

**Universidade Estadual Paulista**  
**Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara**

**Rachel Vieira de Macedo Gonçalves**

***PEQUENAS CRIATURAS E O EFEITO  
DE REAL: A ESTÉTICA DA  
CRUELDADE EM RUBEM FONSECA***

**Araraquara/2006**

**Rachel Vieira de Macedo Gonçalves**

**PEQUENAS CRIATURAS E O EFEITO  
DE REAL: A ESTÉTICA DA  
CRUELDADE EM RUBEM FONSECA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da  
Universidade Estadual Paulista – Campus de Araraquara “Julio  
de Mesquita Filho” – para a obtenção do título de Mestre em  
Estudos Literários  
Orientadora: Prof.a Dr.a Wilma Patrícia M. Dinardo Maas**

**Araraquara/2006**

*Aos meus pais, Aduino e Rita, de onde vem meu maior exemplo de amor e confiança.*

## *Agradecimentos*

*O presente trabalho se concretizou como fruto de estudos iniciados no curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal de São Carlos. De lá trago a lembrança de meus primeiros orientadores, Deonísio da Silva e Tânia Pellegrini, estudiosos de Literatura Contemporânea que estimularam meu espírito inquieto a seguir em busca de respostas. A eles, meu agradecimento pelas importantes lições. A Renato Franco, agradeço pelo incentivo à continuidade dos estudos e pelas preciosas sugestões; à Capes, pelo precioso incentivo à pesquisa.*

*À minha orientadora de Mestrado, Patrícia, agradeço pela confiança, pelo estímulo à autonomia de pensamento e pela amizade sincera.*

*Agradeço, por fim, aos meus irmãos, Daniel e Priscila, aos meus pais e aos meus amigos queridos, pelo apoio, pelo incentivo e pela compreensão nos momentos difíceis do percurso.*

## RESUMO

***Pequenas criaturas e o efeito de real: a estética da crueldade em Rubem Fonseca*** trata da relação entre as opções estéticas do escritor e a temática de alguns contos de *Pequenas criaturas* (2002).

O estudo inicia-se com a análise de algumas características gerais da obra de Fonseca, dentre as quais destaca-se a abordagem do tema da opressão e de alguns subtemas: a violência e a alienação generalizada na sociedade de massas.

Observa-se que, na linha denominada *realismo feroz*, o escritor afasta-se dos moldes tradicionais da literatura policial e que, com uma literatura de grande vendagem, ultrapassa os esquemas típicos da literatura de mercado.

No que se refere à análise dos contos, parte-se do resumo e comentário dos temas para a observação dos recursos estéticos. Estes são responsáveis pelo que Petar Petrov denominou *efeito de real*, que resulta da objetividade do autor e da vivacidade da narrativa, garantidas mediante uma série de recursos, tais como: largo uso de linguagem coloquial através do discurso direto; narração em primeira pessoa; mínima intervenção dos narradores ausentes da diegese; caracterização indireta das personagens, entre outros.

Como conseqüência do efeito de real, que articula a brutalidade dos temas à brutalidade da forma de narrar, chegou-se ao *efeito de distanciamento*, que, segundo Brecht, pelo espanto, permite que o leitor se distancie da matéria narrada para assumir um posicionamento crítico.

**Palavras-chave:** Pequenas criaturas, Rubem Fonseca, realismo, narrador, efeito de real, efeito de distanciamento.

## ABSTRACT

*Pequenas criaturas* and the real effect: the esthetics of cruelty on Rubem Fonseca deals with writer's esthetics option and the theme of some short stories from his book *Pequenas criaturas* (2002).

This paper starts analyzing the general characteristics of Fonseca's books, which highlights the theme of oppression and other subtitles such as violence and alienation commonly found at mass society.

It is observed that in the research field known as "realismo feroz" – fierce realism – the writer breaks off the traditional frame of crime novels and, as a bestselling writer, overtakes the ordinary schemes of mass literature.

The analysis of short stories starts from the abstract and themes comments to observing the esthetics resources. These resources were named by Petar Petrov as "the real effect" (efeito de real) that results in the writer's objectivity and his vivacious narrative, thanks to the several resources such as: wide employment of direct speech, the least intervention of narrators, not formal language etc.

As a consequence of real effect that plays the brutality of themes to the brutality of narration, it ends up to the effect of being apart from the text. According to Brecht, by astonishment, it allows the reader to be apart from the narrative to assume a critique position.

**Keywords:** *Pequenas criaturas*, Rubem Fonseca, realism, narrator, real effect, being apart effect.

## SUMÁRIO

---

**I. A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA • 12**

**II. AS PEQUENAS CRIATURAS DE RUBEM FONSECA • 36**

**III. REALISMO E LITERATURA • 62**

**IV. O EFEITO DE REAL • 80**

**V. EFEITO DE DISTANCIAMENTO • 97**

**VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS • 108**

## APRESENTAÇÃO

O presente estudo analisa a forma direta, extremamente objetiva, com que Rubem Fonseca recria a realidade dos grandes centros urbanos brasileiros. O escritor aborda as impossibilidades humanas, a perda, a frustração e o choque do indivíduo com uma realidade inflexível, que mina suas chances de plena realização.

Na linha que Antonio Candido e Alfredo Bosi denominaram *realismo feroz* (BOSI, 1975), Fonseca vale-se de dicção rápida e traço forte para mostrar de forma incisiva, seca e dolorosa a brutalidade que se apresenta de diversas formas nos países subdesenvolvidos e tecnocratas: revela-se em sua prosa de ficção a miséria econômica, as explosões violentas de vingança do marginal, a busca pela sobrevivência, o apagamento da individualidade que cede lugar às máscaras sociais, à reificação do indivíduo.

Quando se atenta à forma dada a estas questões, nota-se que a brutalidade aparece na própria construção do texto, ou seja, na linguagem agressiva, na dicção rápida que, segundo Massaud Moisés (1984), fazem com que Fonseca tenha, num interessante contraste, uma visão sofisticada, inteligente, mas ao mesmo tempo impiedosa, quase de crônica policial.

O ficcionista, entretanto, vai além da crônica com seu golpe preciso: toca nas dores humanas mais profundas; acredita que o papel do escritor seja justamente desvelar aquilo que incomoda, aquilo que agride ao ser posto no centro da cena.

Diante disso, é possível dizer que a brutalidade é tanto tema quanto opção estética de Fonseca; a violência não está somente na matéria narrada, mas também na própria forma



de narrar, que é crua, sintética, desprovida de supérfluos e comentários moralizantes, edificantes.

Conforme se verá no decorrer do trabalho, a articulação entre a crueldade da temática e a crueza do texto se manifesta na própria origem dos termos *cru* e *cruel*. O filósofo Clément Rosset (2002, pp. 17-8), ressalta que *crudus* se refere àquilo que não é digerido, aquilo que não recebeu tratamento, que ainda está ensangüentado. Lembra, junto a isso, que *crudelis* se refere a quem gosta de fazer correr sangue, a quem busca o estado primário da matéria. Diz que a realidade é cruel a partir do momento em que fica privada de seus ornamentos ordinários, a partir do momento em que é despojada de tudo o que não é dela para ser considerada apenas em si mesma. Com isso, conclui que o que há de mais cruel na realidade se revela quando tiramos dela tudo aquilo que a torne “palatável”, apaziguadora, como, por exemplo, palavras reconfortantes.

Interessa especialmente ao trabalho a forma como Fonseca cria em seu texto cru, sintético e brutal aquilo que Petar Petrov (2000) chama de “efeito de real”. O termo refere-se, na verdade, a uma ilusão de realidade, dada mediante uma representação marcadamente objetiva, assentada sobre algumas estratégias: *cenar em forma de diálogos e monólogos*, com o apagamento do narrador; *caracterização indireta das situações e das personagens*, sendo estas definidas pelo seu comportamento e linguagem; *técnica cinematográfica*, dada pela visualização do modo de contar; *heterogeneidade expressiva*, com acentuado aproveitamento da linguagem oral e coloquial e uso de diferentes registros discursivos, que situam as personagens em seus contextos espaciais e temporais.

A leitura das narrativas aproxima do leitor um objeto sem adornos, sem um narrador que interprete, que medie o acontecimento narrado. Sem qualquer pedagogismo, a realidade é exposta, deflagrada, cabendo a quem lê distanciar-se e tirar suas próprias conclusões.

Para a construção do efeito de real, é importante a observação da forma como os diversos narradores contam as histórias. Em terceira pessoa, eles dão constantemente a voz às personagens. Pelo discurso direto ou indireto livre, deixam que elas próprias mostrem seu universo ao leitor, sem que haja uma instância exterior à diegese interprete ou sentencie a respeito do que acontece.

Anti-heróis, os narradores em primeira pessoa perdem-se em busca de algo que muitas vezes sequer sabem o que é. Narrando sua própria história, deixam também de poder interpretar o que acontece; na verdade, eles *vivem* seus dramas diante dos olhos de quem lê. Sendo exclusivamente da personagem a visão dos fatos contados, deixa de haver espaço para uma voz onipotente que guie o leitor pelos caminhos da narrativa.

É evidente que quando se fala em pouca mediação, em apresentação crua da matéria narrada, faz-se isso com plena consciência de que existe um trabalho extremamente articulado em busca de uma ficção muito maior que o mero registro. São justamente a crueza do texto e a precisão do corte que despertam a atenção do leitor. Não é necessário ir além da recriação da brutalidade: a mostragem rápida, por escapar ao risco do exagero, é justamente o que prende a atenção e faz com que alguma perplexidade fique com a leitura.

A partir deste ponto é que se pode associar ao realismo de Fonseca, distante do realismo do século XIX sobretudo pela neutralidade do narrador, o que Brecht chamou de “efeito de distanciamento”, articulado ao efeito de real por ser resultante da objetividade na construção do texto.

O espanto, a admiração e mesmo a perplexidade diante do que se apresenta de forma extremamente objetiva são, segundo o dramaturgo, o que pode estimular o leitor a se distanciar da matéria narrada e desenvolver uma postura crítica frente ao que se lhe apresenta.

Ainda que o narrador esteja muito próximo da matéria narrada, por ser a própria personagem, ou por, em terceira pessoa, dar-lhe a voz pelos extensos diálogos ou pelo discurso indireto livre, é possível que o leitor se distancie dos fatos da trama para se posicionar criticamente. Isso se deve à objetividade e à brutalidade (*crueza*) da narrativa de Fonseca.

A partir das observações feitas, o trabalho se realiza partindo das questões temáticas para as estéticas: analisa a forma como ambas se articulam, como os recursos técnico-narrativos contribuem para o efeito de real no *corpus* e como, a partir disso, chega-se ao efeito de distanciamento.

## I. A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA

Rubem Fonseca apresentou-se à cena literária brasileira em 1963, com as narrativas de *Os Prisioneiros*. Ao livro seguiu-se uma vasta obra<sup>1</sup>, que tematiza e mapeia as angústias do homem que tem a perda, a frustração e a degradação como produto do desenvolvimento selvagem e desordenado da sociedade moderna (PELLEGRINI, 199-?).

Pode-se dizer que a ficção do escritor se insere em uma linha urbana da literatura e acentua aquilo que Mário e Oswald de Andrade começam a observar a partir da década de 1920: o seqüestro da identidade paralelamente ao desenvolvimento das cidades (VIDAL, 2000, p.14).

Observando os caminhos tomados pelo Brasil a partir da década de 60, em que a esperança no milagre da industrialização provocou o inchaço das cidades e a geração de legiões de excluídos que rapidamente se tornaram marginais, é possível dizer que a literatura de Fonseca evidencia o próprio desenvolvimento da violência urbana no país (PELLEGRINI, 1999), indo além da temática da pobreza ao mostrar, de forma mais ampla, a vida oprimida e automatizada de qualquer classe social das cidades de homens sem nome.

Nos contos a serem analisados, pode-se tomar como tema genérico a opressão do indivíduo junto à impossibilidade de realização de projetos pessoais (que muitas vezes sequer existem). Girando em torno disso, aparecem alguns subtemas: a brutalidade, a alienação generalizada e a violência social.

A referência à questão do tema pede que se abra um parêntese para alguns comentários breves acerca do caráter multifacetado dos estudos existentes sobre o assunto.

---

<sup>1</sup> Cf. em “Referências bibliográficas”, ao fim do trabalho.

Petar Petrov aponta uma série de autores e pontos de vista a respeito do que deve constituir a definição do termo, sendo que o que aqui se toma como base sintetiza-se na idéia de J. P. Richard (COMMUNICATIONS 47, p. 81 apud PETROV, 2000, p. 110): o tema não pode ser tomado apenas como um mero inventário de um certo repertório lingüístico que produz o sentido, mas deve considerar toda uma constelação de conexões presente na obra.

A partir desta idéia, Petrov ressalta que há uma interligação dos elementos que remetem ao plano semântico com os que se referem a uma realidade formal, estando todos dispostos em ordem dispersa no interior de uma dada organização textual. A partir disso, ele diz que:

[...] a *manifestação da informação temática* reveste-se de duas modalidades: *explícita*, quando determinadas referências verbais revelam diretamente o tema, e *implícita*, ligada a certos processos técnico-compositivos, que insinua ou corrobora indiretamente a expressão da mensagem textual. (PETROV, 2000, p. 110).

Neste ponto, vale mencionar novamente a relação que se observa, no *corpus*, entre a matéria narrada e as opções estéticas de Fonseca.

Tratando das questões comumente abordadas pelo escritor, Hélio Pólvora (1971, pp. 38-9) comenta:

[...] o homem, centro de suas preocupações, continua a ser o tema acima de tudo – o homem universalmente projetado nas suas dores, angústias e buscas, mas o homem atual, desta época e destes tempos, sempre um ser contraditoriamente civilizado, um produto da vida coletiva e das formas de cultura massificada e, portanto, um pequeno universo intelectualmente condicionado [...], homem contemporâneo em todos os seus apocalipses, desenraizado geograficamente, varrido pelas mudanças sociais, políticas e econômicas ainda não sedimentadas inteiramente em todas as suas conseqüências.

Petar Petrov (2000, p. 89) divide a obra de Fonseca em três linhas temáticas:

[...] a da *alienação generalizada*, tanto dos “miseráveis sem dentes”, como dos da camada à qual pertence a “gente fina e nobre”; a da *violência exacerbada*, exercida tanto pelo poder instituído como pelos marginais; a das *sexualidades ilegítimas*, nas suas várias manifestações, com a incidência da prostituição e da homossexualidade.

O autor toma como base para a divisão o livro *Feliz ano novo* (1975). A coletânea de contos é boa base para analisar a literatura de Fonseca pelo fato de abranger questões que perpassam toda a obra. Entretanto, além dos três núcleos apontados é de se destacar ainda mais um: o *fazer literário*, que aborda mais do que a composição de textos propriamente dita por tratar também da situação do escritor no mundo contemporâneo. São representativos desta linha *Bufo e Spallanzani* (1985), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Romance negro e outras histórias* (1992), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), além de uma série de narrativas dispersas por toda a obra, como por exemplo o conto *Intestino Grosso*.

É bem-vinda uma observação a respeito deste último título (presente na coletânea *Feliz ano novo*) quando se busca compreender a visão que o autor tem do homem do seu tempo e do mundo sobre o qual se assenta sua ficção<sup>2</sup>. A narrativa, parodiando o modelo de uma entrevista, constrói-se de uma série de perguntas nada criativas feitas por um jornalista a um escritor. Entende-se que o entrevistado ama a humanidade, mas é descrente dela e acredita que os homens podem vir a ser uma praga de “insetos devoradores”.

---

<sup>2</sup> Diversos estudiosos citam passagens do conto *Intestino Grosso* para tratar da forma como Rubem Fonseca volta os olhos para a realidade de seu tempo na composição de suas narrativas. Entre eles estão Julia M. Polinésio e Deonísio da Silva.

Define-se no texto uma severa crítica à sociedade burguesa, erguida sobre convencionalismo, falsa moral e ambição predatória. Diante da pergunta sobre ser ou não pornográfico, o entrevistado responde dizendo que é, sim, já que seus livros estão cheios de “miseráveis sem dentes”.

É difícil deixar de associar Rubem Fonseca à personagem do conto-entrevista, um escritor crítico, irônico, mordaz, e no fundo moralista (HOHLFELDT, 1988; POLINESIO, 1994). Nota-se, entretanto, um moralismo muito diferente daquele alardeado pela sociedade tradicionalista, conservadora. O escritor é agressivo, direto; coloca luz sobre o que contraria a ordem pré-estabelecida e, sem receita para o final feliz, desvela a “poluição existencial” (BOSI, 1985, p. 18) do homem reificado, engolido pela cidade.

Sobre o que julga ser a tarefa do escritor, uma das personagens de *Romance negro e outras histórias* (1992, p. 171) declara: “[...] o objetivo honrado do escritor é encher os corações de medo, é dizer o que não deve ser dito, é dizer o que ninguém quer dizer, é dizer o que ninguém quer ouvir”.

A citação confirma o que diz Alfredo Bosi (1985): Fonseca propõe não soluções, mas questões a resolver.

Com sua “pornografia”, o escritor marcou a história da repressão às artes no Brasil contemporâneo. A respeito da literatura da época em que o escritor iniciava sua obra, Petar Petrov (2000, pp. 85-6) comenta:

[...] grande parte da prosa brasileira a partir dos anos 60 e principalmente na década de 70, por motivos históricos de ordem político-conjuntural, passará a registrar a realidade, perseguindo o estatuto de ficção-verdade com a representação da opressão ideológica e social fundamentada em *duas constantes temáticas*: a da violência nas relações humanas e do drama existencial do indivíduo no período da ditadura militar. Será uma *literatura*

*de negação*, quase sempre filiada na vertente de um *realismo exacerbado*, uma prosa de contestação [...]<sup>3</sup>.

Nesta linha, Karl Erik Schollhammer une ao nome de Fonseca os de Roberto Drummond, Mafra Carbonieri, Garcia de Paiva e Flávio Moreira da Costa, entre outros. Schollhammer (2000, p. 242) esclarece que, para a chamada “geração pós-64”, “as lutas contra a tortura, as prisões e a repressão, assim como a vida na clandestinidade, tornaram-se tópicos tão importantes quanto os conflitos sociais entre pobres e ricos nas grandes cidades”.

Em *Feliz ano novo*, o tratamento dado à realidade de porões e marginais fez com que Rubem Fonseca enfrentasse um processo judicial que se estendeu por treze anos (de 1976 a 1989).

No conto título do livro, um pequeno grupo de homens miseráveis se queixa da falta de recursos para satisfazer necessidades como saúde, alimentação e sexo, sendo este último negado ao integrante que é “vesgo, preto e pobre”, incapaz de despertar a atenção das chamadas “madames”. Os homens decidem assaltar uma mansão durante uma festa de passagem do ano e lá extravasam toda a sua brutalidade: estupram, mutilam e divertem-se testando o impacto de uma arma sobre o corpo de um dos convidados.

Num estudo do caso, Deonísio da Silva (1993) analisa os temas abordados, a linguagem utilizada e a acusação de “atentar contra a moral e os bons costumes”, usada como justificativa para o recolhimento e o veto à publicação do livro. No processo, vê-se que o autor incomoda por muitos fatores, entre eles pela abordagem da sexualidade,

---

<sup>3</sup> Grifos nossos; itálicos do autor.



inclusive das chamadas “sexualidades ilegítimas”, e também pelo que se considerou “apologia da violência”.

A narrativa mostra de forma muito clara o que incomoda e, principalmente, o que agride um governo autoritário que justifica a imposição do silêncio “culpando James Bond pelos elevados índices de violência”, como ironiza Donald Schüller ao tratar da repressão às letras (SCHÜLER, 1989, p. 09).

Acontece que a literatura feita pelo diretor de uma multinacional (a Light) deu voz a personagens cujas denúncias não convinham à ordem então estabelecida. A esse respeito, Deonísio da Silva (1996, pp. 57-8) comenta:

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 sócio-político, e tudo o mais.

