

Nada há que temer, exceto as palavras: o duplo e a metaficção em Rubem Fonseca

Flávio Martins Carneiro¹

Resumo

A obra de Rubem Fonseca é marcada pela presença do duplo. Seja na relativização do conceito de identidade, seja no diálogo entre ficção e realidade ou no enredo que espelha uma sociedade sustentada no disfarce, o duplo é presença constante na obra do autor. Sem perder de vista os aspectos citados, o objetivo do artigo é enveredar por outro caminho de atuação do duplo, o da metaficção, segundo conceituação de Krause (2010). Pela estratégia da autorreferência, baseada numa narrativa que olha ao mesmo tempo para a tradição e para o próprio espaço em que vai se construindo, a obra de Rubem Fonseca traz a imagem do duplo diretamente associada a uma reflexão sobre o fazer literário. O que aparentemente surge como mero entretenimento acaba por revelar, para o leitor crítico, um universo complexo, no qual se problematizam os próprios conceitos de escrita e leitura de ficção. Como suporte teórico e crítico, recorreremos também a Otto Rank (2014), William Gass (2000), Vera Figueiredo (1988), entre outros.

Palavras-chave: Duplo; Ficção; Metaficção; Rubem Fonseca

Data de submissão: Maio. 2023 – Data de aceite: Julho. 2023

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v19i2.14948>

¹ Flávio Carneiro é Professor Titular de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando na graduação e pós-graduação em Letras. Fez Mestrado e Doutorado na PUC-Rio, e Pós-Doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, pesquisa a presença da narrativa de entretenimento no Brasil, do século XIX à contemporaneidade, dentro do programa Prociência, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com bolsa FAPERJ. É também ficcionista, com romances, livros de contos e crônicas publicados ao longo de quatro décadas. Ganhou alguns prêmios literários, dentre eles o Jabuti 2021 (categoria: crônica). <https://orcid.org/0000-0002-8518-4923> E-mail: flcarneiro7@gmail.com

No seu livro de estreia, a coletânea de contos *Os prisioneiros* (1963), Rubem Fonseca já ensaiava o que seria um dos pilares de sua obra: o jogo do duplo.

O conto que dá título ao livro, por exemplo, é construído no cruzamento entre duas linguagens, a da dramaturgia e a da narrativa ficcional. Nesse espaço espelhado, desenvolve-se a trama, centrada numa sessão de análise aparentemente corriqueira, até o momento em que o paciente se levanta do sofá/divã e, invertendo os papéis, passa a traçar um possível perfil psicológico da psicanalista, que, embora surpresa, confusa, acaba caindo na armadilha e permitindo a troca, a ponto de os dois se tornarem, ainda que por instantes, prisioneiros um do outro, imagens duplicadas – e perigosas – criadas, sobretudo, pelo discurso.

Noutro conto da mesma coletânea, “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo” (1963), a duplicidade se dá no diálogo entre ficção e ensaio, que viria a ser, também, uma prática comum ao longo da obra do autor. O protagonista, um artista plástico criador do estilo “natureza-podre”, cujo nome e trajetória parecem evocar o pintor abstrato Pollock, como se fosse uma sombra (real) do personagem (fictício), está no centro de um enredo em que fama e anonimato se mostram como duas faces colocadas frente a frente, tensas e, de certo modo, indissociáveis.

No conto “Henri” (1963), a estrutura espelhada se apresenta no gesto de Rubem Fonseca de trazer para as páginas da ficção a intimidade do personagem real Henri Désiré Landru, de alcunha *Barba Azul*, conhecido por seduzir viúvas de guerra para assassiná-las depois, ficando com seus bens. No conto, Henri é um leitor de Victor Hugo, Lamartine, Musset, mas é a Pascal que venera como mestre, sendo seus ensinamentos a base do método de trabalho desenvolvido cuidadosamente pelo assassino em série.

A imagem do duplo, aparecendo no livro de estreia ainda de forma incipiente, vai ganhar cada vez mais espaço na produção de Rubem Fonseca, de modo que se pode dizer que percorre de ponta a ponta sua obra, configurando-se como uma espécie de fio condutor que vai costurando algumas das principais estratégias do escritor, dentre elas a da metaficção.

