

## ENTRE A FORMA E A IRONIA: SOBRE UM CONTO DE RUBEM FONSECA

Wellington R. Fioruci<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo analisa o conto de Rubem Fonseca intitulado “\*\*\* (ASTERISCOS)”, pertencente à coletânea *Lúcia McCartney* (1967). Nesta que é sua terceira obra publicada já se notam alguns aspectos fundamentais de sua poética, destacando-se, para este estudo, o uso da ironia e da experimentação com as fronteiras da narrativa. No enredo, discute-se a encenação de uma peça teatral, cujo conteúdo e posições do fictício diretor apontam para a construção de um discurso irônico em relação à própria arte e seus agentes culturais como o artista, a crítica e o espectador. O texto lança mão de diversos gêneros que, de forma justaposta, dão corpo à narrativa, sem que haja um narrador no papel de intermediador entre texto e leitor. Valoriza, dessa forma, a função deste ao convidá-lo e provocá-lo para a interpretação dos signos textuais. O conto aproxima-se, portanto, da poética pós-moderna, vertente que explora os limites da arte e da representação na contemporaneidade por meio de recursos como a ironia, a proliferação de signos, a ambiguidade e a ruptura com o narrador clássico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rubem Fonseca; conto; ironia; narrador; pós-modernismo.

**RESUMEN:** El artículo analiza el cuento de Rubem Fonseca titulado “\*\*\* (ASTERISCOS)”, perteneciente al volumen *Lúcia McCartney* (1967). En esta que es su tercera obra publicada ya se notan algunos aspectos fundamentales de su poética, destacándose, para este estudio, el empleo de la ironía y de la experimentación con las fronteras de la narrativa. En la trama, se discute la puesta en escena de una pieza teatral, cuyo contenido y posiciones del ficticio director apuntan hacia la construcción de un discurso irónico en relación al arte mismo y sus agentes culturales como el artista, la crítica y el espectador. El texto echa mano de diversos géneros que, de forma yuxtapuesta, toman cuerpo, sin que haya un narrador en el papel de intermediador entre texto y lector. Pone de relieve, de esa manera, la función de éste al invitarlo y acicatearlo para la interpretación de los signos textuales. El cuento se acerca, por lo tanto, de la poética postmoderna, vertiente que explota los límites del arte y de la representación en la contemporaneidad por medio de recursos como la ironía, la proliferación de signos, la ambigüedad y la ruptura con el narrador clásico.

**PALABRAS-CLAVE:** Rubem Fonseca; cuento; ironia; narrador; postmodernismo.

Todas as verdades são clichês, as mentiras é que conseguem às vezes ser originais.  
(FONSECA, 2003, p. 82)

### No rastro de uma obra

É costume dizer que toda boa história tem um começo. Este é o caso da imensa e longeva produção literária de Rubem Fonseca (1925-2020), um dos autores mais conhecidos e reconhecidos da literatura brasileira. Não seria exagero afirmar que se trata de um dos maiores contistas que as letras do país já produziram, ao lado de nomes como os de Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Lígia Fagundes Telles e Sérgio Sant’Anna. Não causa estranheza tampouco que Ítalo Moriconi tenha selecionado quatro contos do autor entre *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000). Em que pese o

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada e docente na UTFPR. [fioruci@utfpr.edu.br](mailto:fioruci@utfpr.edu.br)  
<http://lattes.cnpq.br/9190152138893605>

fato de que tal seleção não pôde considerar o mérito de seus contos do século XXI, por razões óbvias de incompatibilidade temporal.

Desde suas primeiras obras, as coletâneas de contos *Os Prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965), são observáveis alguns traços singulares que marcarão sua poética, dentre as quais se destaca a problematização do espaço urbano, com foco na violência, na marginalização, na incomunicabilidade e na solidão, muitas vezes acompanhado de um tom a meio termo entre o cinismo e a ironia, as referências intertextuais, a atualização do gênero policial, recorrentemente visitado e cujos parâmetros são subvertidos pelas tintas fonsequianas. Dos muitos aspectos que se pode lançar mão para analisar a sua ficção, salta aos olhos o seu trabalho com a experimentação da linguagem (BOSI, 2015). Com efeito, tal é o foco deste artigo, o qual analisará em específico, a partir deste *tour de force* narrativo, o conto “\*\*\*\*(ASTERISCOS)”, publicado na coletânea *Lúcia McCartney* (1967).

Dos textos que compõem este volume, o conto em questão está entre aqueles menos discutidos pela crítica, além de apresentar uma instigante amostra da verve experimental de Rubem Fonseca, daí a sua escolha para este artigo. Desenvolver-se-á uma análise em profundidade do conto, com vistas a revelar em sua estrutura o vanguardismo do autor, sobretudo quanto ao diálogo com os gêneros dos quais ele se apropria, bem como explorar a crítica à sociedade nele inserida.