Considerando insuficientes as justificativas apresentadas, dado que outros livros apresentando sexo, violência e termos de baixo calão continuavam sendo publicados, Deonísio da Silva (1996, p. 148) aponta a questão política como a principal ofensa ao governo: *Feliz ano novo* se aproxima do universo do bandido de forma a fazer a denúncia não apenas de um crime, mas daquilo que o envolve: o ataque não é à moral e aos bons costumes, mas sim à situação do país, ao Estado brasileiro e à própria sociedade.

Como grande agravante das razões do veto, é de se destacar ainda um aspecto: nas narrativas não há punição aos criminosos, não há ensinamento de que “o mal deve ser combatido”; com isso, entram em xeque as próprias noções de bem e mal.

Se o autor pagou por abordar o que era a realidade de seu país e o leitor, por sua vez, foi privado da liberdade de escolher sem maiores empecilhos a leitura que lhe aprouvesse, houve ao menos um ganho: devido à duração do processo e à persistência do ficcionista, os censores precisaram buscar pela primeira vez fundamentos que fossem além da acusação repetitiva de que, pela ficção, atacavam-se a moral e os bons costumes da sociedade. Não encontraram, entretanto, pretexto satisfatório. (SILVA, 1983).

A censura não impediu que a obra de Rubem Fonseca continuasse a trazer uma crítica social mordaz, abordando temas relativos à criminalidade e ao sexo e fazendo uso de uma linguagem direta e agressiva. Os traços polêmicos continuaram mesmo nos livros seguintes a *Feliz ano novo*. Em *O cobrador* (1979), por exemplo, a chamada “apologia da violência” deixa a mensagem de que a ação (reação) do marginal deve ser organizada, racional, praticada com os devidos métodos e parcerias (SILVA, 1996, p. 15).

O protagonista do conto-título, um miserável em busca de vingança contra a carência de recursos, respeito, sexo, afeto, integração social, sai às ruas para cobrar o que lhe foi negado; faz isso matando aqueles que tiveram tudo o que lhe faltou. Influenciado pela garota de vida rica e sem sentido que passa a namorar, vê por fim que, ao invés de usar a força do corpo e o poder de uma única arma, é melhor recorrer ao uso de bombas, ter estratégias bem planejadas, que possibilitem maior poder de destruição e assim confirmam maiores chances de atuação sobre o próprio meio.

A ficção do escritor continuou, desta forma, a mostrar o ponto de vista do criminoso e pareceu solidarizar-se, identificar-se com ele ao narrar em primeira pessoa os pensamentos, revoltas e desejos de quem normalmente se revela à sociedade no espaço que os jornais reservam às notícias policiais.

Na literatura que trata da opressão e das misérias da cidade grande não se pode esquecer os nomes de Dalton Trevisan e Ignácio de Loyola Brandão. As dicções desses escritores encontraram, na voz de críticos de renome como Alfredo Bosi e Antonio Candido, suas definições mais precisas: *realismo feroz* ou *realismo brutalista* (BOSI, 1975).

Segundo Antonio Candido (1981, apud POLINESIO, 1994, p. 116), o termo “corresponde à era da violência urbana em todos os seus níveis de comportamento” e agride “pela violência não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência narrativa, avançando as fronteiras narrativas no rumo de uma espécie de notícia crua da vida”.

Para Karl Erik Schollhammer, o realismo feroz é uma das três tendências literárias das décadas de 60 e 70 no Brasil. Ele explica que:

[...] em primeiro lugar, surge uma prosa engajada em torno do tema da luta contra o regime militar e a clandestinidade, com títulos como *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo, *O calor das coisas*, de Nélide Piñon e *Os carbonários*, de Alfredo Syrkis. Em segundo lugar, populariza-se uma segunda tendência, o realismo documentário, inspirado nos documentários da imprensa, denunciando a violência repressiva nos aparelhos policiais e esquivando-se da censura nos jornais por meio da literatura, como nos livros *Pixote, a lei do mais forte* e *Lúcio Flávio - passageiro da agonia*, de José Louzeiro, e *A república dos assassinos*, de 1976, de Aguinaldo Silva. Em terceiro lugar, fortalece-se uma vertente denominada por Alfredo Bosi de “brutalismo” – consagrado por Rubem Fonseca, já em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*.

Esta vertente [...] é tematicamente caracterizada pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos. (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 243).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Grifos nossos.

Rubem Fonseca, sem se isolar das duas primeiras tendências apontadas por Schollhammer, continua a ser o maior representante do realismo feroz, indo além dos tipos assinalados ao abordar várias formas de violência: da miséria e da riqueza, do poder e da impotência, num cenário em que sofisticação tecnológica se entrecruza com barbárie existencial (PELLEGRINI, 2001, p. 117) e em que tanto marginal quanto elite podem ser vítimas e criminosos.

Com seu *realismo feroz*, já chamado de “literatura de subtração” (FARIA, 199-?)<sup>5</sup>, o escritor lança seu olhar sobre facetas variadas da vida social, cujos problemas se estendem desde formas de violência absolutamente visíveis, físicas, até aquelas mais sutis, como a opressão do sujeito pelo uso da cultura que substitui a identidade individual pelas máscaras sociais.

Observando que o objeto do presente estudo não é a violência, que tem caráter demasiado amplo, mas que ela perpassa toda a obra do escritor, torna-se pertinente fazer algumas breves observações sobre o assunto.

Para Deonísio da Silva (1983, p. 61), são duas as maneiras como as práticas violentas podem aparecer nas narrativas de Rubem Fonseca: explicitamente, pelo uso do “braço armado”, ou implicitamente, pelos aspectos culturais. Carlos Alberto M. Pereira (2000, p. 21) refere-se a estas duas formas como “plano concreto/material” e “plano abstrato/simbólico”, este tomado como “excessivamente amplo, difuso”.

É evidente a forma como ambos os tipos incidem ao mesmo tempo sobre personagens da fase inicial da obra de Fonseca. Muitos contos (como os de *Feliz ano novo*

---

<sup>5</sup> No livro *Literatura de subtração*, Alexandre Graça Faria traz várias referências a Rubem Fonseca ao discorrer a respeito da literatura que, na contemporaneidade, revela a perda, a angústia, o abafamento do indivíduo por uma cidade que se faz como ambiente de perda, desespero e violência.

e *O cobrador*) exemplificam a forma como o escritor volta os olhos para o homem cuja carência econômica e falta de inserção social levam à brutalidade física. Na luta pela sobrevivência, pela conquista de espaço e dignidade, a morte do outro muitas vezes é o único caminho encontrado pelas personagens.

Nesse sentido, a violência física é uma forma de luta e reação contra a violência simbólica, psicológica, assentada sobre a falta de mecanismos que superem os entraves impostos pela pobreza, pelo preconceito, pelas leis dos mais fortes.

Muito comum aos miseráveis, o golpe físico como resposta à opressão aparece também em contos cujas personagens são a “gente fina e nobre”.

Em *Passeio noturno (Parte I e Parte II)*, um alto executivo sai pela noite para aliviar as tensões de uma vida mecanizada matando pessoas por atropelamento. O carro importado, espécie de recompensa pelo desgaste diário, é o caro instrumento com que busca exteriorizar os impulsos paradoxalmente contidos e alimentados por uma rotina em que o trabalho é extenuante, as relações familiares são superficiais e o comportamento é condicionado, reificado. O conto mostra que, para o autor, a alienação não é apenas fruto da miséria econômica: o homem pode perder-se de si próprio e do convívio com o outro por outra faceta da estrutura social.

Segundo Carlos Alberto M. Pereira (2000, p. 21):

É crescente o número de estudiosos que consideram a explicitação da violência como um desfecho possível para as mais distintas situações e tensões, as quais vão desde as formas mais simples e diretas – e eventualmente “irracionais” ou menos conscientes – de manifestações de desejos até os grandes conflitos envolvendo, por exemplo, interesses comerciais ou a rivalidade entre grupos raciais, políticos ou religiosos.

Rubem Fonseca aborda tanto o primeiro tipo de manifestação, irracional, desesperada, quanto o segundo, sendo que para este a rivalidade estabelecida é entre o marginal e a classe alta, contra quem o criminoso se volta por vingança ou então para garantir a sobrevivência.

Há ainda muitos casos, como os de diversas narrativas de *Pequenas criaturas*, em que o autor deixa de se valer do narrador criminoso e sequer há um crime. Destaca-se nas narrativas a relação entre opressão, frustração e estrutura socioeconômica, ou, melhor ainda, sociocultural em que se inserem as personagens. Neste ponto, fica em primeiro plano a violência simbólica, que acontece de forma velada mas é capaz de levar algumas personagens a atos extremos de violência física ou ao desejo de morte.

No capítulo reservado para resumo e comentário dos contos do *corpus* será possível descobrir, portanto, que o desenho das misérias das personagens se assenta sobre o fundo da opressão exercida tanto pelo sistema socioeconômico quanto pela cultura. Assim, a gratuidade fica distante da obra do escritor, que, com objetividade muitas vezes desconcertante, mostra o universo das pequenas criaturas para quem se reserva a impossibilidade do encontro, da realização, para quem muitas vezes a violência ou a morte são a única saída (HOHLFELDT, 1988, p. 171).

## **REALISMO FERROZ E LITERATURA POLICIAL**

A partir dos traços apontados, não é coerente identificar a literatura brutalista de Fonseca com a narrativa policial tradicional, visto que esta apresenta no final da intriga a solução do conflito, que se reduz à investigação de *quem* cometeu um crime.

Mesmo as tramas movidas por um mistério, como *A grande arte* (1983), revelam a distância que o autor mantém dos moldes tradicionais do gênero. No romance, em que se desenvolvem ações de uma organização criminosa paralelamente a assassinatos de prostitutas, investigador e leitor ficam aquém do conteúdo de uma fita de vídeo que seria decisiva no desvendamento dos crimes. A trama, portanto, deixa de satisfazer uma das principais exigências dos moldes tradicionais do gênero: o desvendamento do mistério.

Para que as diferenças entre a literatura de Rubem Fonseca e a narrativa policial tradicional se tornem mais claras, vale passar brevemente por um percurso aqui mostrado a partir de Edgar Allan Poe (1809-1849), com quem se consolidam os moldes para o policial tradicional, marcado pela figura do detetive e pelo desvendamento de um crime através do uso da lógica e da razão.

O escritor escreveu na época em que a burguesia havia se firmado como classe, as cidades haviam se desenvolvido e a sociedade, conseqüentemente, se reorganizado. Com isto, o crime deixou de ser visto como um mal a ser resolvido pessoalmente por quem se sentisse prejudicado e passou a ser encarado como um ato contra a ordem, o Estado. As pessoas passaram a se preocupar não somente com algo que porventura já as tivesse atingido, mas também com aquilo que representasse ameaça.

Ao mesmo tempo, havia uma polícia nada popular, composta por ex-contraventores, que não poderiam ser tomados como defensores da lei (REIMÃO, 1983, p. 13). A este aspecto negativo, somava-se ainda outro: a instituição era associada à ordem semifeudal, contrária à que se afirmava com a burguesia (MANDEL, 1988, p. 33).

Sendo necessário que alguém viesse preencher o papel de instrumento da justiça, surgiu o prestígio da personagem que Poe apresentaria marcada pela razão e pelo equilíbrio do Positivismo em voga na época: o detetive. De acordo com Sandra L. Reimão (1983, p.

18), são as descobertas dele o que guia a narrativa, que deve se basear numa combinação de ficção e inferências lógicas, não na predominância de inspiração e fantasia, advindas do simples afloramento de um potencial de criatividade.

Em linhas gerais, no que se refere à organização da trama, a história de detetive tradicional elaborada por Poe transcorre em forma de ação passada, sendo que o detetive nada cria, simplesmente detecta algo consumado.

Assim, trata-se da história de um crime que, na realidade, está ausente da trama por estar no passado, mas que nem por isso deixa de ser real. A história é a desse crime ausente e real e do inquérito que ocorre em função dele.

O detetive de Poe não poderia ser o narrador da história: este deveria ser alguém que acompanhasse as investigações como se fosse um leitor médio, não uma máquina de raciocínio, tal qual o bom investigador. O narrador ideal seria, então, uma personagem que, acompanhando o trabalho do detetive assim como o leitor, fizesse uma investigação do processo de investigação.

O que se desenha é uma literatura esquemática, guiada pela lógica em textos que, distantes do *como* e mais ainda dos *porquês*, voltam-se para as ações concretas, desvinculadas de motivações psíquicas ou sociais.

Nos caminhos da literatura policial, Conan Doyle, criador do famoso Sherlock Holmes, destacou-se a ponto de ser tomado como o responsável pela popularidade do gênero (MANDEL, 1988, p. 43). No livro *Um estudo em vermelho*, o escritor dá a receita para o desvendamento de um crime misterioso:

Como todas as outras artes, a ciência da Dedução e da Análise só pode ser conquistada através de um demorado e paciente estudo. Antes de se voltar para os aspectos morais e



mentais do problema, que apresentam as maiores dificuldades, deixe o investigador começar a dominar problemas mais elementares. Deixe que ele, ao encontrar um ser humano, saiba num relance discriminar a história do homem ou ocupação ou profissão que ele exerce. Apesar de esse exercício parecer pueril, aguça as faculdades de observação e ensina ao indivíduo onde e o que deve buscar. Através das unhas de um homem, da manga do seu casaco, das suas botas, das suas calças, da calosidade do seu indicador e polegar, da sua expressão, dos punhos da sua camisa – através de cada um desses detalhes – se revela claramente a tendência desse homem. (Idem).

Mandel ressalta que o detetive de Doyle revelou-se mais humanizado que o de Poe. Este não deu à sua personagem traços pessoais, enquanto aquele fez de seu investigador alguém com personalidade própria. Entre as características de Holmes é de se destacar o gosto pelo violino, pela cocaína, pela morfina e o bom entendimento com o ócio. (REIMÃO, 1983, pp. 38-9). Ainda assim, é de se observar que Doyle seguiu os moldes tradicionais, acreditando que a investigação deveria iniciar-se por detalhes vinculados ao real e ao concreto.

Agatha Christie (1891-1976) foi além nas diferenças diante da narrativa de Poe: Doyle humanizou seu detetive, mas a lógica continuou reinando acima de tudo; a escritora, em dados momentos, valeu-se de recursos fantásticos como os de narrativas de ficção científica e chegou a inserir suas personagens em situações sobrenaturais (REIMÃO, 1983, p. 47).

Apesar das inovações apresentadas nas obras de Doyle e Christie, a intriga continuou girando em torno de *quem fez*. As razões sociais para o assassinato e a questão da existência humana continuaram ausentes, cabendo ao leitor fazer apenas um exercício lógico guiado pelas descobertas de um detetive racional que adquiria dimensões divinas no texto. A este respeito, Flávio Kothe (1997, p. 174) observa sua capacidade de ficar sabendo

de tudo como se tivesse participado, de estar em todos os acontecimentos seguintes ao crime e de mostrar-se capaz de dirigir todos os caminhos e destinos.

Para Ernest Mandel (1988, p. 62), a primeira grande revolução da narrativa policial só ocorreria nos Estados Unidos da década de 1920.

Nessa época, como se sabe marcada pela quebra da Bolsa de Nova Iorque e pela decorrente crise econômica, houve um aumento da criminalidade tanto no aspecto quantitativo quanto no qualitativo: passou a haver mais ocorrências policiais e estas nem sempre eram fruto de ações individuais planejadas sumariamente, já que o crime organizado começou a se constituir como elemento comum dos novos tempos. Assim, não bastava mais apenas um detetive para resolver os problemas, já que passou a haver redes de contraventores agindo como verdadeiros profissionais.

Além das dificuldades econômicas e do conseqüente aumento da violência, a conscientização efetiva da sociedade a respeito da corrupção social fez com que casos isolados investigados pelos romances policiais tradicionais, via de regra abordando assassinatos ocorridos em ambientes circunscritos, passassem a ser cada vez mais atípicos.

Ernest Mandel (1988, p. 65) explica as conseqüentes mudanças da figura do investigador:

[...] os calejados detetives particulares, embora sejam individualistas *par excellence*, não são mais excêntricos ou ricos diletantes; são profissionais da investigação e vivem disso, embora modestamente. Não trabalham em casa, mas num escritório, e geralmente são auxiliados por uma incipiente organização, ou um sócio, e às vezes uma secretária; estes homens marcam uma etapa transicional entre a investigação como uma arte refinada e como uma profissão organizada em grande escala.

Houve, portanto, o apagamento de uma figura charmosa, que desvenda crimes por vocação para a tarefa e por ser alguém a serviço da justiça. Nesse contexto que deixaria marcas na mentalidade das pessoas e na produção da narrativa policial é que se situa o “romance negro”, “romance da Série Negra”, “*roman noir*” ou “romance americano”, representado pelos escritores Dashiell Hammett (1894-1959) e Raymond Chandler (1888-1959).

Segundo Reimão (1983, p. 51):

O “romance negro” tem na coleção “Série Noire”, que começou a ser publicada na França em 1945, seu ápice e seu reconhecimento de público. Mas a sua plataforma de lançamento foi a revista *Black Mask*, uma típica “pulp magazine”, revistas baratas com baixa qualidade de impressão e de gosto duvidoso, nas quais os escritores são pagos por palavras, onde, a partir de 1925, Hammett começou a publicar seus contos e todos os seus textos importantes. Foi aí, também, que dez anos mais tarde, Chandler iniciou sua carreira de escritor policial, no período mais fértil da revista (1926 – 1936).<sup>6</sup>

Para trazer o posicionamento radical tomado pelos escritores do romance americano diante da queda de antigos modelos sociais, veja-se o texto que apresentava a *Série Noire*:

O leitor prevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então?

Então resta a ação, a angústia, a violência. [...] Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer

---

<sup>6</sup> Aspas da autora.

uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente e são, algumas vezes, expressos numa linguagem nada acadêmica [...] (REIMÃO, 1983, pp. 52-3).

De acordo com Tânia Pellegrini (1999, p. 92) os modelos para a ficção de Rubem Fonseca aparecem nesta vertente, em cujas narrativas há um enigma a revelar, mas, contrariando o romance policial tradicional, nem sempre este se revela ou mesmo é real. (Cf. REIMÃO, 1983, pp. 52-3).

O que se tem no romance negro é a desilusão com relação a antigos valores, abalados por uma sociedade em crise. A ruptura com antigos modelos não propõe outros novos, não revela soluções, mesmo porque não as busca. Fonseca se aproxima desta característica ao se afastar da idéia de solução do crime, punição dos culpados e encerramento das questões de forma apaziguadora. Em dado momento de *A grande arte*, por exemplo, o delegado afirma que qualquer um pode ser o criminoso, mesmo seu interlocutor, que é o investigador-narrador interessado em solucionar o mistério envolvendo uma organização criminosa e assassinatos em série.

Assim, rompem-se ao menos três esquemas tradicionais do gênero: o investigador é também o narrador da história e pode, inclusive, ser o criminoso - que não é descoberto.

Ernest Mandel (1988, p. 73) explica a respeito da nova narrativa policial:

Foi uma quebra abrupta da delicadeza do romance policial clássico, especialmente do crime baseado em razões psicológicas individuais como a avareza e a vingança. A corrupção social, especialmente entre os ricos, tornou-se então o tema central, junto com a brutalidade, um reflexo não só da mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra Mundial como do banditismo organizado.

Pode-se dizer, então, que a revolução do romance policial se liga intimamente aos rumos tomados pela sociedade, que passou a viver o reinado da violência e a ter diante de si a desordem e a dissolução de antigos valores. O romance americano, nascido desta realidade, exploraria a partir dela a angústia, a violência, a ação – tanto por meio do conteúdo quanto por meio da forma da trama, que é ágil, veloz.

Sandra L. Reimão (1983, p. 55) explica a respeito:

Não se tenta amenizar a ação: pelo contrário, exploram-se as ações violentas, brutais, as violências físicas. Enfatiza-se a ação [...] Exploram-se e aprofundam-se as situações angustiantes, em que o homem pode-se envolver.

Apontadas algumas semelhanças entre a literatura de Fonseca e o romance americano, vale trazer algumas diferenças, explicadas por Pellegrini (1999, p. 92) na passagem seguinte:

[...] diferentemente de seus inspiradores [Raymond Chandler e Dashiell Hammet], Fonseca é muito sofisticado no tratamento das motivações para o crime, a ponto de se poder questionar [...] se o rótulo “policial” é realmente adequado para suas narrativas.