Entendemos *metaficção* como uma “ficção que duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (KRAUSE, 2010, p. 9). Embora o termo original, *metafiction*, tenha sido cunhado por William Gass (2000) para designar o romance americano de meados do século XX, o conceito abarca, como observa Gustavo Krause, uma delimitação histórica bem mais abrangente, além de incluir, o que é mais importante para este artigo, a intertextualidade.

No primeiro romance de Rubem Fonseca, *O caso Morel* (1973), o protagonista é um artista plástico, preso por supostamente ter matado a esposa. Na prisão, Morel decide escrever um livro e pede ajuda ao escritor Vilela, que aos poucos vai se transformando numa espécie de duplo do prisioneiro. Aparentemente bem diferentes um do outro, acabam configurando uma duplicidade em que vida e ficção se misturam, mediadas pela palavra:

“Literatura é uma tolice. Raymond Chandler é melhor que Dostoiewski, mas ninguém tem coragem de dizer isso.”
“Você já disse isso da arte, no seu livro.”
“Rasga aquela merda!”, Morel enfurecido.
“Eu li o diário de Joana. Há muita coisa ali que eu não entendo e quero entender. Você podia me ajudar.”
“Por que eu haveria de te ajudar? Porque você está me ajudando?”
“Gostaria muito de saber se as coisas que aconteceram com você poderiam acontecer comigo.” (FONSECA, 1973, p. 146)

A relação entre Morel e Vilela vai aos poucos se transformando num jogo de duplos, mas, de fato, desde as primeiras páginas do livro já começa a se formar uma outra duplicidade, na medida em que a narração, feita em terceira pessoa, é intercalada por trechos do romance que está sendo escrito por Morel na prisão.

Enquanto o capítulo inicial traz o narrador em primeira pessoa descrevendo o encontro entre o escritor e o prisioneiro, o segundo capítulo já é o início do romance de Morel, estabelecendo, desde então, uma alternância nas páginas que promove o surgimento de um duplo do próprio romance que se está lendo, reencenando o velho jogo das matrioscas (a boneca dentro da boneca), tão caro a Rubem Fonseca e que remeterá, como no conto “Romance negro”, do livro *Romance negro* (1992) e no romance *O seminarista* (2009), ao jogo do livro dentro do livro, puro exercício de metaficção.

O último capítulo do romance, encabeçado com o título FIM, começa com uma frase que, relativizando os lugares do herói e do vilão, bandido e mocinho, e também o de onde começa e onde termina a trama, retoma a ideia de duplicidade anunciada no início: “Um ladrão é considerado um pouco mais perigoso do que um artista” (FONSECA, 1973, p. 181).

Na última página, resta ao leitor divagar sobre quem de fato estava narrando a história que ele acaba de ler:

Estamos na mesma cela e nos contemplamos em silêncio.
“Você não sabia como iniciar o seu livro. Saberá como terminar?”
“Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita. A story told by a fool...”
“E a biografia? Sabe como terminar?”
“Talvez abrir uma porta.” Vemos a grade de ferro e sabemos que não é aquela.
Estamos de pé.
Estamos muito cansados.
Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também sente.
Lógico.
Portanto o nosso fim também é o mesmo. (FONSECA, 1973, p. 181-182)

A estratégia do duplo, na sua forma metaficcional, aparece também em *Feliz ano novo* (1975). No conto “Os corações solitários”, um ex-repórter de polícia, desempregado, vai parar numa revista popular, chamada *Mulher*, na qual assume os papéis de autor de

fotonovelas e consultor sentimental, respondendo a cartas que ele mesmo escreve, simulando cartas reais de sofridos leitores em busca de um alento, uma orientação qualquer nos desatinados caminhos do coração.

Na revista só trabalham homens, todos com pseudônimo feminino (suas máscaras, seus duplos). Nas novelas, seu pseudônimo é Clarice Simone (duas homenagens, como ele afirma). No trabalho de consultor sentimental, enfrenta o editor ao assumir um pseudônimo masculino, o único da revista: Nathanael Lessa (outras homenagens).

Às duplicidades que vão se acumulando no interior do conto – uma delas diz respeito ao próprio editor e sua sexualidade, seu duplo que só se revela entre quatro paredes – soma-se a da intertextualidade, a começar pelo título, que remete à novela do americano Nathanael West, *Miss Lonelyhearts* (1985).

