orientar para o que já foi dito. O artista não é um Adão que tem o poder da primeira palavra sobre tudo, não há a possibilidade do discurso original. Se se tenta afastar da ramificação desses discursos em torno do objeto, tal atitude será falha, pois “só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 2003, p. 88).

Portanto, por mais que o autor defenda que sua proposta estética seja uma ruptura com uma tradição discursiva sobre qualquer coisa, estará a cometer uma falácia. Ainda mais se estiver a defender uma ruptura com a tradição literária. Se um discurso literário aborda os discursos literários anteriores com o intuito de contestá-los, estará a cometer um paradoxo, já que o próprio discurso contestatório se alimenta do discurso tradicional.

A metalinguagem bakhtiniana se define pelo nascimento do discurso literário por meio dele mesmo, a Literatura só existe baseada na Literatura. Para Irene Machado (1995, p. 71), a metalingüística bakhtiniana transcende a lógica lingüística e por meio desta transcendência se dá o dialogismo que cria a tensão entre os discursos dentro do próprio discurso:

O dialogismo abrange, inclusive, os aspectos do discurso que não estão verbalizados formalmente, a metalingüística adquire o caráter de um método de análise relacional de tudo que está implicado no enunciado constituído pelos signos verbais.

Uma nova obra se constrói a partir do diálogo com elementos de outras obras, e por meio desse diálogo esses elementos são transformados. Não que tal obra esteja restrita aos significados dos textos anteriores, mas é necessário um mínimo de vinculação com tais textos para que o próprio

confronto estabeleça novos significados, novas relações. Nenhuma obra é acabada, pois como já se disse, a linguagem não pertence a apenas um eu, ainda mais quando se trata do discurso romanesco, no qual desembocam todas os gêneros discursivos da sociedade. Nas palavras de Bakhtin (1993, p. 101):

A linguagem literária é um fenômeno profundamente original, assim como a consciência lingüística do literato que lhe é correlata; nela, a diversidade intencional (que existe em todo dialeto vivo e fechado), torna-se plurilíngüe: trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens (...) A unidade da linguagem literária não é a de um sistema lingüístico uno e fechado, mas sim a unidade profundamente peculiar das linguagens que entram em contato e que se reconhecem umas às outras.

Domar o discurso literário tradicional com o intento de provocá-lo, contestá-lo, estabelecendo um diálogo profícuo, é tarefa árdua e complexa do artista, que em seu íntimo deseja a criação de algo novo. No entanto, ele sabe que, por mais que deseje, não é possível iniciar um diálogo através do nada. Então, com resignação, se incumbe da tarefa de organizar a caoticidade dos discursos para que os novos significados apareçam, mesmo quando esses significados tenham a intenção de romper com a leitura tradicional de uma obra antiga. A única possibilidade é esta, o rompimento de um significado por meio do surgimento de outro. O discurso romanesco sempre se apoiará nesta luta interminável. A tensão entre os discursos na obra literária não se faz porque um lado tem de eliminar o outro, mas porque ambos os lados precisam permanecer por meio da renovação. Como afirma Bakhtin (1997, p. 106):

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis e perenes da evolução da Literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica* [tradição]. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa de desenvolvimento da Literatura e em cada obra individual de um dado

gênero. Nisto consiste a vida do Gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento.

Embora a citação seja longa, é importante por evidenciar a natureza da obra literária: discursos que se contrapõem e se apóiam mutuamente, dando a entender que no dialogismo não há ruptura possível, nada se perde, tudo se transforma, assim como na história humana.

### 3.3 Cronotopo e a manutenção da tradição

Na Literatura, é possível a abordagem de qualquer situação encontrada na realidade do homem, mas não se trata de uma atitude empírica. Por se utilizar do imaginário, as múltiplas possibilidades reais e irreais têm valores igualmente proporcionais.

Rubem Fonseca constrói a sua obra retratando uma realidade, na qual os limites da violência, da alienação e de demais mazelas da condição humana não têm escrúpulos. Seus personagens possuem estereótipos possíveis de serem encontrados nos diversos recantos das grandes metrópoles. As situações de violência física e sexual não diferem daquelas que lemos, vemos ou escutamos nos meios de comunicação de massa ou que presenciamos pessoalmente, já que nossa sociedade pauta-se pela violência em seu processo civilizatório.

No entanto, a construção literária de Rubem Fonseca não se restringe a representar a realidade como ela é. Se assim o fosse, deixaria de ser Literatura e desembocaria na efemeridade da produção jornalística, sempre à espreita da ocorrência de outro crime. A violência, na obra de Rubem Fonseca, é singular pelos elementos estéticos que realçam o que os meios de comunicação de massa ou a nossa própria experiência empírica não querem ou não podem realçar. Assim, a realidade na obra de Rubem Fonseca torna-se muito mais viva e latente do que a realidade em nossa volta. Nas palavras de

Umberto Eco (2003, p. 13): “A ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto “mais real”, do que aquele que se encontrava nos pontos de partida”.

Estas duas realidades são rigorosamente separadas, mas não são dissociáveis uma da outra. Ambas possuem atitudes recíprocas de trocas de significados. Dá-se, então, o que Bakhtin (1993, p. 349) chama de cronotopo, o que “determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva”.

A Literatura é capaz de assimilar os diversos elementos que formam o espaço-tempo do mundo. Nela encontra-se a possibilidade de convívio entre realidade presente e os estágios do desenvolvimento da humanidade. A totalidade do tempo e do espaço históricos do homem revela-se artisticamente visível. O que é aparentemente caótico torna-se compreensivo, reveste-se de sentido (BAKHTIN, 1993, 211). Há um diálogo entre a Literatura e a História, e por meio do dialogismo aparecem, singularmente, as características das manifestações culturais, filosóficas, sociais e artísticas que o homem praticou durante a sua existência histórica. Para Irene Machado (1995, p. 248), “é um sistema de representação do homem, de seu mundo e de sua linguagem e, como tal, se define no sistema de signos culturais desenvolvidos no espaço e no tempo das civilizações.”

A teoria do cronotopo tem como enfoque o nascimento do romance, independente de suas particularidades, dentro de uma tradição com a qual estabelece um diálogo, ao mesmo tempo em que dialoga com outros gêneros. Como já abordamos, este dialogismo reflete o que é estável e instável na evolução literária. Pelo fato do gênero literário transmitir os valores culturais da história humana, é inevitável a presença de valores tradicionais em sua construção. Não se trata do desentendimento, por parte do autor, de sua prática, mas o gênero literário afirma e preserva sua identidade por meio da reconstrução do tempo histórico, através de uma “verdade formular” quase que ritualística. Não é necessário o conhecimento pleno da tradição para o desenvolvimento do gênero literário, mas é a memória do gênero literário que faz acontecer a permanência da tradição. Ou seja, essa renovação imprescindível ao gênero e à manutenção do que é tradicional também é um cronotopo da prosa romanesca. Como afirma Todorov (1981, p. 131):

as tradições culturais e literárias (inclusive as mais antigas) se preservam e vivem, não somente na memória subjetiva do indivíduo, nem dentro de uma 'psique' coletiva, mas nas formas objetivas da própria cultura (inclusive nas formas lingüísticas e discursivas). Nesse sentido, elas são intersubjetivas e interindividuais (por consequência, sociais) e é através delas que interferem nas obras literárias; a memória individual dos indivíduos criadores se mantém inteiramente fora de questão.

Não se trata da subestimação do autor, ele possui seu valor inquestionável. Trata-se da afirmação de que o gênero literário possui certa independência, porque suas particularidades fazem dele um discurso em que o embate entre ruptura e renovação é necessário para a sua própria sobrevivência. Por se caracterizar como um gênero no qual repousam todas as manifestações dos homens, não é de se estranhar que a turbulência dialética da História não lhe fosse inerente. As mudanças históricas fazem parte da realidade construída pelos indivíduos, e se o gênero literário renegasse em sua estrutura, essa dialética histórica certamente pereceria.