Para reforçar a diferença que Pellegrini estabelece entre Fonseca e os inspiradores, vale lembrar ainda a observação de Reimão a respeito da forma como estes priorizavam a violência física, além do fato de publicarem cobrando por palavras, em revistas de gosto duvidoso<sup>7</sup>.

Às palavras de Tânia Pellegrini e Reimão somam-se as de Vera L. F. de Figueiredo (2003, p. 44). A autora reconhece a influência do “*roman-noir* de melhor qualidade [...]

---

<sup>7</sup> Cf. página 20 do presente trabalho.

como o de Hammett” sobre Fonseca, mas diz que o ficcionista estabelece um diálogo crítico com os inspiradores para, a partir disso, “chegar a indagações mais profundas”.

A respeito destas indagações, Wendel Santos (1978, p. 116 apud HOHLFELDT, 1988, p. 168) assinala que Fonseca faz de sua obra “depositário *valor literário específico*: o da representação de um acontecimento humano fundamental”. Tal afirmação se confirma na análise de *Pequenas criaturas*: a escrita sintética e brutal supera a simples crônica policial com que pode ser comparada por desvelar a angústia e a reificação sofrida pelas personagens muitas vezes anônimas.

Com elementos caros aos *best-sellers* (sexo, violência, termos de baixo calão, linguagem versátil e economia narrativa), Fonseca vai além da ação rasa, gratuita, para oferecer questões a serem resolvidas sem respostas prontas. Confirma, assim, a idéia de que ultrapassa os jogos de raciocínio ou a violência gratuita para compor uma literatura que aponta a poluição existencial como “secreção e contraveneno” (BOSI, 1985, p. 18) da realidade de seu tempo.

Mesmo ressaltando que o escritor estende sua literatura a questões muito maiores que as intrigas em torno de crimes e que, com isso, entra em xeque a própria classificação de “policial”, é pertinente explicar que o trabalho não aprofunda as discussões da questão do gênero. Assim, deve-se esclarecer o termo “policial” é adotado sabendo-se das diferenças em relação às tramas tradicionais, mas também levando-se em conta o fato de ser comum o uso da classificação pelos estudiosos, junto à notável presença de crimes de tipos variados.

Para destacar que Fonseca pode ser tomado como emblemático na narrativa policial do país, vale lembrar que, segundo Pellegrini, é com ele que se dá o grande impulso do

gênero na cena literária nacional. Segundo a autora, o que houve anteriormente foram algumas “tentativas embrionárias” (PELLEGRINI, 1999, p. 80).<sup>8</sup>

Ocorre que Fonseca inova e destaca-se ao tematizar de maneira brutal e ao mesmo tempo sofisticada uma realidade que só poderia ganhar espaço na década de 60: aquela que, como foi dito, marca-se pela violência urbana, pelos crimes que não se encerram em uma sala de visitas e por muitas narrativas que sequer esbarram nos moldes tradicionais do gênero.

## LITERATURA EM TEMPOS DE INDÚSTRIA CULTURAL

A partir do que foi apontado, torna-se mais fácil dizer que Rubem Fonseca, mesmo tendo sofrido a influência dos temas do romance negro e tendo se afirmado como escritor no bojo da consolidação da indústria cultural do Brasil, produzindo inclusive uma literatura de grande vendagem, vai além de esquemas apontados por estudiosos como Theodor W. Adorno (criador do termo “indústria cultural”) como típicos do que se pode chamar de “literatura de entretenimento”, “literatura de massa” ou “literatura de mercado”.

Adorno estabelece uma série de relações entre esta indústria e as imposições da sociedade de consumo ao homem que nela precisa sobreviver. Para ele, o indivíduo da sociedade de massas tende a se afastar da verdadeira arte, alienando-se de sua condição humana e social e sendo sufocado pelas exigências de produtividade e consumo elevados e velozes (ADORNO, HORKEIMER, 1985).

---

<sup>8</sup> Entre os escritores que se pode destacar antes da década de 60 estão Coelho Netto, Afrânio Peixoto e Viriato Correia, que em 1920 publicaram em folhetim o primeiro policial brasileiro, intitulado *O mistério*. Medeiros de Albuquerque, respectivamente em 1926 e 1932, escreveu *O assassinato do general* e *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Na década de 1930, com *O colecionador de mãos* e *A ilha dos condenados*, Jerônimo Monteiro destacou-se como primeiro autor dedicado exclusivamente ao gênero. Nos anos 40 e 50, destacaram-se os nomes de Aníbal Costa e Lopes Coelho, respectivamente. (Cf. PELLEGRINI, 1999, p. 81-3).

De acordo com o estudioso, o produto típico da indústria cultural, voltado para o consumo das massas, serviria como entretenimento para o indivíduo habituado ao trabalho incessante e automático. Este indivíduo, em busca de fuga e descanso, recorreria a uma arte simplificada, equivalente a um passatempo ou diversão que amainasse as dificuldades encontradas no dia-a-dia.

Segundo Adorno (ADORNO, HORKEIMER, 1985, p. 128):

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias dedicadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio.

A literatura de mercado, em busca de consumo rápido e fácil, recorreria à simplificação e banalização dos temas. Faria uma espécie de “pasteurização” da cultura, levando à alienação do leitor/consumidor e alimentando a impotência para questionar a realidade circundante.

Fonseca, ainda que com traços rápidos – ou melhor, através de traços rápidos –, e com influência da temática do *roman noir*, aborda em sua prosa justamente a alienação, o condicionamento e a incomunicabilidade do homem contemporâneo.

Com isso, vai muito além da estrutura básica da narrativa policial e da chamada “cultura de massa”. Dá espaço para que o leitor questione a si próprio e a realidade de seu tempo, mostrada sem adornos, de maneira extremamente objetiva. Nota-se que, mais que



um simples produto da indústria cultural, sua obra constitui a crítica daquilo que, para Adorno, se relaciona aos esquemas da literatura de mercado (a alienação, a impossibilidade de realização do indivíduo, a banalização das questões sociais e humanas).

Tânia Pellegrini (1999, p. 104) argumenta que o escritor abandona o “caráter reconfortante [...] em que o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e a legalidade e os valores burgueses triunfam”. Com isso, as bases da literatura de massa, ou seja, o caráter reconfortante, o puro lazer, a distração que permite a fuga da realidade, afastam-se da obra.

Além de haver traços específicos da ficção de Fonseca evitando associações imediatas entre ela e os traços negativos da indústria cultural, Pellegrini lembra que, no Brasil, o desenvolvimento da literatura policial não pode ser imediatamente relacionado ao que Adorno chama de “literatura de massa”, ao contrário do que aconteceu na Europa do século XIX.

A autora explica que, lá, a literatura policial se coaduna com o nascimento da indústria cultural e com ela estabelece uma relação histórica:

O romance policial, desde o nascedouro, associa-se de várias maneiras a uma literatura feita para as massas, também por razões materiais: dificuldades financeiras dos editores, procura de um público que já se ampliava pela alfabetização freqüente, emergência do folhetim, ampliação da imprensa [...]. (PELLEGRINI, 1999, p. 82).

Este caráter histórico de literatura de massa precisa ser reavaliado quando se pensa na literatura policial no Brasil. O país passou pela modernização tardiamente e viu parte considerável de sua população alfabetizada apenas quando a TV, o rádio, os quadrinhos, etc. já eram o que se consumia pela massa urbana.

Assim, tem-se aqui algo diferente do que ocorreu com a Europa. A literatura de Fonseca surgiu quando a indústria cultural começava a se estruturar com produtos cujo consumo é mais fácil, rápido e barato que o de literatura, um bem inacessível a uma população insuficientemente letrada. Pellegrini (1999, p. 86) explica a esse respeito:

[...] quando Rubem Fonseca começa a escrever, nos anos 60 [...] já vem se instalando no Brasil aquilo que viria a ser uma sólida indústria de bens culturais, produzindo inclusive uma literatura em ritmo empresarial. Isso faz com que o público do escritor aos poucos se amplie, como ocorreu também com outros autores, é verdade, mas sem ultrapassar os limites de uma classe média mais intelectualizada. O policial no Brasil, desse modo, deixa de ser o gênero popular das origens, passando a circular muitas vezes como *cult*, nos circuitos mais letrados e de maior poder aquisitivo.

Nota-se que a obra de Fonseca ilustra a forma como, no Brasil, brota de maneira diferente da Europa o que se chama de “literatura de massa”; nossos aglomerados urbanos são tema inevitável da literatura policial, mas esta é feita para uma camada muito menos popular do que aquela que vive o início da indústria cultural européia e acompanha o desenvolvimento da sua ficção policial.

Observados alguns elementos histórico-sociais relacionados à distância entre a ficção de Rubem Fonseca e a literatura de massa, é preciso voltar para os traços específicos de suas narrativas. Neste ponto, a observação de Massaud Moisés (1984, p. 487) dá alguns esclarecimentos iniciais:

[...] sua força, o que o diferencia, reside na inteligência sutil que põe no desenho rápido, nervoso, das ambíguas e por vezes enigmáticas relações das personagens entre si.

Na obra, os temas são sociais e humanos, como o poder, a impotência, a perda, a frustração. Há casos, como o de *Pequenas criaturas*, em que eles deixam mesmo de girar em torno da violência física, declarada.

Segundo Deonísio da Silva (1996, pp. 74-5), é sobretudo depois do segundo romance, *A grande arte* (1983), que as intrigas em torno de um crime cometido deixam de ser o centro das narrativas, enquanto a sexualidade, tema ainda muito constante, fica sendo o ponto de partida para a reflexão acerca da solidão, da incomunicabilidade e da banalização das relações humanas. A violência, assim, não aparece relacionada ao mistério, mas à opressão do indivíduo, às suas impossibilidades e às frustrações na realidade urbana.

É este o ponto de partida para a análise da forma como o autor articula a maneira de narrar seca, crua, à realidade que assenta a vida das personagens.

Antes que se parta para os recursos técnico-narrativos que garantem a força e a crueza da ficção do autor, seguem o resumo e alguns comentários iniciais das narrativas do *corpus*.

## II. AS PEQUENAS CRIATURAS DE RUBEM FONSECA

*Pequenas criaturas* inicia-se com a seguinte epígrafe:

*Nada é pequeno demais para uma criatura tão pequena quanto o homem. É mediante o estudo das pequenas coisas que alcançamos a grande arte de termos o mínimo de desgraças e o máximo de felicidade possíveis.*

*Samuel Johnson, em The life of Samuel Johnson, de James Boswell*

O dizer antecipa a temática que perpassa todas as narrativas: a miséria humana. A ironia da passagem está no fato de a felicidade do homem só poder ocorrer a partir da comparação de suas conquistas com a limitação de seu universo: aí reside uma das mostras que o autor dá da descrença na humanidade, para a qual não vê possibilidade de redenção e nem a existência de caminhos salvadores.

Para mostrar que as impossibilidades não são apenas econômicas, *Pequenas criaturas* compõe o universo de personagens de várias classes sociais, sempre inseridas na realidade urbana.

Muitos contos do livro podem ser pertinentes ao trabalho, mas, dada a impossibilidade de analisar todos, foram selecionados os que dão mostras bastante claras da conhecida crueza do texto de Fonseca, a ser ainda explorada.

Seguem os resumos e comentários das narrativas:

### **A escolha**

O conto inicia-se com um senhor falando sobre alguns de seus desejos: andar pelas ruas, ver as pessoas, comer pão com carne. Ele ressentido-se por seu tempo já ter passado e diz que, segundo a filha, é necessário que faça uma escolha. Somente depois de algumas passagens é que o leitor pode descobrir de que se trata: é preciso decidir se a filha vai enfrentar por ele uma fila de pessoas interessadas em fazer pedidos para a esposa do governador (a quem pediria uma cadeira de rodas) ou aquela em que devem ficar os interessados em falar com a esposa do prefeito (a quem pediria um par de dentaduras).

Durante um incêndio em um circo, o senhor perdera seu par de dentaduras e, em decorrência do tumulto gerado pelo acidente, passara a ter dificuldade para andar, mesmo com muletas. A partir desses problemas, ou seja, da impotência da personagem que sequer pode lutar por si própria, necessitando da filha para tudo, Rubem Fonseca toca em diversos aspectos: na limitação física, econômica, em questões sociais e também psicológicas:

*É duro o sujeito ter de escolher entre duas coisas que quer muito. Mas a vida é assim, ninguém consegue tudo que quer, nem o homem mais rico do mundo, ele também às vezes tem de escolher. A vantagem do homem rico é que ele é mais feliz do que o pobre. Minha filha não concorda comigo, diz que dinheiro não dá felicidade, que só o amor dá felicidade. Digo que o sujeito rico também pode amar e ser feliz e ela responde que o sujeito rico só pensa em dinheiro, e quem é feliz só pensa na pessoa que ama. Minha filha está apaixonada.*

*Passei o dia inteiro pensando na escolha que devo fazer. Minha filha vai chegar e eu não sei o que vou dizer a ela.*

A vida prática, gritando a urgência da escolha, reduz as chances de que a vida interior da personagem se aprofunde. Não há condições para que ela estenda seus pensamentos: as reflexões são breves, fragmentadas. Desta forma, o que perpassa os monólogos interiores e as análises mentais é sempre parecido com as passagens seguintes:

*Minha aposentadoria por invalidez é muito pequena, mas felizmente tenho a minha filha. Que vai chegar a qualquer momento e eu ainda não decidi o que quero, uma dentadura nova ou uma cadeira de rodas? Quem está dando a dentadura é a mulher do prefeito. [...] Tenho de decidir [...].*

(p. 11)

*Gosto de tomar sopa e comer purê de batata. E posso comer carne moída bem cozida. Mas queria ter as gengivas afiadas, como o Gumercindo, que me diz que come até bife, mas as minhas gengivas são fracas e doem quando mastigo qualquer coisa mais dura. Sonho, pelo menos uma vez por mês, com costeleta de porco frita.*

*Minha filha chega, acompanhada de Jaqueline. Ela é bonita e mais paciente que minha filha, e me trata como se eu fosse o pai dela [...]*

*As duas me beijam no rosto.*

*“Como é papai, já decidiu?”*

*“Me dá mais meia hora”.*

(p.12)

É visível no conto a forma como o protagonista, pela limitação econômica, chega perto de ser reduzido à condição de animal ou mesmo de coisa: não pode comer, não pode andar, não pode pensar: é preciso “escolher”.

O título da narrativa na verdade é uma cruel ironia: a escolha se assenta sobre a falta de caminhos, é uma obrigação angustiante que não trará necessariamente algum ganho, já

que o que está em jogo é qual pedido fazer e não o que ganhar. Além disso, se escolher é necessariamente abrir mão de algo, aqui se abre mão apenas de uma possibilidade.

Por fim, o senhor decide pedir a cadeira de rodas. Depois, a filha pergunta se pode levar Jaqueline, que é sua namorada, para morar com eles. Apesar de reprovar o tipo de relacionamento, o senhor se afeiçoara à moça e, diante disso, responde que sim, dizendo que a casa ficará mais alegre. Como forma de agradecimento, a filha comunica que ela e Jaqueline tentarão falar com as duas primeiras-damas. A “saída em campo” (p. 12) é, assim, uma forma de agradecimento ou de recompensa.

Sem saber como vai ser o dia seguinte, o senhor é posto na cama e encerra a narrativa:

*Fico na cama, pensando. A cama é o pior lugar do mundo, para o sujeito ficar pensando.*

(p. 13)

Quando diz que a cama é ruim e restringe isso às situações em que ela serve para ficar pensando, o narrador refere-se ao fato de a filha e a namorada terem ido para o outro quarto abraçadas. A passagem citada alia a impotência para a prática sexual à impotência intelectual no sentido de alcançar uma solução: o único caminho possível é enfrentar as filhas. Nesse caso, diante da falta de dinheiro, de capacidade física e de outras saídas que venham com a reflexão, os pensamentos tidos no local de descanso ou de prazer só trarão mais angústia ainda.

No fim do conto não há resposta quanto ao futuro; o leitor fica aquém do sucesso ou do fracasso da tentativa das moças e, assim, o autor deixa a sensação de vazio, de

incompletude. Tanto personagem quanto leitor ficam sem respostas, sem compensações; resta apenas a possibilidade de se angustiarem e questionarem a realidade que se lhes apresenta.

### **Virtudes teológicas**

Em terceira pessoa, conta-se a história de Maria de Lourdes, uma senhora que insiste em dar esmolas na saída das missas de domingo apesar dos comentários da amiga cujo nome, ironicamente, é o mesmo da santa que socorre pessoas com problemas financeiros. Eduiges argumenta contra o gesto que vê semanalmente dizendo que se trata de algo inútil; acredita que quem é capaz de amenizar o problema da mendicância crescente é o governo. Maria de Lourdes, entretanto, permanece impassível.

Eduiges cumpre no texto o papel de elucidação da realidade que a protagonista se recusa a enxergar: os tempos mudaram, os problemas sociais tomaram proporções grandes o suficiente para anular os antigos efeitos da ação caridosa e diante da nova realidade, sozinhas, as pessoas são impotentes. Além disso, diz que a maioria dos mendigos que se encontra na porta da igreja tem condições de trabalhar e engana aqueles que oferecem ajuda.

Irritada com os comentários, Maria de Lourdes sempre muda de assunto, recusa-se a aceitar as acusações e por fim passa a evitar a amiga. Entretanto, acaba por perceber que o dinheiro que reserva para as esmolas se vai cada vez mais rápido e passa a se sentir impotente ante os rogos dos pedintes. Precisando economizar no supermercado para continuar a ajudar os pobres, a protagonista sente-se desanimada e cede um pouco aos esforços da amiga:



*Depois, num impulso súbito, resolveu ficar de longe observando dissimuladamente a mulher cheia de filhos, aquela que carregava o bebê no colo. Maria de Lourdes percebeu então que as crianças não podiam ser todas dela, nem sequer eram parecidas umas com as outras [...]*

*E outra coisa a incomodou: sempre que punham uma esmola na cesta [...] a mendiga sorria [...] os dentes dela eram limpos, como os de alguém que escovava sempre depois das refeições [...]*

*Naquele dia horrível, percebeu o cego olhando de esguelha para dentro da lata que sacudia pedindo esmolas. E a preta gorda era forte e saudável, podia trabalhar de faxineira.*

(p. 193)

Maria de Lourdes sente-se culpada pela raiva que brota com a descoberta da verdade. Tenta ainda ser uma cristã virtuosa pedindo perdão a Deus pelos “maus pensamentos” (p. 193), mas, desfeitas as ilusões de poder ajudar o próximo e manter antigos costumes, a personagem corre fugindo da amiga (da realidade) que já não pode suportar e, quase chegando a seu apartamento, desmaia e rola pelas escadas abaixo.

Com este final, a narrativa articula-se à anterior: o autor deixa de oferecer compensações. Entretanto, se o senhor de *A escolha* pode ainda ficar esperando angustiado e imóvel na cama, a senhora de *Virtudes teologais* desespera-se diante da descoberta de sua impotência. O desmanche das ilusões causa desespero tamanho que a única saída é a fuga desesperada para a morte.

### **O pior dos venenos**

Frustração e impotência são também uma marca nas narrativas em que Rubem Fonseca volta os olhos para a alta sociedade. Em *O pior dos venenos*, a protagonista se desespera com a impotência diante do passar do tempo e com a solidão que resta depois da falsa ruptura com os esquemas em que vive.

A narradora, cujo nome não aparece, começa falando a respeito de suas qualidades: tem imaginação, é bonita, inteligente, atraente, irônica, desejada pelos homens que frequentam os jantares elegantes com que está habituada.