O personagem de Rubem Fonseca é um duplo do personagem de Nathanael West, ambos desempenhando o papel de consultores sentimentais, com a diferença, que apenas confirma a duplicidade, de que o primeiro de fato acredita poder ajudar as pessoas pela escrita, enquanto o segundo sabe que isso é impossível, a começar pelo fato de que essas pessoas não existem, se é ele mesmo escreve, a pedido do editor, as cartas a que responde.

Em “Mandrake”, de *O cobrador* (1979), vemos esse duplo de detetive particular e advogado criminalista cujo nome remete a um conhecido personagem dos quadrinhos.

O Mandrake original, clássico personagem de histórias em quadrinhos criado por Lee Falk e desenhado por Phil Davis em 1934, era um mágico ou, melhor dizendo, um ilusionista. Com sua admirável técnica, era capaz de criar, do nada, ilusões de realidade que desarmavam qualquer ataque adversário. Não por acaso, o personagem de Rubem Fonseca nasce nas páginas com esse codinome, que aponta na direção de um dos requisitos para ser bem-sucedido nas suas profissões (investigador e advogado): saber atuar no meio do caminho entre ficção e realidade.

No conto, Mandrake investiga um caso de chantagem feita a um grande empresário quando é chamado à delegacia para uma conversa com o delegado Pacheco (provavelmente o duplo ficcional de um delegado real, Ivan Lessa, conhecido à época da ditadura militar no Brasil como implacável “caçador” de comunistas). O delegado anda preocupado com a investigação e os rumos que pode tomar, interferindo em relações perigosas que devem ser evitadas. Mandrake sabe por que foi chamado ali, mas finge que não:

Não sei o que estou fazendo aqui, sou corrupto, não sou subversivo.

Você não é uma coisa nem outra, Pacheco diz com voz cansada, mas não seria difícil provar que é as duas coisas. (FONSECA, 1979, p. 108)

O delegado sabe, como Mandrake, que a verdade pode ser, e no campo em que atuam muitas vezes é, pura criação do discurso, realidade erguida no campo das palavras. Sabem, ambos e também o artista escritor presidiário, qual é o sentido dessa espécie de refrão que pontua o romance de Morel dentro do romance de Rubem Fonseca:

Nada temos a temer
Exceto as palavras
(FONSECA, 1973, p. 13)

O duplo metaficcional, já anunciado no título, atravessa a narrativa do início ao final, aparecendo nas referências a Poe – no jogo de xadrez, por exemplo, remetendo aos primeiros parágrafos do clássico “The murders in the Rue Morgue” (1988) – ou a Baudelaire:

Ela passou por mim e continuamos andando em direções opostas, eu de rosto virado, vendo-a distanciar-se agile e noble, avec sa jambe de statue, até que ela desapareceu no meio da multidão. Então, num impulso desconsolado, virei-me para a frente, para além daquela passante, e bati com a cabeça num poste. (FONSECA, 1979, p. 98-99)

Ou a Rodolfo Valentino, Alia Nazimova, Humphrey Bogart, Everett Sloane, Jack Palance, Elisha Cook Jr., ou ainda a Raymond Chandler, entre outros, num jogo de referências que remetem a outras referências, feito “um quaker com uma lata de aveia na mão onde tinha outro quaker com uma lata de aveia na mão, etc., ad infinitum.” (FONSECA, 1979, p. 96).

A certa altura da narrativa, num dos muitos diálogos com Berta, sua companheira, Mandrake diz uma frase que reitera a duplicidade, ou a multiplicidade, das identidades possíveis – de um indivíduo ou de um texto literário, diríamos –, que percorre os contos e romances de Rubem Fonseca: “Minha cara é uma colagem de várias caras.” (FONSECA, 1979, p. 109).

No desfecho do conto, vemos Mandrake dentro do seu carro, depois de concluído mais um caso. Ele está cansado, de tudo, e nesse momento de fragilidade o duplo também se instaura, junto com a intertextualidade, na citação velada a romances de Chandler: “Coloquei-a num táxi. Saí à procura de Guedes. Pensei em Eva. Adeus minha querida, longo adeus. O grande sono. Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa.” (FONSECA, 1979, p. 123).

Embora em “Mandrake” (1973) se possa observar com bastante nitidez a presença do duplo articulado à da metaficção, a narrativa do autor em que isso se torna mais evidente, assumindo a centralidade absoluta da construção ficcional, talvez seja o conto “Romance negro”, do livro *Romance Negro* (1992).