Em 1969, ano em que *Lúcia McCartney* ganhava notoriedade<sup>2</sup>, dois outros importantes autores lançavam suas obras no país. O veterano Jorge Amado publica o romance *Tenda dos milagres* e Clarice Lispector, que estreada havia pouco mais de duas décadas de forma marcante, *Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres*. São dois romances bastante diferentes no que tange à proposta estética e à discussão temática. Jorge Amado, em sua segunda fase produtiva, na qual abandonaria o caráter mais militante da poética que o consagrara, manipula com primor o relato com tons e cores mais regionais, na sua sempre revisitada Bahia, dando voz e vida a vários personagens de múltiplas facetas. Já a obra de Clarice explora, por meio de um estilo mais fragmentário e simbólico, a força intimista da narrativa, colocando em perspectiva o imaginário de dois personagens em conflito existencial, cujas vidas estão conectadas por uma complexa relação afetiva.

---

<sup>2</sup> Cabe aqui uma nota de natureza histórica e editorial: a primeira edição deste volume de contos é de 1967, mas seria reconhecido pela crítica e, de forma mais ampla, pelo público, apenas na segunda edição, que é de 1969. Some-se a isso a importância de o livro ter vencido o 2º Concurso Nacional de Contos do Paraná também neste ano. Deste fato resulta que muitas publicações associem esta obra ao ano de 1969.

O livro de Rubem Fonseca parece dialogar com dois aspectos das obras lançadas naquele ano, possuía a força catalisadora das cenas e personagens de Jorge Amado e a subversão da forma que marcaria a prosa de Clarice. Contudo, por mais que compartilhasse dessas características, uma leitura comparativa mais aproximada revela que se distancia de ambos. Sua postura, muito afinada com a perspectiva poética do pós-moderno, revela uma propensão à desconstrução irônica, à crítica social e intelectual de viés cínico, ao hiper-realismo de tintas fortes e traços em alto relevo, em suma, prefere o marginal, o risível, o perturbador. Este trabalho em duas fronteiras, conciliando diferentes extremos chamam a atenção do crítico Marcos Santarrita ao comentar a linguagem do autor “Uma estranha mistura de humor e amargura, alternando a violência desenfreada com ternuras de amor frustrado, as esperanças do homem com a falta de sentido do mundo.” (SANTARRITA, 1969, s/p).

Neste sentido, é perceptível em *Lúcia McCartney* uma tendência muito cara à poética do autor, a saber, sua inquietação com a estrutura convencional do conto, de tal maneira que João Luiz Lafetá mencionará, sobre suas obras iniciais, que estas seriam permeadas por um “[...] inevitável confronto com a tradição.” (LAFETÁ, 2004, p. 373). Insatisfeito com o gênero, o autor abre caminho para renovações e subversões tanto na forma quanto no conteúdo, mais tarde transplantadas para seus romances “A tendência experimental de Rubem Fonseca encontrará desenvolvimento no seu terceiro livro de contos, *Lúcia McCartney* (1969), no qual o inconformismo artístico assumirá maior vigor inventivo, com atitudes de desafio e impacto, contra o academismo literário instituído.” (PETROV, 2000, p. 88).

Nesta mesma toada, o crítico Ariovaldo José Vidal, em estudo de fôlego sobre os contos fonssequianos, considera que *Lúcia McCartney* representa uma inflexão na fase inicial do autor, na medida em que “[...] fecha o movimento dos primeiros dois [...] anunciando os temas, a linguagem, personagens e atitude crítica que o narrador assumirá daí em diante.” (VIDAL, 2000, p. 119). Parece indicativo desse movimento o surgimento nessa obra da personagem mais icônica do autor, o advogado-detetive Mandrake, que figura no conto “O caso de F. A.”, texto que precede “\*\*\* (ASTERISCOS)” e é o mais longo dessa coletânea. Há uma tendência nesta obra para a ambiguidade, a desconstrução e os jogos com o leitor, apontando para o esgarçamento da linguagem na sua função referencial, um “desnorтеio” segundo Vidal “[...] quebrando o sentido reificado ao fazer que frases e palavras soem com

toda a força de signos de um determinado contexto, justamente pelo destaque que recebem no novo contexto.” (VIDAL, 2000, p. 124).

De fato, o crítico Fábio Lucas (1971) observou, no calor da hora, que a linguagem de *Lúcia McCartney* trazia uma “[...] espécie de canto de cisne da sociedade e do gênero literário” (LUCAS, 1971, p. 122). Sérgio Sant’Anna (1970), sem dúvida impressionado pela audácia de seu contemporâneo, publicou, também à queima-roupa, um artigo em que abordava a renovação no conto brasileiro e, dentre outros nomes, citava o de Rubem Fonseca, destacando o pioneirismo deste no tocante à transgressão que promovia em sua prosa, a qual, segundo afirma “[...] estabelece o novo caos (ou a nova ordem) na ficção brasileira.” (SANT’ANNA, 1970, p. 12).

