



---

**OLHARES: MORTE E METATEXTUALIDADE EM RUBEM  
FONSECA E CAIO FERNANDO ABREU**

\*\*\*

**LOOKS: DEATH AND METATEXTUALITY IN RUBEM  
FONSECA AND CAIO FERNANDO ABREU**

Ewerton Rezer Gindri<sup>1</sup>

**Recebimento do texto:** 20/09/2016

**Data de aceite:** 05/10/2016

**RESUMO:** Entre os gregos, o olhar recebeu um tratamento especial. Destaca-se, nesse trabalho, dois exemplos, o mito de Cupido e Psiquê e o de Narciso. Diferente do que ocorre com Psiquê, no mito de Narciso a visão torna-se efetivamente uma prisão e a efetivação da maldição recebida. O jovem humano que ousou recusar o amor divino acaba preso pelo amor que sente por sua própria imagem. Veremos, nesse artigo, a partir de uma abordagem comparativista, e tomando por base, especialmente, os pensamentos de Maurice Blanchot e Giorgio Agamben, como Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu trabalham essa temática, procurando ressaltar o viés meta-textual de Fonseca. No autor de *Romance Negro*, percebemos um processo auto-reflexivo que toma a visão artística como uma experiência do fora, segundo Blanchot, e trabalha esteticamente a violência de forma a constituir o espaço literário. Em um dos contos teremos, a exemplo de Psiquê, uma visão que ao levar às regiões da morte, liberta-se para uma vida outra, já no outro conto a visão será uma forma de ver-se pelos olhos do outro, percebendo-se limitado e prisioneiro em sua própria imagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Olhar; Blanchot; Rubem Fonseca.

**ABSTRACT:** Among the Greeks, the look received a special treatment. In this work, two examples stand out: the myth of Cupid and Psyche and that of Narcissus. Unlike what happens with Psyche, in the myth of Narcissus the vision becomes effectively a prison and the realization of the curse received. The young human who has dared to refuse divine love ends up trapped by the love he feels for his own image. We will see in this article, based on a comparative approach, and based especially on the thoughts of Maurice Blanchot and Giorgio Agamben, as Rubem Fonseca and Caio Fernando Abreu work on this theme, seeking to highlight the meta-textual bias of Fonseca. In the author of *Romance Negro*, we perceive a self-reflexive process that takes the artistic vision as an experience of the outside, according to Blanchot, and aesthetically works the violence in order to constitute the literary space. In one of the tales we will have, like Psyche, a vision that, when it leads to the regions of death, is released into a life of another, in the other story the vision will be a way of seeing itself through the eyes of the other, Limited and imprisoned in his own image.

**KEYWORDS:** Look; Blanchot; Rubem Fonseca.

---

<sup>1</sup> Professor de Língua Portuguesa e Literatura da EE. 29 de Novembro, doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT.





---

Entre os gregos, o olhar recebeu um tratamento especial. Destaca-se aqui dois exemplos, o mito de Cupido e Psiquê e o de Narciso. No primeiro, Cupido exige de sua amada e protegida que nunca o veja, ficando o olhar reservado somente a ele, um deus. No momento em que esta o ludibria, convencida que foi por suas invejosas irmãs, perde sua atenção. Era necessário que tivesse aceito sua condição humana, sua limitação metaforicamente representada pelas trevas nas quais era mantida e possuída. Na mitologia grega, a morada dos deuses era sempre coberta por nuvens, um véu, uma barreira que impedia o olhar humano de chegar às regiões das quais os deuses os viam, sem, entretanto, serem vistos. Psiquê consegue a remissão após cumprir, com a ajuda de seu amado, as tarefas impostas por Vênus, que lhe ordena, dentre outras coisas, que vá às sombras infernais e peça, para Vênus, um pouco da beleza de Prosérpina. Advertida para que não olhasse na caixa que transportava, sob pena de morrer, a jovem sucumbe à vontade de ver e cai no sono estígio, sobrevivendo mais uma vez, graças à intervenção de Cupido. Psiquê, a mais tardia representação da mitologia grega, traz-nos a imagem da alma humana, curiosa a ponto de quase perder sua vida, que por causa dessa curiosidade e beleza, chega à presença dos deuses e tornar-se imortal. A imortalidade da alma, nesse mito, está entrelaçada à sua vontade de ver.