Rubem Fonseca tem os méritos devidos por construir uma obra em que nossas mazelas sociais aparecem de forma nunca vista na Literatura, mas ele não exerce um poder pleno sobre o gênero literário. Esse já carrega suas características através da história, portanto, é impossível para o autor, mesmo quando questione a natureza desse gênero, romper definitivamente com as suas peculiaridades tradicionais. É o gênero literário que domina o autor e não o contrário. Ao autor é incumbida a tarefa de revelar tanto as particularidades dos gêneros discursivos, quanto o dialogismo em torno do embate renovação e tradição. O presente precisa possuir um elo com o passado para que haja a síntese do tempo histórico do homem. A liberdade de criação é quase infinita, pois, mesmo que seu presente mostre uma complexidade imensurável, deve o autor atentar para o fato que é impossível compreendê-lo plenamente, e se quiser representá-lo em sua obra não se pode desgarrar do passado. Para Bakhtin (1993, p. 360), a posição do autor se dá

a partir de sua contemporaneidade inacabada em toda a sua complexidade e completude, encontrando-se ele mesmo como que numa tangente da realidade representada. Esta contemporaneidade por onde observa o autor, compreende principalmente o domínio da Literatura; não só contemporânea, no sentido estrito da palavra, mas também passada, que continua a vida e se renova na atualidade.

Tempo e espaço formam o cronotopo do gênero. Podem assumir traços metalingüísticos pelos quais é estabelecida a autoreflexão. Uma das formas de concretiza-la no discurso romanesco é por meio da paródia.

#### 3.4. Procedimentos Discursivos: metalingüísticos e paródicos

Em seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (1995, p. 388) define a paródia como uma “composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria [a fim de] ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido ou dominante.”

O autor aborda a paródia como uma troça literária de teor caricatural. Se possui um teor satírico, a paródia pode ser interpretada como uma crítica às obras oficiais, pois, no dizer do Massaud Moisés (1995, p. 469), a sátira

consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, sua mola mestra.

A sátira é, então, uma prática social, visto que sua crítica se direciona a elementos da realidade de forma humorística e enfática, cujo conteúdo transcende o literário. Já a paródia, na visão do autor, é uma crítica a outra obra, portanto, possui características metaliterárias. Entretanto, poderíamos perguntar: é válida a afirmativa de que a paródia possui apenas o tom satírico com a intenção de rechaçar os valores e personagens literários de outros textos? Não se situa a paródia num plano inferior, já que ela depende da

existência de uma outra obra? Não seria a paródia um instrumento não de repúdio, mas de entendimento e de possibilidade de leitura simplesmente humorística de determinada obra, sem a intenção de crítica?

O primeiro a se referir à paródia em termos teóricos foi Aristóteles (2000, p. 38-39), que afirmou:

Como os imitadores imitam pessoas em ação, e estas são de boa ou de má índole (porque os caracteres quase sempre se limitam a esses), sucede que, necessariamente, os poetas imitam os homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós (...) Cada imitação se compõe dessas diferenças, e cada uma delas variará, por imitar coisas diferentes.

Essas distinções se podem encontrar na dança, na arte da flauta ou da cítara; assim também na prosa e na poesia não musicada. Homero imitava os homens superiores, Cleofonte, iguais; Hegêmon de Tasos, o primeiro a escrever paródias, e Nicócares, autor da *Dilíada*, os inferiores (...).

A mesma diferença se encontra na tragédia e na comédia; esta procura imitar os homens inferiores ao que realmente são, e aquela, superiores.

A poética aristotélica é alicerce dos estudos literários ocidentais, porém as afirmações de Aristóteles sobre a paródia não elucidam o caráter desse gênero. Ao estabelecê-la como imitação de homens inferiores, o filósofo a situa próxima das obras de teor satírico. O termo não aparece nenhuma vez mais na Poética, estando apenas atrelado ao autor Hegêmon de Tasos. Portanto, o filósofo não discorre sobre o gênero, deixando-o supostamente no campo das indefinições.

O termo mimeses parece ser a chave para um suposto entendimento do que seria a paródia para Aristóteles. Conforme a citação, paródia é uma imitação (mimeses) de homens inferiores, assim como a comédia. Os modos de mimeses, para Aristóteles, são a narrativa, o drama e a mistura de ambos. Na narrativa, o poeta assume a personalidade do personagem e, no drama, as personagens agem por elas mesmas. O filósofo segue a análise, dividindo os modos de mimeses em gêneros: a tragédia seria a imitação do homem superior e a comédia, a imitação do homem inferior. A paródia não é mais citada.

No entanto, uma observação de Aristóteles (2000, p. 41) nos dá uma pista para a distinção que ele fazia entre a paródia e os outros gêneros:

Homero, além de autor de poemas nobres no gênero sério — compôs obras que se destacam pela excelência e pela dramaticidade —, também foi o primeiro a traçar o esboço da comédia, dramatizando não o vitupério, mas o cômico. O *Margites* tem, no gênero das comédias, o mesmo peso de *Ilíada* e *Odisséia* em relação às tragédias.

O *Margites* seria uma obra cômica perdida, cuja autoria Aristóteles atribui a Homero. Porém, para Fernando Gazoni (2006, p. 43), esta atribuição é totalmente equivocada. Se a própria existência do poeta é questionada, muito mais será uma obra que não possui o mesmo estilo dos seus dois maiores poemas: a *Ilíada* e a *Odisséia*. Equívoco ou não, o importante é discutir a concepção de gênero do filósofo grego sobre tal obra.

O *Margites* seria uma dramatização cômica, por isso Aristóteles faz a analogia desta obra com as comédias, mas analogia não é sinônimo de igualdade. Se a comédia aborda homens inferiores, o *Margites* não poderia ser classificado como tal, pois é “o momento em que a comédia abandona o vitupério (...) e vai em direção ao cômico colocado sob forma dramática.” (GAZONI, 2006, p. 46).

Dá-se então uma evolução da forma. A comédia, que induz ao riso por meio da mimesis de homens inferiores, portanto, vexatório, se transforma no riso complacente diante de uma obra que tem como objetivo não as ações de personagens execráveis, mas os atributos dramáticos, capazes de gerar uma compaixão, mesmo que por meio da comicidade, pelos personagens trágico-cômicos. Logo, se trata de um riso que se dá não pelas ações de homens inferiores, mas pelo diálogo estabelecido com uma estrutura até então séria, ou seja, é uma evolução “a partir daquilo que é dito de alguém específico para aquilo que é dito sob o signo geral” (GAZONI, 2006, p. 46).

Não nos fica claro se a intenção do filósofo era esta, pois sua *Poética* define apenas a mimesis como imitação de homens, sejam inferiores na comédia, sejam superiores na tragédia. Mas ao situar a paródia no entremeio



destes dois gêneros, Aristóteles demonstra que há uma espécie de caráter misto nela, tragédia e comédia fundindo-se, caracterizando-a como um gênero.

Há, então, de forma implícita, a explicação do conceito de paródia, segundo Aristóteles. No entanto, como o filósofo enfoca a análise sob o prisma da imitação dos homens, não é seguro afirmarmos que a metanarrativa já existia na *Poética* de Aristóteles. A evolução poética, entretanto, já demonstra um movimento que aponta a consciência da Literatura sobre si mesma. Isto demonstraria a imitação de uma forma e não de homens, logo, seria, no conceito moderno, uma metanarrativa, pois seria um objeto a tratar da forma de um outro objeto.

Apesar das várias lacunas apresentadas não por equívocos, mas por conta da distância temporal, na teoria de Aristóteles, é positiva a percepção de que tal fenômeno paródico já estava em pauta no início dos estudos ocidentais sobre a natureza do literário.

Bakhtin (1993, p. 178), por exemplo, para estabelecer uma teoria da paródia, divide o romance em duas categorias: a de primeira linha estilística e a de segunda linha estilística. Os romances de primeira linha estilística são caracterizados como normativos, pautados no conceito da Literatura como propagação de um conhecimento objetivo, não se preocupando com uma linguagem artística, pois “aparecem com a pretensão de organizar e de ordenar estilisticamente o plurilinguismo da linguagem falada e dos gêneros epistolares e semiliterários.”

Os romances da segunda linha estilística apresentam procedimento paródico, apresentando um caráter de abstração, com termos comparativos de grosseria, rebaixando o que é comparado. Tomando *Dom Quixote* de Cervantes como exemplo, Bakhtin (1993, p. 180) afirma que, por meio do diálogo estabelecido com os romances de cavalaria, surge um discurso bivocal, afastando-se de qualquer unilateralismo conceitual da linguagem oficial desses romances. Eles são apenas uma das várias vozes que habitam o gênero. O verdadeiro significado de uma obra só será revelado quando o conjunto de diálogos das múltiplas linguagens for notado. Há, portanto, um procedimento metalingüístico quando o artista se utiliza do confronto entre as linguagens de uma época. A esse respeito, Bakhtin (1993, p. 202) declara:

Em contraposição à categoria da literaturidade, o romance da segunda linha [estilística] apresenta a crítica do discurso literário enquanto tal, e sobretudo a crítica do discurso romanesco. essa autocrítica do discurso é a particularidade essencial do gênero romanesco. O discurso é criticado na sua relação com a realidade: nas suas pretensões de refleti-la fielmente, governá-la e remanejá-la (...) E no seu desenvolvimento posterior o romance da segunda linha continua a ser, em grande parte, o romance de provações do discurso literário.