As reações de Lucas e Sant’Anna são compreensíveis, afinal, os contos da obra em questão ainda hoje causam impacto no leitor, sobretudo naqueles mais desavisados, acostumados aos clichês e macetes do gênero e subgênero que tanto agradam ao mercado quando o assunto é vendagem. Contudo, o autor de que estamos tratando não buscava consentimento, por mais que sua linguagem fosse atrativa às massas de leitores. Sua prosa estava em sintonia com as efervescências estilísticas e temáticas das novas forças criativas da narrativa em meados do século XX, em especial do gênero a que ele tanto se dedicou. Nas palavras de Bosi, naquele contexto:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 2015, p. 07)

Rubem Fonseca participou ativamente desta festa, haja vista que dominava como poucos a arte da palavra e tinha especial predileção por flertar com as variantes do gênero. De fato, o autor soube explorar a um só tempo a realidade e a força da estrutura, associando crítica social e inventividade formal. O “brutalismo” (BOSI, 2015, p. 07) que marcou sua obra inicial é apenas um dos elementos do construto literário fonsequiano, não se pode perder de vista o diálogo que o autor trava com a própria literatura, de caráter intertextual e metaficcional, bem como seu potencial diálogo com o leitor implícito no texto.

Evidentemente, foi primeiramente seu “[...] estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo – voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias

e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular realismo ‘cruel’.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27) o responsável por abrir novas perspectivas na prosa contística brasileira, a ponto de se tornar uma referência tanto para as gerações contemporâneas a ele quanto para as vindouras “Fonseca renovou a prosa brasileira com uma economia narrativa nunca antes vista, que marcaria as premissas da reformulação do realismo, cujo sucesso de público e de crítica consolidou um novo cânone para a literatura urbana brasileira.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28).

Nas mãos de Rubem Fonseca, mas também de João Antônio, Luiz Vilela e Dalton Trevisan, para limitar apenas a três os nomes representativos desta geração, herdeiros diretos ou indiretos de Lima Barreto e João do Rio, o conto brasileiro mostraria no caos urbano a vivacidade solidária da marginalidade, da vida na corda bamba que instiga, quando não obriga, à sagacidade da sobrevivência, tão cara às personagens picarescas e moeda comum ao samba; a miséria que gera a violência e sua famigerada tragédia; a solidão da burguesia, sua cegueira social e pobreza humanista; o egoísmo imperdoável das elites; o abandono das cidades à exploração desenfreada do capital e a cumplicidade da mídia venal; os anos da ditadura com sua política de chumbo e perseguição, seus porões de tortura e morte.

Tal prosa enriquecedora urbana mostraria sua força e atualização, portanto, a partir da segunda metade do século XX, trazendo as cores e as dores da realidade brasileira do ponto de vista social e artístico, porquanto, pode-se afirmar que estes autores e obras confirmavam a “[...] opção histórica da literatura pelo realismo e, embora procurando novas formas, a prosa pós-golpe das décadas de 1960 e 1970 será marcada pela vocação política.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 24). Esta também é a posição de Antonio Candido, que resume bem a dicotomia entre renovação estética e propensão política: “[...] o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política.” (CANDIDO, 1989, p.209).

Espera-se que este primeiro - e breve - momento consiga contextualizar em termos históricos a importância de *Lúcia McCartney* e da prosa do autor em questão e, a partir dessa introdução, seja possível compreender a relevância deste livro para a literatura brasileira. Na sequência, abordar-se-á com mais propriedade e minúcia o conto “\*\*\* (ASTERISCOS)”, parte integrante do livro mencionado.

## **Ouverture: os signos em ação**

O conto “\*\*\* (ASTERISCOS)” é o quinto na coletânea intitulada *Lúcia McCartney*. Como na maioria dos demais, tem-se uma narrativa mediana em termos de extensão: são 10 páginas no exemplar da Editora Francisco Alves, de 1987 (5ª edição). Apesar das ousadias formais, as quais serão comentadas na sequência, é possível compreender facilmente que o teatro é o foco, sendo o protagonista o personagem fictício José Henrique, diretor teatral. Evidentemente, o leitor mais incauto será desafiado a perceber as enviesadas referências irônicas e críticas do texto, uma estratégia de convite à leitura participativa recorrente na prosa do autor.

O título do conto é, por si mesmo, um indicativo da desconstrução a que se propõe. Além de chamar a atenção pelos inusitados sinais gráficos, repete-os ou os traduz literalmente em palavras entre parênteses. Uma análise superficial identificaria estes três asteriscos, que se repetem no início do texto, conforme análise do fragmento mais à frente, como um diálogo ou rima interna, o que soaria apenas fortuito por parte do autor, um jogo visual inocente e banal. Contudo, levando em consideração o conteúdo do enredo e o sentido do sinal de asterisco, pode-se ler seu emprego no título como uma provocação ao leitor, como se o texto que se lê fosse tão somente uma nota de algo mais amplo, ou ainda apontasse para a supressão de um discurso que extrapola os limites desta leitura. O conto torna-se, assim, parte deformada, restrita, incompleta, hipotética ou possível de um significado que pode ser preenchido apenas pelos leitores.