Trata-se de uma mulher de pouco mais de quarenta anos casada com um alguém influente. Sobre os relacionamentos conjugais, comenta:

*Dizem que eu podia ter escolhido outro homem para casar, mais atraente e espirituoso. Em primeiro lugar, não existem tantos homens ricos, influentes, espirituosos e, principalmente, generosos, que sejam disponíveis. Minhas amigas se queixam da mesquinhez de seus maridos ricos e eu cheguei à conclusão de que é assim a maioria dos maridos, ricos ou pobres, todos reclamam das despesas que as mulheres fazem. Casei-me porque de alguma maneira gostava dele, mas reconheço que com o passar do tempo meu marido se tornou enfadonho. Além de chato, é baixo e gorducho, sei que não devo pensar nele dessa maneira, um homem que me dá tudo o que peço. Mas que outro termo pode ser aplicado ao aspecto físico dele? Rechonchudo? É pior.*

(p. 169)

Vaidosa e entediada com o casamento de conveniência, aos poucos a personagem deixa-se envolver pelo encanto de homens das reuniões sociais costumeiras, até que decide separar-se do marido apesar da sua reação relutante e entristecida.

A nova vida é prazerosa, sobretudo nos seis meses iniciais. Mas finalmente uma nova rotina se estabelece:

*Não tenho ido a muitos jantares. Agora sei que muitos dos convites que recebia eram na verdade dirigidos ao meu marido. Senhor e senhora, o senhor é que importava. Por mais que eu enfeitasse a festa, minha contribuição era secundária. Negócios, o mundo é assim [...] minha amiga Lulu, uma cínica amargurada, já me havia alertado sobre isso.*

(p. 177)

A personagem retoma as esperanças por conta de um relacionamento que não se estende por mais tempo que o suficiente para uma noite de sexo. Com as expectativas frustradas e sabendo que a vida do ex-marido se restabelecera junto de uma nova companheira, restam novamente as palavras de Lulu:

*Peruas balzacas, como nós, os homens só querem para uma trepada. São todos frouxos, precisam de moçoilas para dar uma segunda.*

[...]

*Se alguém quiser casar com você ou comigo vai ser pelo dinheiro que nossos ex-maridos nos deram, pela nossa casa, o carro com motorista, os empregados, a comida de graça, o conforto. E esse sujeito depois de algum tempo não vai mais foder você, vai foder moçoilas debilóides, putinhas de carne tenra.*

(pp. 182-3)

Lulu diz ainda que os homens são os grandes responsáveis por sua amargura e a protagonista responde que não permitirá que aconteça com ela o mesmo.

Em seguida ao diálogo, o texto se encerra:

*À noite, em casa, fico nua na frente do espelho, estico um braço para o lado e balanço, e depois o outro. Como é que eu nunca havia visto essa pelanca frouxa, que cai do meu braço como carne morta? E as rugas do rosto? E os tornozelos grossos? E a flacidez que cobre meu corpo, como uma tripa nojenta? Eu não era assim. Meu Deus, é melhor morrer logo.*

(p. 183)

A insatisfação com o relacionamento de conveniência é o ponto de partida para que a personagem descubra sobre quais bases se assenta sua vida. O rompimento da relação acarreta o isolamento social e isto faz com que finalmente ela perceba que os atrativos que julgava ter (inteligência, charme, cultura) de nada valiam. Como grande golpe, percebe que já não pode contar com a beleza e que, contra o veneno poderoso da passagem do tempo<sup>9</sup>, resta apenas a morte.

### **Soma zero**

Com estrutura semelhante a um texto teatral, o conto assemelha-se a *O pior dos venenos* quando mostra as limitações da personagem de alta classe social que vive um casamento insatisfatório.

Na cama, a personagem feminina conversa com o amante (um artista sem recursos financeiros) sobre a forma como a relação dos dois é limitada pelo casamento de conveniência e, ao mesmo tempo, dependente dele:

*“Você não sofre por saber que eu, eu...”*

---

<sup>9</sup> A expressão “pior dos venenos” referindo-se ao tempo aparece também em outros livros do escritor. Entre eles *A coleira do cão* (1965) e *O cobrador* (1979).

“Você?”

“Durmo toda noite com outro.”

“Prefiro não falar sobre isso.”

“Você não sabe fazer nada para ganhar dinheiro, e se formos morar debaixo da ponte o nosso amor acaba, só podemos viver dentro de um certo esquema. É isso que você não sabe responder?”

(p. 164)

A queixa se estabelece contra os condicionamentos socioeconômicos que tiram das personagens a possibilidade de total realização: é preciso escolher entre o amor e o conforto; a plenitude não acontece e a falta de realização é inevitável, seja qual for a decisão da personagem feminina.

Na passagem abaixo, vê-se como a conversa na cama segue com frases curtas, indicando a forma como a relação do casal é intransitiva. As respostas da personagem masculina não se estendem e demonstram a idéia que o autor comumente traz para sua ficção: “o homem é uma ilha”<sup>10</sup>.

[...] *Não fica olhando para o teto.*”

“*Estou deitado de barriga para cima.*”

“*Também estou deitada de barriga para cima e estou olhando para você. Quer que eu diga o que estou vendo?*”

“*Não.*”

“*E você, agora que está olhando para mim e o seu pescoço está doendo, vê o quê?*”

“*A mulher mais bonita do mundo.*”

“*Quer que eu chore?*”

“*Não.*”

---

<sup>10</sup> A idéia aparece explicitamente no conto *Curriculum vitae*, de *Os prisioneiros*, p. 61. Em *Pequenas criaturas*, o conto *Ilha* traz uma passagem em que, na cama, uma mulher diz a um homem que seu olhar se parece com o de quem está em uma ilha deserta (p. 145).

*Ela chora, sem soluçar, mas as lágrimas brilham tanto que ele as vê, mesmo olhando para o teto.*

*“Meu marido está desconfiado”*

(p. 162-3)

A mulher diz ao amante que pensa em matá-lo e se matar em seguida para impedir que a vida corrompa os sentimentos dos dois, mas, por fim, acaba por cobrar que ele corte a própria orelha como prova de amor:

*“O que significa para você?”*

*“Alegria, deleite, companhia, amor.”*

*“Mas a arte é mais importante que tudo [...] E se quando você morrer de velho, tudo o que você fez for esquecido, jogado no lixo? Você não tem coragem nem de cortar a sua orelha.”*

(p. 165)

Dada a prova, a mulher se assusta apenas momentaneamente. Diz que acha que estão enlouquecendo, mas que ainda não chegou ao seu ponto máximo, ao contrário do amante. Em seguida, pergunta se pode levar com ela o que o homem chamou de “presente” (p. 166).

Ainda insatisfeita, revela o desejo de que o homem chore por ela e então tem como resposta apenas que “isso é mais difícil”. Alguns outros pedidos ficam sem resposta: ele diz não saber escrever sonetos nem pintar girassóis.<sup>11</sup>

No momento em que o casal se despede, antes de voltar para o casamento que não suporta, ela pergunta: “Soma zero?”

---

<sup>11</sup> Tanto pela orelha mutilada quanto pelos girassóis, fica clara nesse trecho a intertextualidade com Van Gogh.

O amante dissera que a vida é um jogo de soma zero, ou seja, que perdas e ganhos se neutralizam, existem em equivalência. Com ciúme da importância que ele dá à arte é que ela pede sua orelha. Parece vir daí alguma compensação pelo sofrimento por ciúme ou, ainda, por ter de voltar ao casamento insatisfatório.

O texto se encerra com a pergunta e a mulher sai sem se despedir, sem ter resposta e sem encerrar do conflito que levou à violência exacerbada. Mais uma vez o conflito da personagem de Fonseca fica sem solução. Se há algo a ser feito, é cobrar quase irracionalmente por algum ganho. Este, entretanto, fica muito distante de qualquer forma de resolução do problema maior: a escravidão dentro de um conjunto de regras, valores e normas sociais.

### **Madrinha da bateria**

Em terceira pessoa conta-se a história de Zira, uma jovem que durante o ano todo é movida pela paixão pela escola de samba em que desfila como madrinha da bateria.

Tendo ascendido ao Grupo Especial, a escola passa por algumas mudanças: estrangeiros e mulheres das áreas nobres passam a freqüentar o barracão quando se aproxima o carnaval e a imagem passa a preocupar tanto quanto o desempenho da bateria.

A protagonista vê criticamente tudo isso: sabe que tão logo os desfiles terminem, as pessoas em busca de um pouco de exotismo e de destaque na mídia partirão. A Seu Chico Professor, patrono da escola, importa acima de tudo garantir o lugar no grupo de destaque, seja a que preço for.

Zira antipatiza com uma das mulheres de fora e o narrador conta como ela encara a novidade:

*A marombeira ficava o tempo todo ensaiando com o Cidinho, o principal passista da escola. Cidinho não era mais namorado de Zira, mas mesmo assim aquela situação a irritava, ainda mais quando soube que a vadia se chamava Daiana e tinha trabalhado na televisão, numa daquelas novelinhas da tarde, mas mesmo uma novelinha da tarde enche a dona de importância.*

(pp. 254-5)

Como se não bastasse ver o brilho de Daiana e a importância conquistada por aparecer na TV, Zira ouve da irmã o alerta sobre a falta de adequação aos padrões de beleza e a relação disso com o fracasso nos relacionamentos amorosos:

*“Homem gosta de carne fresca.”*

*“Eu tinha vinte e três anos quando ele me deixou. Minha carne não era mais fresca?”*

*“Você ficou muito bunduda. Essa mania de comer doce.”*

*“Bunduda? Eu fiquei bunduda, Das Dores? O Cidinho me deixou porque eu fiquei bunduda?”*

*“Os homens estão mudando. Eles não gostam mais de bunda muito grande. Continuam gostando de bunda, mas tem que ser uma bunda menor. Foram essas revistas de mulher que inventaram isso. E não pode ser mole.”*

*“Putá merda, Das Dores, minha bunda está grande e mole? [...]”*

*“Quero que você abra o olho. [...]”*

(p. 256)

Seu Chico Professor marca um encontro com Zira e finalmente avisa que ela terá de ceder seu lugar de madrinha da bateria a Daiana. Promete dar sempre à moça posições de



destaque e as fantasias que desejar. Insatisfeita, ela parte para a barbearia do namorado e pede a ele algo que o leitor apenas deduz, já que é narrada apenas a resposta negativa.

A protagonista segue para o ensaio da escola e lá se encerra o conto:

*Seja o que Deus quiser, pensou Zira, indo para junto de Daiana, que sorriu e continuou dançando, feliz. Então, tirou a navalha de dentro da blusa e deu duas navalhadas fundas em Daiana, uma no rosto e outra no pescoço.*

*Zira não ouviu os gritos nem sentiu as mãos das pessoas que a agarravam e arrastavam, nada, apenas o gosto do sangue que esguichara sobre sua boca.*

(p. 263)

A resposta desesperada fica como único caminho para a personagem lutar contra a efemeridade gerada pela supervalorização da imagem e pelos modismos lançados pela TV. A madrinha da bateria passa a ser um adorno da escola, destinado a atrair as câmeras e fatalmente descartado, tão logo surja outra peça mais chamativa.

O final, como os outros, é brusco, não há explicações, há um corte, um ponto. A brutalidade do desfecho resulta da soma da violência do fato contado com a objetividade com que se conta; não há explicações, não há distensão, há, novamente, apenas o golpe.

### **Hildete**

Semelhante a um texto teatral, a narrativa é feita exclusivamente com diálogos.

As personagens diferem das protagonistas de outros contos pelo fato de não se debaterem com um conflito interno: se nas outras narrativas não há solução para o sofrimento advindo de uma sociedade que oprime o indivíduo e impossibilita sua realização, no caso desta sequer há choque entre a realidade exterior e a subjetividade das

personagens. Não se trata de conformismo, mas de perfeita adequação aos valores vigentes. No conto a miséria humana se torna matéria a ser espetacularizada e vendida pelos veículos de comunicação de massa.

Toda a narrativa gira em torno de um pequeno grupo de pessoas que discute o conjunto de características necessárias à composição de uma mulher, uma personagem, que será apresentada à mídia como alguém que enfrentou uma série de problemas (estupro, fome, mendicância, violência sexual, gravidez na adolescência, aborto...) e foi capaz de vencê-los. A única presente a questionar o golpe é Hildete, moça humilde que deve fazer o papel da figura forjada. Passiva, entretanto, ela abandona a reunião logo no início para, em casa, aguardar a orientação do grupo.

O que ocorre é a total banalização da mentira e da violência, sendo esta o ponto decisivo na composição do histórico da personagem apresentada como real.

A ampliação dos traços do “produto” a ser apresentado como exemplo de superação chega a torná-lo uma caricatura grosseira que acumula sofrimento de todos os tipos possíveis:

*[...] estuprada aos oito anos com requinte de violência – pelo pai seria ainda melhor -, criança faminta, mendiga dessas que ficam pedindo esmolas vagando pelas ruas – está bem, mendiga ela não é mais -, prostituta aos quinze, mãe solteira, casada aos dezoito, agredida diariamente pelo marido e pelos outros machos que teve.*

(p. 82)

Para melhor atrair os consumidores, que devem tomar a história como verdadeira, recorre-se ainda ao misticismo:

*“Como eu estava dizendo, precisamos da coisa mística, está na moda, mas não pode ser só Jesus, Jesus está saturando, vamos juntar também Buda, Krishna, Confúcio, anjos e arcanjos, oxalás e oloruns, meditação transcendental e todas aquelas vigarices indianas. Hildete tem que pegar todo mundo.”*

(p. 85)

Ao longo da reunião, os pontos de discórdia partem da rivalidade acesa entre duas mulheres que insistem em deslocar a discussão para as chamadas “picuinhas” ou para a disputa por um dos dois homens presentes. Na passagem que segue, conversam Alex e as duas moças cujas vozes não se pode distinguir:

*“Quem vai convencer Hildete a aceitar todo o esquema? Ela me parece um pouco relutante.*

*“Eu me encarrego disso.”*

*“Não seria melhor o Zé?”*

*“Não, isso fica comigo. Há uma boa sintonia entre nós. Eu sei como interagir com ela. Afinal, fui eu quem a descobriu.”*

*“Filho-da-puta.”*

*“Calhorda escroto. Vai ver já está comendo.”*

*“O que vocês duas estão cochichando? Vamos acabar definitivamente com essas babaquices, conversas laterais, picuinhas, rivalidades, não é profissional, estamos todos jogando no mesmo time. Amanhã, quinze horas, aqui. Quero um relatório curto e grosso de cada um sobre o que pedi. Sei que a pressa é a inimiga da perfeição, mas quem não corre, no nosso negócio, perde a vez. Amanhã, quinze horas, meninas.”*

(p. 88)

Vale ressaltar que as “picuinhas”, recurso revelador da pequenez das personagens, são sempre atribuídas às mulheres, tão parecidas que as vozes se confundem.

Na passagem, o autor deixa evidente a transformação de tudo em negócio, eliminando-se, inclusive, o valor da idoneidade e, no caso de Hildete, a própria noção de identidade, a ser anulada em nome da personagem que tomará seu lugar, determinará seus novos modos, sua nova aparência, sua nova vida.

O final do conto coincide com o fim da reunião. Mais parecendo um corte abrupto, sinaliza que o autor descarta a existência de soluções para problemas que as personagens sequer consideram como tal. A narrativa se encerra, então, como se nada de especial tivesse ocorrido, mostrando tudo como parte do cotidiano.

O resumo de todos os contos confirma as palavras de Fábio Lucas (1971, p. 116), que observa que, na ficção de Fonseca, “a frustração e o desencanto bloqueiam todas as personagens: o desamor as domina, nenhuma atinge o absoluto”.

Os desfechos ou as soluções encontradas comumente deixam a sensação de vazio e mesmo de náusea, impedindo que os conflitos se resolvam numa função catártica. (ARISTÓTELES, 1993; LUCAS, 1971, p. 116; POLINESIO, 1994, p. 130). Não há libertação, não há alívio das tensões psíquicas ao fim das histórias e, pela crueza do autor, não há ao apelo ao caráter sentimental que pode assumir uma narrativa.

Para citar um exemplo claro do vazio ao final da história, basta retornar ao desfecho de *A escolha*, em que a personagem sequer pode se rebelar.

Quando há algum tipo de libertação, é apenas aquela que Julia M. Polinesio nota observando o protagonista de “*O cobrador*”: uma libertação que consiste apenas em “canalizar o ódio para um objetivo programado” (POLINESIO, 1994, p. 131) e não em encontrar alguma forma de superar o problema ou identificar suas causas.

É o que acontece com Zira, que mata a rival sem perceber que a luta que trava é resultado da maneira como as mulheres são reificadas e tornam-se perecíveis na sociedade de consumo que vive a “neurose do novo” (LUCAS, 1971, p. 119).

O pedido de mutilação feito em *Soma zero* é também uma reação à opressão e ao condicionamento sofrido pela personagem. A parte do corpo do amante é o que ela pede em troca de suportar o marido e aceitar as condições em que tem de viver o amor com o artista sem dinheiro. Assim, a violência física é decorrente de outra, velada, psicológica.

Em *Virtudes teologais* e *O pior dos venenos*, a resposta à angústia é o desejo de morte, de fuga diante daquilo contra que não é possível lutar. A respeito desta luta, Fábio Lucas comenta que trata-se de uma “busca insofrida de... de nada” (LUCAS, 1971, p. 117). Alienadas, as personagens não conseguem desvendar as causas profundas e a densidade de seus dramas. Debatem-se contra questões imediatas, sintomas de sua poluição existencial e da própria miséria humana.

O desespero canalizado para a violência física é recorrente na obra do escritor. A morte é comum nos contos que se voltam para o mundo marginal e não deixa de aparecer nas narrativas sobre a vida de cidadãos comuns.

A esse respeito, o escritor de *Intestino grosso*, dono de idéias encontradas não só na coletânea *Feliz ano novo*, mas em toda a obra de Fonseca, declara: “Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje.” (p. 135)

Utilizando as palavras de Petar Petrov (2000, p. 82), vale lembrar que “o material recolhido ultrapassa largamente a problemática da morte, esboçando o quadro das circunstâncias em que decorrem os acontecimentos”. Na passagem citada acima, o personagem-escritor zomba da forma como o tema é tornado clichê e ao mesmo tempo se refere ao que é prática comum das personagens. Assim, evidencia o ceticismo com que

reconstrói a realidade: matar ou morrer, a violência extrema ou a autodestruição são apenas o que resta a muitas das personagens.

O que se nota é que Fonseca se afasta da idéia de superação, típica dos heróis convencionais. As pequenas criaturas são, na verdade, anti-heróis. Algumas se adaptam, tornam-se os “insetos devoradores” a que a o entrevistado de *Intestino Grosso* se refere (como é o caso de *Hildete*); outras se desesperam ante a própria impotência (*O pior dos venenos*, *Soma zero* e *Madrinha da bateria*) e outras se angustiam sem chegar ao desespero (*A escolha*). A respeito deste último tipo de reação, João Maia (1994, p. 127) comenta que “a tragédia pode acontecer sem choro, sem se anunciar de maneira grave [...] também sabe ser aguda e silenciosa”.

Os anti-heróis do escritor são personagens-tipo, que, muitas vezes anônimas, evidenciam o caos e a agonia de valores na cidade e mostram o *modus vivendi* do grupo a que pertencem. É, portanto, através do anti-herói que se constrói um quadro “desolador e fatalista” (PETROV, 2000, p. 77), em que se enfoca a vida de variados grupos sociais, com seus costumes, desejos e limitações, sempre articulados com a alienação e a violência motivadas pela própria estrutura social.

Nas classes altas, são freqüentes jantares, reuniões, convenções que são, na verdade, compromissos entediantes e necessários para a manutenção das máscaras sociais e dos relacionamentos de conveniência. É o que ocorre, por exemplo, em *Soma zero*:

[...] *eu tenho que deixar instruções com empregadas, dar explicações, criar cenários, dizer mentiras, e na volta tudo se repete, novas determinações, providências, desempenhos, embustes. O lar é um monstro que nunca tem as suas exigências saciadas, está sempre pedindo mais. À noite tenho que ir a festas e jantares com ele [o marido] e os nossos amigos, onde me mostro alegre, e sou a que ri mais alto, a que fala com mais*

*entusiasmo, mas quando chego em casa estou com vontade de vomitar e preciso tomar um tranqüilizante para poder dormir.*

(*Soma zero*, p. 162)

Em *O pior dos venenos* as declarações da protagonista não são muito diferentes:

*Antes dos jantares com lugares marcados, sempre encontro uma maneira de verificar, na mesa em que ficarei, os nomes dos outros comensais [...] Em várias ocasiões troquei os cartões, quase sempre de acordo com a anfitriã, mudando de placement algum chato indicado para ficar ao meu lado. Há homens ricos, importantes, famosos, mas insuportavelmente aborrecidos. Meu marido, aliás, é um desses [...] Felizmente na existe o risco de te-lo junto a mim, nesses jantares. A etiqueta não permite.*

(*O pior dos venenos*, p. 169)

As relações familiares não fogem a um esquema artificial e à presença constante do tédio e da insatisfação; é comum a busca por relacionamentos extraconjugais, incapazes de suprir as carências das mulheres presas a condicionamentos contra os quais não podem lutar. Se há fuga, como no caso de *O pior dos venenos*, resta a derrota.