A epígrafe do conto já anuncia a estratégia:

All that we see or seen
Is but a dream within a dream.
Edgar Allan Poe
(FONSECA, 1992, p. 145)

Trata-se da história de um escritor frustrado, John Landers, completo desconhecido e com dificuldades de publicar, e seu duplo, Peter Winner. Ambos são professores de

literatura, admiradores de Poe, escritores de romances policiais, americanos auto-exilados na Europa, filhos adotivos de pais com quem não mantinham contato e que talvez já estivessem mortos. A grande diferença entre eles é que Landers, aos quarenta anos, era um escritor anônimo e Winner, na mesma idade, uma celebridade no mundo das Letras.

Não se conhecem, mas Landers, simulando ser um assistente da editora de Winner, consegue um encontro. Ao ver de perto o famoso escritor, surpreende-se com a semelhança física entre eles. Landers assassina Winner e assume seu nome, a autoria dos seus livros, sua vida.

Mais ainda que em “Mandrake” (1973), a trama do conto – longo, quase uma novela – transcorre recheada de citações explícitas e veladas, não apenas a Poe mas também a grandes nomes da história do romance policial e a poetas, dramaturgos, ficcionistas, como Valéry, Molière, Kafka, entre tantos outros.

A intertextualidade se estende para outro espaço, extrapolando o ficcional, quando, num tradicional evento sobre romance negro em Grenoble – para o qual Winner, o falso, viaja de trem ao lado de Clotilde Farouche, sua editora francesa –, realidade e ficção se duplicam, com personagens reais como a inglesa P.D. James e o americano James Ellroy assumindo seus lugares nas páginas do conto, contracenando com Landers (no figurino de Winner).

A isso acrescenta-se o fato de Rubem Fonseca dialogar consigo mesmo, ou com sua própria obra, em alguns momentos do conto, como, por exemplo, quando o verdadeiro Winner, à beira da morte, revela a seu duplo e algoz (sem saber que foi envenenado justo por ele) um segredo que vai soar familiar ao leitor do já citado romance dentro do romance escrito por Morel: “Winner cambaleou e abraçou-se a mim. ‘Você é um bom sujeito, vou lhe dizer a verdade fundamental que todo escritor cedo ou tarde tem que descobrir. Ouça, meu amigo, guarde isto: as palavras não são nossas amigas. Uma verdade simples: as palavras são nossas inimigas. Eu descobri tarde demais.’” (FONSECA, 1992, p. 164)

Depois de várias reviravoltas no enredo, em que a verdade sempre mostra e esconde uma outra face duplicada de si mesma, chega-se à revelação final, que descortina ao leitor uma enigmática revelação anterior, de Landers, dizendo que sua história se assemelhava a uma tragédia grega: Winner era seu irmão gêmeo.

Ao final do conto, desesperado, Landers se dá conta de que, ao assassinar seu irmão e assumir a identidade do outro, acaba perdendo, para sempre, a sua. Depois de se abrir com Clotilde, agora, além de editora, sua amante, decide se entregar à polícia, confessando o crime. Clotilde, no entanto, induz a polícia a acreditar que a confissão é apenas mais um relato ficcional surgido da fértil imaginação do grande escritor, devolvendo Landers à sua eterna prisão na vida do outro, seu irmão, seu eterno duplo.

Nas primeiras décadas do século XX, Otto Rank, discípulo de Freud, de quem vai se afastar em certo momento, escreve uma obra pioneira no campo dos estudos da presença do duplo na literatura. Em *O duplo: um estudo psicanalítico* (2014), Rank, ao falar da

relação entre o duplo e a perseguição paranoica, comenta:

Sabemos que a pessoa do perseguidor representa muitas vezes o pai ou o seu substituto (o irmão, professor, etc.) e, também, de acordo com nosso material, o duplo é frequentemente identificado com o irmão. Essa substituição aparece mais claramente em Musset, mas também em Hoffman (O elixir do diabo, Os duplos), Poe, Dostoiévski, entre outros, e até como gêmeos (...) Assim Jean Paul versou sobre o motivo dos irmãos gêmeos que rivalizam no famoso romance *Flegeljahre*, bem como Maupassant em *Pierre et Jean* e no romance inacabado *L'Angélus*; Dostoiévski em *Os irmãos Karamázov*, etc. Na verdade, o duplo, objetivamente, é o arquétipo de seu rival em tudo (...) A competitividade fraterna, figurada na atitude contra o odiado rival (...) torna um pouco mais compreensível o desejo de morte e o impulso assassino contra o duplo. (RANK, 2014, pp. 60-61)