Com efeito, o texto todo leva a crer numa crítica ácida à sociedade artística contemporânea, em especial à teatral “O conto [...] parodia um tipo de arte em que houve a cristalização dos procedimentos de choque utilizados pelas vanguardas, ressaltando a sua apropriação pelos meios de comunicação, a esterilidade do intelectualismo vazio dos artistas.” (FIGUEIREDO, 1987, p. 32). Todavia, embora essa premissa seja pertinente, a ambiguidade, que o texto manipulará ao longo de seu desenvolvimento, não permite afirmar, de forma absoluta, se se trata de uma ironia em relação aos artistas, representados no texto por José Henrique, aos críticos que julgam o autor e sua peça ou mesmo aos leitores/espectadores mais despreparados ou ingênuos para a interpretação de subtextos. Deve o leitor levar a sério o conto como um aríete crítico ou se deve tomá-lo pelo viés do humor, do *nonsense*? Tais considerações conduzem à análise do conto, de forma geral, como um território de

deslocamentos e incógnitas, armadilha dos signos para seus intérpretes, muito a propósito da conclusão a que chega a pesquisadora Maria Antonieta Pereira ao abordar a produção de Rubem Fonseca “Tudo é um jogo. O leitor também joga.” (PEREIRA, 2000, p. 18). Essa é a perspectiva a que alude Umberto Eco ao comentar sobre os jogos de linguagens que acabam, não raramente, por aprisionar o leitor num labirinto discursivo, posto que certos autores fazem ironia ao quadrado ao condenarem a palavra servindo-se da própria palavra (ECO, 2006, p. 08).

É importante entender que a forma ou formas do texto, pela sua multiplicidade de gêneros e, conseqüentemente, de pontos de vista, apontam para a instabilidade das certezas, terreno pantanoso pelo qual o leitor deverá atravessar. Inicialmente, tem-se um breve texto que remete a uma coluna de jornal ou revista, cujo autor não revelado menciona a produção da mais nova peça do diretor teatral José Henrique. Na sequência, há uma “Entrevista” com o diretor, como continuidade da nota da coluna anterior. Segue-se à entrevista uma espécie de didascália ou roteiro de “TV” em que temos outra entrevista do diretor feita a um assim denominado *animador*. De auditório? Seria o mais acertado ou plausível supor. Ainda tem-se um “PROGRAMA”, no qual em breves textos volta a se apresentar o diretor e sua trajetória, porém com foco na peça GT, sua trilogia. Estará conectado à entrevista da televisão? É possível, mas pode ser também um folheto de propaganda da montagem teatral ou algo do gênero. Por fim, o leitor ainda enfrentará um “Relatório”, produzido por um censor da ditadura, e um texto de “CRÍTICA” teatral dividido em três partes assim nominadas: “Trecho I”, “Trecho II” e “Trecho III”. Esse fracionamento remeteria à diagramação própria à coluna de um jornal ou revista? Outra incógnita, mas uma suposição razoável.

Os subtítulos que compõem o conto, destacados anteriormente entre aspas, apontam para diferentes gêneros dos quais Rubem Fonseca irá lançar mão para apresentar ao leitor o seu mote central: a fictícia peça “Endereços”, parte da trilogia GT (Guia dos Telefones), a cargo do também fictício diretor José Henrique. Feitos esses apontamentos, importa destacar dois aspectos no que tange às escolhas estilísticas do autor que o conectam à produção contemporânea e à poética pós-moderna. Em primeiro lugar, salta aos olhos o hibridismo textual, impresso na composição de distintas vozes e gêneros que formam o relato. O conto assemelha-se, assim, a uma colagem textual, aproximando-se, em alguns momentos, de um roteiro. Tal observação leva a um segundo aspecto que advém dessa construção em mosaico bastante recorrente na prosa pós-moderna, isto é, a falta de um narrador que costure essas

diferentes partes do tecido narrativo, a qual revela “[...] um pendor para o experimentalismo, ao assimilar algumas conquistas formais do âmbito da representação behaviorista e da linguagem cinematográfica, com abdicação completa da intervenção do narrador.” (PETROV, 2000, p. 88).

Portanto, ambos os aspectos servem coerentemente a um mesmo propósito, a saber, à transgressão das convenções formais da narrativa, cujo resultado é a fragmentação, a plurivocidade e a elipse, que favorecem, por conseguinte, a ambiguidade e exigem a participação de um leitor ativo e alerta que decodifique o discurso irônico. Vale destacar que o hibridismo das formas vai ao encontro da diluição ou fluidez da fronteira entre os gêneros, ou ainda da problematização dessas fronteiras propalada pelos teóricos da pós-modernidade (HUTCHEON, 1991). Embora não seja exclusividade ou invenção propriamente da contemporaneidade, essa estratégia difunde-se amplamente nas produções pós-vanguardistas e corresponde também ao debate sobre os limites da arte e da representação.

Por este prisma, a ruptura formal torna-se ainda mais significativa quando projetada contrastivamente ao tema do conto, ou seja, a arte contemporânea, mais especificamente, a dramaturgia contemporânea. Em outras palavras, o conto, por meio da subversão formal ou estrutural, coloca em xeque a própria noção de arte subversiva, posto que a peça montada e encenada por José Henrique, “Endereços”, soa tão audaciosa quanto absurda, podendo ser lida como uma fantasia intelectual desmedida, por um lado, ou, por outro, uma sátira ao extremo, que busca depreciar o próprio conceito de arte e representação. Antes de analisar a ausência do narrador no relato, faz-se necessário aprofundar no texto a camada relativa à temática do teatro contemporâneo.

