

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Héllen Rodrigues Oliveira Góis

**Rubem Fonseca: o discurso como leitura plural da cidade**

Juiz de Fora

2016

Héllen Rodrigues Oliveira Góis

**Rubem Fonseca: o discurso como leitura plural da cidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro – Orientador

Juiz de Fora

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Góis, Hélien Rodrigues Oliveira.

Rubem Fonseca : discurso como leitura plural da cidade / Hélien Rodrigues Oliveira Góis. -- 2016.

74 f.

Orientador: Gilvan Procópio Ribeiro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Rubem Fonseca. 2. Polifonia. 3. Dialogismo. I. Ribeiro, Gilvan Procópio, orient. II. Título.

Héllen Rodrigues Oliveira Góis

**Rubem Fonseca: o discurso como leitura plural da cidade**

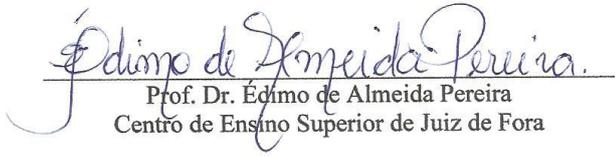
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 29/09/2016

BANCA EXAMINADORA

  
Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dr. Anderson Pires da Silva  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dr. Édimo de Almeida Pereira  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Aos meus pais, Margarida e Atarcísio.

Ao meu marido, Elton.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Dr. Gilvan Procópio Ribeiro, pelos ensinamentos e por guiar-me nesta trajetória.

Aos Professores Dr. Anderson Pires da Silva e Dr. Édimo de Almeida Pereira, pela gentileza em aceitarem compor a Banca Examinadora.

Aos professores do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, pelos conhecimentos compartilhados que contribuíram fortemente para a minha formação.

Aos meus pais, pelo amor e doação incondicional, pela vibração por cada conquista de minha vida.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos, por terem compreendido minha ausência.

Ao meu amor, Elton, por incentivar meus estudos.

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

(Rubem Fonseca)

## RESUMO

Este trabalho pretende, a partir de alguns contos de Rubem Fonseca, mostrar que seus textos são construídos na forma de um labirinto, de modo que o discurso empregado apresenta-se como uma leitura plural da cidade. A visão do centro do Rio de Janeiro, a partir de suas fragilidades, resulta numa comunicação dura e direta que precisa ser avaliada mediante um conceito de violência urbana. Além disso, pretende-se compreender o debate sobre a literatura elaborado dentro do texto literário. Para essa interpretação, dois elementos, polifonia e dialogismo, foram exaustivamente analisados. Nesta direção, procurar-se-á ver como o discurso fonsequiano, ao misturar dialetos e línguas, textos canonizados e vulgares, abre espaço para um encontro de vozes, nas narrativas. A metodologia da pesquisa parte do estudo de dados teórico-literários registrados por Bakhtin (2013), Benjamin (2011), Figueiredo (2003), Gomes (1994), João do Rio (2008), Morais (1983), Rolnik (2015), entre outros.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca. Polifonia. Dialogismo.

## ABSTRACT

This work aims, from a few tales of Rubem Fonseca, show that their texts are constructed in the form of a labyrinth, so the employee speech is presented as a plural reading of the city. The vision of the Rio de Janeiro downtown, from their weaknesses, resulting in a tough and direct communication that needs to be evaluated by a concept of urban violence. Further, we want to understand the debate about literature developed within the literary text. For this interpretation, two elements, polyphony and dialogism have been thoroughly analyzed. So, we will seek how the fonsequiano speech, by mixing dialects and languages, canonized and vulgar texts, makes room for a gathering of voices in the narratives. The research methodology is based on the study of theoretical and literary data recorded by Bakhtin (2013), Benjamin (2011), Figueiredo (2003), Gomes (1994), João do Rio (2008), Morais (1983), Rolnik (2015), among others.

**Keywords:** Rubem Fonseca. Polyphony. Dialogism.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 O AUTOR.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Rubem Fonseca e sua posição na ficção brasileira .....</b>	<b>12</b>
<b>2.2 O homem em questão .....</b>	<b>21</b>
<b>3 A CIDADE .....</b>	<b>29</b>
<b>3.1 A representação da cidade .....</b>	<b>29</b>
<b>3.2 A cidade vista da janela – “Não dá mais para Diadorim” .....</b>	<b>30</b>
<b>3.3 Rio de Janeiro: a cidade de Rubem Fonseca .....</b>	<b>35</b>
<b>3.4 A rua e a arte de flunar .....</b>	<b>45</b>
<b>4 O ESTILO .....</b>	<b>53</b>
<b>4.1 A linguagem fonsequiana .....</b>	<b>53</b>
<b>4.2 As vozes nos contos de Rubem Fonseca: polifonia e dialogismo .....</b>	<b>54</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>70</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Seguindo uma tendência dos autores de sua geração, de retratar a realidade em suas narrativas, Rubem Fonseca trabalha recorrentemente com temas ligados à violência, perversão sexual, solidão e distúrbios dos grandes centros urbanos. A questão da brutalidade faz parte de seu universo de contos e, por isso, uma boa parte dos críticos literários se dedica à investigação de sua caracterização dentro de uma tradição literária.

Considerando que estamos pesquisando um autor de obra não acabada, um escritor em plena atividade literária, exercendo sua imaginação e criatividade, este trabalho selecionará alguns contos para atender a seus propósitos. De imediato, frisa-se que Rubem Fonseca submete os temas de sua preferência a sofisticadas variações a cada novo livro, de modo que nunca conta do mesmo modo ou narra da forma como já narrou. Nosso interesse maior é explorar os aspectos ligados à criação artística do autor e evidenciar que, ao lado dos problemas sobre o homem e as chagas da sociedade contemporânea, é possível estarmos atentos às perspectivas estéticas que o próprio texto literário revela, ou seja, sob o enfoque do estilo narrativo empregado, sob o enfoque da linguagem fonssequiana.

No primeiro capítulo, serão apresentados, de forma breve, elementos da vida pessoal de Fonseca, principalmente, referências a sua formação. Algumas linhas serão dedicadas a explicitar como tais elementos influenciaram enredos de alguns contos. Nessa seara, citaremos Aline Pereira (2009) e nos reportaremos às análises de Vera Figueiredo (2003), que aponta o cotidiano das delegacias como espaço privilegiado nas histórias publicadas nas décadas de 1960 e 1970. Além disso, supostas ligações do escritor com forças políticas nos mesmos anos serão mencionadas ao lado de comentários sobre a conhecida censura ao seu livro **Feliz ano novo**.

A escrita de Fonseca iniciou-se já de modo diferente do ideal mediado na “idade de ouro do romance brasileiro” entre os anos de 1930 e 1960 (BOSI, 2006, p. 464). Diferente também foi em relação à prosa dos pós-modernistas, como Guimarães Rosa, autor mencionado no conto “Intestino grosso”. Vivendo em uma época de explosão do capitalismo selvagem, de renovadas opressões, em uma cidade onde há pessoas empilhadas, não há como o autor se dedicar a uma literatura que retrata o homem rústico, rural.

Mas, então, em que linha de escritores se enquadra Rubem Fonseca? Alfredo Bosi (2006, p. 464) atribuiu às narrativas do autor o adjetivo “brutalista”. Antonio Candido (1987, p. 211) usou o termo “ultrarrealismo” ou “realismo feroz”. Lajolo e Zilberman (1988, p. 55) preferiram a expressão “estética do soco no estômago”. O fato é que, independentemente dos

termos empregados para se referir ao estilo de Rubem Fonseca, neste trabalho, será explicitado que estamos diante de um autor que segue a linha dos escritores urbanos, que falam da vida das metrópoles.

Percorrendo favelas, subúrbios, avenidas e mansões, os personagens de Rubem Fonseca praticam e sofrem as relações de uma nova situação brasileira e, no caso, especificamente carioca, terminando por flagrar a mudança de comportamento de nossa vida social. Se não fosse pela arte de grande narrador, sua obra seria significativa já por esse aspecto, pois há intenção explícita em seus contos de compreender as transformações pelas quais tem passado a mentalidade urbana (VIDAL, 2000, p. 14).

Para tratar dos impasses urbanos, um aparato teórico fundado em Bosi (1977) e Walter Benjamin (2011) foi escolhido. De modo que, nosso segundo capítulo tem o elemento cidade como ponto de destaque do estudo desenvolvido. O cenário urbano com suas diversas tipologias que irradiam uma realidade ou irrealidade será apresentado sob a ótica de dois polos sociais distintos, o rico e o pobre. Para o entendimento dessa constituição social, Val (2010) e Carvalho (2002) irão nos oferecer dados sobre o crescimento das cidades brasileiras dos quais, interessaram-nos, em particular, fatos registrados dos anos de 1950 em diante. A cidade eleita nos textos pela nomeação explícita de ruas e pontos turísticos é o Rio de Janeiro. O projeto literário descortinado pelo escritor será evidenciado nos contos por nós selecionados: “Intestino grosso”, “Feliz ano novo”, “O cobrador”, “Passeio noturno (parte I e II)” e “O outro”.

Ainda no segundo capítulo, outro tema a que dedicaremos atenção será à figura do *flâneur*. O suporte necessário, dessa vez, será concentrado em Benjamin (2011), Baudelaire (2010), João do Rio (2008) e Gomes (1994). O objetivo será compreendermos que esse ser, inquieto e diligente, mantém um olhar de observação e vigilância sobre a cena urbana. Veremos, assim, que o *flâneur* lê o espaço público, os signos da cidade. Constrói uma nova sintaxe, um novo discurso. As personagens em que buscaremos essas características, de forma ressaltada, serão Augusto/Epifânio, de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, e Vilela, de “A coleira do cão”.

Sabemos que a literatura se concretiza num constante diálogo entre textos e Rubem Fonseca usa como mote ou motivo para suas histórias várias referências artísticas. Para essa abordagem recorreremos a Mikhail Bakhtin (2013) que, ao elaborar teses sobre a poética de Dostoiévski, aborda conceitos como relações dialógicas, carnavalização, romance polifônico. Os conceitos de polifonia e dialogismo serão aproveitados para analisar o discurso de Rubem

Fonseca que, em geral, mistura dialetos e línguas, textos canonizados, corriqueiros e vulgares e, assim, produz enunciados inquietantes e um efeito de realidade pelo encontro de muitas vozes dentro das narrativas. A respeito desse encontro de vozes, também consideraremos o conceito de intertextualidade. Sob essa perspectiva, configurar-se-á nosso terceiro capítulo.

A análise das relações de polifonia e de dialogismo será feita sob os seguintes aspectos: a presença de um timbre de voz no meio das vozes mais atuantes em alguns contos; o encontro da voz de um narrador com sua consciência; a presença de um texto em outro texto. Para exemplificar esses elementos, trabalharemos com “Passeio noturno”, “Anjos das marquises”, “O cobrador” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

Em nossa perspectiva, Rubem Fonseca joga com o leitor menos atento que pode supor que seus contos são superficiais. Na verdade, seus textos são construídos na forma de um labirinto, de modo que seu discurso apresenta-se como uma leitura plural da cidade. A visão do centro do Rio de Janeiro parte da constatação de suas fragilidades, do encontro de várias culturas, de um ciclo de vida cotidiano configurado por sinais que resultam numa comunicação difícil, às vezes, distorcida. Portanto, o que estará em análise é a maneira como esse discurso cria e articula o espaço urbano. Isso faz com que a pesquisa desenvolvida no capítulo três seja antecedida por um estudo sobre os conceitos de cidade (ROLNIK, 2015) e de violência urbana (MORAIS, 1983).

Esse trabalho, como se percebe, não tem a pretensão de se mostrar inovador, criando uma teoria inédita. Trata-se, apenas, de uma tímida tentativa de aplicar um aparato teórico já consagrado na compreensão de parte de uma imensa obra de um dos maiores contistas brasileiros.

## 2 O AUTOR

### 2.1 Rubem Fonseca e sua posição na ficção brasileira

Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, Rubem Fonseca formou-se em Direito e foi atuar como comissário de polícia, aos 27 anos, em Distritos Policiais, no Rio de Janeiro. Permaneceu na corporação de 31 de dezembro de 1952 a 26 de junho de 1954.

Entre setembro de 1953 e março de 1954, dez policiais cariocas foram escolhidos para realizar uma especialização na polícia de Nova Iorque. Pereira (2009) aponta em seus estudos que Fonseca estava entre eles e, além do curso, que fazia durante o dia, o escritor frequentava, à noite, Administração de Empresas na New York University (NYU). Mais tarde, entre 1956 e 1957, a teórica registra novas passagens do autor pelos EUA. Desta vez, como bolsista da ONU em um mestrado na Boston University e também em um curso na Escola de Relações Públicas e Comunicação<sup>1</sup>.

É comum ouvirmos que a vida do autor teria inspirado sua literatura. Diante disso e da informação de que Fonseca atuou na rua de fato, como policial, por nove meses, Pereira (2009, p. 26) afirma que “é incrível que apenas nove meses como policial tenham sido constantemente alardeados como responsáveis pelas intrincadas tramas policiais criadas pelo autor, ou no mínimo, pela maior veracidade atribuída a elas”.

O cotidiano das delegacias é também apontado por Figueiredo (2003) como espaço privilegiado pelo autor, principalmente nos contos publicados nas décadas de 1960 e 1970. Sob a alegação de uma sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes costumam se encontrar. “Os registros policiais são como fragmentos da realidade que remetem para um quadro mais geral no qual as perguntas ficam sem resposta. Pode-se, então, ler alguns contos do autor como páginas extraídas de um grande livro de ocorrências [...]” (FIGUEIREDO, 2003, p. 22).

Na reportagem “A verdadeira história policial de Rubem Fonseca”, publicada por Mário Cesar Carvalho, em 25 de junho de 1995, na **Folha de São Paulo**, encontramos elementos que atestam a afirmação de Pereira (2009) e de Figueiredo (2003). A matéria fundamentou-se em uma pesquisa de dois meses realizada pela **Folha** em arquivos da polícia

---

<sup>1</sup> Pereira (2009) esclarece, em notas explicativas, que as informações referentes à passagem de Rubem Fonseca por instituições nos EUA foram recolhidas entre agosto e dezembro de 2008, quando esteve na NYU, em pesquisa patrocinada por bolsa concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento e Pesquisa (CNPq). Salienta que há leis que protegem alunos e ex-alunos nas universidades estadunidenses e, portanto, o acesso a informações pessoais depende de autorização dos mesmos.

do Rio de Janeiro e em depoimentos de seis policiais e um advogado que trabalharam com Fonseca entre os anos de 1952 e 1954<sup>2</sup>.

As experiências vividas pelo autor, em tal ambiente de trabalho, são notadas desde o lançamento de seu primeiro livro, **Os prisioneiros** (1963). Segundo a notícia, Fonseca transpôs para essa e outras doze obras publicadas até 1994, casos reais que investigou enquanto comissário, personagens que conheceu e lugares por onde andou. Carvalho (1995) diz que vale, para muitas histórias do escritor, o título original do conto “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência”, do livro **Lúcia McCartney** (1967), que após sua sexta edição foi reduzido para “Relato de ocorrência”. A reportagem avança, apontando coincidências e destacando o próprio enredo de “Relato de ocorrência”:

O caso da vaca atropelada que é devorada por famélicos, contada em “Relato de Ocorrência”, aconteceu em 1953, quando Fonseca servia ao 24º Distrito Policial, em Madureira, Zona Norte do Rio. Quem confirma a coincidência é o delegado aposentado Mário César da Silva, 71, companheiro de Fonseca no DP de Madureira. “Foi a primeira vez que sentimos a cruel realidade da fome”, diz (CARVALHO, 1995, s/p.).

Outro fato interessante, que também merece ser explicitado nesta dissertação, revelado pela **Folha de São Paulo**, como a citação acima, refere-se ao episódio histórico do atentado que feriu Carlos Lacerda, líder da oposição ao Presidente Getúlio Vargas e que matou o Major Vaz, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Consta, na matéria, que, em 05 de agosto de 1954, Fonseca estava próximo à Rua Toneleros, na companhia do delegado de Copacabana à época, Jorge Luiz Pastor, e os comissários Ivan Vasques e Mário César da Silva, onde aconteceram os tiros. Porém, nenhum deles chegou a presenciá-los. Para a literatura, o episódio rendeu a presença de Lacerda, Vargas, Vaz e do Delegado Pastor como personagens do romance **Agosto**.

As experiências da vida profissional na ficção de Fonseca nunca pararam. O Delegado Pastor já havia, por exemplo, aparecido no conto “A coleira do cão”, assim como o colega da Faculdade de Direito do Rio, curso realizado entre 1945 e 1948, Luiz Weksler. Este virou o personagem Wexler no romance **A grande arte** (1983) e no conto “Mandrake”, do livro **O cobrador** (1979). Já as experiências pessoais do homem Rubem Fonseca são constantemente buscadas por leitores nas páginas de suas narrativas, pois, desde que estreou no cenário literário, Fonseca sempre evitou a exposição pública, como veremos à frente.

---

<sup>2</sup> Matéria acessada por meio do endereço eletrônico da **Folha de São Paulo**, cuja referência encontra-se na relação bibliográfica desta dissertação.

Nessa linha da transposição do pessoal para o ficcional, procurando desenvolver um raciocínio sobre como se dá o processo de semelhança entre personagem e autor no livro **José**, publicado em 2011, assim como de que forma o livro pode ser tomado como um relato autobiográfico, “espaço biográfico” ou “constelação autobiográfica”<sup>3</sup>, Andressa Marques Pinto (2013) apresenta-nos um estudo sobre como esse relato é um enfrentamento direto do autor com suas memórias. Não é nossa pretensão elencar quais fatos profissionais ou pessoais aparecem no conjunto literário de Fonseca, já que a pesquisadora o fez de forma exaustiva pela análise de contos que trazem a trajetória da personagem José como um projeto literário de Rubem Fonseca de apreender o dado humano e encontrar o caminho para a subjetivação do indivíduo e, conseqüentemente, para a subjetivação do próprio autor com sua identificação, José Rubem Fonseca, com o signo “José”. Os textos mencionados tiveram a intenção de registrar que a vida serve de motivação para a construção da ficção e, muitas vezes, como objeto da narração em si, “como filtro de compreensão do real” (SCHOLLHAMMER apud PINTO, 2013, p. 78).

No entanto, o que se percebe é que, quando falamos do escritor Rubem Fonseca, uma temática logo sobressai, a violência. A violência abarca as mais variadas formas de comportamento, podendo ser observada, ora pela estrutura que leva à segregação social e ao conflito de classes, ora pelo cunho psicológico marcado pela perversidade das atitudes das personagens, ora por uma questão de alienação humana. Esse tema, às vezes, é justificado em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em razão de suas regras de convivência e conduta. É possível notar que, desde **Os prisioneiros**, estamos diante de um escritor que se insere num tipo de estética literária que responde à tecnocracia e à cultura para as massas, que coloca o discurso ficcional mais próximo de fatos da vida que identifica matéria popular e apaga distâncias sociais. Essa estética foi denominada por Bosi, em 1974, de literatura-verdade.