O procedimento paródico se caracteriza como o rompimento da barreira limítrofe da formalidade da linguagem. A paródia é uma forma original por adotar a representação do discurso de um outrem, portanto, torna-se uma forma de representação. É o discurso mascarado de um outro discurso, a consciência do discurso sobre si mesmo. Neste processo se dá o que Bakhtin (1997, p. 120) chama de enfoque dialógico que “rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo”.

Quando o discurso literário se predispõe a voltar-se para si mesmo, a sua entidade é posta à mostra. A paródia é um processo de consciências dos discursos e o que eles representam. Porém, por ela apresentar uma multiplicidade de vozes, não quer dizer que se apresente de forma imparcial, sua estrutura apresenta uma estratégia de deslocamento do estilo parodiado, condensando certos elementos e deixando outros à sombra (BAKHTIN, 1993, p. 390).

Um outro elemento que Bakhtin abordou para a caracterização da paródia é a carnavalização, que seria a linguagem literária influenciada pelo espetáculo do carnaval. Nele há a origem de diversas linguagens e gestos sensoriais, revelando uma condição dúbia do indivíduo da idade média. Para Bakhtin (1997, p. 129),

o homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos.

Na carnavalização, é eliminada a ordem hierárquica, constituindo uma inversão: o sagrado dá lugar ao profano, o elevado ao baixo, o grande ao insignificante, o sábio ao tolo (BAKHTIN, 1997, p. 123). Este procedimento é fundamental para se entender a concepção de paródia de Bakhtin. O mundo nos apresenta uma multiplicidade de linguagens oficiais, que, teoricamente, não devem ser questionadas. A carnavalização é um procedimento para contestar essas linguagens, nela há uma inversão dos valores estabelecidos pelo *status quo* e as linguagens suprimidas pelas linguagens do poder se sobrepõem a estas. A linguagem torna-se festiva e há a ridicularização do que antes era supremo, o que dá origem ao riso. Neste clima festivo, tudo é renovado (Bakhtin, 1997, p. 127).

Sendo a paródia composta também por esses elementos da carnavalização, fica claro como se estabeleceu a sua concepção mais comum, a de que a paródia sempre será o rebaixamento daquilo que é parodiado. No entanto, por ser um procedimento que se utiliza da multiplicidade de vozes para se compor, a paródia não se dispõe apenas a satirizar o texto no qual ela se baseia, ela se caracteriza pelo sentido recíproco que surge no diálogo estabelecido com a outra obra, não pretendendo anular por completo aquilo que é parodiado. Para Bakhtin (1993, p. 380), há o esclarecimento mútuo entre a linguagem paródica e a parodiada, a visão de mundo de um é aclarada pela visão de mundo de outrem. Logo, a concepção de que a paródia é uma tentativa de anular o que antes era levado a sério vai de encontro com a teoria bakhtiniana dos gêneros. Há uma luta entre eles, mas é desta luta dialógica que nascem novos sentidos, sendo impossível a morte de qualquer um deles, o máximo que pode acontecer é a sua transformação, sua renovação.

A paródia não reflete uma imitação de modelos artísticos do passado, antes de tudo ela significa a autoreflexividade como condição inerente à literatura moderna. Ela não tem como meta apenas a ruptura com tradição, a tradição por ela também é afirmada. Portanto, a paródia, na literatura moderna, não se identifica apenas como uma ação de ridicularizar obras anteriores, mas ela é a busca de novos parâmetros artísticos e temáticos. No dizer de Hutcheon (1985, p. 22): "muitas vezes, as obras do passado tornam-se modelos estéticos, cuja remodelação numa obra moderna tem, com

freqüência, por finalidade uma sátira ridicularizadora dos costumes ou práticas sociais”.

No entanto, não significa que a paródia depende apenas do texto parodiado, muitas vezes, quando se remete a um texto do passado ou a um autor, ela tem como intenção uma distância crítica, “que marca diferença em vez de semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 22). Isto é, mesmo que haja as conexões com a literatura do passado, a paródia é inovadora na sua consciência de estar atrelada à tradição, ao mesmo tempo em que lhe dá continuidade através das transformações do literário.

Segundo Linda Hutcheon (1985, p. 46), a ironia é o principal elemento da paródia. Ela ‘é um dos principais mecanismos capazes “de criar novos níveis de sentido — e ilusão”. A ironia possui uma bivocalidade significativa, a qual constrói múltiplos sentidos que estão sob a película textual. O plano paródico e o plano parodiado criam uma “orientação dupla”, responsável pelo diálogo entre os textos, que produz a necessidade de uma reflexão metalingüística. Assim, o texto apresenta sentidos que transcendem o seu primeiro significado, revelando significações diversificadas e profundas, que possibilitam outras interpretações.

Para Arthur Nestrovski (1996, p. 9), a literatura moderna contém a ironia em cada uma de suas palavras, por conter este jogo de incerteza de significação. As ambigüidades encontradas em cada texto fazem com que o leitor desconfie do significado “verdadeiro” da obra. A ironia é a fonte da literatura moderna. Nestrovski afirma:

Na medida em que a ironia é uma qualidade de toda linguagem, quando se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte, pode-se dizer que a literatura — toda literatura é ironia. Mas na modernidade esse reconhecimento passa a ser o tema por excelência da arte, alegorizado nas mais variadas formas de narrativa (NESTROVSKI, 1996, p. 7).

É exigida, então, uma postura atenta, senão sintonizada do leitor para com a tradição literária. A paródia se constitui numa estrutura de textos sobrepostos, uma “síntese bitextual”, exigindo, para a sua interpretação, uma distância irônica e crítica. Caso contrário, o leitor “limitar-se-á a naturalizá-la,

adaptando-a ao contexto da obra no seu todo” (Hutcheon, 1985, p. 50), ou seja, os dois níveis mínimos, que devem ser notados, são elementos fundamentais para a decodificação das múltiplas significações.

A paródia é por si uma forma híbrida. O texto, em seu primeiro plano, possui a sua referencialidade, mas a distância tomada para uma leitura bifocal é que faz este texto ser literário. Rompem-se as amarras com essa referencialidade e, por meio disso, constitui-se “o território mais extenso da literatura” (LIMA, 2006, p. 352).

A obra de Rubem Fonseca, numa primeira leitura, parece romper de vez com toda a tradição literária, mas quando nota-se a hibridização da violência com a erudição filosófica e literária, é quase impossível desvincular a criação de Fonseca de um processo de amadurecimento na literatura brasileira. No entanto, Linda Hutcheon (1985, p.120) afirma, citando a Grécia Antiga, que a paródia é um gênero literário possível apenas em “sociedades democráticas culturalmente sofisticadas”.

Ora, o Brasil nunca se constituiu numa verdadeira democracia, tendo por base o liberalismo estadunidense e europeu. Nossa sociedade sempre foi pautada pela violência, pelo arcaísmo de uma elite que nunca se interessou pela emancipação dos indivíduos da sociedade e sempre propagou o conservadorismo religioso, econômico e familiar para manter seus privilégios que vigoram até hoje, cinco séculos após o início da colonização.

Mesmo prevalecendo essa barbárie, não deixamos de ter uma das literaturas mais prósperas, portanto, discordamos da afirmação de Linda Hutcheon ao atrelar a paródia à evolução da sociedade. Claro que a Literatura necessita de condições sócio-históricas para se constituir, mas a evolução literária não acompanha os passos da sociedade, o tempo da Literatura difere do tempo histórico. Se a paródia é literatura consciente de si, não podemos associar essa consciência com a consciência social das sociedades ditas democráticas.

A própria temática da obra de Rubem Fonseca é, em grande parte, sobre a barbárie social e se debruça, muitas vezes, sobre o papel da Literatura numa sociedade como a nossa. Logo, o amadurecimento que Rubem Fonseca apresenta em sua literatura não advém da nossa precária concretização como civilização, mas de um processo de constituição do gênero literário criado

pelas mãos de escritores que ansiavam e anseiam uma prosa voltada para a reflexão estética sobre nossas mazelas e maravilhas, ou seja, a criação literária está nas mãos de poucos indivíduos, cujos valores podem não corresponder com os da sociedade em geral.