A personagem José Henrique encarna no conto um diretor arrogante, cujas pretensões, contudo, soam absurdas. Nesta citação, fica patente tal observação:

\*\*\*

Conforme esta coluna antecipou, o diretor José Henrique, convidado para dirigir a trilogia GT, produzirá apenas Endereços. “As três peças deveriam ser representadas concomitantemente. Mas a comercialização do teatro nacional e a preguiça e a burrice e a alienação dos espectadores não permitem a encenação de uma peça de seis horas de duração”, disse a esta coluna o jovem diretor.

\*\*\* (FONSECA, 1987, p.91)

O modo como o diretor se refere à mercantilização da arte no Brasil não é tão agressiva quanto a sua caracterização do público. É fato que a arte vem sofrendo críticas quanto à sua relação com o Mercado, na medida em que este passa a ser, conforme avança o

século XX, um mediador cultural de peso (FIGUEIREDO, 2011). Contudo, a televisão e o cinema àquela altura estariam muito mais alinhados a esta convergência entre público e investimento. Colocar o teatro nesta mesma condição e de forma tão absoluta demonstra uma camada irônica do texto. Ao retratar José Henrique como “um jovem diretor”, o texto reforça uma leitura deste sujeito como sendo imaturo e disposto a desmerecer alguns alicerces dramaturgicos em voga naquele momento. Em resposta à pergunta no trecho relativo à “ENTREVISTA”, o pretensioso diretor afirma:

Acho que cansei dos velhos textos do teatro do absurdo, da crueldade, da incomunicabilidade etc. Sentia-me enclausurado num microssegmento do multicodalismo do conhecimento humano. No ano passado encontrei-me com Tynan em Londres e ele me disse: “O grande diretor de teatro ainda não nasceu”. No avião, vim pensando: Welles, Barrault, Vilar, todos apenas hubris e nada mais. (FONSECA, 1987, p. 92).

Há humor na prosa fonsequiana e este conto possui um tom peculiar de jocosidade, que culmina na ironia, como nesse excerto. Primeiramente, a personagem desmerece sem reservas uma das vertentes mais valorizadas do teatro no século XX, relativa ao teatro do absurdo, a qual contava com nomes como os de Eugène Ionesco (1909 - 1994) e Samuel Beckett (1906 - 1989), autores de importância singular para a arte contemporânea. Trata estes textos como “velhos”, embora fossem assaz atuais para o contexto do conto. Soma a esta debacle outras duas vertentes igualmente contemporâneas e não menos reconhecidas e relevantes, o teatro da crueldade, proposto por Antonin Artaud (1896-1948), e a poética da incomunicabilidade, fundamental para um autor como Nelson Rodrigues, contemporâneo de Rubem Fonseca, como possivelmente seria de José Henrique.

Na fala desmedida do diretor, que inclui termos sofisticados, porém forçosos, como “Sentia-me enclausurado num microssegmento do multicodalismo do conhecimento humano”, um encadeamento esdrúxulo de termos que escondem, por trás do “desabafo criativo”, sua arrogância e mesmo uma nota blasé ao colocar a si próprio como aquele que viria a ser o “grande diretor de teatro”, já que Orson Welles, Jean-Louis Barrault e Jean Vilar, três dramaturgos consagrados pela história, não haviam alcançado tal proeminência. E ainda, num lance de profunda derrisão do texto, os qualifica como hubris, isto é, termo culto para soberbos, o que apenas revela, a contrapelo, a própria soberba do entrevistado.

Não bastasse, na sequência, em resposta a outra pergunta, o empedernido diretor acrescenta sem pudores:

P - E Stanislavsky?

JH - Você leu o livro dele?

P - Que livro?

JH – Minha vida de artista, ou coisa assim. O sujeito era uma besta. Talvez tivesse sido um bom ator representando pecinhas de Gorki e Chekov, mas diretor, diretor mesmo, o cara não era. Quando esta múmia morreu, nem eu nem você éramos nascidos. (FONSECA, 1987, p. 92).

O pretensioso jovem diretor rebaixa em uma mesma fala outros três nomes fundamentais da cultura russa, considerados canônicos para o teatro e a literatura. Termos ofensivos e pejorativos como “besta”, “múmia” e “pecinha” reforçam o discurso arrogante do dramaturgo. Adiante, o protagonista se compara a Sófocles, em que pese acreditar que a sua trilogia *Guia dos telefones*, formada pelas peças *Endereços*, *Assinantes* e *Páginas Amarelas* terá mais coesão que a trilogia clássica do autor grego composta pelas peças *Édipo rei*, *Édipo em Colonus* e *Antígona*. José Henrique está inconformado por não poder ensaiar sua trilogia, cuja montagem corresponderia a seis horas de exibição “[...] posto que os oligofrênicos que frequentam o teatro não aguentariam tanto tempo com o estômago vazio.” e os “[...] empresários querem apenas ganhar dinheiro [...]” (FONSECA, 1987, p. 93).