O assassinato do duplo, no entanto, é no fundo uma armadilha, de que o Eu só dá conta quando não há mais possibilidade de retorno. Como observa Rank: “o assassinato frequente do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições do seu ego, é na verdade um suicídio.” (RANK, 2014, p. 60)

Ao assassinar Winner, Landers acaba por matar a si mesmo. Landers assume o lugar do outro, assume a *fala* do seu duplo, ou seja, torna-se a imagem do escritor que o outro era.

Quando elimina o duplo, Winner desfaz sua própria imagem. Já não é mais Landers quem escreve, fala, se apresenta em público ou se relaciona com Clotilde Farouche. Landers morreu, só as palavras de Winner (vencedor) permanecem. E para isso já não existe saída, não há mais retorno. Perigosas, as palavras, Landers descobre, também ele tarde demais.

Já no início do século XXI, Rubem Fonseca publica *Diário de um fescenino* (2003), em que simula uma escrita da intimidade levada a cabo por outro escritor, José Zuckerman, que assina seus livros com o pseudônimo (sempre o duplo) de Rufus. Enquanto escreve o diário, o escritor também dá forma a um romance, o que, mais uma vez, coloca em cena a figura do duplo, agora com uma escrita que tem uma face de si mesma voltada para fora (o romance) e outra para dentro (o diário).

O jogo continua e ocupa boa parte das páginas do livro (apenas a título de exemplo, Rufus se envolve com duas mulheres ao mesmo tempo, mãe e filha) e nos interessa sobretudo o fato de que, em *Diário de um fescenino* (2003), o autor investe numa das possibilidades, digamos assim, de metaficção que surgia ainda timidamente em “Romance negro” (1992), a de duplicar a si mesmo no romance, refletindo no diário de Rufus traços da própria obra e de sua própria biografia, ou pelo menos o que dela é revelado ao público.

Referências a seus livros aparecem, por exemplo, nas pequenas narrativas que se cruzam com a principal, no hábito de perambular pelas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro, feito um *flâneur* na contramão do tempo, e no humor cáustico, na

multiplicação de citações as mais variadas, justificando o apelido de Rufus, “Almanaque”, que seria talvez bem apropriado para o autor do romance.

Somando a esses traços a semelhança de nomes – Rufus soa de forma semelhante a Rubens e é pseudônimo de José Zuckerman, como Rubem Fonseca é o nome pelo qual ficou conhecido o cidadão José Rubem –, nos parece claro que a irônica estratégia ficcional empreendida pelo autor, no romance, tem por efeito, ou um deles, o de firmar a recusa de leituras simplistas, maniqueístas, reiterando, assim, a opção pelo artifício da ficção, ou metaficção, como antídoto ao veneno das interpretações literárias pautadas pelo vida do autor.

Como afirma Silviano Santiago:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridação do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. (SANTIAGO, 2011, p. 17)

Ao rejeitar a dicotomia pura e simples entre ficção e autobiografia, Rubem Fonseca – como também Silviano Santiago – relativiza os contornos de ambos os lados, colocando-os, então, como partes do mesmo, o eu no outro, abrindo espaço para o necessário lance de espelhos.

Lance que também, por outros caminhos, serve de sustentação a *O seminarista* (2009). O narrador e protagonista, José, amante da poesia, do vinho e da natureza, torcedor do Vasco da Gama, conhecedor profundo de latim e ex-seminarista, é um matador de aluguel.

Conhecido como o “Especialista”, a serviço do “Despachante”, é um dos melhores do ramo, frio e preciso como convém ao ofício, mas não gosta

de matar mulher, nem criança, nem bicho. Uma noite entrou uma cigarra no meu quarto e quando peguei nela a coitada rosou de medo. Então a deixei dormindo na minha cama, perto dos meus pés, e de manhã peguei-a cuidadosamente e, sem me importar com seus resmungos, levei-a na mão até a praça e coloquei-a numa das árvores, onde ela e suas amigas cantam ao entardecer. (FONSECA, 2009, p. 33-34)

Frequentador assíduo de uma *delicatessen* na parte da manhã e, no resto do dia, figurinha fácil nos botecos pé-sujos do Rio de Janeiro, José tem uma namorada, Kirsten, nome de origem grega: cristã, por quem é apaixonado quase como se fosse ele um adolescente saído de algum página de romance romântico (talvez o seja mesmo).