Figueiredo (2003, p. 28), por sua vez, considera que “da visão de mundo que subjaz à ficção de Rubem Fonseca decorre a natureza do seu realismo, que na verdade, trata-se de uma espécie de ‘pseudo-realismo’”. Explica que a dimensão da representação está presente, mas o trabalho com o ponto de vista não deixa espaço para a ilusão entre o representado e o real. A autora ainda explica que, no caso dos contos, a prevalência do foco narrativo em primeira pessoa coloca em evidência um olhar humano que recorta o real.

---

<sup>3</sup> Definições de Klinger (2002) analisadas por Andressa Marques Pinto em sua Dissertação de Mestrado, entre as páginas 78 e 82.

Retornando a Bosi, é importante frisar que, se o historiador do século XXI pudesse ver com clareza as forças que atravessam a ficção brasileira neste fim de milênio, talvez destacasse “certo estilo de narrar brutal, se não intencionalmente brutalista” (BOSI, 2006, p. 464). Isso difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigentes no romance brasileiro entre os anos 1930 e 1960.

Na literatura de Rubem Fonseca, grande parte das personagens, independente de sua posição social nos enredos, é formada por contraventores. Os atos narrados, seja a agressão física ao corpo humano, seja a agressão psicológica, pela subjugação do outro, representam um tipo de violência que atinge o leitor ao mesmo tempo em que o envolve. A esse tipo de ficcionalização adotado pelo escritor no qual há uma prevalência da exposição de elementos da vida, em que se avançam as fronteiras da literatura no rumo a uma espécie de notícia crua da vida, Antonio Candido (1987, p. 211) preferiu chamar de “ultrarrealismo” ou “realismo feroz”. Assim como Figueiredo (2003), Candido explica que esse tipo de feroz realismo que então domina a ficção brasileira, sobretudo a de Rubem Fonseca, se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa. “A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1987, p. 212).

Não podemos deixar de registrar que há contos de Fonseca, como “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, que, diferentemente do que fora levantado anteriormente, é escrito com o foco narrativo na terceira pessoa. Não se trata de uma forma de confundir os leitores. Talvez a escolha em um ou outro conto pela terceira pessoa seja uma forma de explicitação de uma visão particular de alguém que assiste à ação e a descreve com o olhar de um diretor de cinema. Afinal, estamos diante de um autor que, além de romancista e contista, é também um roteirista de cinema.

Em **Vale quanto pesa**, Santiago (1982, p. 57), no ensaio “Errata”, escreve: “onde se lê – um pornógrafo, leia-se – um moralista”. O crítico nos ensina que um escritor moralista, referência atribuída a Fonseca, é quem mais atrai a ira da censura, pois esta se alimenta do que o moralista oferece ao seu concidadão e que as instituições autoritárias não digerem, ou seja, “a dramatização dos verdadeiros e cruciais problemas humanos, sociais e políticos de uma sociedade, dramatização esta que acaba por deixar a descoberto o esqueleto da natureza humana, das relações sociais e da dominação política. Sua verdade”.

Nesse sentido, percebemos que há um esforço de Fonseca, explicitado por Santiago, pela linguagem, em desmistificar recursos de ficção tradicionais – fingimento, mascaramento e metaforização de que se valem romancistas, em geral, ao construírem seus textos. A escolha

feita pelo autor, trabalhar com formas do ficcional que se dão como reais, é o que nos parece justificar o estilo de narrar brutalista, apontado por Bosi (2006).

Pereira (2011, p. 89), em sua tese de Doutorado intitulada **Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca**, afirma que “os termos *ultrarrealismo e realismo feroz*, empregados por Candido para definir a literatura de Rubem Fonseca, sugerem mesmo um fazer literário diferente daquele do século XIX”. O estudioso explica que Candido não alude a uma reprodução caricata daquele momento histórico, mas sim ao uso agressivo que Fonseca faz de determinados aspectos comuns à estética realista, como a preferência por temas e lugares inóspitos, a escolha por protagonistas marginais e o registro atento sobre uma estrutura ignominiosa da sociedade.

Em relação ao adjetivo “brutalista”, este se aplicou bem ao modo de escrever que se formou a partir dos anos de 1960. Estamos nos referindo a um período de endurecimento político da Ditadura Militar, instaurada no país em 1964, que ficou conhecido como “Anos de Chumbo”. Paralelamente a esse regime, vivemos o “Milagre Brasileiro”, uma época de explosão do capitalismo selvagem, das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da tevê em cores e de um crescimento econômico até então inédito. A ficção de Fonseca, produzida na mesma época, levou, a meu ver, a uma desconstrução de utopias, uma vez que contemplou impasses vividos pela sociedade, recheando-se de personagens inseridas na violência do espaço social urbano. Encontramos nos textos mais elementos que confirmam os “Anos de Chumbo” que os anos do “Milagre”.

É nítido na obra de Alfredo Bosi o estabelecimento de relações entre ficção e o avanço implacável da lógica capitalista, que nas zonas periféricas do sistema adquire feição de barbárie. O trecho, a seguir citado, traduz uma face negativa do sistema ao expor que as experiências de certa classe social aprofundam diferenças de renda e riqueza ao mesmo tempo em que gera o individualismo ou a aproximação de pessoas sem interesse real pelo bem-estar umas das outras.

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto de asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto (BOSI, 1977, p. 18).

A escolha de Fonseca por narrar “formas do ficcional que se dão como reais” (SANTIAGO, 1982, p. 58) nos chama a atenção para as epígrafes de seus dois primeiros livros de contos, **Os prisioneiros** e **A coleira do cão**. A primeira, do autor Lao Tsé: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível”. A segunda, de Pérsio: “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço, arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente”<sup>4</sup>. Descreve Santiago que ambas nos remetem à relação do homem consigo mesmo e as possibilidades do exercício da sua própria liberdade. Na primeira epígrafe, não há possibilidade de fuga, pois o homem está preso a si. Na segunda, o homem tem um gesto audacioso de libertação, mas carrega as marcas da antiga prisão. O que nos interessa destacar é essa dramatização sobre a “meia-liberdade” do homem, como mencionado por Santiago (1982, p. 61). Os “inocentes do Leblon”<sup>5</sup> que atulham praias, apartamentos e boates julgam-se livres, mas não o são, posto que inseridos numa sociedade capitalista e, portanto, presos à busca pelo lucro incessante, à tirania da cobiça e da paixão por bens materiais.

Walter Benjamin (2011, p. 78) também procura estabelecer em sua obra essas relações, ao escancarar as duras consequências do sistema capitalista pela seguinte afirmação: “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente”<sup>6</sup>. Um ano antes da publicação de **O Vinho dos Trapeiros** por Baudelaire, uma descrição em prosa dessa figura foi registrada. Para o intelectual alemão, essa descrição é uma metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire, pois retrata um homem que precisa recolher, na capital, o lixo do dia que passou, tudo o que foi jogado fora e desprezado. Tudo o que o regime econômico descartou por não gerar o lucro esperado.

À luz dos pensamentos benjaminianos, podemos apontar que, em geral, as personagens de Rubem Fonseca são extraídas desse cenário – as ruas. Elas desafiam o código moral da nossa sociedade, constituindo-se de uma gente dissimulada, hipócrita, pervertida.

---

<sup>4</sup> Fonseca (2004, p. 11, p. 81).

<sup>5</sup> Bosi (1977) faz uma referência ao poema “Inocentes do Leblon”, publicado, pela primeira vez, em 1940 por Drummond, no livro **Sentimento do Mundo**.

<sup>6</sup> Benjamin (2011, p. 16) discorre: “Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitas [sic] ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava a sua época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: ‘Onde seria alcançado o limite da miséria humana?’”.

São ladrões, estupradores, psicopatas, homicidas, mendigos, loucos que trazem consigo uma bagagem de vida e que servem de enredo para o autor.

O texto fonsequiano reflete a brutalidade reinante no país e, por isso, uma “imagem do caos e da agonia de valores”, como explicitado por Bosi (1977). Trata-se de uma literatura que, inferindo-se os pensamentos acima, respira a poluição do capitalismo avançado, apresentando-se como uma espécie de doença social e, à maneira do trapeiro, tem no lixo sua matéria prima. Vários contos de Rubem Fonseca poderiam ser citados para ilustrar essas ideias. Escolhemos, no entanto, um trecho do livro **Feliz ano novo**, de 1975, que contém um conto homônimo narrado pela voz característica de um bandido.

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra quê ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as joias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descii (FONSECA, 1990, p. 18).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1998, p. 55) denominaram de “estética do socio-estômago” as palavras que trazem perturbação ao leitor na narrativa dos livros **Feliz ano novo** e **O cobrador**, publicados respectivamente em 1976 e 1979. Transcrito acima um conto do primeiro livro indicado pelas autoras para ilustrar sua tese e não vendo necessidade de repeti-lo, selecionamos agora um trecho de um conto de **O cobrador**. Para registrar, o nome desse conto é o mesmo do livro. Nele, o protagonista, alimentando-se do sentimento de que a sociedade lhe deve tudo, escolhe um casal jovem e elegante que estava saindo de uma festa na Vieira Souto para praticar sua “missão” de cobrador.

Da rua vejo a festa na Vieira Souto, as mulheres de vestido longo, os homens de roupas negras. Ando lentamente, de um lado para o outro na calçada, não quero despertar suspeitas e o facão por dentro da calça, amarrado na perna, não me deixa andar direito [...].

As vagas em frente ao apartamento foram logo ocupadas e os carros dos visitantes passaram a estacionar nas escuras ruas laterais. Um deles me

interessou muito, um carro vermelho e nele um homem e uma mulher, jovens e elegantes. [...]

Foram os últimos a sair. Não andavam com a mesma firmeza e discutiam irritados, vozes pastosas, enroladas.

Cheguei perto deles na hora em que o homem abria a porta do carro. Eu vinha mancando e ele apenas me deu um olhar de avaliação rápida e viu um aleijado inofensivo de baixo preço.

Encostei o revólver nas costas dele. [...]

Nós não lhe fizemos nada, ele disse.

Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho.

Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina (FONSECA, 2004, p. 495-497).

Lajolo e Zilberman (1998, p.55) afirmam que os textos fonsequianos representam uma estética que acirra as clivagens entre os grupos dominantes e os carentes de poder, levando esses últimos à marginalidade ou à revolta. Pensamento que pode ser inferido pela leitura selecionada acima.

Embora tal estética tenha sua expressão mais acabada, segundo as autoras, nas duas obras mencionadas, há uma violência crua que perturba e lança um verdadeiro soco no estômago do leitor fonsequiano em todo seu conjunto literário. Podemos citar, como exemplo, o livro **Ela e outras mulheres**, publicado no ano de 2006, que reúne vinte e sete contos breves, nos quais personagens femininas surgem ora como vítimas, ora como algozes, sempre, porém, mulheres que com suas obsessões e/ou determinação definem o destino dos homens. Nessa obra, o conto “Laurinha” traz uma história de desejo de vingança por parte do protagonista e da personagem Manoel. Ambos torturam, friamente, o estuprador e assassino da filha e sobrinha.

Foi este o cara que matou a menina, disse o traficante, a polícia sabe e já andou por aqui atrás dele.

Põe ele na mala do carro, eu pedi.

Fomos para minha casa de campo em Araruama.

As facas estão afiadas?

Pode fazer a barba com elas, respondeu Manoel.

Durante a viagem não trocamos uma palavra sequer, eu e o Manoel. Teve um momento em que um olhou nos olhos secos do outro, dizendo em silêncio que queríamos fazer aquilo que íamos fazer.

Nossa casa de campo ficava num local isolado. Se disparássemos um tiro de canhão ele não seria ouvido na vizinhança.

Tiramos Duda do carro e desamarramos as mãos dele.

Manoel fez um café. Quer um café?

Sim, obrigado.

Enquanto ele bebia o café, perguntei, por que você fez aquilo com a menina? Não sei, ele respondeu, foi uma loucura, quando vi ela andando na minha frente com aquela saia curtinha do colégio me deu uma coisa que eu não resisti. Mas estou arrependido. Muito arrependido.

Precisava ter socado a cara e o corpo dela com tanta violência?

Não sei o que deu em mim, disse Duda. Estou muito arrependido. Deus vai me castigar.

Deus que se foda, eu disse.

Tiramos a roupa de Duda e o amarramos na cama, as pernas e os braços bem abertos.

Colocamos as facas sobre a mesinha-de-cabeceira. O ferro de cauterização foi posto no gás aceso do fogão.

Pelo amor de Deus, não façam isso comigo, pediu Duda.

Tem certeza que a cauterização evita qualquer infecção? Não queremos que ele morra, queremos?

De jeito nenhum, respondeu Manoel, queremos que ele viva.

Eu corto e você cauteriza, eu disse. Pelo amor de Deus, implorou Duda, eu estou arrependido.

Agarrei os colhões de Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele. Peguei o saco escrotal com os dois testículos e joguei na lata de lixo.

Os gritos de Duda não cessavam e aumentaram quando Manoel, com o ferro em brasa, cauterizou a ferida. Então Duda desmaiou. (FONSECA, 2006, p. 93-94).

Uma ligação entre a literatura de Fonseca e elementos da sociedade é percebida quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura de sua obra. É explícita a tentativa do autor em apresentar ao seu leitor uma sociedade desorientada, que não segue regramentos, à margem de valores morais ou éticos. Trata-se de uma ligação tão visceral que ela deixa de ser propriamente social para se tornar a substância de seu ato criador. O texto de que estamos falando opera uma incisão na realidade cotidiana do leitor semelhante à operada por um jornal, revista ou noticiário, mas com uma vantagem:

A ficção, mesmo se indicando a si mesma como não-ficção, acaba por falar descolada e criticamente da realidade imediata do próprio leitor, descondicionando-o com maior radicalidade, pois propõe, como propõe, à sua reflexão, uma história ficcional (e não *acontecida* como no caso do jornal). Nesta liberdade de fabular, de inventar, e não na objetividade do jornalismo, nesta liberdade que é a da arte, da criação e da imaginação é que trabalha um romancista “realista” como Rubem Fonseca (SANTIAGO, 1982, p. 59).

O desejo de compreender os múltiplos vínculos entre as cenas, as personagens e os motivos que cercam as histórias de Fonseca, levaram-nos a dedicar essas primeiras linhas da pesquisa a uma abordagem biográfica e crítica, ao mesmo tempo. Paralelamente, um elemento

marcante na obra do escritor já começa, neste ponto, a perseguir nossos pensamentos: a cidade.

A cidade é o cenário de destaque na ficção do autor, é o espaço onde circulam inúmeras versões sobre um mesmo acontecimento, proliferando narrativas que dramatizam a existência humana. Afinal, “tem gente demais, ou vai ter gente demais daqui a pouco no mundo, criando uma excessiva dependência à tecnologia e uma necessidade de regimentalização próxima da organização do formigueiro” (FONSECA, 1990, p. 172). Antes, porém, para conhecer melhor o autor, um destaque para sua emblemática vida pessoal foi traçado ainda como parte da abordagem biográfica mencionada.

## 2.2 O homem em questão

Assim como Alexandre Pacheco (2009), tomamos emprestado o título de uma matéria da jornalista Regina Coelho, publicada no **Correio da Manhã**, em 1970. Não tivemos acesso à publicação, mas consultando as notas explicativas de Pacheco, optamos por fazer essa referência nesse subtítulo, pois, considerando a postura de distanciamento do escritor Rubem Fonseca em relação à imprensa, chama-nos a atenção o sucesso de público e crítica alcançado por ele nos anos de 1970.

Segundo as notas mencionadas, essa jornalista, a partir de um telefonema ao autor, tentou desvendar quais as relações que o homem Rubem Fonseca teria com sua obra. Ao que consta, irritado, o escritor se recusou a respondê-la.

Diríamos que Rubem Fonseca é um autor carioca nascido em Minas. Ao lhe perguntar qual o cargo que ocupa na Light, respondeu: “Se você entrevistasse o Carlos Drummond de Andrade seria importante o que ele faz no Ministério da Educação?” Um perfil de uma pessoa é composto de tudo aquilo que ele faz ou que ele é. (Segundo Sartre, o homem é aquilo que ele faz). E nós somos esta espécie de conjunto desorganizado em termos de função, na vida. “Não tenho nada a dizer”. Silêncio. Depois a pergunta: “Isso vai atrapalhar o seu trabalho?” “Claro que vai, mas profissionalmente a gente se vira não precisa ficar com complexo de culpa.” “Bem, você estragou o meu dia, não quero ser rude, não devia ter atendido o telefone, interprete como quiser, arranje outro entrevistado”. [...] Lamenta-se que um homem com um tremendo poder de comunicação queira se comunicar, apenas, através de seus contos (COELHO apud PACHECO, 2009, p. 14).

Rubem Fonseca habituou-se a se manifestar de forma ambígua nas raras entrevistas que concedia à imprensa ao longo de sua carreira literária. Pacheco (2009) cita as palavras do autor em uma conferência nos Estados Unidos, em 1984, em que há uma referência a sua

participação no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, o IPÊS<sup>7</sup>, e que foi extraída de um texto de Ricardo Voltolini, “Rubem Fonseca: o que eu penso dos meus leitores”, publicado pela revista **Playboy**, em 1988.

O fato de, antes de ser escritor, eu ter participado do IPÊS (...), ter sido empresário e, mais do que isso, diretor de uma empresa canadense (...) – o que fazia de mim uma espécie de entreguista – criou uma mitologia em torno de meu nome, até um certo folclore que preocupou meus amigos. Esse assunto nunca foi tabu para mim (PACHECO, 2009, p. 18).

Pacheco (2009, p. 19) continua seu artigo e nos apresenta uma nova manifestação de Fonseca, dessa vez por meio de uma entrevista a Luiz Fernando Vianna, em 2005, publicada na **Folha de São Paulo**. Nessa entrevista, o autor nega colaboração com as forças militares: “Já ouvi que eu teria colaborado com o governo militar, o que é uma deslavada e estúpida falsidade. Se algum papel desempenhei durante a ditadura, foi o de vítima”. A censura do livro **Feliz ano novo**, editado em 1975, pode ser apontada como o fato que o tornou uma vítima da ditadura, mas não deixa de ser também o elemento que culminou em sua notoriedade. Não podia ser diferente a polêmica gerada pelo ato extremo. Além da privação do acesso a uma obra que permitia ao leitor reconhecer nela o Brasil real, a estratégia do autor em se fechar publicamente para o fato que o atingia diretamente acabou por expor seus vínculos, enquanto cidadão e intelectual, com forças que procuravam desestabilizar o governo de João Goulart.