Diferente do que ocorre com Psiquê, no mito de Narciso a visão torna-se efetivamente uma prisão e a efetivação da maldição recebida. O jovem humano que ousou recusar o amor divino acaba preso pelo amor que sente por sua própria imagem. É com base nesse tipo de textualidade que Barthes vai afirmar que “o olho ocidental é submetido a toda uma mitologia da alma, central e secreta, cujo fogo, abrigado na cavidade orbital, irradiaria para um exterior carnal, sensual, passional” (BARTHES, 2007, p. 138).





---

Veremos, nesse artigo, a partir de uma abordagem comparativista, e tomando por base, especialmente, os pensamentos de Maurice Blanchot e Giorgio Agamben, como Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu trabalham essa temática, procurando ressaltar o viés meta-textual de Fonseca. No autor de *Romance Negro* percebemos um processo auto-reflexivo que toma a visão artística como uma experiência do fora, segundo Blanchot, e trabalha esteticamente a violência de forma a constituir o espaço literário. Em um dos contos teremos, a exemplo de *Psiquê*, uma visão que ao levar às regiões da morte, liberta-se para uma vida outra, já no outro conto a visão será uma forma de ver-se pelos olhos do outro, percebendo-se limitado e prisioneiro em sua própria imagem.

### **Corujas**

O conto de Caio Fernando Abreu começa definindo o olhar daquelas aves como sendo “um olhar dentro”. Dessa forma as corujas olhavam os demais, como “se numa penetração entrassem fundo demais”. Esse olhar acaba constringendo o narrador, bem como os demais moradores da casa, eles passam a sentir medo dos visitantes, como se não conseguissem entender o significado daquele olhar profundo, algo que não pode ser alcançado por eles, não pode ser significado.

As corujas, eram duas, foram deixadas na casa, por um homem que as vendeu numa gaiola em troca de um sabonete. A empregada que as aceitou, depositou-as em cima da mesa e ali elas foram vistas pelos membros da casa. O pai não lhes deu atenção, a mãe sorriu-lhes, mas foram as crianças “as primeiras a hesitar”. Nesse primeiro contato é interessante notar que o narrador não se inclui em nenhum dos grupos, embora refira-se ao casal como “meu pai” e “minha mãe” não deixa claro sua idade, tratando sempre das crianças na terceira pessoa, como que se diferenciando delas. Nesse





---

gesto, o narrador acaba construindo uma posição diante dos visitantes, de forma a impedir que o leitor tenha uma perspectiva diferente da dele, já que, durante as muitas descrições, cria um ar de mistério àquilo que aparentemente seria banal.

Esse ar parece acompanhar as corujas em sua visão ocidental, mistério e sabedoria são elementos que se completam, já que o saber foi, por muitos séculos, entendido como o conhecimento daquilo que para os outros era um mistério. Isso é o que definia a ação do Oráculo como sábia, o conhecimento total das coisas, muito embora esse conhecimento nunca fosse plenamente transmitido para os mortais, como bem explicitou Michel Foucault ao analisar a tragédia de Édipo Rei, como sendo provocada pelo saber incompleto, sempre insuficiente que fazia Édipo agir, precipitadamente, em direção à desgraça.

O narrador percebe isso, deixa-nos claro ao dizer que “o fato é que tínhamos medo, ou quem sabe alguma espécie de respeito grande, de quem se vê menor frente a outros seres mais fortes e inexplicáveis” (p.01). Contudo, buscar compreender aquele olhar fixo, de “pupilas perdidas na extensão amareladas das órbitas” sempre foi, para o narrador, uma busca pela compreensão própria e também humana. Nesse sentido podemos perceber como a primeira pessoa do plural é usada de maneira generalizadora, dando a entender que diante do misterioso olhar está o humano, procurando se conhecer, mas ao mesmo tempo fugindo de uma verdade, talvez constrangedora, verdade essa vendida a troco de um sabonete: “recusando-lhes o mistério, recusávamos o nosso próprio medo e as encarávamos rotulando-as sem problemas como “irracionais”, relegando-as ao mundo bruto a que deviam forçosamente pertencer” (p.01).