As referências culturais com as quais o conto dialoga são concretas e dão o caráter de seriedade e criticidade aparentes pretendidas por Rubem Fonseca. Além disso, como é inerente à sua prosa, o uso de um jargão característico dos meios retratados nos textos, como é o caso da arte e do teatro neste conto, como são uma delegacia, um hospital ou necrotério, uma empresa ou um escritório de advocacia em outros, contribui para ocultar o segundo nível de interpretação do texto, relativos ao humor cáustico e à paródia. No trecho que complementa sua resposta à entrevista, o diretor justifica deste modo a escolha somente de uma das peças para encenação: “Como só podia levar uma, optei por *Endereços*, onde a temática da estética como ciência da sensualidade é confrontada com a dessublimação repressiva da sociedade tecnológica.” (FONSECA, 1987, p. 93).

Ao leitor mais atento, cabe perceber as camadas ocultas do texto, seu tom paródico, a desconstrução do discurso verborrágico do protagonista carregado de intelectualismo: “Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia.” (HUTCHEON, 1991, p. 28). A metaficção se reveste de uma falsa aparência de crítica no texto, usando das armas da linguagem que é o alvo da crítica, porém na forma de caricatura. Note-se o absurdo desmesurado que satiriza, já no título, *Dias Felizes!*, o teatro do absurdo, na primeira peça realizada pelo diretor ficcional, em que, parodiando Sade, ele “Colocou os dois personagens da peça inteiramente nus, a mulher

manchada de fezes e o homem de sangue.” (FONSECA, 1987, p. 95). A intertextualidade no conto revela-se uma pseudo-crítica no comentário do próprio diretor a respeito: “A plateia de teatro é geralmente composta de estupradores latentes, homossexuais reprimidos e incestuosos sublimados, todos com complexo de culpa. É claro que a peça do divino Marquês teria que ter sobre eles um grande efeito catártico.” (FONSECA, 1987, p. 95), e, se não bastasse, emenda: “Sade me interessou como uma experiência de consubstanciação do sexo da violência com a violência do sexo. Mas isso está superado. O orgasmo é um prato de batatas fritas.” (FONSECA, 1987, p. 95). A metáfora final de sua fala é tão absurda quanto pretensiosa e, dado o conjunto do texto, revela mais uma pista para a ironia de caráter metatextual.

Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões apresentando o processo de produção do texto. Como escrita de ruptura procura um corte com os modelos anteriores, realizando uma inversão e um deslocamento. Ela retoma a linguagem anterior, de maneira invertida, revelando a ideologia subjacente, destruindo para construir (JOSEF, 1980, p.54).

Bela Josef, neste excerto, dialoga com Hutcheon, do excerto anterior. Evidentemente, o que está em jogo nesta relação de confronto é a linguagem vista por um ângulo diferente. Na releitura que o texto mais contemporâneo faz de seu antecessor, o leitor deve ter discernimento para compreender as pistas e os truques textuais. A destruição será apenas aparente, posto que provisória, já que propicia a ressignificação de formas.

Um diretor que considera mais coesa sua trilogia, formada por títulos como *Endereços*, *Assinantes* e *Páginas Amarelas*, que a de Sófocles não pode ser levado a sério, por mais que enseje este discurso uma suposta avaliação crítica ou se ampare no sub-reptício pressuposto da atualização dos clássicos pelos contemporâneos. É possível que Rubem Fonseca esteja realmente, em alguma medida, ironizando o teatro contemporâneo e algumas de suas escolhas experimentais, como observaram alguns críticos (LEITE, 2014, p. 91), (PEREIRA, 2009, p. 30). Entretanto, nas filigranas do conto, há críticas que certamente não fazem sentido serem atribuídas ao autor empírico, pois é notório o apreço de Rubem Fonseca pelos clássicos.

São inúmeros os trabalhos, pertencentes à fortuna crítica do autor, que discutem as referências intertextuais e artísticas presentes na poética fonsequiana. No entanto, muitas vezes tais referências vêm alicerçadas sobre uma camada de ironia ou humor, cuja intenção não é negá-las ou ridicularizá-las, mas sim recontextualizá-las e colocá-las em conflito com a

perspectiva mais contemporânea. Como exemplo, tem-se o protagonista do romance *Bufo & Spallanzani* (1991), um escritor. Seu nome, Gustavo Flávio, é uma referência a Gustave Flaubert, porém na obra de Rubem Fonseca este narrador se mostra um glutão e um sátiro, além de ser nada confiável. A mudança de nome é sintomática do mecanismo discursivo que a reveste, na medida em que estes escritores, a versão francesa e a brasileira, ou a de carne e osso e a de papel, aproximam-se apenas de forma muito parcial. Ao traduzi-lo para outra língua e cultura, acrescentam-se novos tons e problemáticas, mantendo-se em comum o ofício:

Faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p. 142).

A ambiguidade que deriva desta confrontação contraditória só pode ser resolvida pelo leitor, afinal o texto se abre para múltiplas interpretações por meio de suas camadas discursivas intertextuais. Como um arqueólogo, o leitor deve encontrar a relação perdida ou oculta entre tais camadas, pois os elementos de um discurso são construções históricas e, deste modo, sujeitas ao fluxo do espaço e do tempo, condicionadas pelos olhares em constante transformação.

É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. (FOUCAULT, 2008, p. 115-116).