Ademais, a paródia em Rubem Fonseca prioriza o discurso literário como autoreflexivo. O autor cita Maiakovski, Dostoiévski, Shakespeare, Nathanael West, James Joyce, Proust, Simone de Beauvoir, entre outros, revelando seu conhecimento sobre a Literatura e o fazer literário. Nesse sentido, a transformação do gênero, que mostra um conscientizar-se de si mesmo, não possui relação direta com os caminhos que uma sociedade toma, isto é, a Literatura não aceita provincianismos.

Salienta-se, ainda, que a paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985), não se constitui somente em tom satírico, rechaçando valores e personagens de outros textos, mas de uma intenção de afirmar e refletir sobre esses valores que, numa leitura superficial, parece apenas rechaçar. Hutcheon (1985, p. 97) confirma ao dizer:

Mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo conseqüentemente, a sua existência continuada. É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio.

Assim, mesmo que a paródia satirize, ela se incumbe de estabelecer um diálogo com a tradição literária. Ela se responsabiliza pela manutenção das características que possibilitem a prática criativa do gênero literário, é ela, também, que preserva a continuidade da tradição da Literatura.

A paródia não se limita a questionar o passado literário, mas a conservar esse passado como uma forma do presente se situar, ao mesmo tempo, direciona os parâmetros literários para o futuro. Logo, a paródia não se situa num plano inferior em relação aos textos aos quais se remete. No dizer de Linda Hutcheon (1985, p. 42):

A paródia é um gênero complexo, quer pela sua forma, quer pelo seu *ethos*. É uma das maneiras que os artistas modernos

arranjaram para com o peso do passado. A busca da novidade na arte do século XX tem-se baseado com frequência — ironicamente — na busca de uma tradição.

Como a modernidade se configura como uma era em que a tradição sofre diversas transformações, na qual os valores se dissolvem a todo o momento, a tradição artística necessita manter os seus valores que, por natureza, já são renováveis. A paródia, portanto, possui o mesmo valor artístico que os demais textos. Ela necessita deles para existir, mas, concomitantemente, eles dependem dela para que suas leituras ganhem novas interpretações, para que não pereçam juntamente com a tradição, para que continuem a direcionar a construção da identidade literária.

### 3.5 Do coração ao intestino: paródias em metalinguagem

Dois contos de *Feliz Ano Novo* se constituem em fundamentos para o entendimento da obra de Rubem Fonseca: “Corações Solitários” e “Intestino Grosso”. Ambos contêm em primeiro plano uma relação explícita com os gêneros discursivos próprios dos meios de comunicação de massa. Em “Corações Solitários”, por exemplo, o repórter policial de um jornal, narrador do conto, é demitido de seu periódico por conta da falta de crimes na sociedade. Começa, então, a trabalhar numa revista feminina destinada a mulheres da Classe C.

O motivo da demissão do jornalista e narrador do conto é curioso: “A fase ruim”, a falta de crimes, ou melhor, de crimes interessantes na cidade. De forma irônica, o narrador constrói o conto substituindo uma seção de crimes por uma que é um “correio sentimental” — “De Mulher para Mulher”. No início do conto, encontra-se o motivo da demissão e o índice do novo trabalho do narrador personagem:

Só tem pequeno comerciante matando sócio, pequeno bandido matando comerciante, polícia matando pequeno bandido. Coisas pequenas, eu disse a Oswaldo Peçanha, editor-chefe e proprietário do jornal Mulher.

Tem também meningite, esquistossomose, doença de Chagas, disse Peçanha.

Mas fora da minha área, eu disse.

Você já *Mulher?*, Peçanha perguntou.

Admiti que não. Gosto mais de ler livros.(p. 25)

O tom irônico acentua a crítica ao meio jornalístico, que quase sempre se pauta por uma representação seletiva da realidade. Os crimes “pequenos” não são motivos para manchetes de primeira página. A relação entre editor e jornalista revela que a banalização da violência é engendrada, também, pela própria natureza do jornalismo, que se interessa pela notícia que sai fora da rotina, no jargão jornalístico, “quando o homem morde o cão”:

Há muito tempo não acontecia na cidade um crime interessante envolvendo uma rica e linda jovem da sociedade, mortes, desaparecimentos, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo. (p.25)

O jornal *Mulher* também é um gênero jornalístico que manipula a realidade, ou melhor, a verdade. Trata-se, nas palavras de Peçanha, o novo padrão, de um periódico que “não é uma dessas publicações coloridas para as burguesas que fazem regime. É feita para a mulher da classe C, que come arroz e feijão e se ficar gorda azar o dela” (p. 25-26).

Ao repórter/narrador é incumbida a tarefa de cuidar da seção “consultório sentimental *“De Mulher para Mulher”*”, na qual se respondiam as cartas de leitoras que procuram conselhos para os seus diversos problemas. No entanto, as cartas tinham de ser inventadas pelo próprio repórter e respondidas por ele, por meio de um pseudônimo, preferentemente feminino..

A farsa é generalizada em todos os elementos do conto. No periódico *Mulher*, todos os membros da redação são homens que usam pseudônimos femininos, o próprio Peçanha, redator-chefe-proprietário, se utiliza do pseudônimo Maria de Lourdes. No intuito de prestar duas homenagens, o repórter escolhe o nome Nathanael Lessa, o que irrita Peçanha:



Primeiro, não é um nome como outro qualquer. Segundo, não é nome da classe C. Aqui só usamos nomes do agrado da classe C, nomes bonitos. Terceiro, o jornal só homenageia quem eu quero e não conheço nenhum Nathanael Lessa, e finalmente — a irritação de Peçanha aumentara gradativamente, como se ele estivesse tirando um proveito dela — aqui ninguém, nem mesmo eu, usa pseudônimo masculino. Meu nome é Maria de Lourdes! (p. 26)

Poderíamos perguntar: mas quem é esse “eu”, já que o conto, mais para o final traz dúvidas sobre “a verdade” desse editor? Será ele homossexual? Quanto ao pseudônimo de nosso narrador, as duas homenagens se referem a dois escritores: Nathanael West e Ivan Lessa. Nathanael West, escritor estadunidense, é autor do romance *Miss Lonelyhearts*, tradução: Senhora Corações Solitários. O romance não tem apenas o título semelhante ao conto, a história do romance é de um repórter que aceita trabalhar na seção de conselhos aos leitores de um jornal. O enredo do romance contextualiza-se no período pós *crack* da bolsa de Nova York, e trata de cartas direcionadas a um repórter. Ao contrário do conto de Rubem Fonseca, as cartas são de leitores “reais”, angustiados e cheios de sofrimento, a ponto de gerarem sofrimento no repórter também.

A paródia é explícita, não no sentido de ridicularizar a obra de West, mas no sentido de combinar elementos no intuito de dar-lhes nova significação. Ao mesmo tempo, o conto ganha múltiplos sentidos por meio deste diálogo intertextual, pois como afirma Linda Hutcheon (1985, p. 48):

Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no vaivém intertextual.

A segunda homenagem é ao escritor Ivan Lessa, que inventava correspondências numa seção de aconselhamento no jornal O Pasquim, que primava pela paródia de tom irônico.

As primeiras cartas e respostas do conto “Corações Solitários” apresentam um discurso às avessas ao discurso encontrado nas seções de cartas aconselhadoras de diversos jornais. São cartas e respostas que tratam, depreciativamente, de valores familiares, amorosos, morais, buscando uma crítica do leitor:

Prezado Dr. Nathanael Lessa. Eu arranjei uma bolsa de estudos para minha filha de dez anos, numa escola grã-fina da zona sul. Todas as coleguinhas dela vão ao cabeleireiro, pelo menos uma vez por semana. Nós não temos dinheiro para isso, meu marido é motorista de ônibus da linha Jacaré — Caju, mas disse que vai trabalhar extraordinário para mandar Tânia Sandra, a nossa filhinha, ao cabeleireiro. O senhor não acha que os filhos merecem todos os sacrifícios? Mãe dedicada. Vila Kennedy.

Resposta: Lave a cabeça de sua filhinha com sabão de coco e coloque papelotes nela. Fica igual ao cabeleireiro. De qualquer maneira, sua filha não nasceu para ser bonequinha. Aliás, nem a filha de ninguém. Pega o dinheiro do extraordinário e compra outra coisa mais útil. Comida, por exemplo.

(...)

Prezado Dr. Nathanael Lessa. Tenho vinte e cinco anos, sou datilógrafa e virgem. Encontrei esse rapaz que disse que me ama muito. Ele trabalha no Ministério dos Transportes e disse que quer casar comigo, mas que primeiro quer experimentar. O que achas? Virgem Louca. Parada de Lucas.