Diante da dificuldade em compreender aquele olhar, escolhem “o caminho mais fácil”, e classificam, nomeiam, ridicularizam, “elas não





---

poderiam ter mais do que lhe seria permitido por nós, humanos”. Em pouco tempo as crianças usam-nas como brinquedo, e cercam-nas de “uma ternura meio brusca. Aquela mesma dispensada às bonecas novas” (p. 02). Esse conhecer das crianças não é reflexivo, não gera o autoconhecimento, pelo contrário, impõe às corujas um papel ainda mais vexatório que o de irracionais, o de inanimados.

Nesse gesto de posse, desde o começo simbolizado pelo vil escambo e pela gaiola, as aves mantêm-se altivas, “acostumadas como estavam aos vastos céus e campos percorridos dias inteiros preferiam buscar as coisas perdidas no calor dos corpos uma da outra”. Como prisioneiros que sabem ser superiores aos seus algozes, as corujas têm seus corpos mutilados, asas cortadas, comida racionada, obrigadas a viver comendo baratas, mas, frequentemente, o narrador se deparara “com o olhar amarelo fixo numa – perturbando, interrogando, confundindo”, uma acusação muda que o fazia se investigar. Contudo a investigação do narrador não alcançava o espaço percorrido por aquele olhar, suas ações eram limitadas, procurava o exterior, buscava a perfeição nas roupas, na higiene, mas aquele olhar “ultrapassava roupa, pele, carne, músculos e ossos para fixar-se num compartimento remoto” (p. 03). O olhar das corujas de Caio Fernando Abreu exige um movimento para dentro, profundo e irreversível, semelhante àquele que o pio das corujas do forro da igreja, causaram em Paulo Honório, protagonista e narrador de São Bernardo, romance de Graciliano Ramos.

Na tentativa de narrar suas experiências, Paulo Honório principia por tentar imitar, usar modelos outros, mas em pouco tempo desiste, no exato momento em que um pio de coruja o faz lembrar-se de Madalena, sua esposa morta. Entretanto, nos diz ele, “um dia destes ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou





---

indireta”. O pio da coruja, sinal sonoro da presença de um saber, desperta no fazendeiro a recordação de sua mulher, bem como um movimento de narrar, que segundo Bosi (1997), está preso à frustração de base, o herói decaído a anti-herói depois do suicídio da mulher que a sua violência destruíra vira escritor. Nesse contexto, o pio da coruja em São Bernardo indica uma postura auto reflexiva, que levará, ainda de acordo com Bosi (1997), a criação de um “paradigma de romance psicológico e social da nossa literatura” (BOSI, 1997, p. 403).

Giorgio Agamben, ao responder o que é o contemporâneo, dirá que

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Escuro não pode aqui ser entendido numa leitura simplista como algo ruim, como se ver o escuro fosse ver as trevas, a maldade de cada geração. Não. Ver o escuro é para Agamben perceber aquilo que não está óbvio, que foge ao entendimento comum, permanecendo assim na obscuridade. Perceber o escuro é compreender as razões ocultas, as bases de nossas ações, sejam elas psicológicas ou sociais. É devido a esse mergulho, psicológico, mas também social, que Paulo Honório poderá dizer “a culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste que me deu uma alma agreste”.

O narrador de Corujas, entretanto, na tentativa de compreender, de ter a posse sobre seus pequenos inquiridores, reivindica seu batismo. Depois de ouvir os nomes dados a elas pelos demais (Tutuca, Telecoteco, Ofélia e Hamlet), batizou-as secretamente de Rasputim e Cassandra, segundo ele, “nomes de criaturas estranhas, indecifráveis como elas, já perdidas no





tempo, misteriosas até hoje” (p.04). A ideia de mistério persegue o narrador, que vê um mistério no olhar das corujas, mas admite que forma com elas “um duelo de mistérios”. “Ocultando cuidadoso o meu, feroz na defesa [...] recusei tocá-las” (p. 04), assim, segundo o narrador, ele era sempre o primeiro a fechar-se.

Com seus orgulhos feridos, Rasputin e Cassandra fizeram greve de fome, após terem devorado todas as baratas e, “quem as visse, convictas em seu desfilar faminto, poderia facilmente imaginá-las carregando cartazes de protesto. Contra quê? Contra quem? perguntávamos temerosos da resposta óbvia” (p. 05). O narrador, teme pelas respostas, pois vislumbra sua própria natureza.

