
Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca

*Luciana Paiva Coronel**

Resumo: Rubem Fonseca produz em sua ficção um importante cruzamento com a História, sobretudo no que diz respeito ao âmbito cultural. Representando tanto nos contos como nos romances o processo de constituição e consolidação da cultura de massas no País, o autor cria uma literatura que mantém, dos anos 60 até o presente, estreitas relações com o contexto histórico do período. Este artigo propõe uma análise sociológica do conjunto da produção ficcional de Fonseca, por meio da qual se pretende evidenciar a centralidade da representação da dominação simbólica da cultura industrialmente produzida nos textos do autor.

Palavras-chave: literatura, história, cultura de massa, paródia.

Abstract: Rubem Fonseca creates, in his books, an important overlapping of fiction and History. In doing so, he represents the process of the making and consolidating of Brazilian mass culture in his tales and novels. The author has been writing since 1960s and his literature has ever since kept tight bonds with the history of his time. This article performs a sociological analysis of Fonseca's fiction intending to prove the very importance of symbolic domination identified in mass culture inside this literature.

Key words: literature, history, mass culture, parody.

Ao longo de quatro décadas de publicação, Rubem Fonseca tem realizado em sua ficção um importante diálogo com a História, tanto no que diz respeito aos contos como aos romances, que estabelecem uma relação fecunda e contínua com o contexto extratextual, ainda que as formas por meio das quais esta relação se estabelece variem muito ao longo do tempo.

* Professora de História no Centro Universitário Metodista IPA. *E-mail:* lucoronel@cpovo.net

Desde a publicação de estréia, *Os Prisioneiros*, de 1963, este autor vem representando os dilemas da História, com especial destaque aos aspectos do âmbito cultural, em suas narrativas. Na primeira obra, em que pese o predomínio de uma atmosfera densa de intimismo e introspecção no conjunto dos contos que compõem a coletânea, há uma inequívoca representação do contexto histórico e cultural brasileiro dos anos 60, período no qual, segundo Renato Ortiz (1998), começa a se desenvolver no Brasil um mercado de bens simbólicos de dimensões nacionais.

O conto “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo” representa, assim, o início do processo de conversão da arte em mercadoria. Tendo como personagem principal o pintor Potocki, o conto narra a ascensão e queda do artista dentro do mercado das artes. Realizando uma arte de expressão profundamente individual e possuidora de uma atmosfera cinzenta, Potocki se vê subitamente alçado às graças dos *marchands* mais prestigiados. Suas telas, as naturezas-podres, adquirem a partir daí preços astronômicos e passam a ser disputadas pelas figuras mais destacadas da sociedade, que levam as telas ainda úmidas para suas casas e organizam coquetéis para exibi-las aos amigos.

Franz Potocki, cujo nome parece ser uma dupla homenagem a Franz Kafka e a Jackson Pollock, em nada parece se abalar com a fama inesperada. Muito pelo contrário, o pintor segue expressando na pintura suas genuínas inquietações estéticas, que apontam para uma concepção um tanto mórbida da vida, sem pretender em momento algum agradar o público. Como o artista da fome, personagem de Kafka cuja arte parece ter perdido o poder de atrair as pessoas, e como o próprio Jackson Pollock, o maior artista americano do pós-guerra, cujas telas pintadas com desespero e contundente agressividade espantaram o mundo, Potocki seguia dedicando-se à sua arte.

Indiferente ao sucesso, Potocki mostrava-se infeliz mesmo nos tempos de glória. A voz narrativa revela que o personagem detestava as *vernissages*, por onde circulavam homens perfumados fazendo piruetas, mulheres de voz estridente gritando adjetivos. Era sobretudo a maneira como era olhado por essas pessoas que o perturbava: “era assim, dessa maneira, que quando menino olhava nos circos para os anões, os gigantes, o homem tatuado, a mulher barbada”. (FONSECA, 1994, p. 46). Como um ser bizarro, assim se via Potocki aos olhos das pessoas para as quais suas telas nada mais eram do que fontes de distinção e reconhecimento social.