Arrastando consigo a corrente quebrada<sup>12</sup>, a personagem não consegue se libertar dos costumes e valores que regiam sua vida. Na verdade, ela se ressentia por passar a ser excluída dos jantares e rodas sociais de que se queixava anteriormente e, apesar de se sentir bem depois da separação, logo se sente entediada. A única motivação restante é Chico,

---

<sup>12</sup> A metáfora é retirada de *A coleira do cão*, em que Fonseca se refere a uma libertação que deixa as marcas do passado, como a do cão que arrebenta a corrente para fugir mas carrega consigo a coleira e parte da corrente, marcas de uma condição apenas parcialmente superada.

homem charmoso, rico e freqüentador das reuniões dos tempos de casada. Entretanto, passada a primeira noite dos dois, nada resta além de desilusão.

De acordo com Fábio Lucas (1971, p. 121), na ficção de Fonseca “o sexo é sempre uma busca ou uma insatisfatória conquista”. O relacionamento das personagens femininas com os respectivos amantes é antes uma válvula de escape que uma forma de realização; muitas vezes reflete uma “busca desesperada de afeto” (PETROV, 2000, p. 87) que se articula à tentativa de uma dupla transgressão: da ordem ético-social e da castração da liberdade individual.

Em *Soma zero*, depois de um tempo de silêncio na cama, o diálogo é o seguinte:

*“Estou muito feliz. Sabe quanto tempo vou ficar feliz?”*

*Silêncio.*

*“Até entrar no meu carro e chegar em casa. Às vezes tenho vontade de me drogar, mas sou muito medrosa para fazer isso.”*

*“Não ia resolver nada.”*

(p. 161)

A personagem masculina sentencia o que comumente pode-se notar: não há o que fazer, ou, se há, é apenas uma fuga momentânea, com a dolorosa volta à realidade. Reafirma-se a passagem em que a amante diz que só podem viver “dentro de um certo esquema” (p. 164) e nota-se que, tanto fora quanto dentro dele, a plenitude é impossível.

Inseguras, as mulheres de Fonseca estão quase sempre sofrendo o medo do abandono. Enquanto as que dependem dos relacionamentos conjugais sofrem a incompletude dos relacionamentos com os amantes, outras se angustiam por serem descartadas ao deixarem de se adaptar a determinados padrões de beleza. Diante destes,



sufocam-se, desesperam-se, sem, contudo, entender os motivos profundos de suas frustrações (PETROV, 2000, p. 131).

Para João Maia, a incerteza e a insegurança são justamente o que pontua as interações sociais nas cidades contemporâneas. Segundo o autor (1994, p. 127), “a maneira de ser das nossas sociedades é baseada na crise e na incerteza e, assim [...] vivemos na sociedade do risco”, fruto de diversas crises que marcaram o século XX: “crise do casal, do adolescente, do sujeito, da família e mesmo da sociedade de maneira ampla”.

As personagens sofrem suas questões individualmente. A ausência da coletividade e de valores compartilhados reforça a idéia da solidão, que, para Petar Petrov, é o veículo de denúncia da vida moderna.

Como complemento do que aponta João Maia, é de se destacar ainda a crise do próprio indivíduo, reificado nos tempos da sociedade de massas. O medo da rejeição muitas vezes se dá pela falta de adequação a padrões semelhantes aos exigidos de produtos de consumo rápido.

Para lembrar a forma como a questão estética ganha espaço nesse processo de reificação e alienação das personagens que imitam os modelos pré-estabelecidos de beleza e felicidade, basta lembrar que são bastante comuns passagens como as citadas abaixo:

*“Os homens estão mudando. Eles não gostam mais de bunda muito grande. Continuam gostando de bunda, mas tem que ser uma bunda menor. Foram essas revistas de mulher que inventaram isso. E não pode ser mole.”*

*(Madrinha da bateria, p. 256)*

[...] *E a lipo, que fiz recentemente, deu um retoque final perfeito à malhação que pratico na academia. Relutei um pouco em fazer a lipo, mas as minhas amigas todas estavam fazendo [...].*

*(O pior dos venenos, p. 170)*

*Quando tomávamos a água-de-coco no quiosque, nem por um breve momento ele agiu de forma sedutora [...], cheguei a pensar que havia se decepcionado com a minha aparência, engordei um pouco nesses três anos [...].*

*(O pior dos venenos, p. 179)*

*A produção procurou. Achamos duas ou três, apenas bonitinhas, a nossa personagem tem que ser muito bonita, e todas estavam um trapo, alcoólatras, doentes, feias [...]*

*(Hildete, p. 82)*

Fica claro o que é alardeado todos os dias pelas campanhas publicitárias: é importante que a mulher esteja sempre bela, isto se associa ao sucesso, à aceitação e à própria felicidade. Termos específicos como *lipo*, *marombeira*, *malhação*, trazem para o texto tipos bastante comuns ao cotidiano urbano dos tempos recentes.

Para além da questão estética, em *Hildete* a máscara feita de uma série de características deve anular a vida da personagem que, ironicamente, dá título ao conto. Marcada pela passividade, ela é apenas o suporte para as características forjadas; sai de cena rapidamente, serve apenas como modelo a executar um conjunto de idéias resultante de pesquisas de mercado.

Estendendo os tipos sociais do livro, através das personagens Alex e Zé a narrativa condensa características comumente encontradas em administradores, publicitários, homens de negócios: versatilidade, perspicácia, estabelecimento de metas a serem superadas...

Como acontece em todos os contos, há uma série de termos típicos a caracterizar tipos sociais. No caso, são modismos, jargões, estrangeirismos e frases feitas:

*“Enfim, a nossa garota tem as qualidades necessárias, é inteligente, likable, bonita, provavelmente aprenderá a representar o papel: espancada em casa desde criança, talvez até no berço – ela pode recordar isso numa sessão de análise, produziremos o testemunho do head shrinker, sei que o Zé está examinando esse ângulo [...] Pergunto, já que estamos numa brainstorm: por que não conseguimos alguém que tenha mesmo passado por isso?”*

(p. 82)

*“Claro que não vamos usar o que eu disse como tese explícita, será uma coisa de efeito subliminar [...] Hildete dirá, em suma, como você mesmo sugeriu, eu sou o sofrimento que passei e a volta que dei por cima.”*

(p. 84)

As falas são, respectivamente, de Alex e Zé. Às personagens femininas, como já se observou, o autor reserva as pequenas discussões decorrentes de rivalidade pessoal.

Quanto a *Virtudes teologais* e *A escolha*, a caracterização do estilo de vida dos protagonistas de vai do simplório ao grotesco:

*Maria de Lourdes ficou amável e serviu um cafezinho da garrafa térmica enquanto as duas conversavam sentadas nas poltronas da sala. Eduiges tomou o café, que estava morno e quase intragável, sem fazer careta.*

(*Virtudes teologais*, p. 189)

*No domingo pela manhã, antes de ir para a missa, como sempre fazia, Maria de Lourdes colocou na bolsa as cinco notas de um real que separara e prendera com um clipe durante a semana. [...] um real para cada um dos escolhidos [...], o mutilado que se*

*locomovia num carrinho de rolimã usando as mãos calejadas como se fossem remos [...], o aleijado de perna retorcida como um parafuso horrendo de carne e osso [...].*

*(Virtudes teológicas, p. 184)*

*O conjunto habitacional onde moro fica num enorme terreno plano, cheio de espaço. Dá pra passear nele de cadeira de rodas. Tenho de decidir.*

*(A escolha, p. 11)*

*Nunca sentei numa cadeira de rodas, mas dentaduras eu já tive, duplas, e sinto uma falta danada delas. Lembro com saudade das duas, tão bonitas dentro do copo de água onde eu as punha de noite ao deitar, a parte rosada brilhando e os dentes todos aparecendo limpinhos, através da água. Eu escovava os dentes pelo menos meia hora, toda noite antes de pôr no copo, usava sabão de lavar roupa, aquele azul, não tem melhor para limpar os dentes.*

*(A escolha, pp. 10-1)*

Indiretamente, o leitor percebe as condições sociais das personagens e as associa a “uma camada de gente marginalizada, que, apesar de ter um estatuto puramente ficcional, remete para situações de conflitos e desigualdades realmente existentes e suscetíveis de serem comprovadas” (PETROV, 2000, p. 91).

Os excertos abrem espaço para que se observe a forma como a questão do corpo está sempre a pontuar a composição das pequenas criaturas, qualquer que seja a sua classe social. No caso das personagens mais pobres (*A escolha*), fica em primeiro plano o caráter essencial de sobrevivência; no caso das outras, não por acaso femininas, a vaidade (*O pior dos venenos, Madrinha da bateria*).

Nos contos, o corpo pode ser tomado como um elemento de exclusão; é decisivo nas relações que angustiam as personagens. No caso do senhor que deseja voltar a andar pelas

ruas, observar, sentir e viver a vida, é o corpo o responsável pela sua alienação, pela falta de inserção e de realização pessoal. Em *O pior dos venenos*, o clímax da decadência da protagonista de se dá quando ela fica despida diante do espelho; é ali que o corpo revela o passar do tempo, o abandono e a impotência.

Zira, por sua vez, sofre com a inveja diante das formas de Daiana, diferentes das suas, que começam a ganhar contornos diferentes de outro tempo. A moça deslumbra-se com a perfeição da atriz e sente a ameaça do descarte ante a chegada do novo.

Para Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 144), a inevitável dilaceração do corpo indica que a matéria humana é essencialmente má. Na obra de Rubem Fonseca não há quem escape disso, ainda que haja a diferença do papel do corpo para sexos e camadas sociais distintos.

O fato é que a miséria humana, por diversos caminhos, está sempre a se manifestar na ficção do escritor, em que o homem é impotente, pequeno, incapaz. A violência, física ou psicológica, perpassa a existência dos anti-heróis que, sem superar a própria miséria e sem escapar dos entraves de seu meio, reafirmam a sua condição de pequenas criaturas.

### III. REALISMO E LITERATURA

Nos contos do *corpus*, a repetição da falta de saídas para os conflitos reitera a idéia de que a própria realidade é inelutável. As narrativas estão sempre a reafirmar que “as coisas são como são”, inescapáveis.

Para Clément Rosset (2002, pp. 17-8), é nisso, justamente no caráter inelutável da realidade, que reside o princípio da crueldade. Ele explica a idéia da seguinte maneira:

Por “crueldade” do real entendo, em primeiro lugar, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade; [...] basta-me lembrar o caráter insignificante e efêmero de toda coisa do mundo. Mas entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la à distância e atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela.

A citação se articula ao que Fábio Lucas (1976, pp. 125-6) observa a respeito da ficção de Rubem Fonseca:

Poucos ficcionistas são capazes de descrever a vida das grandes cidades como verdadeiramente uma “selva trágica”, em que o cotidiano aparece como um conjunto de ciladas fatais e irreversíveis. O malogro é a lei geral, embora o espírito de sobrevivência, inato ao ser humano, torne as personagens singelamente descuidadas, presas fáceis de sua própria impotência [...] tudo leva ao clímax e leva a uma situação inevitável.

Conforme mostra o capítulo anterior, Fonseca põe o foco de sua literatura sobre um mundo em que a realidade se apresenta sem muitos caminhos, sem saídas e sem soluções além da morte e da violência.

Quando lida com a impotência das personagens, o autor traz à obra o inelutável e, assim, chegando ou não à violência física, oferece ao leitor uma composição cruel da realidade humana.

Para João Maia, a crueldade é algo que constitui a própria vida e que, no cenário urbano do mundo contemporâneo, manifesta-se em três tipos de experiência: a *crueldade do amor*; a *crueldade social* e a *crueldade dos sentidos* (sensações físicas).

Segundo Maia (2004, p. 124), o primeiro tipo refere-se à “vida sendo cruel no lado mais pessoal, no lado do afetivo, do amoroso, da entrega do sujeito”. Tomando o amor como algo impositivo (e inelutável) e considerando as considerações de Rosset, entende-se como se dá, através dele, a dor.

No *corpus*, o sentimento está reservado às personagens femininas. A protagonista de *Soma zero* não alcança a plenitude em seu relacionamento com o amante, sabe que nunca alcançará e sofre por sentir que ele dá mais valor à arte que a ela. Pensa em fugir usando drogas, suicidando-se, mas não consegue, não vê saída.

Em *O pior dos venenos*, a protagonista diz que fica “olhando gulosamente o reflexo da própria nudez no espelho” (p. 171). Chega a questionar se está se tornando lésbica para, em seguida, lembrar o desejo que tivera por um amigo do ex-marido.

Na verdade, diante do espelho ela estende ao aspecto físico o amor e a admiração narcisista. Ao final, novamente em frente ao próprio reflexo, vendo que deixou de existir a imagem que admirava tempos antes, ela sentencia apenas que “é melhor morrer logo” (p. 183).

O maior amor de Zira não é o namorado, nem o ex-, que a deixou quando seu corpo mudou. A grande paixão da personagem é o posto de madrinha da bateria, perdido em decorrência da inadequação a determinados padrões de beleza. A partir da forma como a

personagem perde aquilo que mais ama por conta de valores sociais, surge a crueldade social, que João Maia (2004, pp. 125-6) explica da seguinte maneira:

A sociedade é de risco. Não estamos apontando apenas a existência da violência urbana. A dimensão que propomos alcançar e sentir é a crueldade que se coloca em relação ao outro em um determinado espaço, o espaço social. No lugar de encontros e desencontros o homem está violentamente vivendo a realidade da crueldade [...]. Aqui não é o risco cruel do amor. O social cruel está generalizado, marcando os atos de todos nos dias da cidade.

De fato, é o tipo de manifestação que marca todos os contos, através de diversas questões que articulam o social à opressão e impossibilidade de realização do indivíduo. Aparecem nas narrativas as máscaras sociais que impedem a liberdade e a realização afetiva das personagens (em *Soma zero* e *O pior dos venenos*), a supervalorização da imagem e a transformação do corpo em objeto de consumo (em *Madrinha da bateria*), a dissolução de antigos valores e costumes (em *Virtudes teologais*), a espetacularização e a banalização da violência na sociedade de massas (em *Hildete*), a miséria econômica e existencial nas classes baixas brasileiras (em *A escolha*).

É importante ressaltar que as questões atingem as personagens de forma incisiva, são muito mais do que sociais. Na verdade, Fonseca parte deste ponto para chegar ao que é humano, universal: a dor, a perda, a impotência e a frustração.

No caso de *A escolha*, soma-se à crueldade social a crueldade dos sentidos. Depois do acidente do circo, a personagem sente muita falta de prazeres simples, associados a capacidades físicas: sonha com sabores, deseja caminhar pelo campo de futebol, olhar as mulheres e os moleques, tomar cerveja nas tardes de sábado e domingo (p.11). Para João Maia (2004, p. 126), trata-se da crueldade paradoxalmente mais superficial e mais



profunda, por se referir àquilo que já nasce com o ser humano, aquilo que lhe é natural e, assim, essencial.

Para trazer à tona o cruel, Fonseca abre mão de divagações; com seu *realismo feroz*, é extremamente cético e objetivo na apresentação das histórias de suas personagens. Neste aspecto, reafirma a idéia do escritor entrevistado em *Intestino Grosso*, que diz que “Não dá mais para Diadorim”.

Como contraponto da obra de Guimarães Rosa, refere-se a uma literatura que abre mão da transcendência, da metafísica, registrando a inelutável realidade urbana numa linguagem sem eufemismo (GOMES, 2004, p. 145). O entrevistado diz em uma só frase que os tempos são outros e sua literatura, tratando desses tempos, observa novos cenários, de uma nova maneira.

Aceitando que o escritor recria a realidade tomando-a como algo cruel (inescapável) e observando que não é incomum ler e ouvir o termo “cru” para caracterizar o seu estilo, é pertinente recorrer à filologia e comentar a relação que Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 147) estabelece entre os termos:

*Crudelis*, -e (adj.): que gosta de fazer correr sangue, e daí cruel, desumano, insensível.

*Crudus*, -a, um (adj.): 1. sangrento, ensangüentado, e daí: 2. cru, encruado, não cozido; 3. que faz sangrar, correr sangue, daí: cruel, violento, desumano; 4. não digerido, que digere mal, que comeu demais.

Para Gomes (2004, p. 147), as definições permitem que se estabeleça a relação entre “crueldade” e “sangue”, de onde vem a expressão tornada clichê “verdade nua e crua”, aquela intrínseca à realidade em seu caráter inegável e inelutável, imediato, “que se apresenta sem mediação, que a torne palatável, ou apaziguadora”. O aspecto cruel da

realidade se revelaria, então, quando ela fosse considerada em si mesma, sem nada que lhe fosse acrescentado.

A articulação entre a crueldade e a crueza se manifesta exemplarmente na ficção de Rubem Fonseca. O escritor constrói a representação do real, cruel e inescapável, de modo violento, brusco, sem adornos. Com isso, faz da brutalidade tanto tema quanto procedimento discursivo, este a reforçar o caráter violento daquele.

Nota-se que a própria forma escolhida comunica algo; é ágil, concisa, nega comentários moralizantes, edificantes, e instaura indiretamente a violência e a crueldade.

A escolha dos narradores ilustra a maneira como o autor é sintético na construção dos contos: conforme se verá adiante, a história corre sem que haja uma voz exterior à trama a interpretar e comentar os fatos. É como se eles acontecessem por si próprios, diante do leitor, em tempo real, com a ficção assumindo um caráter performativo. É o que Hélio Pólvora (1971) chama de “coisa acontecendo”.

A partir do caráter performativo, da ausência de supérfluos, da objetividade no tratamento dos temas, pode-se chegar ao conceito que Petar Petrov problematiza como “efeito de real”<sup>13</sup>, a ser tratado no presente trabalho como um conjunto de recursos técnico-narrativos que conferem ao texto agilidade, concisão e uma certa ilusão de realidade, como se os fatos acontecessem diante dos olhos do leitor.

O autor vê a “estética realista” concretizada em diferentes movimentos literários, desde o realismo formal inglês do século XVIII até os nossos dias (PETROV, 2000, p. 161). Toma o efeito de real como a expressão da realidade feita de forma desataviada, sem adornos e sem a intervenção de um narrador onipotente.

---

<sup>13</sup> A expressão é de Barthes. Cf. Renato Cordeiro Gomes, *Narrativa e paroxismo*, p. 146.

Antes mesmo de analisar os recursos técnico-narrativos responsáveis pelo efeito de real (que carrega consigo a impressão de “coisa acontecendo”), nota-se que o termo não se refere necessariamente ao período oitocentista, em que a história era visivelmente conduzida por uma instância a orientar o leitor na construção dos sentidos.

A *objetividade*, o *dinamismo do texto* e a *imparcialidade dos narradores* dão forma a uma particular *economia narrativa* no texto de Fonseca, reforçando a impressão de realidade e ao mesmo tempo afastando o escritor do realismo do século XIX.

No *corpus*, os elementos responsáveis pelo efeito abordado por Petrov são: a caracterização indireta das personagens que se definem pelo seu comportamento e linguagem; o aproveitamento da técnica cinematográfica concretizada mediante a visualização do modo de contar e o recurso a elipses; a construção de cenas em forma de diálogos; a narração em primeira pessoa com a história entregue à visão das personagens; o largo uso de monólogos, com o apagamento do narrador exterior à diegese; a neutralidade do narrador em terceira pessoa.