Resposta: Olha aqui, Virgem Louca, pergunta pro cara o que ele vai fazer se não gostar da experiência. Se ele disser que te chuta, dá pra ele, pois é um homem sincero. Tu não és groselha nem ensopadinho de jiló para ser provada, mas homens sinceros existem poucos, vale a pena tentar. Fé e pé na tábua. (p. 28)

Na seção dos jornais e revistas, o objetivo é confortar os leitores, é dizer o que se quer ouvir. A linguagem, nesse caso, é objeto da ilusória solução de problemas, criando um sentido artificial para o leitor, muito encontrado no gênero de auto-ajuda. O narrador desse conto, entretanto,

opera a linguagem de modo a desmascarar a situação, empregando um linguajar irônico e até chulo.

O editor, Peçanha, não concorda com o tom das cartas: “Ah! Meu Deus! A idéia que as pessoas fazem da classe C, exclamou Peçanha (...) Ponha alegria, esperança, tranqüilidade e segurança nas cartas” (p. 29). As palavras do editor revelam o conflito entre o editor e o redator das cartas: o sentimentalismo provido de linguagem otimista e ilusória e o discurso irônico. Mesmo assim, o narrador aceita o pedido de Peçanha e escreve outras cartas:

Dr. Nathanael Lessa. Meu marido morreu e me deixou uma pensão muito pequena, mas o que me preocupa é estar só, aos cinqüenta e cinco anos de idade. Pobre, feia, velha e morando longe, tenho medo do que me espera. Solitária de Santa Cruz.

Resposta: Grave isto em seu coração, Solitária de Santa Cruz: nem dinheiro, nem beleza, nem mocidade, nem um bom endereço dão felicidade. Quantos jovens ricos e belos se matam ou se perdem nos horrores do vício? A felicidade está dentro de nós, em nossos corações. Se formos justos e bons, encontraremos a felicidade. Seja boa, seja justa, ame o próximo como a si mesma, sorria para o tesoureiro do INPS, quando for receber a sua pensão.

Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que sou analfabeta. Eu sou ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu espelho. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com Deus e com meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e seu povo. Ceguinha Feliz. Estrada do Unicórnio, Nova Iguaçu. P.S. Esqueci de dizer que também sou parálitica.

Peçanha acendeu um charuto. Comovente, mas estrada do Unicórnio soa falso. Acho melhor você colocar estrada do Catavento, ou coisa assim. Vejamos agora sua resposta. Ceguinha Feliz, parabéns por sua força moral, por sua fé inquebrantável na felicidade, no bem, no povo e no Brasil. As almas daqueles que se desesperam na adversidade deviam se nutrir do seu edificante exemplo, um facho de luz nas noites de tormenta.(p. 29-34)

O absurdo das cartas e respostas ganha um tom sentimental-irônico, embora em leitura superficial recaia no discurso de auto-ajuda. Nota-se, contudo, que a crítica a refaz na denúncia por conta do caráter fictício das cartas, mais ainda pelo fato do conto estabelecer o contraste entre as primeiras e as segundas cartas e respostas.

A contemporaneidade possibilitou o surgimento de diversos gêneros discursivos. A sobrecarga simbólica é quase que insuportável no processo de formação do *self* do indivíduo e muitos desses discursos se formam em favor de uma dominação ideológica de determinado grupo que detém o controle da ordem vigente. Nisso está uma das principais particularidades da obra de Rubem Fonseca, a luta entre os discursos. Como declara Maria Antonieta Pereira (2000, p. 107):

A teia discursiva cresce para todos os lados e tempos, mistura dialetos e línguas, mitologia, ciência, textos canonizados, corriqueiros e vulgares, numa enunciação inquieta e ansiosa, que soma e subtrai signos incessantemente até conduzir o leitor à paradoxal sensação de uma linguagem produzida por vazios e geradora de outros vácuos. A insistência na mesclagem dos discursos — que resulta em sua desierarquização e deslocamentos contínuos — sugere realizar um impossível projeto de totalidade, o qual vai sendo desconstruído na mesma proporção em que se edifica pois o leitor que observa o avesso do tecido percebe o emaranhado dos fios soltos.

Como os discursos das cartas se confrontam, metalinguisticamente, surge a consciência do discurso sobre si mesmo, construindo à luz da paródia. Ao leitor cabe a tarefa de desfiar esse tecido, no qual os discursos se entrelaçam, se debatem e se revelam. Nessa Literatura, a mediação é às avessas. Ao gênero auto-ajuda, que serve como mediador entre um indivíduo e seus conflitos, e que busca soluções rápidas para tais conflitos, a paródia imprime uma crítica nua, que desmascara o que está encoberto pelo meramente sentimental.

Depois das cartas, o repórter fica incumbido de escrever histórias para a seção de fotonovelas. Um novo pseudônimo é inventado: Clarice Simone,

uma homenagem às escritoras Clarice Lispector e Simone de Beauvoir, ícones da literatura feminista, apesar da primeira nunca ter aceitado o rótulo (AMORIM, 2007, p. 69). A referência às duas escritoras é mais uma ironia, pois contrasta com o discurso de submissão feminina que percorre todo o conto.

Como o repórter se diz possuidor de grande erudição literária: “Afinal li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o’neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeares, as four hundred best television plays. Era só chupar uma idéia aqui, outra ali, e pronto.” (p. 30), utilizou-se desse conhecimento para a construção de histórias mais complexas, dependendo da escolha do fotógrafo, Mônica Tutsi. No entanto, a rapidez exigida pelo periódico impede a produção de obras que tempo, o que leva Mônica Tutsi dizer: “Mas não dá para eu fotografar garoto. Tenho de fazer tudo em duas horas. Onde vou arranjar a mansão rica? Os automóveis? O convento pitoresco? O bosque florido?” (1999, p. 31).

A solução é escrever as histórias tendo como base o real:

Tésio, bancário, morador na Boca do Mato, em Lins de Vasconcelos, casado em segundas núpcias com Frederica, tem um filho Hipólito, do primeiro matrimônio. Frederica se apaixona por Hipólito. Tésio descobre o amor pecaminoso entre os dois. Frederica se enforca no pé de manga do quintal da casa. Hipólito pede perdão ao pai, foge de casa e vagueia desesperado pelas ruas da cidade cruel até ser atropelado e morto na avenida Brasil.

Qual o tempero aqui?, perguntou Mônica Tutsi.

Eurípedes, pecado e morte. Vou te contar uma coisa: eu conheço a alma humana e não preciso de nenhum grego velho para me inspirar. Para um homem de minha inteligência e sensibilidade basta olhar em volta. Olhe bem para os meus olhos. Você já viu pessoa mais alerta, mais acordada?(p. 34-35)

Rubem Fonseca, ao entrelaçar tradição literária e contemporâneo, faz a defesa de sua estética. A tradição literária é mantida, mas ganha novos contornos por meio das absorções de novos elementos que traduzem o contemporâneo. Tradição e inovação são faces da obra fonssequiana que, ao “tentar conciliar o inconciliável (...), opta, então, por uma estética ambígua e

inclusiva, aberta através de seu jogo de máscaras, a todos os leitores” (FIGUEREDO, 2003, p. 109).

Nesse jogo de máscaras aparece, por exemplo, em “Corações Solitários”, uma carta de um leitor verdadeiro, Pedro Redgrave, pedindo conselhos para lidar com a falta de coragem de assumir em público a sua homossexualidade. As reações de Peçanha, ao ler tais cartas, dão indícios da verdadeira autoria:

Entreguei a carta a Peçanha, Ele a olhou fazendo a cara de um tira examinando uma nota grosseiramente falsificada. (p. 32)

Estas cartas são verdadeiras também?

As de Pedro Redgrave são.

Estranho, muito estranho, disse Peçanha batendo com as unhas nos dentes, o que é que você acha?

Não acho nada, eu disse.