Isolado e incompreendido, Potocki não se abateu quando o interesse pelas suas pinturas começou a diminuir. A promoção a uma posição de celebridade não lhe propiciara nenhuma satisfação. Tampouco a volta ao anonimato. Este primeiro artista da ficção literária de Rubem Fonseca parece muito pouco consciente do processo que o abarca, o processo de conversão da arte em mercadoria, e do artista em mercador de dinheiro e de prestígio.

Na medida em que desconhece as forças que estão em jogo no processo de produção cultural, o personagem aceita com passividade tanto a glória quanto o ostracismo e termina por desaparecer silenciosamente de cena no encerramento do conto, fim natural a um artista que foi usado e logo a seguir dispensado pelo mercado de arte à revelia de critérios intrinsecamente estéticos.

Por meio deste conto, Rubem Fonseca parece estar, ao contrário de seu personagem Potocki, bastante consciente do contexto histórico e cultural em que se situa como artista e escritor. Realizando por meio da literatura uma espécie de diagnóstico da cena cultural circundante, Fonseca vai interagir com progressiva intensidade com a mesma, problematizando-a e confrontando-a de diversas maneiras nas obras publicadas dos anos 60 até o presente. Ao que parece, a partir dos anos 80, a contundência crítica da literatura deste autor arrefece, e ele parece ser rendido pela dinâmica industrial do mercado editorial brasileiro de então.

No que diz respeito à seqüência das publicações, após a obra inicial, Fonseca lança outro livro de contos, *A coleira do cão*, de 1965, no interior do qual não há nenhum personagem-artista. Ainda assim, sua literatura parece ilustrar um procedimento de aproximação bastante lúcida em relação à cultura de massa que crescia velozmente no Brasil na década de 60 sob o patrocínio dos militares então no poder. Prova disto são as inúmeras referências intertextuais à novela radiofônica (no conto “A força humana”) e ao jornalismo sensacionalista (em *A coleira do cão*).

Muito mais do que menções pontuais, a cultura de massa comparece na obra igualmente por meio da primeira narrativa policial do autor, que é oferecida ao público através do conto que dá título ao volume. Diálogo intertextual com a linguagem dos veículos da comunicação de massa, conformação literária muito próxima da ficção de entretenimento, eis algumas das estratégias textuais do autor que permitem que se entenda que ele, tendo se conscientizado a respeito da centralidade da cultura de massa no cenário histórico-brasileiro da época, passou, em determinado

período de sua produção ficcional, a problematizá-la por dentro, ou seja, através de seus próprios recursos.

É possível entender tal procedimento como uma espécie de reconhecimento da importância do cenário histórico maior, o cenário da cultura de massa. É como se o ficcionista mineiro estivesse implicitamente concordando com a consideração do crítico literário, escritor e semiótico Umberto Eco, quando este declara:

o universo das comunicações de massa é – reconhecêmo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais da comunicação de massa. (ECO, 1970, p.11).

Rubem Fonseca parece de fato ter constatado a importância do cenário cultural em questão. A representação da História adquire maior evidência no conjunto de sua ficção, mas não apenas por meio dos personagens-artistas, que voltam a povoar o universo dos contos e romances, adquirindo inclusive atitude muito mais crítica em relação ao papel da arte e do artista no interior do universo da produção cultural que é feita com fins sobretudo comerciais.

Também a própria linguagem ficcional de Fonseca parece revelar esta sintonia com as formas comerciais que se tornam hegemônicas ao longo dos anos 70 e 80, nos quais a cultura de massa se impõe inequivocamente no País. Contos que se aproximam da dicção da literatura de consumo mais imediato, como a ficção científica, o suspense, o melodrama, passam a prevalecer a partir de *Lúcia McCartney*, obra de 1969.