Ao interpretar um texto, os sentidos deslizam no espaço da enunciação, pois o próprio sujeito do enunciado não é uma entidade unívoca. Do ponto de vista da relação entre texto e leitor, ou seja, de uma construção interdiscursiva, não está em questão a busca pelo sentido absoluto, ao contrário, o sentido se desloca, se multiplica ao se modificar as relações discursivas, os campos enunciativos coexistentes, de modo que se pode dizer não haver, ainda na perspectiva foucaultiana: “[...] enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo. (FONSECA, 2008, p.112).

Neste jogo enunciativo, o conto “\*\*\*\*(ASTERISCOS)” traz para o tabuleiro do leitor várias perspectivas por meio de diferentes gêneros e discursos. Para encerrar essa questão, cabe ainda comentar os dois últimos, relativos aos textos do censor e do crítico.

O primeiro, intitulado “RELATÓRIO”, é um texto confidencial do censor Alceu Figueiredo ao seu diretor A.R. Abaeté. O censor, como nós leitores, está perplexo com o que encontra “[...] em vinte anos de censura este foi o texto mais estranho que encontrei.” (FONSECA, 1987, p. 96). Tal estranhamento é compreensível, pois o texto da peça corresponde a “[...] um guia telefônico, desses de endereços, do qual havia sido arrancada a primeira página e em seu lugar colocada outra com os dizeres ‘Endereços. Direção: José Henrique. Uma produção do Teatro Livre’” (FONSECA, 1987, p. 96). O censor confessa ao seu chefe, diante do texto e do depoimento do diretor, que “o teatro atual me perturba muito.” (FONSECA, 1987, p. 97).

Há novamente muito de provocação à leitura. Primeiramente, o fato de estarmos diante do discurso de um censor, o que remete à ditadura e ao contexto de produção do conto. Contudo, aquilo que o censor não enxerga, a ponto de liberar a peça, está presente nas frestas do texto, como sugerido às avessas pelo discurso do censor “[...] nada havia que indicasse ironia ou falta de consideração.” (FONSECA, 1987, p. 96). O conto, em sua manipulação de elementos próprios à arte contemporânea, como é o caso do texto da peça, o guia telefônico, cuja apresentação remete às obras de Duchamp ou mesmo Andy Warhol ao deslocar um objeto comum para o campo da arte, confunde a avaliação do leitor oficial do regime ditatorial. Atordoado, o guardião da moral cívico-militar apenas faz a ressalva de liberar a peça vetando-a para menores de 21 anos, uma garantia contra algo que ele não enxerga, mas, por precaução, antecipa o controle do imaginário.

Não é casual que o outro texto, que se segue a este e encerra o conto, seja o do crítico teatral. A aproximação é sutil e enviesada, ao menos para o leitor mais distraído. Conforme se verá, há aqui também estranhamento e censura, um mal-estar provocado pela leitura, a ponto de o crítico concluir seu texto com uma nota de epitáfio “[...] o teatro está morrendo.” (FONSECA, 1987, p. 100). A recepção do crítico está visivelmente abalada com a algaravia dramaturgica com que se depara. Assim, no Trecho I, ele confessa: “É impossível descrever essa experiência multidimensional” (FONSECA, 1987, p. 99) e no trecho seguinte reafirma: “A peça, ou que nome tenha, é indescritível. Centenas de coisas acontecem ao mesmo tempo.” (FONSECA, 1987, p. 99).

A reação de um e outro, por mais distantes que estejam no espectro ideológico e das funções sociais que ocupem, acabam por se aproximar no que tange a um desnorteamento da percepção crítica. Nesse sentido, ambos ecoam a percepção do público “Alguns espectadores desmaiaram, outros fugiram da sala, trânsidos de pavor. Mas os que ficaram viram abrir-se as portas do inferno e do céu da condição humana, que parecem ser os endereços da própria peça.” (FONSECA, 1987, p. 99).

Por fim, cabe analisar a desconstrução do foco narrativo. Neste conto, a estratégia adotada por Rubem Fonseca é a do apagamento da voz narrativa que costura o relato e imprime um ponto de vista. Os fragmentos de diferentes gêneros e perspectivas que dão corpo à narrativa, a entrevista, o roteiro de tv, o programa de anúncio da peça, o relatório do censor e a crítica teatral, aparecem à maneira de colagem no texto, como se fossem recortes a respeito de um tema em torno do qual gravitam.

Essa estratégia aproxima o conto da poética pós-moderna, na medida em que o narrador clássico benjaminiano, detentor de uma sabedoria, é substituído pelo seu par contemporâneo, que “[...] quer extrair a si da ação narrada [...] não narra enquanto atuante.” (SANTIAGO, 2002, p.45). No caso do conto em análise, a voz narrativa desaparece para ceder lugar aos demais discursos que dão ao relato uma formação em justaposição. Desse modo, sem a intermediação da voz narrativa, a função do leitor ganha mais peso no processo de recepção. Claro, há ainda a entidade textual, previamente arquitetada pelo autor extradiegético e que fornece algumas pistas, mas a bússola autoral aponta para mais de um caminho e, durante o percurso interpretativo, o leitor não contará com um guia.