Petrov (2000, p. 161) destaca ainda alguns recursos:

[...] a grande *heterogeneidade expressiva* através da qual se enfatiza mais ainda o efeito do real [...], o acentuado aproveitamento da *linguagem oral e coloquial*, posta ao serviço tanto das personagens como do narrador [...], a inclusão de diferentes registros discursivos e a rica gama de *socioletos* [que] conseguem situar os personagens das histórias em contextos espaço-temporais precisos<sup>14</sup>.

Levando em conta que os elementos a um só tempo reforçam o efeito de real e distanciam Fonseca de escritores emblemáticos da escola oitocentista, vale passar por

---

<sup>14</sup> Itálicos do autor.

algumas discussões que ilustram a forma como os conceitos de representação da realidade podem variar ao longo do tempo.

Ainda que o trabalho não se proponha ao aprofundamento na teorização da problemática do realismo, é preciso observar que ela passa inevitavelmente pelo conceito de *mimesis*, tratado por Platão e Aristóteles como o que antes se traduzia por “imitação” e hoje se traduz como “representação”.

É sabido que, para Platão, a imitação não consiste em um processo revelador da verdade, que seria restrita a um plano mais elevado, pertencente ao mundo das idéias. Aristóteles, contrariamente, toma a mimese como forma de alcançar a verdade através de uma composição verbal que não imita o real, mas o apresenta como um universo coerente, provável, verossímil. A partir disso, o filósofo chega a considerar a obra de arte como um objeto autônomo, com vida de certa forma diferente e independente da realidade que imita.

Posteriormente, Horácio (1965, p. 109) retoma o conceito de mimese defendendo a idéia de que a natureza da poesia consiste na adequação máxima à realidade natural já existente. Conseqüentemente, para o autor a verossimilhança exclui tudo aquilo que é anticonvencional, que não se associa estreitamente às normas e à razão.

Como contraponto desta tendência, o Romantismo vem para exaltar os dons inatos, a idéia de genialidade, os sonhos, a inspiração, o insólito. Por acreditar na independência entre a arte e o utilitarismo, muitos poetas da época representavam o distanciamento entre a arte e a vida real, prática, concreta.

Em meados do século XIX, numa linha diferente e ao mesmo tempo herdeira do Romantismo (dada a importância do período para a consolidação do romance), surge o Realismo, a ser tratado no trabalho a partir da menção a determinadas características de seus principais representantes.

Petrov destaca na escola os nomes de Stendhal e Balzac, que compõem a ficção como um “estudo da verdade”, inspirado em fatos reais e baseado em um método próximo do científico. A partir disso, os escritores desenham um quadro de costumes e valores da época, com hábitos, vícios e características específicas de um contexto preciso.

O nome apontado como representante do apogeu da escola realista é o de Flaubert, cujas características principais fazem lembrar alguns traços de Fonseca:

Para Flaubert, a observação do homem e do meio deveria ser feita tendo em conta sempre a fidelidade para com o real, que não se pode reduzir à simples reprodução literária, mas requer passar por uma *estilização*: não embelezar, nem ocultar, mas proceder à representação mediante uma expressão justa, com a recusa da intervenção pessoal. Desta maneira, a estrutura romanesca [...] criará sua própria realidade, paralela à verdadeira, pressuposto que abrirá caminho para as reflexões contemporâneas sobre o efeito de real produzido pelos textos ditos realistas. (PETROV, 2000, p. 49).

Mais próximo do Naturalismo, Zola propõe que o romancista aja como um verdadeiro cientista, que não deve recorrer à imaginação, mas a provas e testemunhos concretos. A sua geração de escritores pode ser diferenciada das vanguardas ditas realistas nos tempos mais recentes sobretudo pela pretensão científica e também por considerar essencial a análise de fatores hereditários como determinantes da ação humana.

Trata-se de pressupostos tomados também por grandes realistas portugueses, como Eça de Queirós. Contrariamente ao que se nota na literatura estudada no presente trabalho, o autor acreditava que arte deveria ter uma finalidade pedagógico-didática, a explicar – e não só descrever – os fatos narrados (RIBEIRO, 1994, p. 93). Isso explica a forte presença do narrador, norteando o leitor e interferindo na interpretação da matéria narrada.

No Brasil, é preciso destacar dois escritores: Aluísio Azevedo, identificado com o Naturalismo, e Machado de Assis, que não pode ser associado inadvertidamente ao Realismo. Na obra deste escritor, nem sempre se cumpre ou se confirma o destino a que deveriam estar fadadas as personagens típicas da literatura da época. Exemplo disso é o adultério da mulher burguesa, em *Dom Casmurro*. Meio, época e fatores hereditários não são a justificativa incontestável das misérias humanas. À maneira do que se nota exemplarmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é como se a própria condição humana condenasse o indivíduo à falta de realização.

Alguns escritores, Eça de Queirós, por exemplo, deixaram de cumprir a sua proposta de literatura próxima do estudo científico. Se seguida à risca, a idéia tende a fugir do propósito de trazer a verdade para, ao invés disso, falseá-la, dado que reduzir a matéria narrada a um conjunto de leis científicas restritas é negar a visível complexidade do indivíduo.

Tornando à problemática da representação, vale passar por alguns dos estudos brevemente abordados por Petar Petrov.

Um deles está em uma coletânea de cinco ensaios publicada em Paris, em 1982, com o título traduzido como *Literatura e realidade* (BARTHES, 1984). Os ensaios trazem posições bastante variadas a respeito do realismo, dentre as quais se destaca a de Philippe Hamon, autor de *Um discurso determinado*.

Para Hamon, existe no discurso contemporâneo uma hesitação entre o pensamento de Aristóteles, para quem a literatura é imitação, e o de Lessing, para quem é impossível copiar o real (Cf. BARTHES, 1984, p. 130). Ao tratar do realismo, Hamon se volta para a questão da verossimilhança, que define da seguinte forma:

[...] um código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor e que assegura [...] a legibilidade da mensagem através de referências implícitas ou explícitas a um sistema de valores institucionalizado (extratexto) que toma o lugar do “real”. (BARTHES, 1984, p. 139).<sup>15</sup>

Saindo dos ensaios de *Literatura e realidade*, Petrov se aproxima dos estudos mais recentes com a referência a Yves Reuter. Em um dos capítulos de seu livro *Introduction à l'analyse du roman* (1991), Reuter diz que a impressão de real dada por um texto se assenta sobre alguns fatores principais: a naturalização da narrativa, conseguida mediante a justificação da história; a inserção da história em determinado tempo e espaço; a coerência advinda da exclusão das ambigüidades e do extraordinário; a inclusão de material informativo, a explicar e justificar o mundo da ficção.

Para ficar apenas com os estudos mais pertinentes ao andamento do trabalho, resta abordar a posição de Lukács, para quem “as grandes obras da literatura realista surgem pela mão de escritores que presenciam o nascimento tumultuoso de novas épocas históricas” (PETROV, 2000, p. 65).

Lukács estabelece estreita relação entre o Realismo e a produção de processos anticonformistas de representação literária e destaca na obra realista a invenção do “tipo literário”, uma nova definição do herói problemático, no qual convergem os elementos essenciais de um período histórico. Ressalta que a literatura do Realismo é aquela que analisa os problemas do indivíduo dentro de um contexto social preciso, diagnosticando as grandes questões sem necessariamente apontar caminhos para a sua superação. ( Cf. PETROV, 2000, p. 65).

---

<sup>15</sup> Aspas do autor.

O que Petrov (2000, p. 66) critica na reflexão lukacsiana é o fato de ela se assentar exclusivamente no *conteúdo* da mensagem passada pelo texto, havendo uma “separação mecanicista entre forma e conteúdo”.

Com o objetivo de desenvolver uma linha que acredita que o realismo não deve ficar estanque, mas se adaptar a novas problemáticas e novos objetivos, Petrov cita o nome de Bertolt Brecht, para quem a arte não pode se ligar apenas a um conjunto de formas fixas. O dramaturgo acredita que os aspectos formais devem estar sempre a favor da elucidação das realidades sociais e que, assim, o realismo pode e deve adequar suas opções estéticas a novos tempos e novas necessidades. (PETROV, 2000, p. 67).

Para Roger Garaudi (1963 apud PETROV, 2000, p. 67), o realismo não se associa restritamente à mimese. Disso se depreende a aceitação, por exemplo, de um *realismo fantástico*, que une à crítica social elementos incompatíveis com a escola oitocentista.

Em se tratando da literatura contemporânea, torna-se difícil estabelecer um conjunto bem delimitado de características do que vem a ser o realismo. Com um estudo relevante a respeito da problemática da representação, Erich Auerbach (1988) traça uma espécie de histórico do realismo ocidental<sup>16</sup> e, ainda que não tenha definido um conceito preciso, permite que se depreendam algumas características distintivas do texto realista: o tom sério; a mistura de diversos registros estilísticos; a descrição de diferentes classes e meios sociais, a integração das intrigas no âmbito da história contemporânea.

Neste trabalho, consideram-se os apontamentos de Auerbach, atentando-se à estreita relação entre matéria narrada e forma escolhida. Considera-se também a posição de Brecht, que aceita a tomada de novos recursos formais a serviço da construção de novas realidades.

---

<sup>16</sup> O autor analisa textos que vão de Homero a Virginia Woolf.



A questão da mimese não fica ausente, uma vez que, no *corpus*, o autor se prende à realidade inescapável dos grandes centros urbanos, trazendo para o texto traços característicos de uma época e de um contexto social existentes e bem assentados sobre o observável.

Petar Petrov (2000, pp. 89-100) reforça o caráter realista da literatura de Fonseca desmembrando a classificação *realismo feroz* em quatro tendências estéticas: o *realismo de feição neonaturalista*, cujas características se destacam em *Pequenas criaturas*, o *hiper-realismo*, o *realismo subjetivo* e o *realismo de consciência histórica*.

Por trazer grande parte das características de *Pequenas criaturas*, a tendência de feição *neonaturalista* será exemplificada de forma mais detalhada que as outras. Segundo Petrov (2000, p. 103), nela predominam os “dramas humanos ligados a frustrações existenciais por ausência de afeto ou por carências econômicas, sempre a sublinhar a solidão como resultado da vida esterilizante do cotidiano”. Destaca-se ainda o experimentalismo, dado pela influência da representação *behaviorista* e da linguagem cinematográfica.

Todos os traços fazem com que o narrador com controle sobre toda a trama dê lugar a uma ficção aparentemente sem intervenções exteriores, uma narrativa que parece conduzir-se por si própria. Entre os exemplos estão *Lúcia McCartney* (1967), *A coleira do cão* (1965) e *Os prisioneiros* (1963), sendo estes dois últimos títulos claros indicadores da temática que caracteriza a feição *neonaturalista*.

*Os prisioneiros* trata de um condicionamento inescapável, trazendo na epígrafe as palavras do filósofo Lao Tsé (600 a.C.): “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível.”

Em torno desta idéia, são apresentados assuntos variados, que estão sempre a causar uma certa estranheza. Petar Petrov (2000, p. 86.) os sintetiza destacando algumas narrativas: *Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo* e *O inconformista incorrigível*, em que se apresenta um pseudo-intelectualismo fútil e mesmo ridículo; *O homem de fevereiro ou março*, *Curriculum vitae*, *Teoria do consumo conspícuo*, em que se destaca a presença do amor instintivo e destituído de afeto; *Os prisioneiros*, *O agente* e *O inimigo*, em que o derrotismo existencial imobiliza as personagens; *Duzentos e vinte e cinco gramas* e *Henry*, em que se destaca uma visão mórbida, patológica, dos corpos humanos depois da morte.

As personagens variam entre tipos bastante heterogêneos: vagabundos, conquistadores, ninfomaníacas, artistas e médicos que, à maneira de *Pequenas criaturas*, “desorientam pelo vigor com que se denuncia o vazio existencial associado à vida nas grandes cidades” (PETROV, 2000, p. 86).

O título *A coleira do cão* se refere à imagem do animal que escapa mas carrega consigo parte daquilo que o prendia. Trata-se, na verdade, de um estado de semiliberdade. A maior parte das personagens aparece com estatuto de “*excluídos e marginalizados* por um sistema limitador, que impõe o choque entre o indivíduo e a realidade inflexível” (PETROV, 2000, p. 87)<sup>17</sup>. Exemplificam-se em contos como *A força humana*, cujo protagonista (um fisiculturista) tem subjacente aos seus esforços a frustração; *Relatório de Carlos*, que mostra as desilusões cotidianas do homem de classe média; *A coleira do cão*, com a marginalização inevitável do homem da favela.

Segundo Petrov, na tendência neonaturalista, as personagens têm sua liberdade tolhida por uma série de fatores ético-sociais e isso se traduz numa busca desesperada de afeto. O autor (2000, p. 87) sintetiza as principais questões dos contos explicando que:

---

<sup>17</sup> Itálicos do autor.

A nível [*sic!*] de estrutura profunda, as personagens representam a impotência radical face a um sistema regido por formas de cultura massificada e o “pathos” de uma colectividade perpassada de aguda injustiça social.<sup>18</sup>

Em *Lúcia McCartney*, a protagonista do conto-título é uma prostituta cujo nome se compõe de pura fantasia; o sobrenome revela o desejo de florear a vida com os sonhos ancorados em situações impossíveis, relacionadas a homens inalcançáveis. Segundo Petrov (2000, p. 89), a paixão fantasiada da prostituta por um de seus clientes “serve de mola para a revelação do enfado que acompanha a vida da classe média e do desespero de uma existência aparentemente sem nenhum sentido”.

Nos contos *Manhã de sol* e *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência* mostra-se a miséria extrema de indivíduos cuja condição social favorece o caminho para a criminalidade. Em *Desempenho*, o protagonista, economicamente desfavorecido, entra em conflito com a realidade que o cerca.

Em todos os livros, nota-se uma linguagem despojada e objetiva, com grande variedade de modalidades lingüísticas a caracterizar a categoria social das personagens e as situações em que elas estão envolvidas. Com isso, são frequentes os diálogos, em que comumente se recorre ao palavrão como forma de “exorcizar a violência” dos “aglomerados humanos das grandes metrópoles”. (PETROV, 2000, p. 88)

A segunda tendência apontada por Petrov (o *hiper-realismo*) trata dos “aspectos sujos ou baixos dos comportamentos humanos ou da engrenagem social” (PETROV, 2000, p. 103).

---

<sup>18</sup> Aspas do autor.

A objetividade é elevada a ponto de se atingir um registro quase fotográfico da realidade, o qual choca o leitor pelo caráter direto que se compara ao de um relato documental. Nota-se que a violência muitas vezes está ligada diretamente ao instinto de sobrevivência (por exemplo, nos contos-título de *O cobrador* e *Feliz ano novo*) e aparece muito marcada na linguagem, que funciona como arma de contestação das condições em que vive o homem sufocado pelo sistema.

Em *O cobrador*, além do conto-título, são bastante representativos *Livro de ocorrências*, em que o suicídio de pessoas oprimidas simboliza o divórcio entre o homem e o mundo; *O jogo do morto*, que retrata a ação dos “Esquadrões da morte” e *Onze de maio*, em que velhos aposentados reagem contra as condições desumanas do lar-asilo em que vivem.

Em *Feliz ano novo*, além do conto-título, pode-se destacar *Passeio noturno - Parte I* e *Passeio noturno - Parte II*, com as caçadas empreendidas pelo alto-executivo que alivia as tensões atropelando pessoas; *Entrevista*; *Dia dos namorados* e *74 degraus*, que trazem práticas sexuais oscilando desde os simples desejos até os atos mais brutais de violação, passando pelas relações homo- e bissexuais. Nestes contos, traça-se um painel de relações eróticas comumente condenadas pela sociedade burguesa e conservadora, “aludidas em forma de amores prostituídos, doentios ou recalçados”. (PETROV, 2000, p. 90).

O romance *O caso Morel*, que traz tanto características do hiper-realismo quanto do realismo subjetivo, é, à primeira vista, uma narrativa policial. O assassinato de uma mulher faz com que o protagonista, suspeito do crime, escreva a história erótica de um artista em busca de inspiração e novos modos de criar. O seu manuscrito é o que serve de pista para a descoberta do verdadeiro criminoso.

No que se refere às técnicas narrativas, assim como nos outros exemplos, o livro traz a mistura de diferentes registros, que vão desde a linguagem culta do escritor até passagens de expressão “escandalosa e chocante” (PETROV, 2000, p. 92), decorrente da referência a comportamentos sexuais exagerados, marcados pelo sado-masiquismo.

No chamado *realismo subjetivo*, destaca-se a problematização do fazer literário. O autor utiliza uma linguagem menos brutal, mais requintada, aproximando-se dos modelos tradicionais, afastando-se do mundo marginal sem, contudo, descaracterizar-se. Observam-se traços como a intertextualidade e a narrativização, com o regresso à intriga e a apresentação de enredos que criam expectativas, através do suspense e do mistério típicos da narrativa policial tradicional. São exemplos: *O caso Morel* (1973); *Bufo e Spallanzani* (1986); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); *Histórias de amor* (1997); *Romance negro e outras histórias* 1992.

*O caso Morel* faz com que o caso policial e a sexualidade dêem espaço à reflexão acerca de outra realidade, relativa ao fazer literário. Isto se comprova pela própria estrutura do texto, em que se apresenta um romance dentro do romance cujo herói, ao longo da trama, questiona seu trabalho e reflete a respeito da arte moderna.

Em *Bufo e Spallanzani* o questionar da escrita é um dos principais temas. A apresentação de um crime misterioso funciona como motivo para que o protagonista, ex-bandido e escritor<sup>19</sup>, reflita sobre o fazer artístico. Questionam-se o estatuto do escritor, a natureza e a função da literatura, as relações entre autor, editor e leitor e, de maneira

---

<sup>19</sup> Em vários momentos de sua obra, Rubem Fonseca relaciona as atividades do bandido e do escritor. Sintetiza isso afirmando que ambos estão sempre com as mãos sujas. Na ficção do autor, deixa-se entrever que, ainda que de formas diferentes, escritor e bandido se colocam à margem da sociedade e lidam com aspectos baixos da condição humana.

subjacente a isso, as relações entre a indústria cultural e a produção artística. (PETROV, 2000, p. 95)

*Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* tem como protagonista um cineasta que, com o propósito de concretizar o projeto de um filme, envolve-se em uma série de aventuras policiais, eróticas e intelectuais. É possível notar na trama uma série de características encontradas por toda a obra de Fonseca: o mundo dos humilhados e o dos detentores dos privilégios, as sexualidades ilegítimas aludidas sempre de modo direto, a linguagem de baixo calão, o humor negro, a ironia e o ceticismo. De acordo com Petrov (2000, p. 94):

Do ponto de vista pragmático, delineiam-se propósitos de se problematizar a ética profissional numa comunidade manipulada pelos meios de comunicação de massas, bem como o estatuto do artista à procura de novas formas de expressão, rejeitando a uniformização imposta pela sociedade de consumo.

Por fim, com o *realismo de consciência histórica*, Fonseca questiona o presente por meio da abordagem da história recente. Há a narrativização, além da mistura de registros como o jornalístico e o histórico-documental. São exemplos destas características *A grande arte* (1983) e *Agosto* (1990).

O primeiro romance tem como protagonista um advogado e hermeneuta que, em um processo de investigação, penetra nos meandros do poder instituído, da corrupção e do crime organizado. Segundo Petar Petrov (2000, p. 98), as questões que começaram a se destacar no passado recente são invocadas de maneira que se justifique a estagnação social do presente.

*Agosto* revisita um passado preciso ao mostrar a profunda crise política no Brasil da década de 1950, que culmina com o suicídio do presidente Getúlio Vargas. Paralelamente, a narrativa conta a investigação de um crime e de um atentado a cargo de um comissário e descreve a complexa conjuntura de lutas político-partidárias da época. Delineia-se a aguda crise de valores de representantes do poder, a configurar “um universo degradado, corrupto e hipócrita” que coloca em exame a história política das décadas seguintes. (PETROV, 2000, p. 100).

Ao fim das breves definições e dos exemplos de cada tendência, é pertinente observar que em muitos momentos vê-se a presença de fusões de elementos que, caracterizadores de dada linha, fazem-se presentes também nas outras. Assim, é possível dizer que no *corpus* há o predomínio de contos exemplificadores da feição neonaturalista mas que é comum encontrar alguns traços do hiper-realismo.