Este que é um dos mais consagrados ficcionistas brasileiros contemporâneos parece ter entendido que a situação histórica da hegemonia da indústria cultural no Brasil demandava uma literatura que, ao invés de recusar-se a enfrentar o cenário de massificação cultural que se configurava, se habilitava a problematizá-lo por meio da interação crítica, uma literatura capaz de transfigurar a consciência da História em formas simbólicas dotadas de poder de representação dos dilemas centrais da cultura da época.

O autor brasileiro parece ter aprendido a lição do poeta Charles Baudelaire, que além de produzir a primeira lírica moderna no cenário de mudanças velozes que se impunham na Paris do século XIX, teorizou a respeito dos desafios e das exigências que a vida moderna coloca ao artista. Segundo Baudelaire, o artista moderno deve enfrentar corajosamente sua época, sem enganar-se sobre a mesma, mas igualmente sem deixar de “combater até a exaustão as complexidades e contradições da vida moderna, a fim de encontrar e criar a si mesmo em meio à angústia e à beleza do caos.” (Apud BERMAN, 1986, p. 164).

Rubem Fonseca passa a desempenhar essa tarefa, produzindo no final da década de 60 uma literatura que se aproxima criticamente das formas dominantes da literatura mais voltada ao entretenimento por meio de recursos como a paródia¹ um procedimento de aproximação crítica bastante similar ao que adotou o *pop* no terreno das artes plásticas.

Principal foco de vitalidade artística dos anos 60 na opinião do crítico José Guilherme Merquior, o *pop* deve às formas de arte estritamente voltadas ao consumo a sugestão temática e formal, mas não o seu nível de elaboração, marcadamente elaborado:

A marca generalizada do pop é o debruçar-se sobre a cena contemporânea: sobre os cartazes publicitários, as ilustrações de jornais, os móveis modernos, a moda, os produtos alimentícios, as fotos de vedetes, o desenho animado, a história em quadrinhos... Sua temática predileta é a sociedade de consumo. Mas, como é também sabido, os artistas pop não se limitam a incorporar os temas do environment criado pela indústria de massa; servem-se até mesmo de suas técnicas, das tintas, dos plásticos, de quantos materiais sintéticos lhes seja dado utilizar. Eles representam o universo da cultura de massa na sua própria substância. (MERQUIOR, 1974, p. 297-298).

Neste terceiro livro, há um personagem-artista, que comparece no conto “*** Asteriscos”. Trata-se do diretor teatral José Henrique, um criador obcecado por inovações cênicas que explorem o grotesco e a brutalidade, e muito pouco interessado em sintonizar com o gosto do público. Por meio deste personagem caricato, Rubem Fonseca parece estar mostrando que o divórcio entre autor e público pode chegar a um ponto irreversível, e que sua ficção busca exatamente estreitar a relação entre produtores e consumidores de cultura.

Lúcia McCartney é, por excelência, a obra na qual a interação crítica com a cultura de massa é desenvolvida com centralidade. A partir do início dos anos 70, com o acirramento da repressão e da censura no contexto político brasileiro, Rubem Fonseca passou a oferecer ao público uma literatura muito mais agressiva e contundente na sua feição crítica ao cenário cultural estabelecido. A História passou a ser problematizada por meio da crueza do hiperrealismo, deixando as ironias da paródia um pouco de lado.

Estilo originariamente pertencente ao terreno das artes plásticas, tal como o *pop*, o hiperrealismo surge nos Estados Unidos no final dos anos 60, pautando-se pelo aproveitamento das técnicas da fotografia para agenciar formas da realidade do meio urbano, particularmente o sexo e a máquina, para o terreno artístico, o que permitia conformar uma representação tão perfeita do real quanto a que uma foto faria do objeto escolhido.

Apenas o pequeno romance de 1973, *O caso Morel* seguirá à risca a estética hiperrealista. As demais publicações dos anos 70, *Feliz Ano Novo*, de 1975, e *O Cobrador*, de 1979, sem deixar de colher a sugestão do hiperrealismo, propõem igualmente formas narrativas mais ambíguas, marcadas pela modalidade alegórica de representação da realidade, sobretudo a última obra da década.