Ele parecia preocupado com alguma coisa. (p.33)

No intercalar dessas cartas, aparece um pesquisador especialista em estatísticas, de nome Pontecorvo, afirmando que o público alvo de *Mulher* não é composto de mulheres da classe C, mas de homens da classe B. Ao ouvir tal informação, Peçanha expulsa o especialista:

Primeiro Peçanha ficou pálido. Depois foi ficando vermelho, e depois arroxado, como se estivesse sendo estrangulado, a boca aberta, os olhos arregalados, e levantou-se da sua cadeira e caminhou cambaleante, os braços abertos, como um gorila doido em direção a Pontecorvo. Uma visão chocante, até mesmo para um homem de aço, como Pontecorvo, até mesmo para um ex-repórter de polícia. (p. 38)

A grande ironia do conto se dá pelo fato do repórter descobrir que as cartas de Pedro Redgrave são escritas pelo próprio Peçanha. A encenação de Peçanha, diante da informação de Pontecorvo, é parte do jogo ficcional da narrativa. O nome Pontecorvo nos remete ao diretor italiano Gillo Pontecorvo (1919-2006) e o pseudônimo de Peçanha, Pedro Redgrave, nos remete à atriz

Vanessa Redgrave. Pontecorvo é o personagem que desequilibra a farsa de Peçanha. É o diretor que comanda a ação da personagem que até então estava a dirigir um jornal fictício até no público que almejava. Rubem Fonseca se utiliza de elementos do gênero cinematográfico para reforçar o absurdo das situações fictícias do conto: os pseudônimos femininos, as cartas, os conselhos, as fotonovelas. A seção “De Mulher para Mulher” funciona como mediadora da identidade deslocada de Peçanha. A realidade é encoberta pela ficção. Ficção criada pelo próprio Peçanha que, no dizer de Figueiredo (2003, p. 54) parafraseando Bourdieu, representa os

Industriais da escrita, donos de jornais e editores, que exerciam o controle sobre o campo literário, tendo como objetivo único o lucro [responsáveis] pelas concessões que os autores eram pressionados a fazer e que iam desde a bajulação dos donos de jornal, freqüentando seus salões, até a adoção de técnicas ficcionais voltadas para a satisfação do gosto do público consumidor, submetendo-se aos interesses econômicos dos que tinham passado a ditar as regras da produção literária. “Tudo era falso”, dizia Flaubert: “falso exército, falsa política, falsa literatura, falso crédito e mesmo falsas cortesãs”.

Peçanha construiu um universo para si, ficcional, marcado pelo ilusório. Ilusão desfeita pela ironia e pela ambigüidade da linguagem:

Minha vida dá um romance..., disse Peçanha. Isto fica entre nós dois, está certo?

Eu não sabia bem o que ele queria que ficasse entre nós dois, a vida dele dar um romance ou ele ser Pedro Redgrave. Mas respondi:

Claro, só entre nós dois.

Obrigado, disse Peçanha. E soltou um suspiro que cortaria o coração de qualquer outro que não fosse um ex-repórter de polícia. (p. 40)

O “coração de qualquer outro” evoca o leitor ingênuo do qual fala Umberto Eco (1999, p. 32). O narrador aproveitou “a grande escola” literária em que o jornal *Mulher* se instituía e se tornou um ex-repórter de polícia, se

transformara, de fato, num verdadeiro escritor, por operar a criticidade no narrar.

“Intestino Grosso”, por sua vez, atinge, a nosso ver, o grau máximo da metalinguagem na obra fonsequiana. Segundo Ariovaldo José Vidal (2000, p. 157), esse conto “não pode ficar fora de qualquer interpretação que se faça de *Feliz Ano Novo* .

Em forma de entrevista, esse conto se constitui numa explanação de um Autor que discorre ao repórter entrevistador, sobre diversos aspectos de sua literatura, da tradição literária, da literatura contemporânea, além dos problemas sociais que sua literatura aborda.

A metalinguagem de “Intestino Grosso” é marcada por meio da própria forma do conto, que trata de entrevista, construindo-se enquanto tal. O gênero entrevista necessita de pelo menos dois interlocutores para se constituir, porém seu destino é um outro receptor, o leitor. Isso faz com que a entrevista esteja longe do discurso monológico, característica predominante em outros gêneros jornalísticos. A entrevista, portanto, se configura como um gênero de caráter metalingüístico. Como afirma Quesada (1984, p. 121):

hay que entender la entrevista como um sistema de comunicación em el que el entrevistador haria lãs veces del emissor, el público lector se constituiría em el receptor, el entrevistado pasaría a ser el mensaje y el médio que acogiera la publicación haría lãs funciones de canal. En este sistema, la entrevista periodística, el texto finalmente redactado, no sería otra cosa distinta a um metalenguaje que diese cuenta del auténtico mensaje — del entrevistado — de esse sistema.

A entrevista é um texto que abarca os diferentes gêneros discursivos, através dos enunciados do entrevistador e do entrevistado. Ao deslocar a estrutura do gênero entrevista para o espaço literário, tendo um escritor como personagem, Rubem Fonseca proporciona uma reflexão sobre o literário. Na entrevista, predomina a voz do entrevistado, recuperando a estrutura oral, predominante nesse gênero jornalístico.

Em “Intestino Grosso”, temos uma paródia do gênero, já que a forma como se dá o diálogo entre entrevistador e entrevistado ultrapassa o limite



formal da linguagem dos meios jornalísticos, que, em muitos casos, apresentam um discurso atrelado ao *status quo*. Quando o discurso literário se apropria dessa linguagem, suas estruturas são postas à mostra. Tem-se o processo de consciências dos discursos, postos a nu.

O conto inicia com um repórter dizendo que liga para um Autor, para marcar entrevista. O Autor impõe uma condição, que a entrevista pretendida pelo repórter fosse paga “por palavra”. A primeira fala do Autor/personagem denota seu objetivo de sair do senso comum e, ao mesmo tempo, expõe um “slogan” enigmático ao leitor:

“Posso lhe dar até sete palavras de graça, você quer?”, disse o Autor

“Sim, quero.”

“Adote uma árvore e mate uma criança”, disse o Autor, desligando.

Para mim as sete palavras não valiam um tostão. (p. 163)

A frase “gratuita” do Autor e a indiferença do repórter/entrevistador para com ela demonstram a ambigüidade da palavra literária. Uma expressão de caráter violento, que expressa metaforicamente o pensamento do Autor, é vista como mero exotismo pelo repórter, revelando a contraposição de dois mundos, o do jornalismo, no qual a palavra se caracteriza como informação imediata, como relato de eventos momentâneos e por isso de natureza efêmera, e o literário, no qual a palavra é tradução do real, é instrumento de reflexão sobre o mundo, geradora de estranhamento, portanto de natureza atemporal.

Logo no início da entrevista, o Autor revela o valor de sua escrita, contrapondo-a a renomados escritores da literatura brasileira:

“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 néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (p. 164)

Suas respostas às perguntas feitas podem sugerir o rompimento com uma tradição embasada no regionalismo e em estilos de escrita que divergem dos do tempo do Autor, demonstrando sua consciência em relação ao contraste entre o seu tempo e a temática predominante da literatura até então divulgada.

A contemporaneidade marca seu relacionamento com o passado a partir de uma revisão criativa e crítica dos valores tradicionais de determinada cultura (FIGUEREDO, 2003, p. 129). A escrita de Rubem Fonseca revela consciência de seu relacionamento com a tradição literária, reforçando uma posição crítica de que não seria mais possível seguir uma abordagem Regionalista para a Literatura, visto que a sociedade brasileira passou de rural para urbana industrial de forma veloz e nefasta. Tal transformação é retratada na Literatura por uma estética descontínua e fragmentária que apreende este tempo-histórico, diferenciando-o do passado:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado (..) construímos São Paulo , Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu agüenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Themidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim. (p. 173).

A arte de Rubem Fonseca apreende um mapeamento de questões que afligem o homem inserido no cotidiano da vida contemporânea. As grandes cidades se formaram e criaram um estilo de vida onde as relações humanas

são baseadas apenas na manutenção da ordem vigente e a violência se torna o reflexo do jogo do poder que, unilateralmente, organiza a vida social conforme seus interesses. É o resultado de um *status quo* que necessita da alienação desumanizadora para se manter. Nilo Odália (1983, p. 09) declara a esse respeito que

A violência, no mundo de hoje, parece tão entranhada em nosso dia-a-dia que pensar e agir em função dela deixou de ser um ato circunstancial para se transformar numa forma do modo de ver e de viver o mundo do homem. Especialmente, do homem que vive nas grandes cidades – esses grandes aglomerados humanos que se tornam o caldo de cultura de todos os tipos de violência.

Sendo esta realidade o grande mote para a sua criação, Rubem Fonseca constrói um complexo mosaico de retratos urbanos que permeiam toda a sua obra. Revela que a violência das grandes metrópoles urbanas é representada, seja por crimes bárbaros e chocantes, seja por questões banais, por uma espécie de condição natural em que os indivíduos dessas cidades convivem com uma violência institucionalizada.

Essa forma de vida, na obra de Rubem Fonseca, é o que define a trajetória de quase todos os seus personagens, “seres diminuídos, incapazes de compreender a complexidade social” (LAFETÀ, 2004, p. 391). A violência não é apenas um arranjo para a construção das personagens e suas ações, mas um fator inevitável da existência a ponto de fazer parte da corrente sangüínea. Como ainda afirma Lafetá (2004, p. 387):

A mola desencadeadora da violência, aquilo que move os personagens, parece estar aquém (ou talvez além) de qualquer busca de sentido: para esses párias da sociedade brasileira o sentido acabou, e o vazio de suas vidas só pode ser preenchido pelo ódio sangrento, que aliás, de tão rotinizado, parece menos ódio do que frieza psicótica (Lafetá, 2004, p. 387).