Vale lembrar ainda que Petrov (2000, p. 76) diz que a literatura neonaturalista “deveria” (aspas do autor) desmontar o fenômeno da alienação, investigar-lhe as causas e insinuar caminhos para a sua superação, mas nem sempre isso acontece.

É o que se constata depois da leitura de *Pequenas criaturas*, que está sempre a evidenciar a insatisfação mas se exime de propor soluções e, por isto mesmo, convida o leitor a se posicionar.

#### IV. O EFEITO DE REAL

Levando em conta que o narrador se relaciona a todos os recursos mencionados como responsáveis pela impressão de realidade (discurso direto; elipses; cenas; focalização externa com prejuízo de descrições e tônica nos diálogos; discurso híbrido com monólogo interior somado a diálogos e análises mentais; escrita cinematográfica; linguagem sintética e comunicativa), é a partir dele que será apontada a forma como se reforçam e se articulam o efeito de real e a crueza do texto de Rubem Fonseca.

Inicialmente, é importante lembrar que é reconhecida a variedade de recursos narrativos do escritor. Eles mudam de conto para conto ou mesmo dentro de uma só narrativa, em que podem se alternar, por exemplo, diferentes tipos de discurso. A esse respeito, Deonísio da Silva (1996, pp. 56-7) comenta:

Repetem-se os temas, repetem-se os personagens, repetem-se certos enredos, mas o que não se repete de modo algum é a forma com que são narrados. Certamente a literatura se realiza muito mais especificamente como um artefato literário no modo escolhido e construído pelo escritor para fazer sua narração do que no enredo ou no tema que resolveu eleger como suporte do que vai contar. Será este, certamente, o fascínio da prosa de ficção de Rubem Fonseca.

Parodiando Camões, Massaud Moisés (1984, p. 501) diz que, em se tratando de Rubem Fonseca, “só há persistência na mudança, sendo esta sempre alicerçada numa unidade, ou continuidade, semântica”.

De tipos variados, os narradores do *corpus* cabem na categoria dos que “assumem a função de representação, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético



– personagens, eventos, etc. -, uma função de organização e controle das estruturas do texto narrativo” (AGUIAR E SILVA, p. 759) e não de interpretação do mundo narrado.

Quando interpretam, é porque são eles próprios a viver as situações que contam. Não são donos dos destinos que se apresentam nas histórias, não conhecem previamente os caminhos a serem tomados e nem são capazes de estabelecer verdades absolutas. Os que não existem dentro da trama não se arriscam a emitir qualquer sentença, deixando-as por conta das personagens através do uso do discurso direto, indireto ou indireto livre.

De acordo com Hélio Pólvora (1971, p. 43), estas características “conferem à peça uma autonomia de criação espontânea, de coisa acontecida, de verdade desabrochada no curso de um cotidiano”. Trata-se, assim, de mais uma forma de reforçar o efeito de real.

Para que o presente estudo seja claro na relação entre narradores, focos narrativos e o efeito de real, a definição de cada tipo de narrador e foco utilizado segue acompanhada dos exemplos extraídos dos contos, além dos comentários referentes a linguagem, tipos de discurso, etc.

Partindo das observações iniciais sobre os narradores e adotando a terminologia de Gérard Genette, pode-se dizer que, no *corpus*, há tanto o *narrador heterodiegético* quanto o *narrador homodiegético*.

Segundo Genette, o primeiro se caracteriza por não ser co-referencial com nenhuma das personagens da diegese, ou seja, por não participar como personagem da história. Pode manifestar-se como um “eu” explícito ou como um narrador apagado, de “grau zero” (Cf. AGUIAR E SILVA, 1988, pp. 761-2). Em *Pequenas criaturas*, este “grau zero” de manifestação do eu-narrador é o que se apresenta nas narrativas com voz do discurso em terceira pessoa, como *Virtudes teologais e Madrinha da bateria*.

Embora tenham o mesmo tipo de narrador (heterodiegético) e a mesma voz do discurso (terceira pessoa), os focos narrativos assumidos nos dois contos diferem. No caso de *Virtudes teologais*, tem-se predominantemente o que se denomina *narrador onisciente neutro*; já em *Madrinha da bateria*, predomina a *onisciência seletiva*.<sup>20</sup>

Arnaldo Franco Junior (2003, p. 42) define o primeiro tipo da seguinte forma:

Esse foco narrativo caracteriza-se pelo uso da 3ª pessoa do discurso. Tende ao uso do sumário [relato resumido, com uso comum do discurso indireto ou indireto livre], embora não seja incomum que use a cena [representação do diálogo das personagens, por meio do discurso direto e de intervenções mínimas] para a inserção de diálogos e para a dinamização da ação e, conseqüentemente, do conflito dramático. Reserva-se, normalmente, o direito à caracterização das personagens, descrevendo-as ou explicando-as para o leitor. Distingue-se do foco narrativo anterior [*narrador onisciente intruso*] pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens [...].

Comparando os recursos das narrativas do *corpus* com os assinalados acima, é pertinente lembrar alguns detalhes: o narrador *onisciente neutro* de Fonseca normalmente faz a caracterização de forma indireta, deixa que o desenho da personagem se construa a partir das suas próprias ações. Para isso, há largo uso do discurso direto, que muitas vezes torna as cenas tão presentes quanto os sumários.

Para exemplificar a forma como o narrador se neutraliza na apresentação das personagens e da visão que elas têm do mundo a seu redor, segue a passagem que abre *Virtudes teologais*:

---

<sup>20</sup> Terminologia de Norman Friedman.

*No domingo pela manhã, antes de ir para a missa, como sempre fazia, Maria de Lourdes colocou na bolsa as cinco notas de um real que separara e prendera com um clipe durante a semana.*

*Quando a missa acabou, Maria de Lourdes repartiu seu dinheiro, um real para cada um dos escolhidos, entre os mendigos que se aglomeravam na porta da igreja: o mutilado que se locomovia num carrinho de rolimã [...], a preta gorda que carregava todos os seus pertences [...], o aleijado de perna retorcida [...], a mulher jovem [...] e finalmente o velho magro cego, que provavelmente passava muita fome ou sofria de uma grave doença.*

*Sua vizinha Eduiges, também viúva sem filhos, que em geral ia à missa mais cedo, assistiu à distribuição das esmolas realizada por Maria de Lourdes mas não seguiu o seu exemplo.*

*“Reparou que o número de mendigos está aumentando?” Disse Eduiges, ao caminharem para casa.*

*“Acho que está na mesma.”*

(pp. 184-5)

A caracterização de Maria de Lourdes se dá de forma concisa ou então indireta; vem pelos fatos a informação a respeito de sua condição social, sua religiosidade, suas relações com o meio circundante. Ao narrador não cabe emitir opinião a respeito do que conta e nem mesmo antecipar ao leitor a fraude dos mendigos. O que vale é a forma como a personagem vê os pedintes: miseráveis, doentes e desvalidos.

A oposição à protagonista só pode acontecer dentro da própria diegese: cabe a outra personagem ou então aos próprios fatos revelar a verdade. Apesar de ser onisciente, o narrador permanece a certa distância e se priva de descrições detalhadas. A passagem abaixo exemplifica a forma como ele caracteriza brevemente a rotina da personagem, para logo ceder lugar ao discurso direto:

*Maria de Lourdes almoçou a comida que sobrara do jantar da véspera, um pedaço de frango grelhado, uma concha de feijão, que cozinhara em uma panela de pressão em quantidade que durava a semana toda, arroz e uma salada de alface e cebola. Uma comida sem sal, pois Maria de Lourdes sofria de pressão alta. Como para viver, não vivo para comer, ela gostava de dizer, repetindo o que o falecido marido dizia. O marido morreria de câncer, mas ela não gostava de pensar nisso. Todo ano, no dia de Finados ia ao cemitério e colocava umas flores na sepultura dele.*

*Já se preparava para deitar quando ouviu a campainha da porta tocar. Olhou pelo olho mágico e viu Eduiges. Não vou deixar essa mulher entrar, não quero falar com ela, pensou Maria de Lourdes.*

*“Por favor, abra a porta, quero fazer as pazes”, disse Eduiges.*

(p. 187)

As características apontadas (neutralidade do narrador, descrições indiretas, uso do discurso direto) certamente conferem agilidade aos contos e contribuem para a sua objetividade e concisão. Além disso, trata-se de uma forma de evitar a interpretação da história por uma instância exterior à diegese. Se há alguma verdade, ela vem dos fatos ou das falas das personagens, sujeitas às incompletudes e aos equívocos característicos dos anti-heróis.

O mesmo acontece quando o foco assumido pelo narrador é o da onisciência seletiva. Para perceber o que difere do foco anterior, vale recorrer novamente a Franco Junior (2003, p. 42), que explica o recurso destacando o uso do discurso indireto livre e diz que, no caso, ele cria o efeito de minimização da voz do narrador. Este, por sua vez, cede seu espaço ao registro dos pensamentos, percepções, sentimentos, opiniões da personagem central. Ainda que não seja exatamente ela quem narra, é a ela que se limitam os canais de informação a que o leitor tem acesso. Desta forma, a impressão que se pode ter é a de que fatos e pensamentos “são apresentados diretamente e sem mediação ao leitor”. (Idem).

*Madrinha da bateria* começa com o narrador tendo mais voz que a personagem, assumindo o foco onisciente neutro. No entanto, não é preciso muito tempo para que o leitor se dê conta da forma como suas palavras vão se carregando de termos e idéias que são, na verdade, da protagonista:

*O ano inteiro, Zira pensava no baile de carnaval. Não havia nada de mais importante em sua vida, afinal, ela era madrinha da bateria da escola de samba do morro. O carnaval acontecia em fevereiro ou na primeira quinzena de março. Pouco depois, em abril, Zira começava a planejar a sua fantasia para o desfile do ano seguinte. O patrono da escola, que gostava de recitar versos e tinha sido docente de um colégio da prefeitura antes de se tornar um poderoso banqueiro do bicho, conhecido como Chico Professor, dava o dinheiro para ela comprar tecido, sapatos, enfeites, o que fosse preciso, o patrono era um mão-aberta.*

*Quem fazia sua fantasia era a irmã, Das Dores, que trabalhava num importante ateliê de costura da zona sul, cujas freguesas eram madames ricas, daquelas que só andam de carro com motorista.*

(p. 251)

A idéia de que o patrono é “mão-aberta”, de que as “freguesas” da irmã eram “madames ricas daquelas que só andam de carro com motorista”, assim como os termos utilizados, já não são mais do narrador. Ainda que não se tenha a idéia estrita de discurso indireto livre, já que a personagem não está dizendo e nem necessariamente pensando no momento em que o narrador conta, pode-se notar que é a voz dela que está impregnada à dele. Na verdade, é a personagem central, com os seus valores, termos, pensamentos, quem toma conta da forma como a história é contada e conduzida.

Trata-se de um recurso que pode ser somado aos que Petrov (2000, p. 88) aponta para o efeito de real na ficção de Fonseca: a mistura de técnicas (hibridismo) e o efeito conseqüente, a minimização do narrador.

Com o decorrer da história, vai tornando-se cada vez mais clara a forma como a voz de Zira se funde à do narrador:

*Como sempre acontecia na época do Carnaval, grã-finas da zona sul freqüentavam os ensaios. Naquele ano a escola subira para o Grupo especial e ia desfilar na Sapucaí, o número de granfãs aumentara muito. Zira sabia que elas não estavam nem aí para o samba ou para a escola, queriam aparecer na televisão [...] era isso que elas queriam, aparecer na televisão, curtir a folia e cafungar pó do bom, para elas era barato. Acabado o Carnaval, as vadias, com seus peitos de silicone, não dariam mais as caras na escola.*

(p. 253)

É notável a forma como o vocabulário compõe indiretamente as personagens de Fonseca. Para o narrador ceder espaço, o autor deve permitir que as palavras ganhem vida e se articulem com a realidade que assenta os hábitos dos protagonistas. Esta realidade (do morro, no caso de *Madrinha da bateria*) vai para o texto pelas passagens que se compõem tanto do discurso direto quanto do “indireto livre”.

Por refletir o perfil sócio-cultural das personagens, o nível de performance lingüístico contribui para a construção dos temas e confere aos contos vida e agilidade, reforçando o efeito de real.

O discurso indireto livre, caracterizador da onisciência seletiva, é utilizado também em *Virtudes teologais*. Ocorre, entretanto, com freqüência muito menor, já que o narrador *onisciente neutro* mantém maior distância da personagem. As passagens em que ele parece

deixar escapar uma opinião quando na verdade emite as idéias da protagonista são as seguintes:

*A Cidinha era uma solteirona que morava no sexto andar [...]*

(p. 187)

*Seu coração doía de tristeza por não poder mais ajudar aqueles infelizes.*

(p. 189)

*[...] ela se sentiu impotente ante ao rogo de tantos infelizes. Felizmente Eduiges não apareceu naquele dia.*

(p. 190)

*Naquele dia horrível, percebeu o cego olhando de esquelha para dentro da lata que sacudia pedindo as esmolas.*

(p. 193)

É evidente que os termos da senhora que preza suas virtudes teologais são bastante diferentes daqueles utilizados pela jovem madrinha de bateria que vive no morro. Para a senhora, são comuns as palavras “tristeza”, “infelizes”, “esmolas”, etc; para a madrinha de bateria, termos que tratam principalmente da imagem: “marombeira”, “silicone”, “peitos”, etc.

O fato é que, pelo discurso direto e indireto livre o narrador heterodiegético, tanto assumindo o foco da onisciência neutra quanto o da onisciência seletiva, deixa que as próprias personagens passem ao leitor a forma como encaram o mundo em que vivem, as situações por que passam. Como são apenas personagens – e não personagens narradoras – elas apenas *vivem* seus dramas, não os *contam* para o leitor.

---

A sensação de abandono se reforça, então, não só nas situações vividas, mas também na forma como elas são construídas no texto. Quem narra tem uma postura neutra; quando parece se envolver, é porque sua voz foi tomada pela da personagem. Trata-se de mais uma forma de Fonseca reforçar, pela técnica adotada, o abandono e a ausência de caminhos do mundo recriado.

Enquanto o narrador heterodiegético caracteriza-se por ser uma instância exterior à história contada, o narrador homodiegético é co-referencial com uma das personagens. Ele pode pertencer ainda ao subtipo *autodiegético*, que é co-referencial com o protagonista da narrativa. Neste caso, trata-se de alguém que conta sua própria história, como acontece em *O pior dos venenos* e *A escolha*. Arnaldo Franco Junior (2003, p. 42) explica da seguinte maneira o foco do narrador autodiegético:

Esse foco narrativo [narrador protagonista] caracteriza um narrador que narra necessariamente em 1ª pessoa, limitando-se ao registro dos seus pensamentos, percepções e sentimentos. Narra, portanto, de um centro fixo, vinculado necessariamente à sua própria experiência, já que, como o próprio nome diz, é o protagonista da história narrada. Pode valer-se tanto da cena como do sumário, aproximando ou distanciando o leitor da história narrada.

Nos focos do narrador onisciente neutro e da onisciência seletiva evita-se que vozes exteriores à diegese interpretem e ofereçam conclusões ao leitor. Aqui, é a própria personagem quem conduz o relato, com a sua própria forma de perceber o mundo e os fatos com que se envolve.

Referindo-se aos narradores-protagonistas que aparecem na obra de Fonseca, Julia M. Polinesio (1994, p. 132) comenta:



A ação e os movimentos do protagonista são captados no momento em que se produzem, sendo eliminada ao máximo grau a idéia de mediação narrativa [...] deixando que o protagonista fale na primeira pessoa, o autor elimina também o juízo crítico. Não há acusação nem defesa; há apenas o *personagem*, que se expõe inteiro, com sua dor e sua verdade. A crueldade e a loucura ficam por conta da interpretação do leitor. Para o narrador elas não existem; existem apenas seus motivos [...].

A narrativa é oferecida sem intervenções vindas de fora da diegese. Está diante do leitor o protagonista a contar a sua história, à sua maneira. A noção de juízo crítico tomado como algo confiável e seguro fica abalada; é a *personagem*, muitas vezes perturbada, equivocada, quem assume o papel de orientar o leitor nos caminhos da história. Se tomados como uma análise da situação vivida, os juízos chegam a ficar ausentes, restringem-se a apenas situações específicas, a pensamentos de nível superficial. A *personagem vive* seu drama, sem se dar conta de sentidos maiores agregados a ele.

No *corpus*, além das cenas e sumários, são usados com frequência dois recursos de subjetivação: o *monólogo interior* e a *análise mental*, definidos por Franco Junior (2003, p. 46) da seguinte maneira:

O monólogo interior [...] implica o diálogo de uma *personagem* consigo mesma, mas tal processo não se realiza sob a forma de um solilóquio, e sim sob a forma de um processo mental no qual a *personagem* questiona a si própria numa determinada situação dramática. O monólogo interior evidencia, desse modo, que a *personagem* está mentalmente dialogando consigo mesma. Isso, sem perder o controle de sua consciência ou as relações de causalidade que regem a noção usual de lógica presente no cotidiano.

[...]

[Na análise mental] a *personagem* dá vazão aos seus pensamentos sem perder de vista a sua posição numa dada situação dramática. A diferença entre a análise mental e o monólogo interior reside no fato de que naquela a *personagem* articula algo como uma dupla perspectiva, por meio da qual tanto vivencia quanto analisa a sua inserção numa dada situação dramática. Isso, sem perder o controle de sua consciência ou as relações de causalidade que regem a lógica cotidiana.

Nota-se que tanto os sumários quanto as cenas funcionam como ponto de partida para que os narradores de *O pior dos venenos* e *A escolha* sigam ao monólogo e às análises mentais, dando vazão a seus pensamentos, à sua própria maneira de ver os fatos. Estes, exemplificando a economia narrativa destacada por Petrov, são contados de maneira sintética para freqüentemente ceder espaço aos recursos de subjetivação.

Abaixo seguem exemplos de como os narradores-protagonistas de *O pior dos venenos* e *A escolha* intercalam recursos:

*No jantar de hoje tenho a sorte de ser colocada ao lado do Dudu Meirelles. Ele é engraçado, um homem interessante mas metido a conquistador, se você der um dedo ele quer o braço todo. Lá para as tantas ele diz no meu ouvido: “Por você faço qualquer loucura, abandono minha mulher, vendo meus cavalos, meu apartamento em Paris, deixo de jogar pingue-pongue”.*

*Tomo um gole de vinho, ganhando tempo para achar uma boa resposta.*

*“Esse pingue-pongue foi uma metáfora inconsciente? [...]”*

*Ele fica indeciso, sem saber o que dizer, surpreso por descobrir que sou inteligente e espirituosa, talvez um pouco ofendido. Os homens são muito tolos, muito mais vaidosos do que as mulheres. A média das mulheres é mais inteligente que a média dos homens, e não estou falando de intuição, é preciso acabar com essa bobagem de que somos muito intuitivas, com isso eles querem sugerir que pensamos com os ovários.*

*(O pior dos venenos, p. 172)*

*As duas me beijam no rosto.*

*“Chegou a hora. Amanhã vou sair em campo.”*

*As duas vão para a cozinha preparar o jantar.*

*Jantamos, os três. Como purê de abóbora e depois biscoito Maria molhado no leite.*

*“Chegou a hora da decisão, papai.”*

*“A cadeira de rodas, eu digo.”*

*Tenho a impressão de que elas ficam um pouco desapontadas. As mulheres dão muita importância à aparência, e um homem desdentado é mesmo muito feio.”*

*(A escolha, pp. 12-3)*

Na primeira passagem, a protagonista começa situando o leitor sobre onde está; da cena em que é colocada ao lado de Dudu Meirelles, ela parte para o monólogo em que fala a respeito dele. Faz um salto no tempo (a elipse se dá em “Lá para as tantas...”) e volta a narrar uma cena, desta vez usando o discurso direto. No final, volta ao monólogo, comentando a tolice e a vaidade dos homens, como se dividisse com outra mulher os seus pensamentos.