Tomadas em conjunto, as formas narrativas dos anos 70 mostram-se plenas de brutalismo constituindo uma espécie de “literatura de combate”. Na *História concisa da literatura brasileira*, o crítico literário Alfredo Bosi interpretou a conjuntura do apogeu da censura e do arbítrio no Brasil do ponto de vista específico da produção ficcional:

O capitalismo avançado, combinando selvageria e sofisticação eletrônica, conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Os desejos, ou melhor, as suas representações e as suas contrafações, convertiam-se em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa. O abalo que esse processo causou na cultura letrada e, portanto, na produção narrativa, ainda está por estudar. (BOSI, 1995, p. 435).

O cenário que o crítico descreve é inequivocamente o cenário da conversão maciça dos bens culturais em mercadoria. Com vistas exatamente a estudar o “abalo que tal processo criou na cultura letrada” é que se desenvolve o presente estudo, cuja continuidade será dada pelo tratamento das obras dos anos 70 e 80.

A primeira publicação dos anos 70, *O caso Morel*, é um pequeno romance no qual o personagem-artista é Morel, um criador do terreno das artes visuais. Transgressor da moral, Morel é polígamo, adepto de modalidades sexuais nada convencionais e criador de formas plásticas dotadas de fortíssimo teor erótico. A vida e a arte deste criador maldito são inseparáveis, e a narrativa que constrói é tão violenta quanto suas criações plásticas.

Rubem Fonseca, em sintonia com o fechamento político e a brutalidade do período formula uma literatura que quer agredir o público, acusá-lo por sua passividade, seu conformismo e sua covardia. O cenário da cultura de massa é aqui reinvestido de críticas, mas trata-se nesse momento de atacar as formas artísticas inofensivas, voltadas ao mero entretenimento, enquanto o país vivia os anos de chumbo da ditadura militar.

As publicações seguintes do autor apenas radicalizam esta “estética da marginalidade”. Acirra-se o teor marginal a partir de *Feliz Ano Novo*, de 1975, no qual o elemento marginal deixa de ser um homem branco de classe média e intelectualizado, passando a identificar-se com o bandido assaltante, ainda que este apresente certos traços que o aproximam muito sutilmente daquele.

No conto que dá título ao volume, o narrador e sua turma circulam pela cidade atrás de uma casa para assaltar. É durante o assalto que transcorrem cenas brutais, dotadas de um teor de violência ainda insuspeitado na ficção de Fonseca. Assim, um dos bandidos arranca com uma dentada o dedo da velha morta cujos anéis não saíam. Assim também o conjunto dos assaltantes se diverte atirando contra alguns convidados só para comprovar a teoria segundo a qual o corpo ferido fica grudado na parede após ser baleado.

São cenas terríveis, consideradas por Regina Zilberman e Marisa Lajolo a expressão de uma “estética do soco-no-estômago”. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 55). Supõe-se que esta violência longe de ser elemento gratuito constitua um traço capaz de representar, no interior do discurso narrativo, toda a violência que estava presente no cenário histórico dos anos 70, marcado pelo arbítrio, pela repressão e pela tortura.

O personagem artista também comparece na obra de 1975. Trata-se de um autor anônimo que, sem deixar de identificar-se com a temática erótica, define-se por meio da afinidade com o universo do crime: “Fiquei entre escritor e bandido” (FONSECA, 1994, p. 461), diz o personagem em entrevista a respeito de suas opções de carreira.

O último livro da década, *O Cobrador*, de 1979, unifica as duas ênfases da marginalidade já apresentadas, acrescentando às mesmas uma terceira modalidade de enfrentamento, identificada com a dimensão política e representada pelo personagem que, não bastasse ser poeta e bandido, adere à luta armada tornando-se guerrilheiro. Não há mais como agradar o público, Rubem Fonseca parte para o ataque unificado da acomodação social, moral e política que viceja no solo da classe média brasileira, tornando sua ficção áspera, obscena e violenta.