Lançado em outubro de 1975, **Feliz ano novo** foi recolhido pelo Departamento de Polícia Federal por despacho do Ministro da Justiça Armando Falcão, em dezembro do ano seguinte, e teve sua publicação e circulação proibidas em todo o território nacional, sob a alegação de “exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes”<sup>8</sup>. **Feliz ano novo** pode ter sido considerado, do ponto de vista temático, como uma coletânea de histórias sem brilho, simples ocorrências da vida diária e que, por isso, não merecesse mais que um canto das páginas policiais dos jornais. Talvez essa leitura, vazia e rasa, seja aplicada àquilo que os

---

<sup>7</sup> Assis (2001, p. 13) nos explica que “o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) tomou como sigla o nome da árvore originária das matas da Bahia e do Espírito Santo, primeiro, porque, sem acento, Ipes resultava em um fonema sem imponência ou sonoridade. Segundo, por ser a árvore símbolo do País, o que caía como luva no exacerbado espírito nacionalista do grupo fundador da instituição, criada com o propósito de desestabilizar o governo João Goulart, o qual acusavam de estar prestes a implantar o comunismo no Brasil. Outra razão, essa carregada de simbolismo, por ser o ipê uma árvore resistente e que para florir perde as folhas. Na teoria, era o que pretendiam: derrubar o poder para fazer florir um “nova” sociedade à imagem e semelhança dos seus idealizadores. Burguesa e, acima de tudo, voltada para a defesa do capital.”

<sup>8</sup> Informação extraída da contracapa do livro **Feliz ano novo**, publicada pela Companhia das Letras, em 1990.

repressores alegaram para a taxação de “matéria contrária à moral e aos bons costumes”. Ora, o que inquieta no livro é que aquele mundo marginal aos poucos revelado como nosso próprio mundo.

Figueiredo (2003) nos ensina que, focalizada de diferentes ângulos, a violência, no universo ficcional de Rubem Fonseca, é disseminada pelas mais diversas dimensões do comportamento humano. Por isso, ela pode ser explicada por processos civilizatórios, por costumes, por direitos e, ainda, pode-se dizer que é indissociável do discurso que lhe dá fundamento.

As regras societárias prescritas são necessárias, são de utilidade social e trazem o cunho de sua época. Não são imutáveis, nem eternas, mas criadas pelos homens para regularem entre si suas relações e apresentam-se como uma ordem moral. A compreensão dessa ordem moral é objeto de análises e críticas, pois, em geral, são regras impostas por chefes a subordinados, por dominadores a dominados. Neste sentido, necessário faz-se uma pausa no relato sobre a proibição de **Feliz ano novo** para destacarmos as colocações de Friedrich Nietzsche (2011) a respeito da compreensão do que seja “moral” e, em seguida, as definições de Sigmund Freud (2015).

Essa moral heterônoma, imposta, escolhida pelos dominadores, imposta pelo passado e predominante no presente pela vontade dos que representam os interesses do passado, é odiosa para mim. Quis substituir o “tu deves” pelo “eu quero”. O homem não é homem enquanto não puder praticar este grande ato de liberdade, que o tornará senhor de si, quando respeitará a dignidade alheia por amor à sua própria dignidade, e assim o fará porque quer e não porque deve (NIETZSCHE, 2011, p. 18).

Aos que afirmam que o homem é incapaz de atingir esse reino de liberdade, Nietzsche (2011, p. 18) replica-lhes dizendo que é “a sua fraqueza que fala através de suas palavras”. Reconhece o filósofo a necessidade de ser forte para vencer a resistência da cadeia dos preconceitos e criar para si uma moral autônoma, livremente aceita e livremente realizada.

Na literatura de Fonseca não se pode falar na existência de personagens bons e maus. Na verdade, em geral, temos personagens em estado bruto, que encontram prazer em ações instintivas que produzem, muitas vezes, quadros de agressividade. Logo, há uma ideia de que o bem e o mal não estariam na essência das coisas. Muitos personagens são indivíduos que se deparam, a todo instante, com uma ausência de critérios que lhes permitam julgar-se e julgar o que se passa ao seu redor. No entanto, se não conseguem crer nos valores criados pela cultura ocidental, também não conseguem se libertar para criar novos parâmetros.

Todo bem e todo mal correspondem apenas ao interesse dos *bons*, dos dominadores, por isso põem eles tanta força e tanto entusiasmo em sua moral, e proclamam-na com tanta paixão. Vejam todas essas grandes palavras. Elas encerram sentidos diferentes. Amor, justiça, honradez, prudência têm hoje o sentido de outras eras? Não; os novos dominadores conservam os mesmos invólucros, mas mudam o conteúdo; eles também são inovadores na moral, mas quando dominam, tornam-se conservadores do passado (NIETZSCHE, 2011, p. 19).

Nesse ponto, também é apropriado recorrer a Freud, como já anunciado. A obra selecionada, **O mal-estar na civilização**, foi publicada em Viena, em 1930. Ela nos apresenta uma investigação sobre o conflito entre indivíduo e sociedade e suas diferentes configurações na vida civilizada. Seus principais objetos: a natureza humana, o comportamento, o corpo e a mente são investigados tendo como base uma larga utilização dos conceitos de ego, libido, narcisismo, neurose, psicoses, sadismo, entre outros elementos<sup>9</sup>. Freud não analisa o indivíduo isoladamente, mas inserido em sociedade. Por isso, dá importância ao histórico da família, ao comportamento do homem primitivo até chegar à nossa civilização. Destaca o psicanalista que existe uma inclinação para a agressão nos homens, o que gera um problema no relacionamento entre eles. Essa inclinação serve como impedimento à civilização. Para inibi-la, propõe a opressão de instintos:

A agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio Eu. Lá é acolhida por uma parte do Eu que se contrapõe ao resto como Super-eu, e que, como “consciência”, dispõe-se a exercer contra o Eu a mesma severa agressividade que o Eu gostaria de satisfazer em outros indivíduos. À tensão entre o rigoroso Super-eu e o Eu a ele submetido chamamos consciência de culpa; ela se manifesta como necessidade de punição. A civilização controla então o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada (FREUD, 2015, p. 69).

Quando fala em civilização, Freud parece ter em mente, para a mesma, a ideia de justiça, ou seja, a garantia de que uma lei, uma vez criada, não será violada em favor de um indivíduo. Portanto, como resultado final do processo civilizatório, a criação de um estatuto legal para o qual todos contribuam, como, por exemplo, por meio de um sacrifício de seus instintos e que não deixe a ninguém sujeito à força bruta, é a saída que ele aponta para tornar inofensiva a agressividade que se impõe.

---

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

Mas, a despeito do que nos ensinam Nietzsche e Freud, na obra de Fonseca, encontramos uma recorrência de seres suspensos no nada, de figuras errantes e desconstrutoras, às vezes, amarguradas e cínicas, que se movem, sem culpa, sem seguir leis. Os homens apresentados pelo escritor não são criaturas gentis que desejam ser amadas ou que, no máximo, se defendem quando atacadas. São criaturas cujos perfis, em geral, são revestidos de características primitivas. Como resultado disso, encontramos uma série de personagens que veem o seu próximo como alguém que os tenta a satisfazer sua agressividade, a apoderar-se de suas posses, a causar-lhes sofrimentos, que os tenta a praticar a tortura, o assassinato.

Tudo isso, tornou-se evidente na obra que o Ministro da Justiça retirou de circulação pública. Em **Feliz ano novo**, Fonseca desafiou os poderes censórios ao trazer para a ficção um:

[...] modo violento de narrar [...] que fixa e recupera temas como as sexualidades tidas por ilegítimas, o recurso à luta armada como forma mais à mão para a resolução dos conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas (SILVA, 1989, p. 19).

É nesse ponto que se fundamenta a perseguição ao texto que espelha o realismo. Ainda sobre a questão, sabe-se que Fonseca impetrou ação contra o Estado, exigindo indenização por perdas e danos materiais e morais, em meados de 1977, em face dos arsenais jurídicos lançados pelos repressores que procuravam depreciar a obra proibida. Essas medidas se deram em dois níveis: “desmerecendo seu valor literário específico [...] e tachando-a de pornográfica apenas, pretendendo assim rebaixá-la para uma forma de literatura desqualificada, tolerada às vezes pelo Estado, segundo critérios próprios e exclusivos do poder Executivo” (SILVA, 1989, p. 20). O crítico relata, ainda, que a explicação de que a suposta obscenidade de **Feliz ano novo** seria a razão principal do veto ao livro não se sustenta, posto que o autor produziu outras ficções antes daquele e que, em **O caso Morel**, o trato dado à sexualidade é bem mais ousado e a obra não foi recolhida. Além disso, Fonseca seguiu produzindo e marcando seus trabalhos por desafios à censura ainda mais contundentes.

A opção pela narrativa em primeira pessoa do singular, como já explicitado a partir de *Candido* (1987), revela um recurso estratégico, segundo Deonísio da Silva (1989, p. 63), para a ficção documental e testemunhal de Fonseca: “além de cindir, vertical e profundamente, a ficção de cunho social, leva aquele que narra a ser um dos rebelados que se junta aos personagens, personagem ele também, ao mesmo tempo em que conduz a narrativa”. Deonísio da Silva explica que essa tomada de poder no interior da narrativa possibilita ao

personagem dar sua própria versão dos acontecimentos do enredo, opinar sobre a condição dos outros personagens, extravasar seus sentimentos mais fundos, dominar a crítica. Provavelmente, essa opção agravou a violência em sentido largo, que faz uso de uma linguagem quase aliterária, no sentido contrário às “belas letras” consagradas pela tradição. Talvez o que levou à acusação de que o livro proibido também fazia apologia ao crime.

Pode-se, então, fazer a seguinte homologia: como ficcionista, ele buscou e encontrou um modo de narrar que lhe possibilitasse o depoimento, o testemunho, e este modo de narrar foi se consolidando através desta escolha: narrar sendo personagem. Não apenas dar a palavra aos vários personagens que cria, mas fazer-se também ele personagem, e personagem importante, senhor da narrativa, a conduzi-la com competência e engenho, não se furtando a opinar sobre os temas de que trata em sua ficção e o fazendo no interior da própria ficção que elabora. No ato mesmo da criação, no calor da hora, o ficcionista, camuflado em narrador, emite seus juízos mais fundos sobre a condição humana, sobre o país em que vive, os governantes, o modo de se gerir a República, as desordens causadas pelo sistema sociopolítico e tudo o mais. O narrador, assim visto, assemelha-se muito mais a uma testemunha de inquérito, e sua ficção toma o jeito de uma devassa (SILVA, 1989, p. 69).

As personagens de Fonseca possuem complexos, vícios e taras, mas seus narradores deixam claro, ao longo das narrativas, que essas marcas estão presentes na condição humana e que um ser humano não ofende a moral ou os bons costumes, nem faz apologia a crimes quando, por exemplo, se utiliza de um fetiche para alcançar o prazer ou traçar a ponta de faca um enigmático “P” na face de uma vítima que assassina<sup>10</sup>. Além do mais, o ficcionista não está praticando aqueles atos que narra ou escreve, mas está inventando-os. Logo, o que vemos com o ato sensório de **Feliz ano novo** foi uma tentativa de se punir a expressão literária. A proibição da publicação e da circulação de **Feliz ano novo** resultou numa batalha judicial que durou mais de doze anos, ao longo dos quais o livro, que no momento da apreensão já tinha vendido mais de trinta mil exemplares, ficou impedido de ser reeditado. Somente no final de 1989, o escritor obteve decisão favorável do Tribunal Regional Federal, liberando a obra<sup>11</sup>.

Em relação ao episódio, a tese de doutoramento de Pacheco (2006, p. 24) reproduzindo a matéria “Feliz Ano Novo?”, da revista **Veja**, publicada em 29 de dezembro de 1976, aponta que o contista recusou-se a comentar a proibição: “Não costumo dar entrevistas sobre meu trabalho [...]. Assim sendo, numa atitude coerente, acho que não devo tecer

<sup>10</sup> FONSECA, Rubem. **A grande arte**. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>11</sup> Informação extraída da contracapa do livro **Feliz ano novo**, publicada pela Companhia das Letras, em 1990.

comentários quanto à proibição de ‘Feliz ano novo’. Prefiro mesmo que outros falem sobre meu trabalho”.

Já passamos a informação de que Rubem Fonseca incorporou a peculiar característica de negar suas relações institucionais, o que levaria a uma forma de ocultar como essas relações poderiam influenciar na afirmação de sua carreira literária. Essa atitude era comum entre intelectuais ligados ao IPÊS, segundo as palavras de Pacheco.

Dessa forma quando Rubem Fonseca manteve seu silêncio diante da censura de seu livro, não esteve mais do que coerentemente reproduzindo uma disposição que há muito havia incorporado enquanto intelectual e tecnocrata alinhado a forças que sempre procuraram agir de forma silenciosa a exemplo do que ocorria no IPÊS (PACHECO, 2006, p.47).

Aproveitando o gancho sobre essa tão falada postura de Fonseca em se manter afastado da mídia, despertou, em mim, a curiosidade de pesquisar se ela ainda se mantém. Encontramos no caderno “Ilustrada”, da **Folha de São Paulo**, uma matéria publicada por Raquel Cozer, em 07 de maio de 2015, com o seguinte título: “Com quase 90, Rubem Fonseca escreve diariamente e puxa ferro na academia”. Cozer explica que a fama em torno da reclusão do autor decorre da decisão deste em não conversar com jornalistas sobre sua obra e destaca que isso ocorre há muito tempo, “ao menos não estando informado de que eles eram jornalistas”<sup>12</sup>. A matéria registra que Fonseca é conhecido por aceitar convites para eventos no exterior na mesma proporção em que os recusa no Brasil, o que levaria à confirmação de sua postura arredia frente a jornalistas desejosos de obter uma entrevista. Mas esse comportamento perdeu, segundo Cozer, “um bocado da aura de mistério”, pois, nos últimos anos, começaram a surgir muitos vídeos no **YouTube** desses eventos.

Quatro vídeos são citados na reportagem por Cozer. Um que diz respeito ao apadrinhamento por Rubem Fonseca a uma árvore, um ipê, na praça próxima às obras do Metrô do Rio, estação Antero de Quental. Outro, também ligado ao Metrô, no qual o autor empresta seu nome a uma pequena biblioteca construída no canteiro da obra e dirigida aos operários do Consórcio Linha 4. O terceiro, sobre uma mesa redonda realizada em Portugal, no ano de 2012. E o quarto, sobre uma homenagem que recebeu em Lima. Num dos vídeos divulgado pelo Consórcio Linha 4, podemos constatar a satisfação de Fonseca em inaugurar a sala de leituras do Metrô, a que ele chamou de enorme, não no tamanho, mas no significado do ato, destacando, em sua fala, que a leitura nos torna melhores, permite que cada um de nós

---

<sup>12</sup> Matéria acessada por meio do endereço eletrônico da **Folha de São Paulo**, cuja referência encontra-se na relação bibliográfica dessa dissertação.

entenda melhor a si e aos outros. Reforça também que cada um recria o que está lendo, por isso a leitura seria uma vantagem. Termina seu discurso com um: “Viva o trabalho! Viva a leitura”.

Já no vídeo de 2012, produzido em Póvoa de Varzim, em Portugal, no evento *Correntes d’Escrita*, temos a imagem de um Rubem Fonseca descontraído e, por que não, engraçado. O que justificaria o início da reportagem de Cozer quando ela nos diz que nos arredores da praça Antero de Quental, perto da praia do Leblon, onde fica o prédio de Fonseca, muitos já trocaram palavras com o “fofo”, “doce”, “gentil” e “tranquilíssimo” escritor que renovou o conto brasileiro na segunda metade do século XX.

Encontramos outros vídeos, como um que registra uma homenagem em Portugal, na qual lhe foi concedida, por unanimidade, uma medalha de mérito municipal pela Câmara Municipal de Lisboa. Num breve discurso, Fonseca destaca sua relação com a cultura portuguesa, em razão de seu vínculo familiar com Portugal. É sabido que o autor é descendente de imigrantes portugueses.

Ao contrário do que costuma acontecer no exterior, é fato que o autor se mantém, sim, longe da mídia brasileira sob a alegação de que se aparecer demais perderá sua matéria prima – a observação. A explicação é dada à jornalista Cozer por Bia Corrêa do Lago, filha de Fonseca, que, aliás, é quem torna pública a maioria das informações sobre a vasta obra do mineiro.

A sistemática recusa em aparecer publicamente, sob a alegação de não querer perder sua matéria prima, é passível de ser interpretada como uma estratégia para a construção das personagens. Com base nesse conceito, considero que comportamentos são apreciados e selecionados pelo contista de acordo com a impressão desejada para as criações e, em seguida, são transpostos para as narrativas. Dessa forma, dá-se também o nosso acesso a personagens de tão variados tipos em uma infinidade de conto e crônicas que, ainda hoje, são produzidos pelo autor.

### 3 A CIDADE

#### 3.1 A representação da cidade

Numa primeira leitura da obra de Fonseca pode acontecer de pensarmos que ela apresenta um círculo temático vicioso que gira em torno de uma violência gratuita ou de um excesso de erotismo. Quando dedicamos mais tempo a essa ficção, passamos a notar que não é bem assim, que estamos diante de uma obra que tem como ponto forte uma extensão na composição de personagens e no desenvolvimento. Sob essa ótica, podemos dizer que o autor nos proporciona uma narrativa que nos provoca o tempo todo. Esse caminho interpretativo somente pode ser percebido por leitores que procuram extrair nas entrelinhas uma proposta de revelação da desumanização da vida urbana e, assim, lançar-se para fora dos limites do texto.

Nesse sentido, a repetição que aparece na literatura do autor, antes de satisfazer ao entretenimento, gera inquietação, porque se trata de uma fórmula que procura combinar e recombinar fragmentos para compor uma sequência lógica que acaba por diferenciar os enredos, tornando-os singulares. Diante dessa constatação, um recorte para estudar Rubem Fonseca faz-se necessário. Neste capítulo, como já anunciado, nosso olhar se volta para uma abordagem sobre como a cidade é representada no conjunto de sua obra.

Contudo, primeiro é necessário termos um conceito de cidade bem definido em nosso imaginário. Para isso, recorreremos a Raquel Rolnik (2015, p. 9) que interpreta a cidade como uma “obra coletiva que desafia a natureza”. A teórica em questão explica que a cidade nasce com o processo de sedentarização e seu aparecimento delimita uma nova relação homem/natureza. Na relação estabelecida e para garantir o domínio permanente do território, surge a organização da vida social, que torna indissociável a existência material da cidade e sua existência política. Em segundo lugar, precisamos entender o que é violência urbana. O suporte para essa análise busco no trabalho de Regis de Moraes (1983, p. 11) que, já de imediato, nos diz: “em nenhum outro lugar a vida está sendo um jogo tão perigoso como nas grandes cidades”. Moraes ainda explica que “*jogo* é bem a expressão, pois que o elemento do *azar* está muito presente nas angústias do cidadão”.

As cidades foram idealizadas para serem um local de convivência amigável, porém, o que vemos é um espaço “subvertido por uma urbanização ferozmente capitalista que vem excedendo o que o homem pode suportar” (MORAIS, 2015, p. 12). Dessa forma, o cenário urbano, em constante transformação, vem servindo de motivação para análise em diversas

áreas do saber, como a sociologia, a história, a política e a literatura. Aqui nos interessa a inspiração que os seres da cidade despertam na literatura.