A observação que fazia dos pequenos seres, deixa o narrador em uma situação de perplexidade, já que mesmo diante da morte desses, “num começo de manhã ainda sem sol, igual a que as tinha trazido”, não consegue olhar para a cova rasa, uma vez que lhe assustava “o mistério adensado ou para sempre desfeito”. Percebemos que o narrador se identifica com um sujeito cartesiano, que necessita controlar, identificar, nomear entender. Assusta-o a ideia do mistério, de não entender aqueles olhares amarelos, e de não ter respostas. Paradoxalmente, para fugir do mistério, escolhe não saber. Fica diante da fonte, sem tocá-la, pois ao fazê-lo, o mistério se desfaz.

A coragem necessária para ver o outro em si e dessa forma a si no outro, é algo inerente ao literário. Tatiana Levy, ao falar da experiência do fora em Blanchot, dirá que “quanto mais se afasta do *eu*, mais presente se torna a literatura” (LEVY, 2011, p. 39). Contudo esse gesto é paradoxal, pois não significa falar do outro, mas justamente, falar de si a ponto de ser

No movimento de sairmos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós e alteridade absoluta: o próprio fora. A subjetividade do escritor passa,





---

então, para fora de si, tornando-se estrangeira. [...] A voz narrativa não é, portanto, a de uma interioridade subjetiva, mas uma voz radicalmente exterior, que vem do fora, esse enigma próprio da linguagem literária (LEVY, 2011, p. 40).

### Um olhar

No conto *Olhar*, Rubem Fonseca trabalha o descobrir-se de um homem, que isolado em seu estranho mundo, tenta escrever um livro. Essa história nos é apresentada pelo próprio narrador, que em primeira pessoa tenta responder a pergunta que lança ao leitor logo na primeira linha: um olhar pode mudar a vida de um homem? A partir desse questionamento, somos sutilmente apresentados a uma metamorfose, um forma inda embrionária que tomará forma ao longo da narrativa.

O fato de ser narrado em primeira pessoa, algo não muito comum na contística de Fonseca, realça a projeção do eu, ao dar-nos uma perspectiva pessoal dos fatos e uma descrição parcial das personagens. Nesse sentido devemos lembrar que, como diz Oscar Tacca, a obra “é, em suma, uma espécie de recomposição do mundo, operada pelo leitor a partir de uma limitada quantidade de informação, habilmente repartida entre autor, narrador e personagens” (p. 18). Embora o teórico estivesse se referindo ao romance, é possível estendermos esse entendimento para o conto e, no caso de *Olhar*, devesse redobrar o cuidado ao analisar, uma vez que o próprio narrador se identifica como um autor, deixa claro isso em diversos momentos, como na afirmativa: minha profissão é escrever, todos sabem.

Por isso, deve-se considerar o conto de Fonseca com o cuidado de não acreditar plenamente no que é narrado, não somente pelo fato do narrador ser o protagonista, o que por si só já relativiza as informações, fazendo desse jogo algo muito mais perigoso, mas principalmente por que esse narrador se apresenta desde o início como autor, como aquele destinado a criar uma realidade narrativa. Dessa forma temos uma sobreposição, um







---

narrador, cuja missão, diz-nos Tacca, não é senão a de contar, apresentando-se como alguém que tem a missão de criar, o autor, assim, o leitor é desafiado a pensar a respeito da perspectiva do narrador, será a subjetividade ou *Olhar* é também uma ficção do narrador-autor?

Essa estratégia narrativa já foi usada por Rubem Fonseca em outros contos, em especial, da coletânea *Feliz ano novo*, destaca-se *Intestino Grosso*, no qual pode-se encontrar uma entrevista dada por um personagem-autor, que alguns críticos acreditaram se tratar de uma forma literária de defender sua criação, visto que nessa época desenrolava-se na justiça o julgamento do “Caso Rubem Fonseca” (SILVA, 1996).