O “cobrador” é um personagem cuja trajetória de miséria e privação conduz até a consciência de ter um papel na História, a ser desempenhado através da luta armada. Justiceiro solitário, ele busca ao longo do conto reparar suas carências por meio do extermínio dos “bacanas endinheirados”. Para despertar sua raiva, assiste a televisão. Os anúncios publicitários da programação conseguem convencê-lo de que a única maneira de participar da vida social é o crime. No final do conto, na companhia da namorada e mais amadurecido ideologicamente, ele passa a planejar atentados políticos e ações semelhantes.

Uma tal carga de violência choca o leitor desavisado, mas esta identifica-se com a proposta de contestação adotada por boa parte da produção cultural da época. *O Cobrador* pode ser visto, portanto, como representação alegórica da onda absurda de violência que assolou o País, tanto nas ruas como nos porões, ao longo dos duros anos da ditadura militar.

Há também neste livro outros contos, elementos que fazem referência à História. O narrador de “11 de maio”, nome do local onde transcorre a situação narrada, um asilo de velhos, é um ex-professor de História que instiga os colegas a reagirem aos maus-tratos recebidos por parte da direção do estabelecimento. Citando figuras da Revolução Francesa, ele se mostra um legítimo revolucionário da terceira-idade.

Igualmente o conto “A caminho de Assunção” estabelece um contato notório com a História, desta vez a propósito da Guerra do Paraguai, representada por meio da narração de um soldado em andrajos, cercado nas cenas narradas de outros soldados doentes e maltrapilhos. Em “H.S. Cormorant em Paranaguá”, há a nova transposição temporal do Segundo Império Brasileiro na cena narrativa contemporânea de Fonseca. Narrado pelo escritor Álvares de Azevedo, o conto mais uma vez ilumina a História por meio da representação de aspectos da cena cultural do período em questão, como é comum na literatura deste autor.

Nos anos 80 a ficção de Rubem Fonseca continua provida da intenção de representar os dilemas que compunham a produção cultural de então. Os três romances publicados nesta década, no entanto, alterarão significativamente a posição de Fonseca no cenário editorial brasileiro, no interior do qual este autor assume a posição de segundo autor nacional mais vendido, ficando atrás apenas de Paulo Coelho, que surge em 1987 com *Diário de um mago*.

A grande arte, de 1983, constitui o primeiro romance policial publicado pelo autor. Narrado por Mandrake, um detetive policial cujos interesses circunscrevem-se às mulheres, às próprias vinganças e à grande arte de narrar, este enredo retoma em alguma medida, proposta anteriormente desenvolvida nos contos de *Lúcia McCartney*, os quais parodiavam as formas mais comerciais de literatura.

Considera-se esta primeira publicação da década de 80 a última ainda capaz de representar ricamente o cenário histórico em que surge. Combinando ingredientes de um *thriller* policial com genuínas problematizações acerca da inteligibilidade do mundo, Fonseca produz uma obra ao mesmo tempo acessível e densa.

A partir da segunda publicação dos anos 80, as obras do autor parecem perder um pouco da vitalidade que as marcava, o que tem implicações evidentes na perda da capacidade desta ficção de representar a História. Na esteira do sucesso crescente que vinha acompanhando cada nova obra, Rubem Fonseca lança ainda dois romances policiais nesta década.

Bufo & Spallanzani, de 1985, e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de 1988, são ambos narrados por personagens-artistas. O primeiro é um escritor cuja narração constitui uma espécie de desabafo acerca das pressões sofridas por um autor de *best-sellers* cujos editores restringem a liberdade de escrita em função da necessidade de agradar o público.