A duplicidade se estende a outros personagens, como o pai de Kirsten, que vem a ser ninguém menos que o Despachante, irônica e fantástica figuração de Deus, e a uma série de outros aspectos do romance, como o próprio fato de José (nome bíblico) ter um

codinome, o Especialista, que, no final da história, troca por Seminarista, ou quando reinventa seu duplo, trocando-o por José Joaquim Quibir, homenagem ao avô, que tinha esse mesmo nome e lutara na batalha de Alcácer-Quibir, ou, ainda, quando vai matar um psiquiatra e se apresenta como Joseph Thin, quem sabe uma outra homenagem a um dos escritores de predileção de Rubem Fonseca, Dashiell Hammett, autor do romance *The thin man* (1979).

Duplicidade que, de mãos dadas com a metaficção, se consolida na última página do romance:

Com o fone nos ouvidos eu lia William Blake e ouvia rock, o som forte varava a minha cabeça como se fosse um ferro em brasa. A pessoa não deixa de ser o que é: dos cabelos até as unhas, da cabeça aos pés – a capillis usque ad ungues, como disse Petrônio – eu continuava sendo o que sempre fui, ainda que tivesse mudado de nome.

Vi que a luz do aparelho telefônico acendia e demorei a tirar o fone dos ouvidos. Afinal atendi.

“Seminarista?”

“Ele”, respondi.

“Seminarista, tenho um trabalho para você.”

Liguei o gravador do aparelho telefônico.

“Vai falando.”

Enquanto me passavam as informações necessárias, peguei a minha Glock que estava na mesinha e fiquei admirando sua terrível simetria. (FONSECA, 2009, p. 178)

Na verdade, o que se coloca, aqui, é uma duplicidade entre romances que já são, em si mesmos, encenações do duplo. Se Bernardo Guimarães, no seu *O seminarista* (1979), centra a narrativa na tensão vivida pelo menino Eugênio, dividido entre a paixão mundana, sensual, por Margarida, e a vida religiosa de seminarista – terrível simetria –, no de Fonseca o foco está no matador profissional egresso justamente de um seminário e que tenta, em vão, se aposentar do trabalho de assassino de aluguel para viver uma vida tranquila ao lado da amada Kirsten.

Gustavo Bernardo, no posfácio de uma das edições de *O seminarista*, de Rubem Fonseca, intitulado “A vingança do seminarista” (KRAUSE, 2020), defende de forma irônica a tese de que José foi criado por Rubem Fonseca como forma de vingança dos maus tratos, físicos e, sobretudo, psicológicos, sofridos pelo protagonista do romance de Guimarães. Ou seja, como Eugênio, em meados do século XIX, foi incapaz de reagir à injustiça do claustro imposto pela Igreja, que o levou à loucura, Rubem Fonseca, no século XXI, teria criado o seu vingador, justiceiro, quem sabe o seu *cobrador*.

O artigo de Gustavo Bernardo corrobora, à sua maneira, o que temos visto até aqui. O jogo da reescritura é também o do duplo, articulado a uma das variantes da metaficção: a intertextualidade. Intertextualidade que, por sua vez, empreende o diálogo crítico e criativo com a tradição, sob as vestes aparentemente clichêizadas de uma das modalidades mais populares da ficção de entretenimento, a do romance policial.

Na obra de Rubem Fonseca, o duplo, que percorre toda a trajetória do autor, como vimos – há, claro, outros exemplos, além dos citados aqui –, acaba por produzir um efeito que ultrapassa em muito o mero registro da violência nas grandes cidades ou o investimento apenas numa trama policial visando ao entretenimento.

O duplo, nesses casos, serve ao jogo da metaficção num exercício literariamente sofisticado, que encena o diálogo com a tradição ao mesmo tempo em que se volta para o próprio ato da escrita e, muitas vezes, também da leitura.