Tendo como norte essas ideias, é possível constatar que, a partir de certo momento histórico, as cidades passam a se organizar em função do mercado, gerando um tipo de estrutura urbana que não só opera uma reorganização de seu espaço interno, mas também redefine todo o espaço circundante, atraindo grandes populações. Os primeiros sinais desse processo podem ser recuperados analisando-se a história das cidades europeias. Mas, por ser um processo vivo, facilmente o identificamos nas cidades brasileiras. Concentraremos nosso olhar sobre o Rio de Janeiro, pois é a cidade escolhida por Rubem Fonseca para a exposição de suas personagens.

Até os anos 1960, nossa cultura era predominantemente rural. A partir de então, dá-se uma vertiginosa expansão das cidades, promovida por uma modernização compulsória que transformou as populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas. O que se nota, portanto, é o surgimento de uma cultura urbana tal como a conhecemos hoje, ou seja, submetida a uma neurose de consumo e a uma penúria econômica. Amaral (2009) consegue captar essa nova paisagem urbana e a sintetiza nas seguintes palavras:

Na megacidade, já sem lugar para o *flâneur* dos modernos, onde tudo se banaliza ao passante ensimesmado e, a cada esquina, beco, escritório ou residência algo monstruoso pode estar acontecendo, a ficção de Rubem Fonseca irradia uma realidade, ou irreabilidade, de vivências verossímeis cujos traços, sombras, luzes e cores expõem o horror, o terrível, o perverso, o inconciliável, o disparatado, o incongruente, o desatino do projeto civilizatório (AMARAL, 2009, p. 81-82).

As narrativas fonsequianas, assim, inserem-se numa espécie de moldura da vida cidadina, onde os sujeitos são retirados de um lugar e sobrepostos aos fatos e às coisas. Ou melhor, são inseridos em um ambiente hostil e, assim, a experiência social vai delineando um quadro cujas arestas criam uma visão aterradora.

### **3.2 A cidade vista da janela – “Não dá mais para Diadorim”**

A visibilidade da cidade, com sua vida angustiante – intermináveis atentados aos seus habitantes –, converte-se em constante estímulo para os escritores que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. As diversas linguagens e as aspirações artísticas que aí surgem medem-se pela relação homem e espaço urbano. “A cidade aparece

como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial” (GOMES, 1994, p. 35).

Nos centros urbanos mais desenvolvidos e marcadamente capitalistas, todos competem. Algumas formas dessa disputa obedecem a normas conhecidas e se tornam menos assustadoras. Outras, ao contrário, aterrorizam pela sua imprevisibilidade e instigam os nervos das pessoas até a exaustão, produzindo o medo. Uma sociedade acuada, tomada por tal sentimento, leva os homens a perderem a sua maior riqueza, a identidade: “todo um mundo de corrupção derivado da tirania do *capital* sobre os valores humanos despista os homens de si mesmos, subtrai-lhes o delineamento do verdadeiro perfil” (MORAIS, 1983, p. 52).

Morais (1983, p. 13) ainda defende que “quando a disputa mantém escondidas as suas táticas, tal ocorre porque intenções criminosas precisam ser encobertas”. Em verdade, o crime é apenas um aspecto da violência nas cidades grandes. Outros aspectos também ocorrem e ela não deve ser entendida apenas em função de códigos sociais como as leis, por exemplo. Até porque, muitas vezes as próprias leis colocam o indivíduo sob a violência.

Já se disse que o homem, quanto mais civilizado, mais reprimido e, assim, quanto mais reprimido, mais violento. Este é um ponto de vista que se confirma no espaço urbano. Se o nativo pode viver sua vida de comunidade com um mínimo de códigos sociais e leis, dá-se o contrário com o cidadão cujo cotidiano é marcado por uma grande quantidade de códigos e expedientes restritivos da sua liberdade. Além das organizações de classe e profissionais, há um intenso policiamento da vida do homem cidadão – o que, indiretamente, o coloca em um confronto constante e diário com a Justiça e seu poder (MORAIS, 1983, p. 39).

Analisar as causas da violência é uma tarefa ilimitada, pois esta possui dimensões variadas. Diante disso, somos forçados a restringir a pesquisa para a violência produzida no espaço onde o exercício do poder é mais intenso, onde a opressão pelas injustiças de uma divisão social do trabalho ofende o homem o tempo todo, onde a brutalidade dos atos responde a um sistema que não se importa de produzir a diminuição da pessoa em nome do lucro. A leitura que extraímos sobre a cidade representada na literatura fonsequiana consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, já que o autor a caracteriza por uma mistura de espaços, o dos ricos e o dos pobres, nos quais se concentram contradições. É onde vivem homens sob o jugo de poder que é mantido nas mãos daqueles que vivem no primeiro espaço, logo, é onde as injustiças põem-se face a face.

Para entendermos essa formação, valemo-nos de informações apontadas por Val (2010) e Carvalho (2002) em artigos que traçam, de forma breve, alguns dados sobre o

crescimento das cidades brasileiras, destacando períodos históricos relevantes e os elementos que motivaram a concentração de pessoas principalmente na região Sudeste do país<sup>13</sup>. Nossa ênfase recai sobre os dados relativos aos anos de 1950 em diante. Nessa década, o desenvolvimento industrial foi marcado pela participação do capital estrangeiro, principalmente durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956 – 1961), que promoveu uma política que tinha como modelo a internacionalização da economia. Empresas transnacionais, em especial, ligadas ao setor automotivo, trouxeram a tecnologia de suas matrizes, instalando grandes montadoras aqui. A população brasileira rapidamente passou a vivenciar as regras do sistema capitalista.

A região Sudeste teve a primazia das transformações modernizadoras da sociedade brasileira. Reconhece-se que esta modernização implicou na concentração da força de trabalho em cidades dessa região, ao passo que, em outras, o desenvolvimento se deu de forma mais lenta. Paralelamente a esse crescimento, contradições urbanas começaram a se destacar, como aponta Carvalho (2002). Tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, os sistemas públicos de educação, saúde e seguridade, aquém das reais necessidades dos trabalhadores, fizeram sobressair o estado de pobreza e miséria na qual a população urbana se encontrava. No Rio de Janeiro, no final do século XIX, apareceram as favelas, com as primeiras ocupações dos morros, enquanto que, na cidade de São Paulo, foram os cortiços que absorveram a grande massa humana.

O progresso experimentado de fato contribuiu para a expansão metropolitana. As favelas emergiam, delineando a paisagem urbana e, como se pode constatar, nos dias de hoje, nunca pararam de crescer. Já os cortiços foram gradualmente dando lugar a periferias pobres e sem estrutura, num movimento semelhante aos morros cariocas. Um processo incessante de urbanização que tende a devorar todo o espaço, que já fora agrícola, transformando a sociedade como um todo, atraindo o homem e tornando-o presa de áreas que gravitam ao redor do asfalto. “A cidade é antes de mais nada um ímã” (ROLNIK, 2015, p. 13).

Durante a ditadura militar-civil (1964-1985), houve uma nova industrialização no país. O modelo econômico adotado continuava dependente do capital estrangeiro. Como observa Val (2010), isso provocou um aumento da dívida externa e intensificou a concentração de renda. Em meados de 1970, a crise do petróleo e a alta internacional dos juros desaceleraram a expansão industrial. Com o financiamento externo mais caro, a economia brasileira entra

---

<sup>13</sup> VAL, Sylvio dos Santos. A metrópole brasileira: origens e perspectivas. **Perspectiva Sociológica**. Ano 3, n. 4 e 5, 2010.

CARVALHO, Edemir de. Cidades brasileiras, crescimento e desigualdade social. **Org & Demo**. Vol. 3, n. 3, 2002.

num período de dificuldades crescentes, que levaram o país, na década de 1980, ao desequilíbrio da balança de pagamentos e ao descontrole da inflação. Uma longa recessão praticamente bloqueia nosso crescimento econômico.

Esse padrão de urbanização que moldou nossa sociedade, a partir dos anos de 1950, mostra-se como um dos elementos que inspirou o autor Rubem Fonseca em sua literatura. Nesse sentido, destacamos que o autor traz em seu livro **Feliz ano novo** o conto intitulado “Intestino grosso”, o qual nos interessa de forma especial, já que apresenta imagens do centro do Rio de Janeiro como um símbolo capaz de representar a “tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (CALVINO, apud GOMES, 1994, p. 23).

No conto em questão, o escritor entrevistado – Autor<sup>14</sup> –, contrariando os interesses de seus editores, que em meados do século XX, ainda queriam investir numa literatura que prestigiasse a paisagem de um Brasil rural, produz uma literatura que o taxa de “pornográfico”. Mesmo assim, e conforme a tese de que “Intestino grosso” é uma obra na qual o autor fala de sua obra, expondo suas intenções literárias, podemos constatar, no excerto abaixo, que Fonseca não foge de seu propósito de narrar o espetáculo cotidiano da vida urbana.

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?”

“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 1990, p. 164).

Na resposta proferida pelo escritor-personagem deparamo-nos com o que Faria (1999, p. 22) explica ser a polifonia discursiva, a qual é marcada por uma “superposição de escrita pautada pela individualização, pela fragmentação e, sobretudo, pela transgressão de valores sócio-político-culturais que, até então, orientavam os pensamentos tanto da classe dominante quanto da esquerda”. Além disso, pode-se vislumbrar a origem de um movimento de ruptura iniciado no final da década de 1960 que coincidiu também com transformações que marcaram o período. No conto, o Autor tem sua substância literária extraída de um meio distinto daquele que circundava escritores regionalistas, como Guimarães Rosa, citado na narrativa. As

---

<sup>14</sup> No conto “Intestino grosso”, o narrador em primeira pessoa faz uma entrevista com um escritor de livro que ele chama de Autor. Quando nos referirmos ao personagem adotaremos a mesma grafia, com letra maiúscula, para evitar confusão quando tivermos a intenção de nos referenciarmos a Rubem Fonseca.

imagens coloridas, os barulhos dos motores dos carros, as pessoas empilhadas nos morros eram os elementos que compunham o mundo do entrevistado. Uma vida efervescente é o que imaginamos que tenha experimentado e sobre a qual suas inquietações se afluíram. Daí, a maneira como o Autor se expõe ao final de sua entrevista: “não dá mais para Diadorim”. Seu objetivo como escritor parece ser o próprio objetivo de Rubem Fonseca, ou seja, tornar “a cidade não apenas como cenário ou ambiente, mas como condição para a própria criação literária” (FARIA, 1999, p. 23).

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara a Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim (FONSECA, 1990, p. 173).

O crescimento incontrolável da cidade expõe a decadência de seus mecanismos de controle sobre as relações sociais, abre as feridas do homem e da metrópole, revelando uma violência com contornos para a solidão, a exclusão, a privação que, em nossa leitura, explica o posicionamento do Autor quando responde à pergunta de por que se tornou um escritor: “gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido” (FONSECA, 1990, p. 164).

Outro fragmento que merece nossa consideração é aquele em que o autor- personagem responde à acusação de ser “pornográfico”. Estamos aqui, diante de uma visão particular do que seja pornografia e da escolha de um mote literário: falar sobre miseráveis desdentados.

“Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?”  
 “Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.”  
 “Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos.”  
 “Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dente. [...]” (FONSECA, 1990, p. 164).

A respeito da acusação mencionada, fica bem claro que, no fragmento e no conto como um todo, para Fonseca, a questão básica de sua obra vai além da pornografia. O escritor nos apresenta é a desmistificação do atual conceito da palavra, nos mostrando que um conto de fadas como “Joãozinho e Maria”, considerado como uma história edificante, é, na verdade, uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. Veja a seguinte passagem:

Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica (FONSECA, 1990, p. 167).

Já em relação aos seres sem dentes, estes são uma constante na ficção de Fonseca e sua discussão resultaria numa pesquisa à parte. Em geral, tais figuras são a imagem do sofrimento e da miséria. Mas também podem ser dentes postiços numa jovem duquesa, o que nos remete a ideia já esboçada de ser essa literatura caracterizada por espaços que se aglutinam o tempo todo. Além disso, a percepção de que o escritor expande seus assuntos também para classes sociais abastadas, não se restringindo aos excluídos, faz cair por terra um suposto entendimento de que a sua obra se faz mais intensa quando se preocupa com o mundo dos pobres. Na verdade, Fonseca promove o questionamento das leis que regem as relações para além da economia, preferindo situar suas ideias no âmbito das relações humanas.

### **3.3 Rio de Janeiro: a cidade de Rubem Fonseca**

Os leitores de Fonseca têm diante de si uma metrópole contemporânea, decadente, ameaçadora: o Rio de Janeiro. A cidade do Rio de Janeiro aparece em contos e romances por meio da nomeação explícita de suas ruas ou pontos turísticos e, também, de referências sutis a tipos que vivem, quase sempre, situações limites, como as prostitutas, os estupradores, os policiais, os desempregados.

As reflexões sobre a cidade carioca não chegam a constituir um tema inovador, descortinado por Fonseca. Antonio Candido (2010) em **O discurso e a cidade** apresenta-nos, no destacável ensaio – “Dialética da malandragem” –, um estudo sobre o Rio de Janeiro do século XIX a partir da leitura de **Memórias de um sargento de milícias**, de Manuel Antônio de Almeida. Segundo Candido, há no livro de Almeida um estrato universalizador, onde

fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura e há um estrato de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo, ou seja, o brasileiro. Na obra de Almeida, o segundo estrato é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no livro. O carácter estrutural que sustenta a obra “é devido à formalização estética de circunstâncias de carácter social profundamente significativas como modos de existência; e que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores” (CANDIDO, 2010, p. 31). A afirmativa é esclarecida pelo crítico com base nas relações das personagens que ora apresentam-se dentro de uma ordem comunicando-se com uma desordem, ora por sua correspondência profunda a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

Em Rubem Fonseca, notamos que a dialética anunciada por Candido se aplica com peculiaridade, já que há uma prevalência pela explicitação da desordem manifestada pelo eixo temático da violência. A violência aparece nas obras, em grande medida, atrelada à condição do homem urbano. O autor não costuma inserir, em sua escrita, personagens pícaras ou malandras da cena carioca, como o faz Almeida, mas busca uma caracterização realista de seres que se atiram, principalmente, pelo escancaramento dos privilégios para uns e as privações para outros.

O discurso de Fonseca, em muitos de seus textos, mostra-se como uma leitura plural da cidade, pois em geral a visão do centro do Rio de Janeiro – cidade escolhida pelo autor – parte da constatação de suas fragilidades, do encontro de várias culturas, de um ciclo de vida cotidiano configurado de opacidades, de sinais que resultam numa comunicação difícil, às vezes, distorcida. Portanto, o que está em análise é a maneira como esse discurso cria e articula o espaço urbano.

Os personagens que se destacam por nos oferecer um panorama dessa cidade configurada por uma rede costurada por fios de uma violência que perpassa os mais diversos campos, são Augusto e Vilela, respectivamente protagonistas dos contos “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” e “A coleira do cão”. Augusto chega a descrever o Rio tendo como referência, em alguns momentos, elementos reais da cidade e, em outros, sua memória. Assim, o narrador obtém uma sedutora combinação do real, que está diante de seus olhos, com o imaginário, a lembrança da cidade que não existe mais. Vilela, delegado de polícia, parece ser sempre movido para o centro, embora passe parte da história atrás de bandidos nos morros da periferia da cidade. O registro explícito de aspectos verdadeiros, nas duas obras,

como edifícios famosos, esquinas, praças, praias, monumentos, comportamentos e costumes, ajuda a compor, na ficção, uma ideia do conjunto de toda a cidade do Rio de Janeiro. Uma investigação mais profunda sobre os dois contos será feita adiante.

A obra de Fonseca é construída segundo o ritmo geral da sociedade. Não é a representação de dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade. A generalidade é o que dá consistência aos dados particulares do mundo real e do mundo criado, pensado. Na construção ou reconstrução desse mundo dentro da obra fonsequiana, merece ser reproduzida a divisão espacial apresentada por Vera Follain de Figueiredo:

O Rio de Janeiro, na ficção do autor, é apresentado com suas divisões de ordem socioeconômicas – a zona Sul, predominantemente dos ricos, e a zona Norte, subúrbios em geral, onde vivem os pobres –, mas esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade (FIGUEIREDO, 1996, p.89).

Diante do ponto de vista de Figueiredo, a afirmação inicialmente feita de que a cidade apresentada na literatura fonsequiana é caracterizada por uma mistura de espaços ganha sentido, pois os indivíduos são reagrupados de modo que relações se travam e situações vão se criando por uma aproximação ou distanciamento que se dá de várias maneiras.

O marginalizado torna-se, muitas vezes, um assalariado do crime, servindo ao empresário que não quer *sujar as mãos*. Por outro lado, o mecanismo de exclusão existente, na cidade, gera um tipo de população que circula por todos os espaços, exatamente porque não tem, de fato, nenhum espaço. Os excluídos buscam a zona Sul para fazer *cobranças*, assaltando e matando. Vivem pelas ruas ou em núcleos de pobreza infiltrados nos bairros ricos – edifícios como aquele onde moravam os assaltantes do conto “Feliz ano novo” ou favelas. O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos. A geografia da violência se impõe a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa (FIGUEIREDO, 1996, p. 89).

Ribeiro (2000, p. 42-44) entende que os indivíduos da ficção de Fonseca se movem em um universo em que, indiferentes aos lugares nos quais estão, são seres emparedados pela solidão e pela cidade em si. Afirma que: “o que se observa é que a relativização dos espaços não se dá apenas pelo crime, que identificaria pobres e ricos. Há, nos indivíduos, esse emparedamento, que os leva ao isolamento [...]”. Complementa, ainda, dizendo que ricos e pobres compartilham da mesma falta de sentido para suas vidas e que a violência pode

aparecer como “justificativa para preencher o vazio de uma existência condenada a uma repetição incessante das mesmas coisas rotineiras e sem significação”.

A seguir serão apontados contos cujas histórias se passam na cidade do Rio de Janeiro e que representam tudo o que dissemos sobre interligação de espaços, quebra de relações, exclusão. Ao focalizar tal cidade, com seus tipos e valores, temos um complexo de obras que articula uma realidade social.

“Feliz ano novo”, conto já citado nessa dissertação, narra a história de três assaltantes, que vivem imersos em um universo de pobreza, contrastando com o luxo dos ricos mostrado pela televisão. Os rapazes decidem usar as armas, que um deles está guardando para um roubo a banco, em uma casa de ricos, numa noite de *réveillon*. Duas classes sociais da cidade são representadas por dois pequenos espaços – um apartamento e uma casa – esta, para os lados de São Conrado.

A representação dos ambientes em que vivem o narrador e seus companheiros é importante para se entender o próprio espaço narrativo, que é facilmente recriado em nosso imaginário, apesar do conto primar pela ação dos atos promovidos durante o assalto. Trata-se de um apartamento num conjunto popular, porém, localizado na Zona Sul, perto da praia. O banheiro é tão fétido, que Pereba prefere “mijar” na escada, que é usada por todos, pois o elevador não funciona. “Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos, com o material, pelas escadas imundas e arreventadas” (FONSECA, 1990, p. 20).