O narrador de *Olhar* diz-se clássico ou acadêmico, enumera uma quantidade de obras que estão sendo ou foram lidas por ele, e mostra-se apreciador da música erudita. Contudo um hábito foge à normalidade na vida dessa personagem, sua alimentação. Segundo ele, tinha dinheiro para alimentar-se com as mais finas iguarias, porém os prazeres da mesa não o atraíam. Ingeria apenas um suflê de espinafre, e “passava os dias em casa escrevendo e, quando não estava escrevendo, ouvindo Mozart e relendo Petrarca, ou Bach e Dante, ou Brahms e santo Tomás de Aquino, ou Chopin e Camões” (p.62). Os hábitos descritos pelo narrador constroem uma imagem de pessoa dedicada exclusivamente ao espírito, de forma que não se consegue formar uma ideia de homem forte ou de uma vida social ativa, pelo contrário, o narrador apresenta-se resistente até mesmo a manifestações artísticas geralmente aceitas, tais como o cinema e a ópera.

Ao falar dessas práticas, o narrador usa os verbos no pretérito, indicando uma mudança, embora não informe o que faz hoje, durante seus dias. Em certa altura da narrativa, diz-nos:

Devo confessar que era também, antes dos episódios que relatarei, quase um misantropo. Gostava de ficar só e até





---

mesmo a presença da empregada, Talita, me incomodava. Por isso ela recebera instruções de trabalhar no máximo duas horas por dia, e depois se retirar (p.62).

É interessante observar que nesse conto o passado não se configura pelo transcorrer do tempo, mas por um acontecimento, um olhar. Dessa forma, o narrador não é mais o mesmo que sofreu uma inanição, fruto de sua alimentação precária, e se viu obrigado a consultar um médico, não, quem narra é resultado da transformação ocorrida a partir de um olhar, é a resposta para o enigma proposto na primeira linha do texto.

Embora o divisor de águas na vida do narrador tenha sido um olhar, tudo começa numa tarde em que passa mal, “enquanto lia Propércio ao som de Mahler”. Na olha de Rubem Fonseca, a referência a autores, compositores e obras de arte é constante, em Olhar temos a mesma regularidade. As obras citadas, Propércio e Mahler, contribuem para a construção do ambiente, contudo vão além disso, dão ao leitor uma descrição da personagem. No caso do conto em análise, indicam uma camada ainda oculta da personalidade da personagem, pois a obra de Propércio, autor romano da época de Augusto, é conhecida por seu caráter erótico-amoroso, com a constituição de triângulos amorosos, e Gustav Mahler, compositor checo, ganhou notoriedade pela constante subversão de tons, fazendo perecer aos ouvintes que trechos de suas sinfonias não pertencem a nenhuma nota musical, e por seu tom lúgubre. Esses indícios são espalhados por Fonseca ao longo do texto, nos ateremos, devido à natureza desse trabalho, a apenas alguns.

Ao consultar um médico, a personagem descobre que estava com inanição, causa também de suas visões, devidamente registradas. O médico lhe explica: “os santos tinham visões porque jejuavam, e jejuavam porque tinham visões, um interessante círculo vicioso” (p.63). Após longa conversa, Dr. Goldblum assevera: “você precisa comer, disse Goldblum. A coisa mais





---

criativa que o homem pode fazer é comer. Tenho grande respeito pela gula. Comer é vital – uma obviedade às vezes esquecida. Arte é fome” (p. 65).

Há um apelo a instintos primários do ser humano nesse conto. Assim como comer, olhar é algo inerente à espécie humana. Os homens confiam na visão, conhecem o mundo pelos olhos, por isso *Olhar* irá introduzir esse conhecimento através de outra necessidade profunda e natural, comer. No jantar que tem com seu médico, o narrador come trutas. O relato das sensações vividas pelo narrador são intensas, ambíguas e pessoais. A subjetividade chega ao ponto de provocar o estranhamento dos outros, ele nunca havia comido carne.

“O restaurante possuía um enorme aquário cheio de trutas azuladas. Goldblum levou-me até o aquário” (p.65). Também nesse conto o animal é posto sob a égide humana. Se em Caio Fernando Abreu as corujas estavam em uma gaiola, e foram trocadas por um sabonete, em Fonseca é ainda pior, os animais são oferecidos em sacrifício, para saciar a fome humana. As trutas estão vulneráveis, a mercê da personagem, e Goldblum é quem o inicia no consumo da carne e na escolha das vítimas: “escolha qual dessas trutas você quer comer”, “truta é uma carne leve, não lhe fará mal” (p. 66).