Já em meados dos anos 1980, Vera Lúcia Follain de Figueiredo percebia que a obra do autor trilhava um caminho pelo qual teriam passado não apenas escritores associados à chamada “cultura de massa”, mas também nomes como Robbe-Grillet e, sobretudo, Jorge Luis Borges:

O romance de Rubem Fonseca se inscreve no âmbito dessas “relações perigosas” com a cultura de massa, ou seja, parte de uma trama policial da qual estimula a curiosidade do leitor, lança mão de ingredientes típicos da literatura de massa, mas procura subverter, por dentro, as características do gênero. Se podemos encontrar inúmeras semelhanças entre os romances do autor e o roman-noir de melhor qualidade, como o de Hammett, por exemplo, percebemos também que Rubem Fonseca estabelece um diálogo crítico com estas obras, partindo delas para chegar a indagações mais profundas, o que o aproxima de outros autores que trabalharam no tema policial como Robbe-Grillet e Borges. A dissolução dos valores, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do “detetive”, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto de Rubem Fonseca (...) (FIGUEIREDO, 1988, p. 22)

Vera Figueiredo comenta a tese de Ernest Mandel (1988), segundo a qual a passagem, dentro da tradição da ficção policial, do chamado “romance de enigma” para o *roman-noir* seria a passagem do *pensamento* para a *ação*. Para Figueiredo, a obra de Fonseca:

(...) refaz esse percurso – do pensamento à ação – para chegar a outro ponto: a imaginação ficcional. A indagação sobre a verdade se transforma no eixo dos romances e é radicalizada na medida em que se questiona a dedução lógica, a experiência concreta como caminhos para atingi-la e se chega, como resultado final, à opção pela criação de versões coerentes – isto é, o que perseguimos, a verdade, não passa de uma construção discursiva, de uma versão plausível (FIGUEIREDO, 1988, p. 22 e 23)

Embora, no seu artigo, a autora esteja tratando especificamente de dois dos romances policiais de Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani* (1985) e *A grande arte* (1983), entendemos que seus comentários se ajustam também a outras ficções do autor que não se enquadrariam no gênero, como algumas das citadas aqui. Na obra de Rubem Fonseca, como um todo, a relativização do que seja a verdade, através do exercício da metaficção, aponta para um imaginário que não cabe em visões maniqueístas, ampliando-se para o diálogo crítico com a tradição – não só do policial – e, mais ainda, para o questionamento do próprio conceito de literatura, e também do que se entende por história da literatura, e

por escrita e leitura literárias.

Ao tratar dos romances, Vera Figueiredo afirma que os dois se estruturam a partir de um movimento comum:

em ambos, os personagens principais, em determinado momento, abandonam a busca da verdade que vinha sendo empreendida pela dedução lógica e pela ação voltada para a investigação direta dos fatos e optam pelo caminho da ficção que se realiza como releitura dos textos alheios, como interpretação criadora (...) Há, então, uma certa vitória da palavra sobre a ação que corresponde, no caso, à vantagem da imaginação sobre a experiência (...) o narrador se coloca como leitor de textos alheios (...) tornando também tênues os limites entre ler e criar (...) Assim como é difícil chegar ao autor do crime, é difícil chegar ao autor do texto, pois este se tece de mil outros textos. (FIGUEIREDO, 1988, pp 23-25)

A ideia de um texto que encobre outro texto lembra o ensaio de Luiz Costa Lima sobre “O alienista” (1994), de Machado de Assis. Nele, afirma o crítico:

Ocorre-nos uma hipótese: Machado foi um criador de palimpsestos. Como informam os dicionários, o palimpsesto era um pergaminho, cuja primeira escrita muitas vezes era rasurada para que uma segunda se depusesse sobre as letras apagadas; a curiosidade dos analistas era então mobilizada para recuperar o texto primitivo. (LIMA, 1991, p. 253)

Na hipótese desenvolvida por Costa Lima no seu artigo, Machado teria empreendido uma “política” do texto que consistia em apresentar ao leitor culto algo que lhe agradasse, uma escrita casta, sóbria, elegante, aparentemente inofensiva, sob a qual seguiria uma outra, inquietante, transgressora, velada.