Além da caracterização do espaço, como leitores, julgamos ser fundamental a percepção da existência de outro tipo de violência, esta, por sua vez, sofrida pelo narrador e seus dois comparsas, Pereba e Zequinha. Fonseca, porém, não lhes dá essa consciência. Ao contrário, cria personagens desprovidas de juízo de valor. Nossa interpretação parte da ideia de que essa violência é exposta pela mídia, pelo programa de tevê que traz para dentro do apartamento daqueles rapazes representações de luxo, ao anunciar que as “lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon” e que “as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque” (FONSECA, 2004, p. 365). Toda essa ostentação acaba acentuando as condições de pobreza das personagens.

Saindo do apartamento do narrador, o bando encontra uma casa com amplo jardim e isolada, onde irão praticar um brutal assalto. Para descrever o lugar, são usadas qualidades que enaltecem o ambiente. O trecho selecionado para ilustrar nossa argumentação já foi citado em outro momento desse trabalho, mas foi necessária a repetição para que pudéssemos enfatizar o modo como o narrador personagem analisa atentamente o mundo de luxo da casa dos bacanas:

O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha brilhando (FONSECA, 1990, p. 18).

No ambiente miserável, o narrador, juntamente com Pereba e Zequinha, passam necessidades. Mostram-se esfomeados e chegam a pensar em se alimentar com comidas usadas por macumbeiros. No outro lado da cidade, porém, há comida de sobra, que serve também, para esbanjar a opulência da classe rica: “Em cima da mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro” (FONSECA, 1990, p. 19). Quando as personagens voltam para o apartamento miserável trazem consigo um pouco daquela fartura e desejam que o próximo ano seja melhor.

Outro conto selecionado para essa dissertação é “O cobrador”. A narrativa constitui-se de fragmentos da vida de um jovem que decide cobrar seus devedores. Assim como em “Feliz ano novo”, o protagonista de “O cobrador” também está inserido num espaço urbano e encontra-se à margem da sociedade da qual faz parte. Há no cobrador uma incipiente consciência social pela qual se inicia seu ajuste de contas. O desejo de cobrança da personagem começa em um consultório odontológico, quando o dentista, Dr. Carvalho, cobra-lhe a extração de um dente. O ódio explode e o jovem põe para fora toda a raiva contida em anos de privações, dando um tiro no joelho do dentista e destruindo seus equipamentos de trabalho. Exclama o narrador: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! [...] agora eu só cobro!” (FONSECA, 2004, p. 492). Em sua saga de justiça, além da destruição do consultório, atira em um homem em uma Mercedes, mata um executivo e sequestra um casal da alta sociedade, matando a tiros a mulher e degolando o homem, como via nos filmes e desejava fazer igual. Ao longo do conto, uma lista das supostas necessidades que a sociedade lhe deve é apresentada ao leitor: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (FONSECA, 2004, p. 492).

As ações desse conto se passam em diferentes espaços do Rio de Janeiro. Algumas, em lugares abertos da cidade, que são compartilhados por ricos e pobres, como as ruas e praias. Outras, em ambientes fechados como o consultório dentário e o prédio de classe alta. Nos espaços abertos das ruas e praias, as classes antagônicas, na lógica do narrador, se aproximam, porque dividem espaços e se distanciam, por não possuírem o mesmo físico: “Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores, pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas” (FONSECA, 2004, p. 492).

O caráter do Cobrador se apresenta como um mistério, na medida em que não fica claro no texto sua história, seu passado. Mas, quando ele esbraveja “Cansei de pagar! Agora eu só cobro!” (FONSECA, 2004, p. 492) ficamos com a impressão de que a personagem pode ter sido um cidadão que pagava suas contas e, talvez por ter sofrido alguma injustiça, mudou completamente seu modo de encarar a sociedade. Essa ideia é reforçada pelo ódio que demonstra quando assiste a programas de televisão que mostram a classe média alta exibindo artigos de luxo, que não podem ser adquiridos por todos.

No segundo fragmento do conto, o Cobrador vagueia pela Rua Marechal Floriano, em direção à Central do Brasil. Pelos olhos do narrador, vislumbramos o ambiente das ruas da cidade: casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico. Ele passa no meio da multidão e se irrita com tanta gente. A cidade não é capaz de prover o número exagerado de habitantes, oferecendo-lhes vida digna, o que faz surgirem indivíduos que reclamam para si direitos básicos. O protagonista do conto aparece como representante dessa classe: “sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo” (FONSECA, 2004, p. 503).

Quando o protagonista de “O cobrador” sai pelas ruas à procura de pessoas ricas para agredir, chama-nos a atenção o olhar que cada classe mantém em relação à outra. A percepção do jovem pobre para seu oposto concentra-se na exuberância das roupas usadas por estes, numa festa na Vieira Souto, “as mulheres de vestido longo, os homens de roupas negras”. Os ricos, por sua vez, lançam olhares de pena para o rapaz ou o percebem com desprezo, como fez o casal que saía da festa: “cheguei perto deles na hora em que o homem abria a porta do carro. Eu vinha mancando e ele apenas me deu um olhar de avaliação rápido e viu um aleijado inofensivo e de baixo preço” (FONSECA, 2004, p. 496). Consciente dessa visão que os ricos possuem dos miseráveis que circulam pela cidade, o Cobrador aproveita a oportunidade para, mais uma vez, executar seu plano de vingança, encostando o revólver nas costas do homem, sob a ameaça de matar o casal, o que faz realmente, mais tarde. O conto parece transformar a personagem em uma espécie de herói/ anti-herói no ato de exterminação dos ricos para vingar os pobres. Há também, uma pesada crítica aos ricos que o autor coloca na voz do narrador: “Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa” (FONSECA, 2004, p. 496).

Outra personagem cujo perfil merece nossa atenção, nesse conto, é Ana. O Cobrador a conheceu na praia e ambos logo se interessaram um pelo outro. Ele a descreve como uma moça fascinante, dona de uma beleza singular e rica. Ana é o estereótipo daqueles de quem se vingava de forma tão cruel. Mas o narrador não a vê como inimiga. Fascina-se por ela e deseja amá-la. Depois de uma noite juntos, Ana percebe que o Cobrador gosta de poesias e

armas. Não sente medo do rapaz. Ao contrário, identifica-se com ele e o ajuda a perceber que tem uma missão.

Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala (FONSECA, 2004, p. 503).

Até conhecer Ana, o Cobrador matava a esmo, por sentir que a sociedade lhe devia, mas não buscava um resultado prático para isso. Com a chegada da moça em sua vida, o desejo de vingança ganha outra conotação. Ana exerce sobre o Cobrador uma grande influência e o leva a perceber que não faz sentido ser um assassino desconhecido. Ao mesmo tempo, Ana, moça rica e fútil, encontra no projeto de vingança de seu amado um sentido para sua própria existência. Rubem Fonseca conferiu a Ana a característica de ser uma personagem que tem plena consciência de seu ódio, sabe contra quem usá-lo e é convicta em seu ato. É uma personagem manipuladora e exerce esse poder sobre o rapaz, subjugando-o, comandando a missão de acordo com seus próprios ideais. O Cobrador é um marginal por sua pobreza de bens materiais, por pertencer à classe dos excluídos e Ana, ao contrário, torna-se marginal à medida que parece querer deixar uma rotina de vida vazia.

Para se entender a cidade como o lugar de tensões, faz-se necessário percebermos que o conflito não advém somente das classes miseráveis. Ele se dá entre habitantes da cidade que não conseguem se aproximar, pois o crime transpõe barreiras e Rubem Fonseca é um autor que não se furta a tematizar a violência que também faz correr sangue nas mãos de homens que usam ternos e gravatas. Nesse sentido, são os contos “Passeio noturno (Parte I)”, “Passeio noturno (Parte II)” e “O outro”. Em todas essas narrativas, temos personagens que habitam os dois lados da cidade, o rico e o pobre. Mas, dessa vez, a violência é cometida por aqueles que têm tudo o que o capitalismo pode oferecer de melhor em termos materiais.

Em “Passeio noturno (Parte I e II)” nos deparamos com um executivo fatigado pelo trabalho que, ao chegar em casa, não consegue sentir o acolhimento da família. Isolado em seu próprio lar, ele resolve sair à noite, depois do jantar, para dar uma volta de carro pelas ruas da cidade. Para aliviar suas tensões, a personagem tem o hábito de atropelar e matar pessoas indefesas, principalmente aquelas que fazem parte do lado pobre da cidade.

Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na Avenida Brasil, ali não

podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior (FONSECA, 1990, p. 62).

O narrador-personagem de “Passeio noturno” pertence ao lado privilegiado da sociedade carioca. Não falta em sua vida conforto e condições dignas de sobrevivência. É uma figura que representa a lógica capitalista instaurada na sociedade brasileira, principalmente a partir dos anos de 1950, que tem como meta acúmulo de riqueza e prestígio. A riqueza proporcionada por esse sistema ao protagonista do conto é representada pelo imponente carro que possui, um Jaguar preto que lhe custou uma fortuna, mas que lhe enchia o coração de euforia com seus detalhes em aço cromado e um poderoso motor. O prestígio fica por conta da posição que ocupa no trabalho, é um dos sócios da companhia.

Vimos que em “O Cobrador” a personagem pratica atos de vingança contra uma sociedade que lhe oprime, que lhe restringe o acesso a bens materiais. Em “Passeio noturno” isso não ocorre. O cara do Jaguar preto é o opressor, é o detentor de poder, é o empresário que não tem escrúpulos para satisfazer seus desejos mais íntimos. Sustenta uma família constituída por uma mulher que não trabalha, que gosta de ver novelas e filmes dublados, bebendo seu uísque, e por dois filhos alienados.

O círculo social representado pela família do narrador nos remete ao pensamento de Alfredo Bosi (1977, p. 18), já reproduzido neste texto dissertativo. O crítico literário nos ensinou que a sociedade em que vivemos, consumista por excelência, “é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores [...]”. O primeiro adjetivo é perceptível na qualidade de vida da família, com um jantar à francesa, regado a vinho, servido por uma copeira. O segundo, a barbárie, é nítido no hábito sinistro de matar pessoas por atropelamento, mantido pelo chefe da família.

Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio (FONSECA, 1990, p. 62).

Não podemos deixar de falar dessa agonia de valores que Bosi nos aponta. A mesma é expressa, segundo nossa leitura, no trato que cada membro dessa família mantém em relação ao outro. Principalmente na frieza com que a mulher se dirige ao marido para saber se ele está mais calmo depois da volta que dá de carro, porém, sem lhe dirigir o olhar. É como se fosse uma pergunta automática, cuja resposta nem chega a ser ouvida. Não há preocupação com seus problemas. Tendo um copo de uísque à mão, tudo está bem. Algo parecido é extraído do comportamento dos filhos, que vivem isolados em seus quartos e, diante do pai provedor, só a mesada é importante. Por outro lado, a figura do marido, um sujeito passional que, para se livrar de tanta indiferença, experimenta um momento de tensão, seguido de um crime, que lhe causa um prazer momentâneo.

Andressa Marques Pinto (2013, p. 26) ressalta que não é somente o cotidiano mecanizado do mundo dos negócios que leva a referida personagem à prática de violência tão gratuita. Há outro componente motivador, comum aos habitantes das grandes cidades, ou seja, o isolamento gerado por uma sociedade pautada pelo individualismo. O mesmo raciocínio podemos estabelecer para o executivo do conto “O outro”. Neste conto, somos colocados diante da leitura de uma história de um executivo que, devido ao excesso de trabalho, começa a ter problemas de saúde. Por recomendação médica, ele passa a fazer caminhadas ao ar livre. Nessa atividade, acaba sendo abordado por um pedinte. Os encontros entre os dois tornam-se frequentes e, a cada abordagem, com uma nova argumentação para o pedido de ajuda financeira, o executivo começa a irritar-se com tamanha insistência. Resultado: o executivo mata o mendigo.

Os problemas do executivo na narrativa não são de ordem afetiva, até porque não temos um registro de relações familiares. Há aqui um fator semelhante ao conto anterior, uma rotina de vida laboral estressante proporcionada pelo corre-corre da cidade grande e, portanto, fruto do sistema capitalista em que está inserido, que promove o individualismo. Além disso, esta narrativa explicita uma situação nova: a falta de atenção para a vida fora do escritório. Somente quando o executivo deixa esse ambiente é que ele se dá conta da existência do outro lado da cidade, representado pelo pedinte, o oprimido. Fonseca toca numa questão que, como leitores nos deixa em alerta. De forma crítica, o autor expõe em seu texto uma classe de pessoas marcadas pela invisibilidade social, pessoas sujeitas a diversas situações de risco como a fome, o frio, a dependência química, a violência física. Uma população que sofre diariamente as consequências de um preconceito enraizado em todos os setores da sociedade, de transeuntes a profissionais da saúde. Um tipo de vida em que a miséria humana parece não ter limites.

As primeiras aproximações do rapaz pareceram atos casuais para o executivo, já que, até aquele momento, o pedinte não lhe despertava interesse. O julgamento feito de que bastaria uns trocados para afastar o mendigo acaba caindo por terra mediante a insistência deste e, assim, de simples miserável o Outro passou a ser encarado como um invasor. A verdadeira intenção do invasor, numa primeira interpretação, parece ser a de querer ser sustentado pelo executivo, pois leva para a vida deste os problemas de sua existência. Contribui para essa leitura o fato de o rapaz preferir pedir esmolas a trabalhar, sob a alegação de não saber fazer nada.

Vi que o sujeito que me pedia dinheiro estava em pé, meio escondido na esquina, me espreitando, esperando eu passar. Dei a volta e caminhei em sentido contrário. [...] apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém, um sentimento infantil de medo contra o qual tentei lutar, mas neste instante ele chegou ao meu lado, dizendo, ‘doutor, doutor’. Sem parar, eu perguntei, ‘agora o quê?’. Mantendo-se ao meu lado, ele disse, ‘doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo’. Respondi com toda autoridade que pude colocar na voz, ‘arranje um emprego’. Ele disse, ‘eu não sei fazer nada, o senhor tem de me ajudar’. [...] ‘Não tenho que ajudá-lo coisa alguma’, respondi (FONSECA, 2004, p. 413).

Considerando que o conto é narrado pela voz do executivo, não podemos deixar passar a ideia de que essa interpretação pode ser intencionalmente induzida. Atentos ao jogo de palavras que nos propõe Fonseca, não nos esquivamos da consciência de que muitos são os motivos que levam uma pessoa a viver nas ruas: de fatores estruturais, econômicos e espaciais aos mais íntimos e pessoais. No conto, a atitude do executivo, que não aceita a intervenção do rapaz em sua vida, é fria, desprovida de culpa, pois ele não se sente responsável pela situação social do outro. A pobreza deste não foi provocada por ele. “Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?” (FONSECA, 2004, p. 413).

Acredito que possa estar nessa atitude do executivo o grande propósito do autor, qual seja, deixar-nos perplexos com sua crueza de sentimento em relação ao rapaz e indignados mediante a ausência de percepção de suas necessidades. Como empresário e homem culto, o personagem não poderia ter optado por promover a inclusão social daquele homem, que ao final se revela apenas um garoto? De fato o empresário diz ao pedinte para arranjar um emprego, mas é ríspido e autoritário nessa proposta e não leva em consideração a vulnerabilidade a que o menino estava sujeito.

A exemplo dos textos analisados e, de modo geral, as personagens da cidade do Rio de Janeiro fonsequiano são hostis umas com as outras. Os espaços dos excluídos são resgatados

pelo autor para serem transformados em cenários que permitem prazer e também sofrimento. As manifestações explosivas de descontentamento social ou pessoal promovem o crime e tornam-se expressão clara da cidade que se torna pequena para tanta gente e que, ao mesmo tempo, vive um isolamento gerado pelo individualismo, pelo egoísmo.

### 3.4 A rua e a arte de flânar

A expansão da economia industrial e a conseqüente explosão demográfica das cidades acarretaram no surgimento do ambiente urbano moderno, possibilitando novas formas de experimentar e perceber e, conseqüentemente, exigindo-se um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas na literatura. Para explicitar essas transformações na literatura, Walter Benjamin (2011) dedicou-se a investigar os textos de Baudelaire e sua relação com a cidade de Paris. Em seus ensaios sobre a obra do poeta francês, Benjamin chama a atenção para a figura do *flâneur* que tem, por prazer, o costume de observar e refletir sobre a cidade e seus moradores. Dessa atitude, decorre a *flanêurie* como ato de apreensão e representação do panorama urbano.

Consultado Baudelaire, notamos que o poeta francês expressava as vivências da *flanêurie* e teorizava a respeito dessa figura alegorista da cidade, percebida, por ele, em meados do século XIX. O *flâneur*, algumas vezes, chamado de filósofo, outras, de artista, era, sem dúvida, um observador apaixonado das cidades e das multidões que as compõem. Nesse sentido, é interessante explicitarmos a seguinte comparação:

Pode-se também compará-lo, esse indivíduo, a um espelho tão grande quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 2010, p. 31).

O *flâneur*, como se percebe, convida-nos a lançar um olhar atento sobre a vida e sobre as pessoas. Para o perfeito *flâneur*, é um grande prazer fixar-se no movimento do mundo, estar no centro do mundo e, ao mesmo tempo, parecer escondido deste. Retornando a Benjamin, é possível confirmarmos que a cidade é o local sagrado da *flanêurie*, constituindo-se em ambiente sedutor para o *flâneur*. Na cidade, o *flâneur* se depara com signos da vida urbana que precisam ser decodificados e, assim, promove uma inebriante interpretação desse conjunto labiríntico de ruas que se entrelaçam.

Considerando os pensamentos de Baudelaire e Benjamim, podemos dizer que Rubem Fonseca, autor analisado em questão, também promove essa inebriante interpretação. O escritor encontra assunto heroico nas ruas. Em outras palavras, é na rua que o crime, o delírio, a miséria, a arte, as tradições populares se destacam e servem de matéria que compõem suas personagens literárias.

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIM, 2011, p. 35).

Para reforçarmos a ideia de Benjamim e Baudelaire, encontramos em João do Rio (2008, p. 26) um livro que coloca em destaque a rua como fator de vida das cidades, pois, “a rua tem alma”. Trata-se da obra **A alma encantadora das ruas**, publicada pela primeira vez em 1908, a qual reúne um conjunto de crônicas nas quais a rua é o elemento de composição principal dos enredos. No capítulo intitulado “A rua”, o autor explicita que:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar (JOÃO DO RIO, 2008, p. 26).

João do Rio (2008, p. 29), pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, sobre tal arte, explica que flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar. É observar e vadiar, é estar por aí, admirando, conversando, ouvindo. É perambular com inteligência. “Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas”.