Nosso narrador devora a truta por inteiro e tomado por um prazer que não conseguia explicar começa uma série de reflexões meta-textuais, lembrando-se de um conto de Cortázar e de outro de Guimarães Rosa, Meu tio Iauarete, no qual o narrador transforma-se numa onça. Essa ideia de transformar-se no animal abatido é importante em nossa análise, pois embora seja imediatamente rechaçada, com a afirmação de que não quer tornar-se uma truta, quer comer uma truta, mais a frente produzirá a abertura necessária para a leitura aqui proposta, já que irá evoluir em suas escolhas gastronômicas.





Após enjoar de trutas, o personagem começa uma peregrinação em busca de animais maiores para serem devorados, contudo queria-os vivos, para escolher, tal como fazia com as trutas. Depois de decepcionar-se com o fato de não haver restaurantes que servissem mamíferos abatidos na hora, prova um coelho, porém a decepção não é menor.

O coelho decapitado me pareceu uma coisa feia, algo indefinido entre gato e cachorro, já que a cabeça é que distinguia esses animais um do outro, quando mortos e esfolados. A um bicho sem cabeça falta algo muito importante, os olhos.

Comi o coelho que me haviam exibido, tendo antes pedido ao cozinheiro que me explicasse como aquele prato – coelho à caçadora – devia ser preparado (p. 71).

Percebe-se na fala da personagem uma inquietação, um êxtase quase erótico, animal ao compreender o processo de preparo do prato, não mais pelo sabor, nunca foi o sabor, mas pelo olhar, o olhar que precede a morte, o olhar da vítima e de seu algoz. Isso já havia sido prenunciado na criação de um poema, quando do desmaio antes de ir ao médico, intitulado “Os trabalhadores da morte”. Se em *Corujas*, o olhar leva o narrador a envergonhar-se, a encarar aqueles olhos amarelos com um certo respeito, em *Olhar*, o narrador encontra nos coelhos um “olhar evasivo”, “difícil de captar”.

Comparando a adjetivação usada pelo narrador de Abreu a usada por Fonseca, veremos que o protagonista desse último não demonstra admiração pelos animais, somente um interesse pelo olhar, já que os adjetivos guardados às vítimas são depreciativos, como se pode ver em várias referências, tais como: evasivo, órbitas pequenas, manhoso, esquivo e mistério.

Quanto ao fato do desconhecimento, o narrador deixa claro que “sabia, agora, matá-los e cozinhá-los”. A fome relaciona-se diretamente ao





---

olhar dos animais, e ao prazer de nosso protagonista. Sem olhar não há prazer, sabor; sem fome não há arte, pois “arte é fome”. Nesse momento, Fonseca parece concordar com a intrigante análise de R. Barthes sobre a comida japonesa. Em seu livro, já citado por nós, *O Império do Signos*, o semiologista descreve a comida japonesa como “uma comida escrita, tributária dos gestos de divisão e retirada [...] Pois a escritura é precisamente aquele ato que une, no mesmo trabalho, o que não poderia ser captado junto no único espaço plano da representação” (BARTHES, p.22).

O protagonista de *Olhar* parece assumir a animalidade, deixando os gestos delicados e harmoniosos para os animais, pois “se alimentam de maneira delicada”. Ele, pelo contrário, seguindo a maneira ocidental, portanto agressiva e predadora, diz ao leitor:

[...] segurei o coelho pelas orelhas, com a mão esquerda. As pernas do animal se distenderam, mas ele logo as encolheu e lançou-me um olhar. Um olhar significativo e direto, afinal!  
[...] Com a aba da mão direita, os dedos estendidos e juntos, dei um golpe na nuca do coelho. [...] O coelho, ao receber o golpe, tremeu e continuou com os olhos abertos, agora exprimindo um vago medo. Foram precisos uns três ou quatro golpes. Finalmente o coelho cessou de se debater (p. 72).

Se em Caio Fernando Abreu a morte das corujas se deu por orgulho, se Cassandra e Rasputim desfilavam como que carregando cartazes, Rubem Fonseca reserva um fim mais cru para o coelho. A candura do coelho, sua cor branca, contrasta com a frieza do narrador, que não demonstra nada mais do que curiosidade, obsessão e prazer ao ver “o coelho tremendo sem nenhum pudor, os estoicos olhos arregalados”.