Guardadas as devidas diferenças, talvez pudéssemos nos apropriar da hipótese de Costa Lima para afirmar que também a obra de Rubem Fonseca constrói uma (outra) política do texto, em que a tintura superficial seria não aquela feita para agradar ao leitor de formação clássica, erudita, mas a do entretenimento, construída por cenas, personagens, ritmo comuns a um tipo de ficção popular – não só a policial – voltada para atender a uma grande faixa de público num mercado editorial competitivo, e de tal modo bem-sucedida que seus livros se tornaram *best-sellers* por algumas décadas.

Sob essa primeira camada do texto, o analista mais atento poderia encontrar uma escrita transgressora, que retoma a tradição da literatura não como paródia ou mera repetição mas com um olhar crítico, de leitor, de *releitura*. E note-se que não se trata de uma releitura apenas da tradição erudita – Poe, Baudelaire, Borges etc. – como, também, da própria tradição popular, como, por exemplo, a das fotonovelas e cartas do correio sentimental das revistas, a de certo cinema e de certa programação televisiva, dos cultos religiosos, da narrativa policial *noir*.

A tintura de mero entretenimento esconderia, portanto, uma obra que agradaria ao leitor crítico, inclusive o de formação acadêmica, compondo assim uma estratégia de palimpsesto, para continuar com Luiz Costa Lima, que estaria composta de dois estratos

de leitura, atendendo simultaneamente a dois tipos de leitor.

Ora, mas o que seria isso senão mais uma possível volta na espiral quase infinita do jogo do duplo? A escrita, ao se desdobrar em duas, sem deixar de ser uma, única – a da materialidade do texto, palavras impressas no papel – promove uma duplicidade agora no campo de sua própria recepção.

Se, como vimos, o duplo percorre cenas de contos e romances do autor ao longo do tempo, permeando as tramas como fio que as vai ligando uma à outra, fio, este, que se constitui como metaficção, e que estende o jogo para além das páginas que lemos – conectadas, então, a outras anteriores, de outros autores ou do próprio Rubem, num sofisticado jogo intertextual –, agora, pelo *palimpsesto* literário, o duplo se lança no espaço da leitura de si, no espaço onde se situa o modo, ou modos, como será lido, refletindo-se ora no olhar de um leitor em busca de mero entretenimento, ora no de outro à procura de originalidade e sofisticação literárias, como se estivesse entre as duas faces de um espelho (multifacetado).

There is nothing to fear except the words: the double and metafiction in Rubem Fonseca

Abstract

The work of Rubem Fonseca is marked by the presence of the double. Whether in the relativization of the concept of identity, whether in the dialogue between fiction and reality or in the plot that mirrors a society sustained in disguise, the double is a constant presence in the author's work. Without losing sight of the aforementioned aspects, the objective of the article is to embark on another path of action of the double, that of metafiction, according to Krause's (2010) conceptualization. Through the strategy of self-reference, based on a narrative that looks both at tradition and at the very space in which it is built, the work of Rubem Fonseca brings the image of the double directly associated with a reflection on literary work. What apparently appears as mere entertainment ends up revealing, for the critical reader, a complex universe, in which the very concepts of writing and reading fiction are problematized. As theoretical and critical support, we also resort to Otto Rank (2014), William Gass (2000), Vera Follain (1988), among others.

Keywords: Double; Fiction; Metafiction; Rubem Fonseca

Referências

- ASSIS, Machado de. O alienista. *In: Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. O assassino é o leitor. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4/5, p. 20 – 26, 1988.
- FONSECA, Rubem. Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo. *In: Os prisioneiros*. São Paulo: GRD, 1963.
- FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- FONSECA, Rubem. Os corações solitários. *In: Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- FONSECA, Rubem. Mandrake. *In: O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- FONSECA, Rubem. Romance negro. *In: Romance negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, Rubem. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- GASS, William. *Fiction and the figures of life*. New Hampshire: Nonpareil Books, 2000.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O seminarista*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1979.
- HAMMETT, Dashiell. *The thin man*. 6ª ed. New York: Penguin Books, 1979.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. A vingança do seminarista. *In: FONSECA, Rubem. O seminarista*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2020. P. 131 a 146.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- POE, Edgar Allan. The murders in the Rue Morgue. *In: Edgar Allan Poe: Selected Tales*. New York: Oxford University Press, 1998.
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Gragoatá*, Niterói, v. 16, n. 31, p. 17, 2011.
- WEST, Nathanael. *Miss Corações Solitários & O dia do gafanhoto*. São Paulo: Brasiliense, 1985.