Gomes (1994, p. 112) também toma esse caminho e nos ensina que o *flâneur* lê o espaço público, metonimicamente representado pela rua, como realidade viva e dinâmica, que como o homem, possui corpo e alma. Acrescenta que o narrador-*flâneur*, que deambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade como um discurso, vendo-a enquanto inscrição do homem no espaço e no tempo. Lê os signos da cidade, sua base física, os significantes, cujos significados o narrador constrói pelo estabelecimento de uma nova sintaxe, de uma nova

semântica e produz, como resultado, um outro discurso, a cena escrita, para a qual é chamado o leitor investido também no papel de *flâneur*.

Para ilustrar esta parte da dissertação, o primeiro conto selecionado foi “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, que sugere a postura deambulante da personagem Augusto pelas ruas cariocas, bem como, essa atividade, como arte. Fica o registro de que se trata de um conto de Rubem Fonseca, narrado em terceira pessoa e que abre o livro **Romance negro e outras histórias**, publicado em 1992.

Histórica e literariamente, a formação brasileira urbana pode ser apreendida em gêneros literários variados, desde o período colonial. Mas ela se torna marcante na ficção contemporânea. Vimos, em capítulo anterior, como se deu a aceleração dessa formação e podemos afirmar, que ela se cristalizou em torno do asfalto, da rua, símbolo da vida moderna. Na rua, entrecruzam o efêmero e o permanente, o velho e o novo. Elementos que revelam as marcas de uma cidade espacial e socialmente segregada, porém uma divisão relativizada pelo crime e pelo espírito individualista.

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” apresenta uma intensa descrição de lugares da capital carioca. Augusto, cujo nome verdadeiro é Epifânio, é o protagonista do conto. Em relação aos nomes apresentados por Fonseca, é válido destacar que este faz referência à manifestação divina, termo que sugere a grandiosidade do romântico projeto que a personagem tem de largar tudo só para viver de escrever; e, aquele, liga-se pela sinonímia a magnificência, elevação, aquilo que é venerável, ou seja, como se o escritor Augusto se sentisse agora poderoso, respeitado porque vai abandonar o emprego e se tornar artista<sup>15</sup>. Contudo, tais escolhas, considerando-se a trajetória da personagem, estão repletas de conotação irônica: de funcionário da Companhia de Água e Esgoto a aspirante a escritor numa sociedade moderna na qual não se parece enquadrar.

Após ganhar um prêmio na loteria, Augusto demite-se de seu emprego na Companhia. Decide dedicar sua vida a terminar o livro que está escrevendo e a ensinar gramática a prostitutas. Para compor o livro, morando no centro do Rio de Janeiro, adota o hábito de percorrer suas ruas, anotando dados como detalhes arquitetônicos, monumentos, mudanças ocorridas na paisagem da cidade e observando pessoas, cheiros etc.. Para a segunda empreitada, além de oferecer dinheiro às moças, desenvolveu seu próprio método de ensino. Com o tempo, um senhor, a quem ele chama de Velho, e Kelly, a prostituta, passaram a acompanhá-lo nas caminhadas. A moça acaba indo morar com Augusto.

---

<sup>15</sup> HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

À medida que o personagem caminha, a narrativa evolui e delinea para o leitor, a partir da ótica do observador, o lado miserável, sujo e pobre da cidade. Drogas, prostituição, manifestações religiosas são também dados que não escapam às observações de Augusto. Ao final, após caminhar a noite inteira até o amanhecer, deseja voltar para casa, mas não quer encontrar Kelly. Lamenta ser domingo, dia em que a maioria dos restaurantes do centro não abre e, portanto, um “dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora” (FONSECA, 1992, p. 50).

Fonseca faz um mapeamento do Rio de Janeiro neste conto, situando a personagem Augusto no centro da cidade. O desenho das ruas e das casas, das praças e dos antigos sobrados, além de conter a “experiência daqueles que os construíram” (ROLNIK, 2015, p. 18), também denota o seu mundo, já que uma leitura pode ser feita a partir dos contornos arquitetônicos observados pela personagem como se estivesse lendo um texto. A linguagem é recrutada para conceber, por intermédio da memória, a reconstrução de partes da cidade. Um processo que se dá com lucidez e, ao mesmo tempo, imaginação. Contudo, a modificação operada pelo processo de urbanização é constatada de imediato: “[...] desde os anos 40, ninguém morava mais nos sobrados das principais ruas do centro, no miolo comercial da cidade, que podia ser contido numa espécie de quadrilátero” (FONSECA, 1992, p. 16).

Gomes (1994, p. 64) nos ensina que “o signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. Assim, o cidadão – homem à deriva – está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra [...]”. Nesta paisagem, a narrativa dissemina, pelos percursos de Augusto, cenas que mimetizam o labirinto como um espaço intenso, modulado por acontecimentos, pela transformação urbana. Um novo significado é conferido ao território, por uma nova leitura que constata o estado de abandono em que foi deixada a antiga Cidade Maravilhosa:

O centro de uma perdida cidade cordial e malandra é agora povoado de mendigos, prostitutas decadentes, grafiteiros, pivetes, assaltantes, camelôs, sem-teto, que a cidade em crise produz, segrega e expele como dejetos: ‘cidade grande produz muito excremento’ – diz Augusto. No entanto, ele não os rejeita: observa-os, relaciona-se com eles e registra-os como matéria-prima para o livro que escreve (GOMES, 1994, p. 150).

A metrópole narrada concentra coletividades indefinidas que geram total indiferença de um indivíduo para com o outro na vida cotidiana. Essa indiferença, nas relações sociais, converge para a imagem do labirinto que dificulta as interações ou que as torna fugazes e fortuitas acentuando um burburinho, uma crise, um nervosismo que pode ser percebido, por

exemplo, no caminhar da multidão pelas ruas. São muitas cidades dentro de uma mesma cidade que faz proliferar seu repertório de imagens e existências humanas.

Para Augusto, as figuras humanas elencadas por Gomes não são invisíveis, ao contrário do que dissemos a respeito do narrador do conto “O outro” em relação ao seu oposto. Tais figuras fazem parte da paisagem da urbe que insiste em expulsá-los da *civitas*. A visão dos pobres não tem para o protagonista qualquer conotação hostil, mas antes, um traço de sofrimento pela separação em dois mundos que se impõe na mesma cidade. Augusto parece acreditar que pode solucionar, como intelectual que se apresenta, os problemas da cidade dividida. Daí seu empenho em ensinar a quem não sabe ler e sua tentativa de resgatar a memória carioca por intermédio do livro que escreve, cujo título é o mesmo do conto ora estudado. A personagem anda para escrever e tenta restaurar a cidade pela letra, transformando, dessa forma, o Rio de Janeiro, na personagem principal dessa narrativa. Mas essa fé na escrita revela-se frágil, pois Augusto apresenta-se como um sujeito desprovido de confiança.

Embora seja Augusto o *flâneur*, o observador que expõe a cidade, ela se torna tão expressiva no conto que acaba por significar a própria sustentação da história contada por Fonseca, inclusive, no que diz respeito à existência de um escritor (Augusto) dentro do texto. A cidade se faz enredo e personagem cada vez mais na literatura mundial e na brasileira:

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” confronta as andanças de “Augusto”, cujo nome verdadeiro é Epifânio, com as caminhadas, pelos mesmos lugares, de Joaquim Manuel de Macedo, aliás referido numa epígrafe ao conto. Mas por trás delas estão inúmeras outras da literatura. É Dostoiévski andando pelas ruas de São Petersburgo e transpondo este caminhar para uma série de textos, desde umas crônicas de mocidade até as passadas de Raskólnikov na margem do rio. Ou, ainda, Dostoiévski nas ruas de Londres, em meio à sordidez máxima de uma cidade, em pleno triunfar do capitalismo. É Dickens junto ao Tâmis, é Balzac, são tantas as lembranças que surgem com este conto. Mas certamente realidade nenhuma, nem o “pátio dos milagres” de Victor Hugo, ganha em asquerosidade quando confrontada com a miséria brasileira de nossos dias. Os ecos de Cronos certamente contribuem para realçar a infâmia de nosso cotidiano (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 776).

Augusto escolhe o centro da cidade para dar início a seu projeto. Por viver em uma grande cidade e ser impossível a totalização, o Centro lhe parece apropriado para o exercício da arte de andar. Dia e noite, o escritor está a acompanhar a vida da metrópole, cujo traçado, o corpo, parece-lhe mais atraente que o corpo da prostituta. Nesse traçado, símbolos capitalistas, como bancos e grandes redes de lanchonetes, são apresentados como geradores

de uma grande violência, já que são os responsáveis pela miséria daqueles que estão a viver debaixo das marquises dos prédios.

Diversas práticas de violência exploradas no conto e a impossibilidade de restauração harmônica da cidade, indicada no final pela solidão da personagem, num dos momentos de maior plasticidade da obra do contista, ratifica o emparelhamento de Rubem Fonseca com as questões que se podem levantar acerca da experiência urbana contemporânea (FARIA, 1999, p. 77).

As observações de Augusto, contudo, não se restringem a essa questão de apontar as mazelas sociais. Também tem peso em sua arte a tentativa de recuperação de um tempo grandioso vivido pela metrópole carioca. Os retratos dos sobrados, dos teatros dão à narrativa um tom nostálgico. Em seu livro, Augusto quer recuperar a identidade de um Rio que não existe mais. Tenta disfarçar imagens da urbe moderna buscando, nos detalhes, as referências antigas da cidade. Assim, há no conto uma tentativa de Augusto em articular em seu livro uma relação entre cidade e memória. É a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite.

O segundo conto que despertou nosso interesse para destacar esta postura de Rubem Fonseca em constituir personagens que se apresentam como observadores da cena urbana é “A coleira do cão”, publicado em livro de igual nome, no ano de 1965. Neste conto, o delegado Vilela será a chave do estudo. Escrito em terceira pessoa, porém com a inserção de vários diálogos na história, que acabam por conter a voz do narrador, “A coleira do cão” trata-se de uma obra em que o delegado Vilela e seus subordinados percorrem a periferia do Rio de Janeiro para tentar solucionar crimes, em especial, brutais assassinatos.

No início da narrativa, encontramos o delegado e seus policiais diante do corpo de Claudionor e, antes mesmo que a perícia terminasse seu trabalho e o rabeção chegasse para levá-lo, a notícia de outro assassinato, igualmente chocante, dessa vez, ocorrido dentro um ônibus urbano, é dada por um guarda da radiopatrulha. A vítima era conhecida como Alfreduinho. Vilela acaba por descobrir que os dois casos e um terceiro foram praticados a mando de Bambaia, um bandido a serviço do jogo de bicho. A partir daí, Vilela passa a trabalhar para encontrar Bambaia.

Um ponto que realça nessa narrativa é o comportamento de Vilela. A personagem, diferentemente de outros policiais que aparecem na obra de Fonseca, é contrária a torturas e prisões sem justificativas, como é comum acontecer com bêbados. Além disso, é um investigador que gosta de pássaros e, nas horas livres, costuma ler poesias. O livro que Vilela

tem sobre sua mesa trata-se de **Claro enigma**, de Drummond, que não passa despercebido aos repórteres que o criticam no conto:

É pena que homens como o delegado Vilela contribuam para desmoralizar uma entidade que sempre mereceu o nosso respeito, talvez infundadamente, somos obrigados a constatar com tristeza. O delegado Vilela gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas. Quando chegamos, para entrevistá-lo, somente encontramos, sobre a sua mesa, um livro que a subserviência do detetive Washington Luiz Gomes não conseguiu esconder de nós. Chamava-se *Claro enigma*. É esse o enigma da polícia – um enigma claro, fácil de resolver, com uma limpeza dos seus quadros, uma razia nos seus núcleos de corrupção, uma reorganização dos seus serviços (FONSECA, 2004, p. 217).

Rubem Fonseca, em “A coleira do cão”, por meio do policial protagonista, apresenta-nos imagens de uma cidade submetida à violência e ao medo. A visão que extraímos desse conto, de um delegado percorrendo os morros da cidade carioca para cumprir seu trabalho, somada aos fundamentos teóricos encontrados em Benjamin (2011), leva-nos a interpretar que tal personagem, assim como Augusto, de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, é um verdadeiro *flâneur*.

Vilela sofre uma grande transformação em sua personalidade após a morte de Melinho, seu parceiro na delegacia. O policial foi alvo de um tiro num enfrentamento com bandidos. Há, contudo, uma sugestão, na trama, de que Melinho teria sido baleado involuntariamente, por um colega de farda, segundo o que diz Pedro a Vilela: “Foi um de nós que atirou nele, não foi? Eu, ou o Washington, não foi? O tiro é de quarenta e cinco, o buraco só pode ser de quarenta e cinco” (Fonseca, 2004, p. 226).

Fonseca nos colocou diante de um policial que não usava revólver, pacífico, ético, que não admitia injustiça e, ainda, amante de poesias. O incidente com Melinho parece ter sido forte demais para Vilela. Quando, no hospital, recebe a notícia da morte de Melinho, vendo o silêncio dos companheiros, caminha até a porta que havia para a rua e, na companhia de Washington, diz: “Que rua feia esta...” (FONSECA, 2004, p. 227). A partir daquele momento torna-se um homem embrutecido. Sua agressividade se revela posteriormente, quando tenta obter do bandido Jaiminho, sob a ameaça de morte, num terreno baldio, informações sobre Bambaia.

Apesar de a arma estar encostada na cabeça de Jaiminho, a mão de Vilela tremia.  
“Vou matar esse cara!”, gritou Vilela.

Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante da detonação. “Eu conto, eu conto!”, exclamou Jaiminho. Ouviram-se as asas dos urubus assustados levantando voo, no curto silêncio que se fez. Vilela começou a andar lentamente. Washington seguiu-o. “Eu ia mesmo matar ele”, disse Vilela. “Eu senti isso. Só tive tempo de dar um safanão na arma”. “Me deu vontade de atirar na cabeça dele...” (FONSECA, 2004, p. 232).

Essa transformação experimentada pela personagem é o que nos permite qualificá-lo como um *flâneur*. É quase impossível manter boa conduta em meio a um universo densamente massificado, onde cada um parece ter, em si, algo conspirador. Se no início do conto Vilela percorria as ruas cariocas, contagiado por sua estrutura moderna, porém de forma impessoal, sem refletir sobre elas – portanto, na condição de um *basbaque*, como nos ensina Benjamim (2011) – ao final, o delegado passa a percebê-las pela beleza ou feiura, pelo cheiro e até pelos objetos que compõem, por exemplo, as casas. Como simples *flâneur*, em plena posse de sua individualidade. Sente a cena urbana de forma mais intensa, inclusive reavaliando a maneira como a encarava antes.

“Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um Sagrado Coração de Jesus na parede também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas”.

“Puxa, doutor, até parece que o senhor nunca entrou em casa de pobre.”

“Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver” (FONSECA, 2004, p. 234).

Augusto e Vilela, cada um a seu modo, são dois representantes do universo literário que, valendo-se dos órgãos dos sentidos, descortinam os contornos das ruas, dos bairros, dos morros e dos parques. Pelo ato de observar, de olhar, redescobrem a cidade e as pessoas que a compõem. Um escreve livros e, o outro, tem por gosto, a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Dois idealistas frustrados que, sendo capazes de sentir a vida de modo diferente, nutridos por sentimentos nobres, sozinhos, não dão conta de mudar a brutalidade das pessoas cidadinas. Para ambos, a cidade parece repetir-se em diferença e a multiplicar o seu repertório de imagens que podem ser lidas por meio do fictício.

## 4 O ESTILO

### 4.1 A linguagem fonsequiana

Há, na totalidade das obras de Rubem Fonseca, características predominantes na linguagem adotada: uma dicção rápida, direta, enxuta. A excelência desse estilo consiste em ser claro, sem parecer uma proposta esvaziada de sentido. Logo, notamos um esforço do autor em, pela linguagem, apontar para o leitor a matéria popular encontrada em seu ambiente predileto, a cidade.

Antônio Candido (1987, p. 210) afirma que: “o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas”. Em Rubem Fonseca, uma prosa voltada para todos os níveis de realidade é feita de maneira ímpar, para mostrar a brutalidade da vida. Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece de maneira forte nos contos que expõem para o leitor um tipo de violência concatenada por recursos técnico-linguísticos despedidos de eufemismo, que funde ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa e, às vezes, em terceira.

Tomáz Eloy Martínez, na introdução dos **64 contos de Rubem Fonseca**, afirma que:

Fonseca instala o medo ou o Mal no próprio interior da linguagem, cada uma de suas palavras é como uma nota musical arrancada da sinfonia do Mal. A exemplo dos poetas, ele faz as palavras tocarem a borda extrema de seus sentidos. Lendo-o sente-se o poder de dissuasão ou de perversão que até a mais surrada palavra pode comportar. Muitos poucos conseguiram, como ele, criar um personagem com dois ou três traços, urgir tramas cujas costuras não se veem (MARTINEZ, 2005, p. 10).

Estudar a violência da linguagem nas obras do autor parte da constatação de que seu modo de narrar “dá a cada palavra peso e precisão; uma linguagem como a lágrima do personagem Amadeu, ‘feita quase somente de sal’” (VIDAL, 2000, p. 139)<sup>16</sup>, que pode ser observada em diversos contos. Para demonstrar essa linguagem, selecionamos um pequeno trecho do conto “Laurinha”. Nele, o protagonista e o personagem Manoel torturam o estuprador e assassino da filha e sobrinha: “Agarrei os colhões de Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele. Peguei o saco escrotal dele com os dois testículos e joguei na lata de lixo [...]” (FONSECA, 2006, p. 94).

<sup>16</sup> Amadeu é personagem do conto “O pedido”, do livro **Feliz ano novo**, publicado em 1975.

Os textos fonssequianos, portanto, constituem um estilo que revigora a ficcionalidade, pois não se enquadram na atmosfera dos textos que os editores da personagem Autor, do conto “Intestino grosso”, pretendiam continuar a publicar. Essa ruptura com as formas de narrar anteriores mostra que o que a personagem anunciava na ficção também representa a intenção literária de Rubem Fonseca em escrever para expor uma expressão direta da vida. Dessa maneira, tanto por sua natureza quanto, especialmente, por seu papel na dinâmica cultural contemporânea, a violência constitui-se em um tipo de linguagem que não apenas expressa conflitos, mas, por vezes, pode explicitar a existência de formas culturais diferenciadas. Isso pode, para alguns grupos sociais, representar uma estratégia de obtenção de visibilidade no dia a dia da vida urbana. Talvez um leitor inexperiente seja acometido de um estranhamento e abandone a leitura, mas os que não se intimidam por esse efeito de realidade prosseguem e descobrem no próprio contexto os motivos, em geral, perversos da caracterização de personagens que ainda trazem marcas de tipos sociais.

Rubem Fonseca não inventou a violência. O que ele inventou foi um modo de narrar essa violência, empregando um discurso que transforma em arte o manejo da palavra. Dessa forma, o texto construído como um labirinto direciona-nos para uma leitura plural da cidade, que expõe um relato verossímil da sociedade contemporânea. Enredos semelhantes aos dos contos de Fonseca frequentemente são publicados, mas para narrar esse mundo cheio de crueldades, o autor faz uso de uma linguagem que lhe dá instrumentos para descrever comportamentos humanos sem os estereótipos de uma língua viciada, construída em preconceitos e proibições, impedindo a emergência do sentido original das palavras.