Pode-se considerar esta situação como bastante alusiva à situação do próprio Rubem Fonseca neste momento. A trama, no entanto, é arrastada e pouco inventiva, sendo construída na medida em que o narrador-escritor Gustavo Flávio compõe a sua obra, num procedimento que ilumina a feitura do livro no interior do próprio livro: Quando este que narra comenta sobre seu livro: “*Bufo & Spallanzani* estava e está atolado” (FONSECA, 1985, p. 55), não resta ao leitor opção senão concordar.

Por meio deste romance entende-se que Rubem Fonseca ficcionalize ainda uma vez os dilemas de um artista na época em que lhe foi dado viver, uma época marcada pela expansão veloz da cultura de massa, que submete o processo criativo às leis do mercado, silenciando e castrando propostas estéticas pouco aptas a incrementar os faturamentos dos empresários do ramo cultural.

Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, lançado em 1988, estabelece uma continuidade natural em relação aos dois romances anteriores, fenômenos editoriais que tornaram Rubem Fonseca, antes maldito, num consagrado autor de *best-sellers*. O prestígio do público, no entanto, se fez acompanhar de restrições da crítica especializada quanto à qualidade do romancista, inferiorizado na comparação com o contista, este sim uma unanimidade.

Lançado como “o acontecimento literário do ano” por uma nova editora, que adiantara ao autor quantia nunca antes paga a um autor nacional, o livro contou com divulgação publicitária maciça, tornando-se novamente o mais vendido livro de Fonseca até então.² O mercado editorial tornava-se cada vez mais identificado com a lógica dos lucros, e os romances policiais do outrora indigesto e incomodativo criador, um de seus maiores trunfos comerciais.

Rubem Fonseca parece ter se rendido ao fascínio do sucesso, oferecendo ao seu imenso público exatamente o que dele se esperava, um *thriller* policial cheio de ação, com direito a perseguições, assassinatos em série e ainda o requinte das inúmeras referências intertextuais, a maior parte das quais identificadas desta vez com o cinema, área de atuação profissional do narrador.

Paralelamente ao processo político propriamente dito, marcado pela abertura e pelo nascimento da Nova República, os anos 80 apresentaram a indústria da cultura crescendo de vento em popa, subordinada às implacáveis leis do mercado e oferecendo uma “cultura industrializada” de consumo fácil àqueles que estavam em vias de voltar a ser cidadãos em pleno gozo de seus direitos políticos, mas que a mídia continuaria tratando como meros consumidores.

Escrevendo muito tempo depois, no ano de 2002, a professora e crítica literária Walnice Nogueira Galvão identificaria nesse período o “fundamentalismo do mercado” como dado decisivo do panorama cultural não apenas nacional como mundial, ressaltando apenas que no Brasil

o instrumento de atrelagem do campo cultural ao mercado foi o projeto modernizador do capital inaugurado pela ditadura que, dadas as agruras de um regime autoritário, não se percebia com clareza no momento em que se impunha. Os presidentes eleitos em pleitos democráticos posteriores deram continuidade àquele projeto, que hoje vemos entronizado. (GALVÃO, 2002, p. 8).

Ao longo das três primeiras décadas de sua carreira de escritor, portanto, o autor de *Os Prisioneiros* buscou, na maior parte das obras analisadas, uma forma de expressão literária que mais do que simplesmente representar a conjuntura cultural vigente, constitua um protesto efetivo contra esta mesma conjuntura.

A linguagem que configura um protesto, no entanto, nem surgiu pronta de uma vez por todas, nem permaneceu estável ao longo da carreira de ficcionista de Fonseca, tendo passado por uma série de etapas, ao longo das quais a ficção em estudo protestou de diferentes modos e com diferentes ênfases em relação ao cenário em que se inseria. Por vezes mesmo, sequer parece ter formalizado qualquer espécie de protesto.

Inicialmente resistindo à massificação cultural que se impunha, de cujos produtos aproxima-se cautelosamente, a ficção de Fonseca ao final dos anos 60 já interage criticamente com as mesmas por meio da paródia. Considera-se este um ponto alto da trajetória ficcional do autor, momento de síntese inventiva, que inscreve uma espécie de continuidade em relação à dinâmica da cultura movida pelo consumo sem deixar de revelar, por meio da ironia, a sobreposição de níveis de sentido no interior das narrativas.