Portanto, a violência na obra de Rubem Fonseca não é um elemento gratuito ou mero enfeite para atrair leitores sedentos de barbáries. No conto

“Intestino Grosso”, o Autor/entrevistado confessa ironicamente que a presença da violência em sua escrita denota boa história:

“(…) Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje.”

“Você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a morte.”

“Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa”.(p. 163)

A ironia do Autor/entrevistado é uma forma de denunciar os problemas enfrentados pelo indivíduo deslocado nos grandes centros. O que é chocante no conto é o modo como responde ao entrevistador, tão friamente, ou melhor, até cientificamente, sobre questões de violência humana. No dizer de Deonísio da Silva (1996, p. 62):

Rubem Fonseca escandaliza a sociedade brasileira deste final de século, não pelos temas que escolhe, mas pelo modo escolhido para narrá-los; não pela presença escandalosa de alguns personagens indignos da cena literária, mas pela linguagem, não mais confinada à estratificação própria da condição do personagem, e sim na boca do narrador, supremo atrevimento! Está dessacralizado o narrador onisciente.

A literatura do autor/entrevistado se elucida também por meio de suas respostas, ao fazer referências, por exemplo, ao conto de fadas de cunho moralista. Ao ser indagado sobre pornografia, o Autor/entrevistado começa a contar a história de Joãozinho e Maria para a surpresa do repórter:

“Mas isso é uma história de fadas.”

“É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos, como uma história edificante. Essas crianças, ladras assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem,

no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica.”(p. 166-167)

Ao retomar o conto de Joãozinho e Maria, o Autor, na verdade, faz uma denúncia sobre a violência na própria história tida como infantil. Ademais, alerta para uma reflexão do que é “pornografia”.

Os contos de fadas não possuem apenas a característica de mero entretenimento, mas também eram utilizados como uma forma de educar baseando-se em moralismos. Bettelheim (1980, p. 14) afirma que

(...) os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos - passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança, tanto quanto a do adulto sofisticado (...) transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento.

Tais contos são, assim, “enraizados no mundo real” (DARNTON, 1986, p. 54), como a própria literatura de Rubem Fonseca. O seu questionamento é justamente de por que esta história com conotação bárbara é vista como “edificante” pela sociedade, enquanto outras obras são criticadas ou censuradas como pornográficas.

A obra fonsequiana não é uma apologia da violência pelo fato de alguns de seus personagens não serem punidos pelos seus crimes, mas apenas um retrato da realidade que, quase imperceptível, a Literatura reformula para nos tornar consciente dela e, assim como nos contos de fadas, os contos de Rubem Fonseca não “advogam a imoralidade, mas desmentem a noção de que a virtude será recompensada ou de que a vida pode ser conduzida por qualquer outro princípio que não uma desconfiança básica” (DARNTON, 1986, p. 80).

Portanto, a crítica a Joãozinho e Maria é pelo fato deste conto ser “canonizado” pelo *status quo* e até colaborar para a manutenção deste,

enquanto sua obra é criticada por conter elementos denominados pornográficos. Pornografia, entretanto, para o autor/entrevistado é aquilo que denigre o ser humano, como a miséria:

“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 têm sapatos.” (p. 164).

O termo pornográfico, portanto, vai além das relações sexuais e palavras de “baixo calão”, simplesmente o evocam quando uma obra se utiliza de elementos que ameaçam o *status quo*, por isso apresenta-se relativo, o que é a pornografia para um, pode não ser para outro. Pornografia, então, é um termo ideológico, utilizado para denegrir obras que ameacem a moral e os bons costumes.

Perguntado se “Seu livro, *O anão* etc., pode ser considerado pornográfico?”, o Autor responde teoricamente a questão:

A maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor — um afrodisíaco retórico. São evitados todos os elementos que possam distrair o leitor do envolvimento unidimensional a que ele é submetido. São livros de grande simplicidade estrutural, com enredo circunscrito às transações eróticas dos personagens. As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles, há apenas diferença de grau na escatologia e na perversão. Desde que não seja excessivamente exposta a esse tipo de literatura, a maioria dos leitores é estimulada por ela. Não há nada mais chato do que a saturação erótica barata. A própria complexidade do livro mencionado por você, *O anão* etc., exclui o livro dessa categoria. Você sabe que não existe anão algum no livro. Mesmo assim alguns críticos afirma que ele simboliza Deus, outros que ele representa o ideal da beleza eterna, outros ainda que é um brado de revolta contra a iniquidade do terceiro mundo.”(p. 169-170)

A resposta mostra, inclusive, o que o Autor compreende por literário. Ao restringir o pornográfico oficial a “livros de grande simplicidade estrutural, com enredo circunscrito às transações eróticas dos personagens”, o seu livro, *O anão etc.*, está excluído dessa categoria, dada a sua complexidade. Mais uma vez, o Autor/entrevistado indicia uma diferença entre composição literária simples e complexa.

Logo, fica claro o porquê da obra *Feliz Ano Novo* ter sido censurada. Não o foi simplesmente pelo fato dela possuir sexo, escatologia, linguagem “vulgar”, etc, mas pelo fato de expor as entranhas de uma sociedade totalmente corrompida pelos valores que o poder vigente implementa. Há a pornografia institucionalizada na sociedade, mas como ela é conivente com o *status quo*, não o ameaça, pelo contrário, é até cúmplice, por isso tão repressora quanto ao discurso da moralidade, pois colabora com a disseminação do sexo como produto de consumo. A pornografia para o poder é aquilo que o denuncia, que o desmascara, e a censura é a quem o *status quo* recorrerá sempre que se sentir ameaçado por essas “novas pornografias”, nas palavras do Autor/entrevistado:

Outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura. A alegação de que algumas palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão. (p. 168)

A pornografia está historicamente atrelada ao corpo, mas o enfoque que Rubem Fonseca dá a essa concepção em sua literatura ultrapassa os ditames sexuais. O corpo é o produtor do desejo sexual, mas também o receptáculo das degradações da violência e da miséria.

Ao dizer que

É preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações (p. 171).

o Autor está se referindo, metaforicamente, ao fazer literário que somente os artistas sabem fazer.

A estética fonsequiana apela, então, para a reconstrução da imagem que a sociedade possui do corpo humano “é chegado o momento de fazermos, nós os artistas e escritores, um grande movimento cultural e religioso universal, no sentido de se criar o hábito de nos alimentarmos também com a carne dos nossos mortos (...)” (p. 172). Não se trata meramente de “canibalismo místico”, mas de uma visão renovadora e libertária que trará a consciência de que quando o corpo é valorizado, a sociedade automaticamente se valorizará, pois ele é a fronteira entre o indivíduo, deslocado até mesmo dela, e o mundo. Uma visão não muito cultuada na sociedade moderna. Bakhtin (1987, p. 280) afirma que:

Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. Na sua nova acepção, eles não podem mais servir para exprimir uma concepção do mundo como faziam antes.

A literatura fonsequiana se coloca como uma porta de entrada nesta fronteira, pois tem consciência de que “a dificuldade de se falar do corpo existe porque ele resiste à linguagem, isto é, tudo o que ele implica no desenrolar da sua história, nas suas potências e possibilidades esquia-se à linguagem, à língua” (SILVA, F. M., 2007, p. 34).

Daí o motivo do Autor/entrevistado se autodenominar como um marginalizado excêntrico. Ao dizer que é um tipo de gente apta a se tornar santo, revolucionário, maluco ou bandido, usa termos comparativos que o colocam como uma figura apartada do senso comum social, estabelecido pelo *status quo* que ele denuncia. A colocação de bandido e escritor no mesmo patamar é uma denúncia de que a lei, garantia da manutenção do poder vigente, o enquadrará sempre como um criminoso, pois aquele que a ameaça deve ser posto à margem dela.