Começaremos o estudo dessa linguagem analisando os conceitos de polifonia e dialogismo de Mikhail Bakhtin e, concomitantemente, verificaremos o conceito de intertextualidade. A intenção é constatar como o autor Rubem Fonseca aplica tais conceitos em alguns contos de sua obra.

#### **4.2 As vozes nos contos de Rubem Fonseca: polifonia e dialogismo**

Na segunda metade do século XX, o crítico soviético Mikhail Bakhtin, na obra **Problemas da poética de Dostoiévski** (2013), desenvolveu a ideia de polifonia na literatura do escritor Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. Antes de Bakhtin, a crítica literária ocupava-se em discutir o caráter ideológico do autor russo. O enfoque, no entanto, encobria a característica fundamental dos romances de Dostoiévski, a “polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN, 2013, p. 4).

Mikhail Bakhtin escreveu um livro de teses em que abordou o romance polifônico, as relações dialógicas, a carnavalização da literatura, uma nova concepção de gêneros literários e sua transformação na obra de Dostoiévski. Questões que se amparam na discussão do diálogo como fundamento do pensamento criativo e da própria criação. Não há intenção em explorar todos esses conceitos, mas alguns deles, em especial o de polifonia e o de dialogismo.

O conceito de polifonia, por si só, é bastante extenso e exaustivamente trabalhado por Bakhtin no capítulo intitulado “O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”. Na tese apresentada pelo crítico, encontramos ideias que nos permitiram entender que estamos diante de uma categoria filosófica, uma expressão que pode ser aplicada à literatura. Essa aplicação se dá de modo único dentro da literatura produzida por Dostoiévski. Bakhtin percorre a obra dos principais críticos do escritor russo para mostrar que eles criaram várias teorias filosóficas autônomas e contraditórias sobre os romances dostoiévskianos. Aponta que para alguns pesquisadores, “a voz de Dostoiévski se confunde com a voz desses e daqueles heróis, para outros, é uma síntese peculiar de todas essas vozes ideológicas, para terceiros, aquela é simplesmente abafada por estas” (BAKHTIN, 2013, p. 3). O que Bakhtin esclarece é que Dostoiévski não remete a si próprio na construção das ideias, pois deve se levar em conta que a construção das personagens dostoiévskianas passa por um processo evolutivo no qual não apresentam apenas vários discursos monológicos, mas até diversas ideias complexas, que se tornam significativas à medida que o enredo se desenvolve.

Ivanaldo Santos (2006)<sup>17</sup>, na revista **Vivência**, publica uma resenha sobre o livro de Bakhtin e destaca dois argumentos apontados pelo crítico para sustentar seu ponto de vista. O primeiro é que no final do século XIX e início do XX, a crítica literária não possuía uma metodologia de análise conceitual adequada para compreender a polifonia de Dostoiévski; realizava uma exegese das obras do autor a partir de dois modelos de análises de conceitos. Um utilizado pela literatura burguesa da Europa, principalmente de países como França e Alemanha, dando ênfase à nova estrutura social surgida com as revoluções do século XVIII – Revolução Francesa e Revolução Industrial. O outro tem relação com a forma e a estilística dominante na literatura europeia, ou seja, o chamado estilo kantiano, derivado da forma de argumentar do filósofo Kant e desenvolvido em seus escritos. O segundo argumento compilado por Santos é a transgressão da vontade artística do autor, nesse caso, Dostoiévski.

Para Bakhtin – segundo o que podemos extrair da resenha de Santos, no caso do primeiro argumento – a crítica leu a obra de Dostoiévski como se ele fosse um seguidor do

---

<sup>17</sup> SANTOS, Ivanaldo. A polifonia na poética de Dostoiévski, de Mikhail Bakhtin. **Vivência**, n. 30, p. 117-125, 2006.

modelo argumentativo do ideal de vida burguês e, ao mesmo tempo, um seguidor do estilo de Kant. Já no caso do segundo argumento, a crítica não leu a obra de Dostoiévski procurando encontrar nela o que realmente foi escrito. Um erro apontado como ingênuo, pois a leitura partiu de seus próprios valores sociais, culturais e filosóficos, esquecendo-se de que o escritor russo nem sempre partilhava desses ideais e de que ele construiu um pensamento autônomo, que deve ser analisado a partir de conceitos originais.

Bakhtin entende que a crítica literária ignorou a polifonia desenvolvida por Dostoiévski, demonstrando que não compreendeu a amplitude da obra do escritor. Assim se posiciona:

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2013, p. 4-5).*

Dostoiévski criou, portanto, um tipo muito especial de romance. Especial porque em relação aos personagens, a voz deste possui independência na estrutura da obra. Afirma Bakhtin (2013, p. 5) que “Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*”. Como podemos inferir dos apontamentos de Bakhtin, a polifonia são consciências ou vozes que estão inseridas numa obra literária e são plenas de valor, mantendo com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo. Essas consciências ou vozes, mediante outras, não perdem sua existência e/ ou sua autonomia. Elas podem travar diálogos, estabelecer acordos ou discutir sem se chegar a um acordo, podem ter princípios éticos ou antiéticos. Contudo, o que as tornam plenivalentes é o fato de que não existe uma consciência ou voz que se sobressaia às demais, elas estão sempre num mesmo patamar.

Em contraposição ao pensamento polifônico existe o pensamento monológico. Nesse, as consciências ou vozes estão inseridas dentro de um mesmo discurso, porém, não mantêm entre si relações de igualdade. Há, no pensamento monológico, uma ou mais de uma consciência que domina as demais. Do ponto de vista de uma visão monológica coerente e da concepção do mundo representado e do cânon monológico da construção do romance, o mundo de Dostoiévski pode afigurar-se um caos e a construção dos seus romances, algum

conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização. Para Bakhtin, só à luz da polifonia podem tornar-se compreensíveis a organicidade, a coerência e a integridade da poética de Dostoiévski.

A crítica literária, em geral, tentou transformar a polifonia de Dostoiévski em um monólogo com interpretações ideológicas e reducionistas, segundo Bakhtin. Porém, o fascínio dos críticos em direcionarem as ideias de Dostoiévski para certas ideologias ou teorias radicais, reside no fato de essas abordagens inserirem-se nos objetos de estudo desses pesquisadores e servirem de fundamento para seus discursos. O que notamos em **Problemas da poética de Dostoiévski** é que não é possível perceber a arte desse autor quando se classifica seus romances apenas como psicológico ou filosófico. Os estudos nessa direção excluem os elementos reais das obras do escritor que são uma análise profunda da vida dos homens e de sua própria existência.

O universo dostoiévskiano é profundamente personalista. Ele adota e interpreta todo pensamento como posição do homem, razão pela qual, mesmo nos limites de consciências particulares, a série dialética ou antinômica é apenas um momento inseparavelmente entrelaçado com outros momentos de uma consciência concreta integral (BAKHTIN, 2013, p. 8).

Em nossa leitura, para Bakhtin, as personagens do escritor russo apresentam as consciências ou vozes tal como são na realidade, sem relações de aparências sociais, sem os preconceitos de classes sociais, sem os formalismos e rituais religiosos ou normas do aparelho burocrático estatal. De modo que, visões de mundo, aparentemente incompatíveis, dirigem-se umas às outras, resultando num mistura de vozes, num novo diálogo.

Traçada uma breve análise do conceito de polifonia proposto por Bakhtin, necessário se faz o entendimento do que é o discurso. Para isso, buscamos as descrições do autor expostas no capítulo “O Discurso em Dostoiévski”, no qual o autor propõe o conceito de discurso, contrapondo-o à visão objetivista da língua e afirmando que as relações dialógicas pertencem ao campo do discurso e, portanto, são objetos da Metalinguística.

Bakhtin (2013, p. 207-209) afirma que o discurso é visto como a língua em sua integridade concreta e viva e não como um objeto específico da Linguística. As relações dialógicas, embora situadas no campo do discurso, não pertencem a um campo puramente linguístico, mas são extralinguísticas. Por isso, no discurso dialógico, a Linguística deve se valer dos resultados da Metalinguística.

Como o objetivo de nosso estudo é traçar uma análise sobre a linguagem da obra fonsequiana, é preciso registrar, as seguintes palavras de Bakhtin:

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2013, p. 209).

A partir daí, o conceito de discurso é apresentado sob o ângulo da comunicação dialógica, que se concretiza na forma de enunciados, pressupondo uma autoria enunciativo-discursiva. “Todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real [...] e, apesar de tudo sentimos nela uma vontade criativa única [...] da qual se pode reagir dialogicamente”. (BAKHTIN, 2013, p. 210).

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais, mas também em qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, se esta não for interpretada como uma palavra impessoal da língua, mas como representante do enunciado, da voz de um outro. Bakhtin nos ensina que as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais etc., se entendidos como dotados de uma cosmovisão da linguagem, numa abordagem não mais linguística.

Iniciamos esse capítulo afirmando que há, na totalidade das obras de Rubem Fonseca, características predominantes na linguagem adotada. Citamos, como exemplo, a dicção rápida, direta e enxuta. Também dissemos que a excelência do estilo empregado consiste em ser claro sem parecer uma proposta esvaziada de sentido. Em geral, Rubem Fonseca tece um discurso que mistura dialetos e línguas, textos canonizados, corriqueiros e vulgares, produzindo um enunciado inquietante que cria uma ficção racionalizadora e lúdica. Tudo isso produz um efeito real dentro das narrativas, nas falas das personagens, no emprego de socioletos que contribuem para a composição de cenários específicos.

Maria Antonieta Pereira (2000, p. 115), em seu livro **No fio do texto**: a obra de Rubem Fonseca, recorre a Roland Barthes para demonstrar como o escritor mineiro valoriza o leitor por meio da estrutura comunicativa de seu texto. Ensina-nos que, para Barthes, o socioleto sempre contém algum tipo de intimidação, pois dá segurança àqueles que o usam e exclui os demais. Complementa expondo que a diferença entre o socioleto instalado no poder e o do não-poder é que, enquanto o primeiro age por opressão, o segundo atua por sujeição e constrange o interlocutor. Fenômeno decorrente de experiências socioculturais comuns a determinados grupos, o socioleto acaba ameaçando seu próprio falante, que se vê obrigado a se expressar de determinada forma e ameaça o ouvinte, que é condenado à exclusão.

Não há intenção em discutir aqui os aspectos dessa exclusão, mas dentro do raciocínio explicitado e pensando nos contos já selecionados nesse trabalho podemos citar como exemplo de socioleto as gírias. Elas recheiam as falas de diversas personagens de Fonseca. Veja, como exemplo, as falas de Zequinha e Pereba em “Feliz Ano Novo”:

Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arreventado. Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como. Depois de amanhã vocês vão ver. Vão ver o quê?, perguntou Zequinha. Só tô esperando o Lambreta chegar de São Paulo. Porra, tu tá transando com o Lambreta?, disse Zequinha. As ferramentas dele tão todas aqui. Aqui?, disse Zequinha. Você tá louco. Eu ri. Quais são os ferros que você tem?, perguntou Zequinha (FONSECA, 2004, p. 366-367).

As gírias revertem normas gramaticais vigentes e estabelecem uma forma de convivência de um grupo, constituindo, assim, uma língua dentro da língua. Nestes termos, o modo como os narradores fonssequianos se expressam representa de fato um estilo que dá visibilidade a sujeitos que vivem nos morros e nas periferias das cidades. Longe de parecer apenas como evidência de dissidência social, essa verbalização, cada vez mais claramente, assume um papel constitutivo e estruturador de novas expressões, revelando-se, no plano da linguagem, como enunciação legítima da experiência urbana.

Podemos dizer que a linguagem é um espaço caótico, pois a inquietação que ocorre dentro da Língua Portuguesa e de qualquer outra, é resultado de uma dinâmica instável. O idioma ora se conserva, pelo domínio das regras específicas da língua nativa, ora se modifica, numa evolução que não cessa. Portanto, há uma tentativa da língua em se equilibrar entre um modelo ideal, padrão e um uso efetivo, que reflete as características de um grupo social, por exemplo. Rubem Fonseca, alinhado a esse universo linguístico múltiplo, oferece a seus leitores uma língua dinâmica. Para isso, além do socioleto, como apontamos, a narrativa fonssequiana adota também termos que são taxados de palavrões para tratar de temáticas do submundo carioca e apropriar-se não só das histórias e tragédias deste universo, mas também da fala coloquial deste, que resultou inovadora, até então.

A amostragem que faço dessas ideias remete à personagem Autor do conto “Intestino grosso” quando se põe a discutir a tomada do vocábulo “foder” com sentido pejorativo e como raiz de todas as palavras proibidas. Encontramos nesse conto uma pesada crítica de Fonseca ao uso de certos nomes como palavrões. Explica o protagonista que a atribuição de ser ou não um termo um palavrão está associada à ligação que costuma ser feita com nossas funções sexuais ou excretoras. Trata-se de uma dificuldade do ser humano em lidar com tudo aquilo que o faz lembrar sua natureza animal e, ainda, de sua dificuldade diante da nudez do corpo. Segundo Pereira (2000), o ponto de vista que coloca a palavra “foder” como a matriz das demais palavras condenadas não tem fundamento etimológico, mas sob a ótica ideológica ele se torna plausível. Explica a pesquisadora:

De fato, o discurso reinante em torno da sexualidade busca ordená-la e controlá-la através do seu ponto vital: as relações sexuais. Por esse caminho, procura-se regularmente a vida, a saúde, o corpo, a procriação e instauram-se os mecanismos daquilo que Foucault denomina bio-poder. Se o instrumento essencial para a gerência da sexualidade encontra-se no discurso produzido a seu respeito, é preciso que se controle essa própria discursividade – a linguagem fica, assim, colocada a serviço de determinados modelos que satisfaçam a um dispositivo geral de saber/poder. A contabilidade e o controle do sexual, enquanto tarefas sérias, científicas e vitais, devem exercer-se em campos delimitados e assépticos, imunes à perturbação do prazer dionisíaco, diferente do modelo (PEREIRA, 2000, p. 111).

Conclui a pesquisadora que eufemismos e termos da ciência constituem o vocabulário próprio para se referir a comportamentos e a órgãos sobre cuja existência é cobrado, principalmente, o silêncio. Na mesma linha o Autor de “Intestino Grosso”, responde ao seu entrevistador: “a metáfora surgiu para isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula, faziam tudo, só não fodiam*” (FONSECA, 1990, p. 167).

O palavrão circula desenvolto nos contos de Fonseca e colabora na construção de uma linguagem que expõe e questiona o discurso da sexualidade. No entanto, não podemos deixar de registrar que, ao constituir um discurso de múltiplas faces, o escritor nos oferece um jogo signó bastante interessante. A palavra destacada nessa dissertação “foder” é encontrada no conto “O balão fantasma”, publicado no livro **O buraco na parede**, em 1995, com uma conotação bem distinta. A palavra é empregada para se referir a “um balão gigante, o maior do mundo”. Ao longo do conto, o imenso balão é perseguido por dois grupos, um que pretendia evitar a ação de soltar balões pela cidade e o outro formado por baloeiros que se

encantavam com essa espécie de arte, que desejam apenas ver o balão subir, o mais alto possível, e recebeu o nome de “O Fodão”. O sentido adotado enaltece as características do balão, transformando-o em objeto de admiração e desejo de ambos os grupos. Um balão que “não foi criado para ser preso, nem para morrer no mar como se fosse um marinheiro” (FONSECA, 1995, p. 9; 25).

Recuperando nossas análises anteriores, vimos que a autoria pode ser concebida como uma postura de autor, posto que resulta numa reação dialógica. Bakhtin propõe duas unidades do discurso, ao discutir autoria: a da enunciação do autor e a da enunciação do herói. A primeira compreende significações diretamente referenciais, adequadas ao objeto do discurso e elaboradas de maneira que se percebam características referentes à tipicidade de uma determinada personagem. Já a segunda, trata-se de um discurso de uma personagem construída discursivo e dialogicamente como objeto da intenção do autor e não do ponto de vista da própria personagem.

Valer e Pereira (2008)<sup>18</sup> apontam que é sob esse escopo entre unidades enunciativas – do autor e do herói – que Bakhtin discute o conceito de vozes que constroem o discurso polifônico. A última instância de significação da obra não está construída pelo discurso direto, mas por meio do discurso do outro. Apontam, ainda, que, a partir dessa inter-relação entre discurso do autor e discurso do outro, se dá o dialogismo constitutivo da obra. O discurso do outro é usado pelo autor como ponto de condução da narrativa. Por meio da voz do narrador, o autor transpõe refratadamente sua voz, ocultando-se, mas também a representando. Analisando questões de literatura e de estética, Bakhtin<sup>19</sup>, em outro trabalho, afirma:

Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN, 1988, p. 86).

O que Bakhtin propõe é que nas enunciações não se pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, não se pode deixar de ser participante do diálogo social. A expressão das ideias do autor é frequentemente transposta ao discurso do outro, mediada pelo discurso bivocal. Como depreendido por Valer e Pereira (2008), isso se exemplifica em

<sup>18</sup> VALER, Salete; PEREIRA, Rodrigo Acosta. As vozes no conto “Botando pra quebrar” em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca – exotopia, dialogismo e consciência. **Revista Letra Magna**, Ano 04, n. 8, p. 1-18, 2008.

<sup>19</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

narrativas orais, pois sua estilização acontece pela orientação que o autor emprega no discurso do outro em função de seu caráter bivocal na intersecção de duas vozes.

O autor não nos mostra a palavra dele, como palavra objetificada do herói, mas a usa de dentro para fora para atender a seus fins, forçando-nos a sentir nitidamente a distância entre ele, autor, e essa palavra do outro. Bakhtin, sobre o discurso do herói e o discurso narrativo, retoma a voz refratada do autor na voz do herói ou do narrador, buscando compreender o funcionamento da relação entre o eu e o outro em que o eu se constitui a partir do outro.

Para Bakhtin, na autoconsciência do herói está pressuposta a consciência do outro, na autoenunciação do herói está o discurso do outro sobre ele, como se palavras e contrapalavras se fundissem em um único enunciado levando a uma fusão e construindo a polifonia, de fato. É pela narração que geralmente se observa a fusão ou interferência de duas vozes. Dessa fusão de vozes surge a dialogização da consciência das personagens e “em todos os seus caminhos até o objeto, [...], o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva” (BAKHTIN, 1988, p. 88).

Valer e Pereira (2008) destacam que sobre o discurso do herói e o discurso do narrador, Bakhtin retoma as discussões sobre a construção dialógica do discurso sobre o discurso e as vozes que engendram a obra romanesca. Cada personagem entra no discurso interior do herói como um símbolo ideológico, cada personagem é uma concepção de vida personificada. Quanto à narração no seu todo, destacam que para Bakhtin esta é endereçada ao herói, ou seja, na narração, alguns discursos são coparticipantes do diálogo interior do herói, outros o são potencialmente. Quanto ao discurso do autor, apontam que este não pode estar atuante em todos os momentos e concluir ou fechar o discurso do herói. Pode apenas dirigir-se ao discurso do herói.