Nem mesmo nos anos 70, quando a tensão entre o escritor e a sociedade levou-o a optar pela forma violenta e brutalista, que conformava com mais clareza a estética de protesto mais atrás referida, Fonseca deixou de valer-se de recursos da linguagem da ficção de massa como instrumento de sedução do público leitor, um público escassíssimo no País, é preciso que se diga.

Nesse momento, marcada pela identidade marginal, a escrita de Fonseca possivelmente tenha realizado a mais transgressora apropriação da cultura de consumo de tantas quantas criou, invadindo o grande palco da cultura de massas nacional e produzindo atrito e dissonâncias em seu interior, o que invertia o código ideológico ali predominante.

Rubem Fonseca nos anos 80, no entanto, parece ter-se rendido à lógica da indústria do entretenimento, encerrando as três primeiras décadas de sua produção rendido nos braços de um público de quem

pouco exige, depois de ter assumido em suas obras sucessivamente a recusa, a afirmação crítica e a negação das condições da vida moderna como um todo.

Da solidão ao sucesso encaminhou-se a prosa de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80. Conviver com as formas da indústria cultural, considerando a lógica que a preside um processo de hegemonia a ser disputada com produtos voltados ao mero consumo, parece ter sido a escolha de Rubem Fonseca ao longo das três décadas de produção ficcional analisadas.

Ao final do período, ao que parece, o autor deixou de configurar uma linguagem de protesto, resignando-se ao papel de escritor de *best-sellers*, o que não impede que se tome o conjunto dessas obras como notáveis experimentos literários de um criador, na maior parte do tempo, inquieto e problematizador da condição de bem de consumo em que sua arte fora convertida.

Nos anos 90, Fonseca atingiria com *Agosto* (1990) o ápice em termos de vendas, batendo todos os seus recordes anteriores. A seguir, voltaria aos contos, com *Romance negro e outras histórias* (1992) quem sabe buscando recuperar o reconhecimento da crítica, que “torcera o nariz” para as narrativas longas da década anterior.

Significativamente, as produções seguintes do autor seriam: na esteira do sucesso do anterior, um novo romance de cunho histórico, *O selvagem da ópera* (1994), outro livro de contos, *Buraco na parede* (1995), uma publicação conjunta de pequeno romance (*E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*) e coletânea de contos (*Histórias de amor*) lançados juntos, em uma caixa (1997) e finalmente mais contos, *A confraria dos espadas* (1998).

Rubem Fonseca, como se vê, tornara-se uma máquina produtora de narrativas em série, traço que manteria na entrada do novo século, no qual manteria o ritmo invejável de uma publicação por ano: *O doente Molière* (2000), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Diário de um fescenino* (2003) e mais recentemente *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005). Sobre essas mais recentes publicações, no entanto, não há nada que possa ser dito além da constatação básica de que a ficção de Rubem Fonseca foi mais capaz, em outros momentos, de representar em suas páginas a dinâmica viva da História. A lógica da cultura de massa parece ter se imposto, e o autor, não ter sido capaz de resistir à sedução do próprio sucesso.

Notas

1 Entende-se “paródia” de acordo com a concepção de Linda Hutcheon, que a considera uma forma de “imitação com diferença crítica”. (HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989).

Referências

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- _____. *A grande arte*. 12. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- _____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- _____. *O caso Morel*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. *Agosto*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- _____. *O buraco na parede*. São Paulo: Cia das letras, 1995.
- _____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto & Histórias de amor*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. 14. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. *A confraria das espadas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. *O doente Molière*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- _____. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____. *Mandrake, a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob assédio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2002, mais!, p. 4-11.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Artigo recebido em setembro de 2006. Aprovado em dezembro de 2006.