A infração de Rubem Fonseca é construir uma literatura que escancara o malefício de uma modernização feita a partir da barbárie e do desprezo pelo indivíduo como um ser ativo. Portanto, coloca a sua arte em prol da mediação deste indivíduo, não defendendo uma bandeira ideológica, mas demonstrando tanto o que a sociedade tem de pior, quanto a busca de seus personagens pelo sentido das coisas. Ou seja, é um autor que tem consciência de que é necessária uma poética que faça frente a essa barbárie que nos assola:

Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir. (p.173)

A Literatura se faz, então, necessária neste mundo tecnocrata. Ela se presta a refletir e questionar as problemáticas do mundo moderno contemporâneo, ela cumpre a função de dar ferramentas ao homem que se encontra exilado em seu próprio ser. O Autor/entrevistado sabe o porquê da necessidade da Literatura em ser um contraponto das outras mediações que oprimem esse homem:

Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana. (p. 167)

O Autor/entrevistado tem consciência de que a Literatura participa desse universo, por isso, a fim de torná-la cada vez mais eficaz nas mediações que objetiva, busca encaminhá-la cada vez mais para a auto-análise. O conto “Intestino Grosso” é ápice de auto-análise na obra de Rubem Fonseca, ao colocar em xeque não só os valores da contemporaneidade, mas também a própria Literatura. Para o Autor/entrevistado, “o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita” (p. 166).

## Considerações Finais

Situar uma obra no espaço e no tempo da Literatura sempre foi uma tarefa árdua para a crítica literária. Na modernidade, os rumos da arte sempre se fizeram através de impasses. Ter como modelos as obras do passado era uma forma de valorizar o que já se fez, mas, ao mesmo tempo, poderia se constituir como uma armadilha: a criação se diluiria em prol da repetição. Logo, cada vez mais os parâmetros para elucidar a essência da Literatura dependeria de uma teoria que fixasse um cânone válido, constituindo o que seria essencialmente literário.

Porém, os muros artísticos não são intransponíveis, as próprias fronteiras são riscos de giz num território onde todo discurso sobre a definição do literário não é absoluto. A crítica sempre se fundamentou numa teoria para elucidar as particularidades de uma obra, o que demonstra que a criação artística é o que define os caminhos da crítica, ou seja, a Literatura traça seu caminho de forma independente. Assim, as rupturas e os diálogos com a tradição fizeram-se sem previsões, o que colaborou para o surgimento de grandes obras que moldaram a visão dos teóricos.

A obra de Rubem Fonseca é um fenômeno que se situa entre essas grandes obras. Se, por um lado, a literatura moderna, por conta das descontinuidades encontra-se sempre num impasse, numa tensão quase que implosiva, por outro, por meio da metalinguagem, da paródia, do diálogo com a tradição, representa e tenta resolver os obstáculos que enfrenta.

Vimos que a tradição literária permanece. O juízo de valor do que é o literário se pauta pelas grandes obras do passado. No entanto, a modernidade, por estabelecer uma tradição de ruptura, ora se distancia, ora se aproxima da tradição.

Os contos de *Feliz Ano Novo*, analisados neste trabalho, fazem parte dessa literatura que não se interessa apenas em auto-explicar-se, mas em construir-se. Isto é, além de se voltar para “uma realidade de signos” (CAMPOS, 2006, p.11), reconstrói a realidade. Por meio desse processo, ocorre a valorização da sua empreitada criativa e a continuidade da tradição.

Manter, então, o distanciamento, o diálogo e a permanência dessa tradição só seria possível em organizar os gêneros em prol de sua própria literatura através da paródia.

Os contos “O Campeonato” e “Nau Catrineta” constituem-se em manifestos paródicos/metalinguísticos a favor da tradição.

É um universo de múltiplos sentidos que potencializam a leitura ao mesmo tempo que proporciona ao indivíduo capaz um entendimento do universo simbólico que o cerca.

## Referências Bibliográficas

### Do Autor:

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **A Coleira do Cão**. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

\_\_\_\_\_. **A Grande Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Feliz Ano Novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Lucia McCartney**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Cobrador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Os Prisoneiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

\_\_\_\_\_. **Secreções, Excreções e Desatinos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

### Sobre o Autor:

AMORIM, Sabrina Maria de. **Artimanhas do Texto**: a metatextualidade em Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado. Araraquara: UNESP, 2007.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os Crimes do Texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: \_\_\_\_\_ **A dimensão da noite**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 372-393

MENEZES, Luís Cláudio de. **Agruras de Escritor**: as vicissitudes da vida autoral na obra de Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

PEREIRA, Maria Antonieta. **No Fio do Texto**: a obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca**: violência e erotismo em Feliz ano novo. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

\_\_\_\_\_. **Rubem Fonseca**: proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

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

#### **Geral:**

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARBEX JR., José. **Shownalismo**: a notícia como espetáculo. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**: Aristóteles. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

\_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_ **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2003

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORNHEIM, Gerd. **O Conceito de Tradição**. In: \_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira: tradição / contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo. **Cultura como Tradição**. In: BORNHEIM, Gerd. **Cultura Brasileira: tradição / contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987.

\_\_\_\_\_. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRANCO, Manuel B. **Novo Dicionário Português Latino**. Lisboa: Livraria Ferreira, 2003.

CALVINO, Ítalo. **Por que Ler os Clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

ECO, Umberto. **Sobre a Literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAZONI, Fernando. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2006.

Giddens, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. **Viver numa Sociedade Pós-Tradicional**. In: BECH, Ulrich. Modernização Reflexiva. São Paulo: UNESP, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MACHADO, Irene. **O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: Fapesp, 1995.

MACHILINE, Vera Cecília. **Paródia: um procedimento protéico em revisão**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 1991.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 2002.

MOISÉS, Massaud. **Dicionários de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

NETROVSKI Arthur. **Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música**. São Paulo: Ática, 1996.

ODALIA, Nilo. **O que é Violência**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONÉ-MOISÉS, Leila. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, s/d.

QUESADA, Montse. **La Entrevista: obra creativa**. Barcelona: Editorial Mitre, 1984.

ROBERT, Marthe. **Romance das Origens, Origens do Romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



ROUANET, Sérgio Paulo. **As Razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RUSSELL, Bertrand. **História do Pensamento Ocidental**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SCHAFFER, Deise Z. **Representações Sociais de Alunos Universitários sobre o Termo “Orgânico”**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP-FE, 2007.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. **Da Literatura do Corpo e Corpo na Literatura**. Dissertação de Mestrado. Évora: Universidade de Évora, 2007.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TAYLOR, Charles. **As Fontes do Self**. São Paulo: Loyola, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da Prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.

WEST, Nathanael. **Miss Lonelyhearts**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

**Anexos****“A Nau Catrineta”**

Lá vem a nau Catrineta  
Que tem muito que contar!  
Ouvide, agora, senhores,  
Uma história de pasmar.

Passava mais de ano e dia  
Que iam na volta do mar  
Já não tinham que comer,  
Já não tinham que manjar.

Deitaram sola de molho  
Para o outro dia jantar;  
Mas a sola era tão rija  
Que a não puderam tragar.

Deitaram sorte à ventura  
Qual se havia de matar;  
Logo foi cair a sorte  
No capitão general.

Sobe, sobe, marujinho,  
Àquele mastro real,  
Vê se vês terras de Espanha,  
As praias de Portugal.

"Não vejo terras de Espanha,  
Nem praias de Portugal;  
Vejo sete espadas nuas  
Que estão para te matar".

Acima, acima gajeiro,  
Acima ao tope real!  
Olha se enxergas Espanha,  
Areias de Portugal

"Alvíssaras, capitão,  
Meu capitão general!  
Já vejo terra de Espanha,  
Areias de Portugal.

Mais enxergo três meninas  
Debaixo de um laranjal:  
Uma sentada a coser,  
Outra na roca a fiar,  
A mais formosa de todas  
Está no meio a chorar".

- Todas três são minhas filhas,  
Oh! quem mas dera abraçar!  
A mais formosa de todas  
Contigo a hei-de casar.

"A vossa filha não quero,  
Que vos custou a criar".

- Dar-te-ei tanto dinheiro,  
Que o não possas contar.

"Não quero o vosso dinheiro,  
pois vos custou a ganhar!

- Dou-te o meu cavalo branco,  
Que nunca houve outro igual.

"Guardai o vosso cavalo,  
Que vos custou a ensinar".  
- Dar-te-ei a nau Catrineta  
Para nela navegar.

"Não quero a nau Catrineta  
Que a não sei governar".  
- Que queres tu, meu gajeiro,  
Que alvíssaras te hei-de dar?

Capitão, quero a tua alma  
Para comigo a levar.  
Renego de ti, demônio,  
Que me estavas a atentar!

A minha alma é só de Deus,  
O corpo dou eu ao mar.  
Tomou-o um anjo nos braços,  
Não o deixou afogar.

Deu um estouro o demônio,  
Acalmaram vento e mar;  
E à noite a nau Catrineta  
Estava em terra a varar.