Em diferentes momentos, há o cruzamento de réplicas do diálogo aberto com o diálogo interior dos heróis. As diferentes vozes se inter cruzam para estabelecer ideias e pontos de vista, pois “em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem” (BAKHTIN, 1988, p. 139). As narrativas apresentam uma realidade em que, de uma forma ou de outra, o receptor reconhecerá ali um universo sem o qual a obra não produziria sentido. Sob essa perspectiva, a constituição de uma narrativa pode se dar tanto por uma polifonia quanto por uma monologia. As relações dialógicas que compõem o discurso bivocal se convertem na voz do herói e sustentam sua relação com as demais personagens que, por sua vez, constroem uma ligação entre as palavras

ao longo da narrativa. Nesse encontro, o discurso do outro determina o discurso do herói e, dessa forma, define seu tom e lhe estabelece significação.

Em narrativas fonsequianas, percebemos que, no fundo das narrações principais, seja com a presença de narrador-personagem ou não, é comum a presença de um outro timbre de voz no meio das falas mais atuantes. Já mencionamos nesse trabalho os contos “**O cobrador**” e “Passeio noturno”. Em comum, podemos apontar que as narrativas, juntamente com o conto “Botando pra quebrar”, apresentam narradores-personagens. Outros contos como “Anjos das marquises” e “Henri” apresentam narradores externos. O que se destaca, porém, é o fato de que em todos eles há outra voz, a do herói (narrador) que busca sua autorrealização.

Esse encontro de vozes acontece em diversos contos. Para exemplificar, escolhemos, entre os citados anteriormente, transcrever trechos de “Passeio noturno” e “Anjos das marquises”, respectivamente:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você esta com ar cansado (FONSECA, 1990, p. 61).

Afinal, uma noite, quando já voltava desanimado para casa, Paiva viu o casal de abnegados levantando um corpo estendido na calçada e se aproximou. Eu tenho acompanhado o trabalho de vocês e gostaria de colaborar, disse. [...] Ele repetiu que gostaria de ajudar naquele trabalho. Como?, perguntou a mulher. Como vocês acharem melhor, disse Paiva, disponho de tempo e ainda tenho bastante vigor. [...]. O senhor nos dá o seu telefone que nós entramos em contato, disse o homem de cabelos grisalhos que parecia liderar o grupo. Anota o telefone dele, dona Dulce. Vocês são de algum serviço social ligado ao governo? Não, não, respondeu dona Dulce [...] (FONSECA, 1998, p. 24).

No primeiro trecho, as relações dialógicas se dão pelo encontro da voz do narrador-personagem com sua esposa. No segundo, esse encontro ocorre pela voz de Paiva e dona Dulce, que chegam ao leitor por meio de um narrador externo. Interessante, contudo, é a relação dialógica que se dá no encontro da voz do narrador com sua consciência em “O cobrador”.

Hoje é dia 24 de dezembro, dia do Baile de Natal ou Primeiro Grito de Carnaval. Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho

que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será meu último gesto romântico inconsequente (FONSECA, 2004, p. 504).

Sabemos que a personagem possuía um objetivo, desde o início de sua narrativa, mas, a consciência a respeito dele, como dissemos, em capítulo anterior, era incipiente. A consciência plena da personagem somente é conquistada com a chegada de Ana. “Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver”. O discurso do herói – narrador-personagem – expõe suas percepções a respeito de sua “missão” construindo uma autoconsciência, mesmo que esta tenha se desenvolvido com a ajuda de outra personagem. As vozes do cobrador e de Ana acabam se aproximando e produzindo um discurso que comunga a mesma concepção de vida.

O cenário pintado por Fonseca, para situar suas personagens, também nos leva a refletir sobre as várias vozes que se entrelaçam na leitura de símbolos que se concentram no espaço urbano. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, isso se torna claro na presentificação de certos elementos como as mudanças dos nomes das ruas da cidade e a claraboia do sobrado. Estes elementos ou símbolos recuperam para Augusto/Epifânio imagens de um tempo passado. Em todos os domínios da criação literária, os símbolos estão repletos de palavras de outrem, de referências que representam o jeito de se pensar e comportar em dado momento histórico. Tanto a cidade quanto a ficção são polifônicos. Portanto, tais símbolos são marcas de uma cidade cheia de histórias que jamais serão lidas da mesma forma pelas figuras que dialogam com Augusto/ Epifânio, no conto, quanto por nós leitores de Rubem Fonseca.

Outro sentido que persegue meus pensamentos diz respeito ao fato de que um autor pode usar o discurso de outro para os seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação. Dessa forma, consciente ou inconscientemente, todo texto pode englobar outros textos. Uma narrativa pode comportar muitas leituras, uma obra literária se faz de muitas vozes. Essa ideia também encontra amparo no trabalho de Ribeiro:

Um dos aspectos mais fascinantes da obra de Rubem Fonseca é sua constante referência ao universo artístico. Não apenas a literatura, mas as artes plásticas, o cinema e até obras científicas e textos de divulgação, servem-lhe de mote, motivo ou pretexto para a construção de narrativas. Várias vezes, seus contos são glosas bem elaboradas de narrativas pré-existentes, moldando-as e tangendo-as para seus objetivos (RIBEIRO, 2000, p. 12).

Como se percebe, o inter-relacionamento de discursos caracteriza a atividade criativa. Um texto literário surge relacionado a outros textos que podem lhe ser anteriores ou contemporâneos. Esse entendimento, alinhados à teoria que explicita a polifonia e o dialogismo, remete-nos a um outro conceito, o da intertextualidade. Segundo Barros (2011, p. 4) “deve-se observar que a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos”.

Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 60) afirma que “devemos a Mikhail Bakhtin a primeira teorização do fenômeno da intertextualidade”. Seguindo a esteira de Bakhtin, a professora define tal fenômeno como um trabalho constante de cada texto com relação a outros. Considera a intertextualidade como um imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Na mesma linha, ainda cita Kristeva<sup>20</sup> que diz: “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”. Para demonstrar que Fonseca muitas vezes se vale de narrativas pré-existentes ou de um diálogo entre diferentes textos para moldar seus contos, passemos ao estudo de “O cobrador” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

No livro **O cobrador**, a epígrafe apresentada nos oferece um norte para a leitura de seu conjunto de contos. Mas, considerando especialmente o conto que leva o mesmo nome do livro, o riso sugerido pela tradução que Haroldo de Campos faz da “Encantação pelo riso”, de V. Khlébnikov, parece-me insensato para a análise da figura cruel que é a personagem protagonista, já que esta possui dentes apodrecidos e tem sua revolta manifestada, no início da história, dentro do consultório odontológico.

Rubem Fonseca consegue ridicularizar os problemas mais comuns do universo urbano, exagerando-os com palavras bem escolhidas. A violência está presente nas ações do conto, mas também na linguagem que se expressa nele pelo relato dos feitos da personagem que adota um vocabulário que oscila entre o macabro e o lírico. Vejamos duas passagens:

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele (FONSECA, 2005, p. 278)

Faço um poema denominado Infância ou Novos Cheiros de Buceta com U: Eis-me de novo/ ouvindo os Beatles/ na Rádio Mundial/ às nove horas da

<sup>20</sup> KRISTEVA apud PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63.

noite/ num quarto/ que poderia ser/ e era/ de um santo mortificado./ Não havia pecado/ e não sei por que me lepravam/ por ser inocente/ ou burro./ De qualquer forma/ o chão estava sempre ali/ para fazer mergulhos./ Quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio (FONSECA, 2005, p. 276-277).

Às vezes o cobrador se mostra um homem forte: “Onde passo o asfalto derrete”, outras ocasiões, porém, é frágil e solitário: “Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida” (FONSECA, 2005, p. 279,280). Nessa última frase percebemos de forma clara o ponto de discussão acima mencionado, ou seja, a referência que Fonseca faz a um grande poeta, Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Em dois dos versos de “Poema em linha reta”, Álvaro de Campos diz: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada/ Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo” (PESSOA, 1999, p. 83). Os versos do poeta português revelados na fala da personagem explicitam o recurso usado por Fonseca de remodelar um texto já criado, convertendo-o em um novo texto: o conto “O cobrador”.

Vamos agora à presença de Joaquim Manuel de Macedo e de Manuel Antônio de Almeida em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Já sabemos que o romance trata, a partir das observações de Augusto/Epifânio, das ruas cariocas e das pessoas que nela transitam. O retrato da sujeira, da pobreza, da cruel desigualdade social que gera histórias de miséria, violência, prostituição, melancolia e nostalgia, pintado pela personagem, ao longo do conto, na verdade, já estava anunciado em sua epígrafe: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos” (FONSECA, 1992, p. 11).

A citação remete à obra **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**, escrita por Macedo, em 1862. Assim como Macedo, Fonseca elege o “passeio” pela cidade do Rio de Janeiro como forma de perscrutar a sociedade numa postura crítica que permite o desvelamento de instituições sociais que tratam com descaso os miseráveis que lotam a cidade. A referência a Macedo também é explícita no interior do conto, quando o narrador revela que o escritor Augusto não quer escrever seu livro à moda daquele:

Também toma cautela para que o livro não se torne um pretexto, à maneira de Macedo, para arrolar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. Nem será um guia arquitetônico do Rio antigo ou compêndio de arquitetura urbana; Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. Solvitur ambulando (FONSECA, 1992, p. 19).

É possível ainda fazermos uma leitura em relação à própria escolha do nome da personagem “Augusto”, já que Macedo, em **A Moreninha**, nos oferece uma personagem com mesmo nome e que tinha por gosto recitar sonetos em festas.

Em relação a Manuel Antônio de Almeida, destacamos que, em **Memórias de um sargento de milícias**, fazemos a leitura de uma história passada durante a estada de D. João VI e a família real portuguesa no Brasil. É fato que o livro somente foi escrito em meados do século XIX, já no Segundo Império, portanto, narra o passado da cidade carioca a partir de observações sobre a transformação operada naquele espaço. A ligação com o conto de Fonseca está neste olhar sobre a cidade. Augusto/Epifânio relembra como eram as ruas, as lojas, as casas numa época que não volta mais.

Outros autores podem ser analisados ainda neste conto, como Baudelaire que trata, em algumas de suas criações, da figura do *flâneur*; James Joyce, que escolhe a cidade de Dublin para falar da história de seu país; Edgar Allan Poe, se considerarmos o ato de escrever de Augusto como uma necessidade ligada à busca por sua individualidade, de modo que o descobrimento do mundo pelo ato de andar pelas ruas poderia ser uma metáfora para o descobrimento de si. Tal temática, da identidade, é tratada por Poe em “O homem da multidão”. Nesse conto, um sujeito sem nome sai em meio à multidão em busca de alguém que se pareça com ele, uma busca que acaba falhando.

Pela análise de apenas dois contos, demonstramos a conexão polifônica e dialógica presente na obra fonsequiana. Em outras palavras, demonstramos como o autor cria conexões intertextuais em seu trabalho como um recurso produtivo que modifica, criticamente, o texto anterior e, ao mesmo tempo, proporciona aos seus leitores a compreensão da nova proposta, pois, qualquer texto literário remete, ainda que de forma implícita, a uma série de outros textos. Essa leitura ainda pode ser ampliada para “Nau Catrineta”, “A santa de Schöneberg”, “Olhar” e muitos outros contos da vasta obra de Rubem Fonseca. O que precisa ser frisado é que textos passados funcionam como elementos para a construção de atuais narrativas. Embora a violência impregne a maioria dos contos, o diálogo com outras obras, literárias ou não, funciona como uma reflexão maior sobre a condição humana e como um mecanismo de construir, por este caminho, múltiplas leituras sobre a cidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ciente de que numa obra literária as interpretações se renovam a cada leitura, não é possível dizer que passaremos agora a uma conclusão. Mediante um fluxo de leitura infundável, o que nos resta, portanto, são algumas considerações.

Por meio de uma abordagem inicialmente biográfica e crítica procuramos evidenciar que Rubem Fonseca, escritor urbano, que escreve com base em suas experiências pessoais e profissionais, procura captar as diversas potencialidades da existência humana e suas inquietações para promover uma reflexão sobre a vida.

Nota-se que há certa preocupação em filiar a ficção fonsequiana a uma tradição literária. Então, vimos que alguns a caracterizam como uma obra “brutalista”, outros preferem enquadrá-la numa espécie de “estética do soco-no-estômago”. De fato, o que podemos afirmar é que há em Fonseca uma constante indagação de um mundo literariamente construído como uma alegoria do universo real. Para representar esse universo, as personagens, que atravessam os contos, remetem à precária condição humana delineada por uma estrutura político-social que amontoa os excluídos como ratos nos porões de uma cidade específica, o Rio de Janeiro, cenário eleito pelo escritor.

Procuramos apontar que o grande processo literário que é a obra de Rubem Fonseca tem como fio condutor o estilo da linguagem empregado nas narrativas. Para tanto, considerando a cidade como pano de fundo de uma violência que eclode de forma crua, analisamos contos nos quais a própria ficção serve de matéria para a elaboração de enredos. Os textos trabalhados mostram como Fonseca apropria-se dos conceitos de polifonia e dialogismo para criar suas histórias, nas quais a literatura é, ela própria, revisitada. Fazendo uso desses conceitos que, como vimos, também podem ser chamados de intertextualidade, o autor brinca com a multiplicidade dos sentidos, com a referência a outros universos artísticos, fazendo com que sua criação resulte em textos que evidenciam inúmeras vozes entrelaçadas. Tudo isso dá identidade e unidade aos seus escritos.

Os enredos selecionados parecem estabelecer um jogo com a expectativa do leitor, na medida em que procuram discutir o fazer artístico do autor, que promove uma aproximação, na ficção, de mundos bastante distintos, o da cultura, ao colocar a literatura no centro das criações, e o do crime, ao falar do submundo carioca. Isso é literatura. A forma é que dá o conteúdo, o como é narrado dimensiona o que se narra. Assim, torna-se evidente porque a literatura, a cidade e a escrita são temas recorrentes na obra fonsequiana.

Essa regularidade temática e estilística, aliada ao recurso intertextual, mostra-se como elemento que torna Fonseca um artista consagrado, que sabe absorver um texto pré-existente para depois recriá-lo num modelo próprio. Afinal, por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem, incluído noutra contexto, sempre estará sujeito a notáveis transformações de significação.

As análises propostas não esgotam as possibilidades de estudo sobre o escritor que, reconhecidamente, possui elevado valor no quadro literário brasileiro. Outras vozes podem ser ouvidas no diálogo proposto por Fonseca. Outros olhares podem ser dirigidos à sua rica obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe: 1962/1964**. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2001.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Violência: a ficção de Rubem Fonseca. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 21, ago./dez. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: USP, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **O conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades. 1995. p. 235-263.

CARVALHO, Edemir de. Cidades brasileiras, crescimento e desigualdade social. **Org & Demo**, Vol. 3, n. 3, p. 45-54, 2002. Disponível em: <[www2.marilia.unesp.br/ojs-2.4.5/index.php/orgdemo/article/view/439/338](http://www2.marilia.unesp.br/ojs-2.4.5/index.php/orgdemo/article/view/439/338)>. Acesso em: 01 set. 2015.

CARVALHO, Mário César. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/premio\\_reportagem\\_95\\_2.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/premio_reportagem_95_2.htm)>. Acesso em: 20 jul. 2016.

COZER, Raquel. Com quase 90, Rubem Fonseca escreve diariamente e puxa ferro na academia. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1625506-com-quase-90-rubem-fonseca-escreve-diariamente-e-puxa-ferro-na-academia.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1625506-com-quase-90-rubem-fonseca-escreve-diariamente-e-puxa-ferro-na-academia.shtml)>. Acesso em 30 jan. 2016.

FARIA, Alexandre. **Literatura de subtração**: a experiência urbana na ficção contemporânea. Rio de Janeiro: Papiro Editora, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. **Literatura e Sociedade**, n. 1, p. 88-93, 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/684>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **A confraria dos espadas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A grande arte**. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Contos reunidos**. Organizado por Boris Schnaiderman. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Ela e outras mulheres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Feliz ano novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O buraco na parede**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Romance negro e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização.** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade:** literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Introdução – A sinfonia do mal. In: FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9-14.

MORAIS, Regis de. **O que é violência urbana.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral.** Tradução Mário Ferreira dos Santos. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

PACHECO, Alexandre. **O poder da imprensa na construção da imagem do escritor no Brasil contemporâneo:** jornalistas e críticos na transformação de um ex-líder ipesiano em autor símbolo das liberdades democráticas. 2006. 144 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Estadual Paulista. Araraquara/SP, 2006.

\_\_\_\_\_. Rubem Fonseca: o homem em questão. **Terceira Margem:** Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 21, ago-dez. 2009.

PEREIRA, Aline Andrade. Os não-lugares de Rubem Fonseca: uma caso único de onipresença invisível na literatura brasileira. **Terceira Margem:** Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 21, ago./dez. 2009.

\_\_\_\_\_. A produção literária/trajetória política de Rubem Fonseca entre 1962-1963. **Usos do passado – XII Encontro Regional de História – ANPUH-RJ,** Rio de Janeiro, 2006.

Disponível em:

<<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Aline%20Andrade%20Pereira.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

PEREIRA, Francisco Afrânio Câmara. **Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca.** 2011, 177 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

PEREIRA, Maria Antonieta. **No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca.** Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

PESSOA, Fernando. **Poesias.** Porto Alegre: L&PM, 1999.

PINTO, Andressa Marques. **José, autor de Rubem Fonseca: os processos de subjetivação através da escrita e da memória.** 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. **O olho e o discurso: uma leitura de Rubem Fonseca.** 2000. 79 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** São Paulo: Martin Claret, 2008.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2015.

SANTIAGO, Silvano. Errata. In: \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 57-63.

SANTOS, Ivanaldo. A polifonia na poética de Dostoiévski, de Mikhail Bakhtin. **Vivência**, n. 30, p. 117-125, 2006. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/30/PDF%20para%20INTERNET\\_30/2\\_RESENHAS/RESENHAS.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/30/PDF%20para%20INTERNET_30/2_RESENHAS/RESENHAS.pdf)>. Acesso em: 05 mar. 2016.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Contos reunidos.** 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 773-777.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

VAL, Sylvio dos Santos. A metrópole brasileira: origens e perspectivas. **Perspectiva Sociológica**, Ano 3, n. 4 e 5, p. 1-13, 2010. Disponível em: <[www.cp2.g12.br/UAs/se/departamentos/sociologia/pespectiva\\_sociologica/Numero4/Artigos/sylvio.pdf](http://www.cp2.g12.br/UAs/se/departamentos/sociologia/pespectiva_sociologica/Numero4/Artigos/sylvio.pdf)>. Acesso em: 01 set. 2015.

VALER, Salete; PEREIRA, Rodrigo Acosta. As vozes no conto “Botando pra quebrar” em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca – exotopia, dialogismo e consciência. **Revista Letra Magna**, Ano 04, n. 08, p. 1-18, 2008. Disponível em: <<http://www.letramagna.com/exotopiadialogismo.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

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