O ato de ter a vida do animal em suas mãos, claramente apresentado no gesto de encarar a criatura antes de golpeá-la, dá ao narrador uma sensação de poder. Ele percebe que “o coelho sabia o que estava





---

acontecendo, que estava à mercê de um ente poderoso, que não podia fugir e só lhe restava a resignação” (p. 72).

A morte em Fonseca adquire um status de criação. Suas personagens não demonstram ressentimento, pelo contrário, o narrador do conto analisado sente euforia, como quem vence uma maratona. A manipulação do corpo morto do animal é feita de forma ritual, ao som da Nona sinfonia de Beethoven, que dá uma ideia de vitória, conquista e finalidade. Dessa forma, triunfante, o narrador, nu, com uma faca e dois caldeirões, dirige-se ao banheiro para estripar e esfolar o coelho na banheira. Mais uma vez podemos lembrar Barthes (2007), que afirma que nossa faca vê a comida como uma presa sobre a qual nos encarniçamos e a qual violentamos.

Blanchot (1987) irá lembrar que “o animal que vive no Aberto está livre da morte. Mas nós, na medida em que estamos submetidos à perspectiva de uma vida limitada e mantida entre limites, só vemos a morte” (p. 145). Esse ato de olhar, do narrador de Fonseca, é um voltar-se para dentro, procurar encarar a inevitabilidade da morte, no outro, pois “perto da morte, não se vê mais a morte e olha-se fixamente para fora, talvez com um grande olhar de animal” (p. 145). Essa busca pelo fora, por aquilo que está livre da morte, traz, paradoxalmente, um olhar para dentro de si, um ver-se muito além daquilo que qualquer outra reflexão poderia dar, a vida pela morte, a universalidade através de um mergulho sem fim na subjetividade infinda do outro, como forma de negação da vida cotidiana, sem sabor e sem cor, metaforizada na pasta servida ao narrador antes de suas visões. Arte é fome.

Depois de saborear o coelho ao som da Júpiter, de Mozart, foi escovar os dentes e diante do espelho diz: “fiquei vendo meu rosto no espelho. Olhei meus olhos. Olhando e sendo olhado – uma coisa afinal irrefletida, um eixo de aço, lava de um vulcão sendo expelida, nuvem infundável. O olhar. O





---

olhar.” (p. 73). O encontro do narrador com seu próprio olhar, finaliza o conto e aponta para uma epifania, uma consciência do eu, criativa, forte, infundável, que precisará se repetir indeterminadamente para que a vida se mantenha pela morte, para que o encontro de olhares se faça caminho para o novo e para a arte, pois a arte é fome, desejo, delírio. A arte é um olhar, “a consciência da infelicidade, não sua compensação” (BLANCHOT, 1987, p.69).

O ato criativo, desse narrador que se anuncia escritor, não poderia vir senão pelo encontro com seu exterior, pelo olhar que espelha. É nesse banquete de morte que os olhares se tornam vivos, que se alcança uma outra vida, de conhecimento e criação, pois “o poeta é aquele para quem não existe sequer um único mundo, porque para ele só existe o lado de fora, o fluxo do eterno exterior” (BLANCHOT, 1987, p. 79).

### Considerações

Acreditamos ter possibilitado, pela comparação entre esses dois contos, o início de um percurso crítico que corrobora a ideia de que em Rubem Fonseca a morte e a violência, mais do que retratarem a sociedade patológica dessa virada de século, funcionam como metáfora para o ato criativo, construindo em sua contística um espaço literário, através, especialmente de sua criação meta-textual. Para tanto, percebemos que em Caio Fernando Abreu a temática do olhar, seguido também pela morte, não traz ao narrador uma libertação criativa, mas no máximo uma sublimação. Já em *Olhar*, o protagonista, identificado como autor, transcende sua condição inicial e adentra, pela morte, em um espaço novo, de autoconhecimento e manipulação do real.





---

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. **Melhores contos: Caio Fernando Abreu** / seleção e prefácio Marcelo Secron Bessa. - São Paulo : Global, 2006. - (Coleção melhores contos).
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMARINI, A.L.; TELAROLLI, S. “Romance Negro” de Rubem Fonseca: conto fantástico ou narrativa policial? In: **Itinerários**, Araraquara, n. 26, 193-205, 2008.
- FONSECA, Rubem. **Romance Negro e Outras Histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Conexões (19). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- POLINESIO, Julia Marchetti. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