Como enunciado nesta análise, o conto de Fonseca lança mão de princípios artísticos e os subverte. Aqui caberia mencionar outra dessas poéticas tão caras à arte contemporânea e já mencionada, a poética da incomunicabilidade. Assim como o absurdo e a crueldade aparecem de forma paródica na peça fictícia do também fictício José Henrique, provocando confusão e repulsa, a incomunicabilidade parece enformar o texto como um todo. Cada discurso que costura o conto parece não se traduzir apropriadamente para seus receptores, premissa que faz sentido segundo a ótica do narrador pós-moderno “A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar.” (SANTIAGO, 2002, p.52).

Os asteriscos que dão título ao conto não são preenchidos por nenhum discurso, seja de um narrador, o qual inexistente neste caso, ou de outras vozes que alimentam o relato, tanto pela proliferação de discursos quanto pela ironia, portanto, estão em aberto, à espera do comentário ou interpretação. Como entidade viva, este mosaico textual não fornece respostas e permanece em rotação, sendo atravessado por diferentes leituras que a cada inserção abre novas perspectivas. A leitura, nesse sentido, consiste de uma ação que conta também com o esquecimento de sentidos, sendo, a um só tempo, um ato de desleitura e de reescrita. Como afirma e questiona Roland Barthes “[...] o que importa é mostrar as *partidas* de sentidos, não as chegadas (no fundo, é o sentido algo mais do que uma partida?)” (BARTHES, 1977, p. 39).

### **Último ato: em busca de uma conclusão**

A arte contemporânea investe muito no diálogo consigo mesma, um jogo de espelhos em que os signos se reverberam mutuamente. É sintomático, por este aspecto, que em 2001, mais de três décadas depois da publicação do conto analisado neste artigo, o diretor Luis Louis tenha criado uma peça intitulada “GT Asteriscos, A Trilogia”, baseada no conto de Rubem Fonseca analisado neste artigo. A peça foi exibida no teatro Macunaíma e, a partir desse conto e de outros do autor, revisita àquela ideia, como denota o título escolhido para o espetáculo teatral. Nada mais pós-moderno que este diálogo *en abyme*. E ainda mais significativo é que a peça nasceu da improvisação com seus atores sobre temas da obra de Rubem Fonseca e utilizava técnicas de mímica. São códigos que reinventam códigos, a arte em expansão desafiando a si mesma.

O conto de Rubem Fonseca demonstra o potencial inventivo de sua poética. Na esteira de Jorge Luis Borges e de outros autores fundamentais do século XX, faz do texto um território labiríntico, que visa à provocação do leitor, um convite a que este participe do jogo literário no qual o autor busca desrealizar alguns princípios norteadores da narrativa e promover a desestabilização da recepção crítica por meio de ironias e ambiguidade. Essa linguagem violentadora torna texto e leitor, mais que cúmplices: torna-os seus alvos, estratégia a um só tempo cortante e sedutora (PEREIRA, 2000, p. 16).

A escolha do texto artístico e um autor como foco do relato demonstram o caráter metalinguístico do conto, reforçado pela composição em aberto na qual diferentes perspectivas se congregam sem um narrador que organize os discursos. Em suma, o conto representa muito bem a condição de resistência crítica da literatura renovadora de meados do

século XX, movida pela ousada transgressão dos parâmetros convencionais, e conseqüentemente, propiciando a abertura de novos caminhos estéticos tanto na representação da realidade quanto na reflexão sobre os limites da arte.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Allan Poe. In: \_\_\_\_\_. *Semiótica narrativa e textual*. Trad. Leyla Perrone Moisés et al. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 36-62.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Lúcia McCartney* ou as relações intransitivas. *Matraga*. Rio de Janeiro: IL-UERJ, v.2, n.2/3, maio/dez. 1987, p.30-35.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e cinema: interseções. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, 2011, n.37, pp.13-26. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182011000100013&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182011000100013&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 20 jul. 2020.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FONSECA, Rubem. *Diário de um Fescenino*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. 5. Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOSEF, B. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. *Tempo brasileiro: sobre a paródia*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 53-70, jul-set. 1980.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca. Do lirismo à violência. In: \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, p. 372-394.
- LEITE, Bruno Ricardo de Souto. *Um artesão de matrioshkas: ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca*. 2014. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Letras). UFPB, João Pessoa, 2014.
- LUCAS, Fábio. *Fronteiras imaginárias: crítica*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1971.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- PEREIRA, Aline Andrade. Os não-lugares de Rubem Fonseca: um caso único de onipresença invisível na literatura brasileira. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, agosto/dezembro 2009, N. 21, p. 25-35.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto. A obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Algés: DIFEL, 2000.
- SANTARRITA, Marcos. O fenômeno Rubem Fonseca. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 28/12/1969, s/p.

SANT'ANNA, Sérgio. A propósito de Lucia McCartney. *Minas Gerais*, Suplemento Literário. Belo Horizonte, n.177, 17/01/1970, p.12.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.44-60.

Leia mais: <https://planetadoconhecimento.webnode.com.br/news/rubem-fonseca/>

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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

**Artigo recebido em agosto de 2020.**  
**Artigo aceito em setembro de 2020.**