A segunda passagem começa com a cena da chegada da filha do protagonista, junto com Jaqueline. Há uma elipse entre o preparo do jantar e o momento em que recomeça a narração em forma de cena. Esta, contando a conversa em que o senhor comunica sua decisão, dá lugar ao monólogo que vinha acontecendo antes da chegada das duas.

Para Petrov (2000, p. 140), este tipo de oscilação (teatralização das cenas, com a vivacidade das falas das personagens; visualização do narrado, em resultado da ativação do olhar dos protagonistas da história; focalização externa somada ao monólogo e à análise) é mais um fator a reforçar o efeito de real.

É importante ressaltar a forma como os recursos de subjetivação colaboram para que caiba à personagem o papel de interpretação dos fatos. Se há alguém além dela a construir os sentidos, esse alguém é o leitor, já que no texto não há um narrador que, fora da diegese, analise, antecipe ou interprete o que acontece.

Um das conseqüências disso é que o leitor muitas vezes toma contato com a história sem ser situado, orientado a respeito daquilo de que se está tratando. Em *A escolha*,

por exemplo, a maneira como o protagonista começa a narrar mostra a falta de preocupação com situar o leitor, já que, até determinado momento, não se sabe o que deve ser escolhido e nem quem é Jacqueline, personagem apenas mencionada e cujo papel na história só se descobre depois de algum tempo. Assim, a narrativa ganha o efeito de coisa acontecendo, um caráter performativo.

Em *O pior dos venenos*, o contraste entre o que se revela através de sumários e cenas (fatos) e o que a protagonista conta através de monólogo e análises mentais (impressões, julgamentos, interpretações) permite que o leitor note a forma como ela e por extensão o narrador perdem o controle do que é fato e o que é juízo equivocado.

Comparando a auto-imagem da mulher (dada na abertura do conto) com o que lhe acontece com o passar do tempo, vê-se que ela cai nas armadilhas das próprias palavras, torna-se prisioneira de um jogo do qual imaginava ser a senhora quando, na verdade, era o joguete. Algum tempo depois de se separar do marido, cai por terra o juízo que fazia de si própria: descobre tardiamente o que o leitor já podia deduzir: só tinha valor a condição de esposa de homem influente e de mulher inalcançável.

Para citar mais um exemplo dos equívocos, basta lembrar que a mulher não percebe a efemeridade do interesse do galanteador a quem decide se entregar. Só depois de ser deixada é que se dá conta dos sinais dados anteriormente:

*Chico não me procurou mais, sumiu. O telefonema do celular foi uma farsa, Chico inventou aquele pretexto, queria se livrar logo de mim, devia ter me achado um lixo, na cama. Como foi que eu não entendi todos os sinais, no calçadão, e depois, na minha casa? Seu ar reservado não era de timidez, ele não sentiu atração por mim quando do nosso reencontro.*

Quando articula os sumários e cenas aos comentários e impressões da personagem, o autor mantém um traço que está em parte considerável de sua obra: faz com que o narrador deixe de ser onipotente, confiável; deflagra a forma como ele se equivoca enquanto conta sua própria história. Assim, através da forma como a narrativa se apresenta, reitera a idéia do abandono das pequenas criaturas.

Se em primeira pessoa quem guia o leitor é o *protagonista* e em terceira é o narrador *onisciente neutro*, há ainda os contos em que não há exatamente alguém a contar a história. É como se o leitor estivesse diante de um texto teatral ou de um roteiro de cinema. A respeito deste recurso de focalização, denominado *modo dramático*, Arnaldo Franco Junior (2003, p. 41) explica:

Este foco caracteriza-se pelo uso exclusivo da cena, logo, pelo predomínio quase absoluto do discurso direto. A história é narrada a partir do encadeamento de cenas nas quais somos informados, pelo discurso direto, sobre o que pensam, fazem, sentem e objetivam as personagens. A história é narrada de um ângulo frontal e fixo – o que cria o efeito de estarmos presenciando os fatos no momento em que eles acontecem. É o foco que caracteriza o gênero dramático, o texto de teatro e, de certo modo, o roteiro de cinema e das telenovelas.

O começo de *Soma zero* exemplifica a definição:

*“Sei que temos esse jantar, não se preocupe, estou vendo se encontro aquele vestido [...] Vou a outras lojas, depois... Tchau.”*

*A mulher desliga o celular, voltam a se abraçar na cama, esquecem a vida.*

*“Esse coração batendo forte é o meu ou o seu?”*

*“O nosso, o suor também é nosso, mas esses fios de cabelo na sua mão são meus.”*

*Silêncio.*

*“Não fica olhando para o teto, olha para mim.”*

*O homem olha para a mulher.*

(p. 161)

As rubricas aparecem muito pouco no restante do conto. No início, há dificuldade em saber quem está falando, se o homem ou a mulher; é como se o texto tivesse sido escrito para ser encenado.

A forma também comparece em *Hildete*, mas, diferentemente de *Soma zero*, sem as rubricas correspondentes. O diálogo que move a diegese é estabelecido inicialmente entre cinco pessoas e depois entre quatro, já que Hildete é dispensada da reunião. O trecho abaixo, em que as características da personagem forjada são passadas pelo grupo a Hildete, exemplifica a forma como o autor dá as pistas de quem está falando:

*“Tenho vergonha de dizer isso. É mentira, seu Alex.”*

*“Vamos fazer de você uma pessoa famosa. E rica.”*

*“Você precisa dessa imagem.” [...]*

*“Mendiga...”*

*“Se você acha chato, a gente tira isso, substitui por passou fome.”*

*“Prostituta... é demais.”*

*“Hildete, o Zé é especialista em imagem [...] Prostituta tem conotações preciosas, instiga a imaginação [...].”*

*“Chamavam-nas cortesãs, hetairas, sacerdotisas do amor.”*

*“É a mais antiga das profissões. Em todo país civilizado e culto, essa atividade existe e é considerada legítima.”*

*“Você acabou de ouvir a opinião de duas mulheres, Hildete.”*

(pp. 78-9)

Hildete inicialmente se dirige a Alex e a resposta provavelmente é dele. O leitor só percebe de quem é a terceira fala quando Alex informa que Zé é especialista em imagem. Pelo andar da conversa, é Zé quem oferece que se tire a mendicância das características. As falas das mulheres ficam indistintas.

A passagem transcrita é um exemplo da forma como se reforça a proximidade do conto com algo feito para correr diante dos olhos de um espectador, como se acontecesse por si só. Este aspecto certamente se associa ao que se tratou como “cruza”: não há adornos, a matéria está despida do supérfluo e o texto ganha objetividade e concisão.

O uso do discurso direto, comum em qualquer conto do *corpus*, seja qual for o narrador utilizado, é responsável por uma série de características que reforçam o efeito de real. As frases sempre curtas, os diálogos breves e as observações contundentes evitam a camuflagem da realidade em recursos retóricos vazios.

Além disso, nota-se que as gírias reforçam a caracterização da condição sócio-cultural das personagens, “cujo discurso instaura a objetivação do fazer narrativo, entendido como o instrumento de formalização estética da visão de mundo de Rubem Fonseca” (PETROV, 2000, p. 116).

Segundo Petrov:

[...] a retórica discursiva chama a atenção pela mistura de diferentes registros, extraídos do discurso coloquial carioca e da gíria do homem letrado, familiarizado com novos meios de informação da imprensa e da televisão. Paralelamente às alusões inteligentes e ao fraseado culto, surgirão passagens de uma expressão escandalosa e chocante [...].  
(Idem)

A citação se confirma pela leitura de muitas das passagens transcritas no trabalho. As frases são sempre curtas, a reforçar a dicção rápida do escritor e, ao mesmo tempo, a limitação do universo das personagens.

Com estas ganhando espaço na narração das histórias e também com o largo uso do discurso direto e do hibridismo, dá-se a economia narrativa e o dinamismo do texto de Fonseca, que, articulando o apagamento do narrador à vivacidade do registro das personagens, faz uma narrativa sintética, comunicativa, viva e, ao mesmo tempo, brutal.



## V. EFEITO DE DISTANCIAMENTO

Em todo o *corpus*, os narradores se articulam com os sentidos dos contos, que deixam a sensação de frustração e abandono. Por se eximir do papel de interpretar e por oferecer a narrativa sem adornos, próxima do real, o autor produz uma ficção que dá condições para que o leitor construa sentidos maiores, sem, contudo, fazer isto por ele. Assim, as narrativas não se esgotam na alienação nem no vazio existencial das personagens e ao mesmo tempo passam distante do panfletário ou pedagógico.

Vera L. F. de Figueiredo (2003, p. 14) observa que a ficção de Rubem Fonseca permite uma “dupla leitura”: uma, presa apenas ao desenvolvimento do enredo, guiada pelo princípio de causalidade. Outra, com atalhos variados, que exigem que o leitor “puxe os fios que o conduzirão para fora dos limites do texto”. Segundo a autora, o escritor tenta “reconquistar e, ao mesmo tempo, reeducar o leitor comum” pela estrutura que permite diferentes percursos na construção do sentido.

Observa-se que, na obra, não vale só o testemunho do escritor que captou as situações. Os silêncios convocam a participação do leitor, insinuam em suas preocupações o fluxo de outras vidas.

A esse respeito, Fábio Lucas (1982, p. 126) explica que:

Uma das facetas da modernidade da ficção consiste exatamente na delegação que se dá ao leitor de arbitrar o sentido da obra, operando com o autor o andamento da narrativa por domínios psicossociais de onde a significância é extraída.

A ficção de Fonseca, ao se aproximar da realidade, não fecha os dilemas nem encerra as questões. Assim, pela aceitação do parcelar, do incompleto, do incerto, do

contraditório, dá-se a visão da incerteza, da inquietação, da dúvida e do ceticismo. Para Petrov (2000, p. 80), é desta forma que uma obra “pressiona o leitor a intervir no próprio processo de criação, desempenhando um papel ativo e participante na reconstituição e interpretação dos fatos”<sup>21</sup>.

Para estender esta questão, é pertinente recorrer às idéias de Bertolt Brecht, para quem a arte, pelo chamado “efeito de distanciamento”, pode convocar a participação do espectador (ou leitor, visto que o distanciamento não constitui uma experiência especificamente teatral), despertando-o para aquilo que normalmente passa despercebido e fazendo com ele se posicione criticamente diante da realidade de seu tempo. (BORNHEIM, 1992, p. 100).

O principal ponto de convergência entre as idéias de Brecht e a literatura que se apresenta no *corpus* sintetiza-se na seguinte passagem do texto de Bornheim:

Brecht pretende apenas mostrar o que se passa em nosso estranho mundo, e expor esse produto do mundo que é o homem-massa. E mais uma vez cabe ao espectador tirar as suas conclusões [...]. (Idem)

Trata-se do que se observou na ficção de Fonseca como “cruza do texto”, associada ao efeito de real e responsável pela minimização das intervenções do narrador e do caráter sentimental da história. Para Brecht, este caráter faria com que o leitor se fundisse às personagens e, com isso, deixasse de analisar criticamente as situações apresentadas.

---

<sup>21</sup> Petar Petrov refere-se ao escritor português José Cardoso Pires, cuja obra, segundo o autor, se assemelha à de Fonseca por diversos aspectos temáticos e estilísticos.

De acordo com as idéias do dramaturgo, para levar o indivíduo a uma atitude crítica, o efeito de distanciamento deve se dar a partir de duas experiências contrapostas ao caráter sentimental que um texto pode assumir: uma delas é *uma certa perplexidade* (associada ao espanto), outra é o *estranhamento do texto* (que distancia o leitor).

Este último recurso, o estranhamento do texto, dá-se em consequência do distanciamento estético. Para que aconteça, a linguagem e as técnicas narrativas, ao contrário de acelerar a leitura, devem fazer com que o leitor mude o seu ritmo em consequência do estranhamento da forma de narrar.

Visto que, pelo “efeito de real”, dá-se no *corpus* justamente o contrário (já que o texto flui rapidamente, sem estranhamento do código), é de se excluir do estudo o distanciamento estético, restando abordar o distanciamento pelo espanto, pela perplexidade que faz com que o leitor deixe de se identificar com a matéria narrada para assumir uma posição crítica diante dela.

A partir do estudo do teatro de Brecht, Gerd Bornheim (1992, p. 243) comenta a respeito do efeito de distanciamento:

Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade.

[...]

A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados.

Brecht parte de incidentes comuns para construir o seu texto, já Fonseca mostra situações brutais, mas o faz como se fossem corriqueiras. Desta forma, com um texto

desprovido de adornos e de apelos sentimentais ou moralistas, traz também a característica de evitar que o leitor seja acometido pela piedade ou qualquer sentimento parecido.

Pode-se dizer que, com um texto “cru”, que mostra de maneira brutal a brutalidade do universo narrado, Fonseca provoca o espanto, a perplexidade e, assim, permite o distanciamento (estranhamento) do leitor diante daquilo que é narrado como se fosse natural quando, na verdade, é a miséria humana vista de perto, como se houvesse uma lente de aumento.

É por evitar o tom sentimental e a identificação do leitor com as personagens, o autor minimiza a possibilidade de catarse em seus contos. Com uma ficção não-aristotélica (Cf. ARISTÓTELES, 1993), ou seja, uma ficção desprovida de heróis e livre da pretensão de provocar a piedade ou libertação das tensões psíquicas, Fonseca permite que o leitor perceba aquilo que escapa aos narradores imparciais e às personagens-narradoras, sempre indispostas no mundo, mas envolvidas demais em seus dramas para se posicionarem criticamente.

Em um estudo que cita Dalton Trevisan e Rubem Fonseca como exemplo, Luiz Costa Lima aponta alguns traços da chamada *literatura pop* que podem complementar o que se observou acima. Um deles é o fato de Fonseca justamente não se valer de recursos literários rebuscados, não colocar seu leitor diante de uma literatura que lhe imponha dificuldade de compreensão, não apelar aos nobres sentimentos, mas, por outro lado, chamar a atenção pelo denominado *princípio de ampliação* da arte *pop*. Costa Lima (1982, pp. 197-8) explica a respeito:

Rubem Fonseca rompe com a estratégia do desvio e adota o princípio da ampliação da arte *pop*. Ampliação dos clichês, do estereotipado das reações psicológicas [...],

ampliação da linguagem banal. À semelhança do que notamos em Dalton Trevisan, não se ingressa no espaço literário pela deformação do habitualizado [...]. Aqui, ao invés, o lixo verbal é ampliado, sua verificação e denúncia nascem da própria fermentação desse lixo.

Tomando *Hildete* como ilustração do que apontou Costa Lima, é de se ressaltar a forma como o autor deixa de deformar o habitualizado para chocar justamente através do contrário: a forma como a violência é banalizada vem naturalmente, sem qualquer moralismo, sem a intervenção de um narrador a explicar as dimensões do que acontece. A passagem abaixo exemplifica diversos pontos assinalados na citação anterior:

*“Enfim, a nossa garota tem as qualidades necessárias, é inteligente, likable, bonita, provavelmente aprenderá a representar o papel: espancada em casa desde criança, talvez até no berço – ela pode recordar isso numa sessão de análise, produziremos o testemunho do head shrinker, sei que o Zé está examinando esse ângulo – estuprada aos dezoito anos com requinte de violência – pelo pai seria ainda melhor -, criança faminta, mendiga dessas que ficam pedindo esmolas vagando pelas ruas – está bem, mendiga ela não é mais -, prostituta aos quinze, mãe solteira, casada aos dezoito, agredida diariamente pelo marido e pelos outros machos que teve. Pergunto, já que estamos numa brainstorm: por que não conseguimos alguém que tenha mesmo passado por isso? Não deve ser assim tão difícil.”*

*“A produção procurou, achamos duas ou três, apenas, bonitinhas, a nossa personagem tem que ser muito bonita, e todas estavam um trapo, alcoólatras, doentes, feias, sem dentes.”*

(*Hildete*, p. 82)

Outro exemplo da ausência do narrador a mediar as situações e da forma como os extremos são narrados naturalmente está na passagem em que a personagem de *Soma zero* ganha de presente a orelha do amante:

*“Se você quiser, eu corto.”*

*“Então corta agora.”*

[...]

*“Um presente para você.”*

*“Meu Deus, você tem que ir para um hospital.”*

*“Esterilizei a faca antes e limpei o ferimento com um anti-séptico, a hemorragia passa logo.”*

*“Sua mãe, onde quer que esteja, deve estar orgulhosa de você.”*

*“Estou contando com isso.”*

*“[...] Tenho que ir embora, posso levar a orelha comigo?”*

*“É sua, chegando em casa, põe num frasco com formol, a farmácia vende.”*

(p. 166)

Em *Madrinha da bateria*, o desfecho com a cena do assassinato de Daiana e a última imagem de Zira (que nada ouvia nem sentia além do gosto do sangue da rival esguichando em sua boca) também exemplifica a exacerbação e a crueza que distanciam o leitor:

*Seja o que Deus quiser, pensou Zira, indo para junto de Daiana, que sorriu e continuou dançando, feliz. Então, tirou a navalha de dentro da blusa e deu duas navalhadas fundas em Daiana, uma no rosto e outra no pescoço.*

*Zira não ouviu os gritos nem sentiu as mãos das pessoas que a agarravam e arrastavam, nada, apenas o gosto do sangue que esguichara sobre sua boca.*

(p.263)

A maneira como o narrador de *Virtudes teologais* se neutraliza durante todo o conto e a forma como relata o final (seca, concisa, à maneira de um golpe) também evitam o despertar do sentimento de piedade, que dá lugar ao espanto:

*“Sai da minha frente, desgraçada. Eu te odeio, ouviu, eu te odeio”, disse Maria de Lourdes, empurrando Eduiges.*

*Foi para a escada, apressada, não queria que Eduiges entrasse com ela no elevador, a proximidade da outra lhe faria mal. Subiu os degraus correndo, pedindo perdão a Deus, mas antes de chegar ao andar do seu apartamento desmaiou e rolou pelas escadas abaixo.*

(p. 194)

Em *O pior dos venenos* e *A escolha*, os narradores protagonistas permitem que se veja, de fora, a limitação de seu universo. Em um caso, por conta da miséria econômica; em outro, pelo condicionamento social. A ausência de um narrador exterior à diegese delega ao leitor a tarefa de observar a forma como as personagens deixam de se dar conta da razão dos fatos (*O pior dos venenos*) ou de sua extensão (*A escolha*). Trata-se de mais uma forma de reforçar o efeito de distanciamento e a conseqüente tomada de posição diante da matéria narrada.

Costa Lima (1982, pp. 198-9) esclarece a respeito do autor de literatura *pop* mais um ponto que reforça a maneira como Fonseca provoca a admiração diante do que se apresenta em seu texto:

[...] os chavões dos personagens e das descrições e a banalidade das situações tanto se repetirão nos contos encadeados nos livros, abordadas contudo a partir de ângulos diferentes que o leitor poderá – melhor será dizer: deverá – compreender que tal

insistência provoca um efeito específico: o de ampliar desmedidamente as dimensões do esperado. Esta desmedida terminará então por provocar um choque [...].

Pela repetição e pela ampliação, o leitor toma consciência e choca-se com aquilo que, visto de maneira isolada, parece a banalização de situações absurdas, dado o nível de desumanização e reificação do indivíduo.

Ocorre que, tomando os contos como fragmentos de um conjunto, pode-se atribuir sentidos maiores ao que é narrado. Certamente não é por acaso que o título do livro, não sendo o de nenhuma das histórias, relaciona-se a qualquer uma delas (haja ou não alguma forma de redenção, vitória ou felicidade das personagens). A intenção de reafirmar a miséria humana se manifesta na própria epígrafe, que anuncia ao leitor aquilo que perpassa todas as narrativas: *Nada é pequeno demais para uma criatura tão pequena como o homem* [...].

Com uma leitura dos contos em conjunto, observa-se que a crítica aos aspectos baixos da natureza humana e da vida em sociedade se dá através de aporias: o uso da imagem banalizada para se contrapor à banalização da imagem, o uso da violência exacerbada para se contrapor à exacerbação da violência (Cf. FERREIRA, 2000, p. 280) e assim por diante, passando pela reificação e pela alienação das personagens.

Além de chamar a atenção pela exacerbação e pelo que não diz (dada a ausência de uma instância exterior à diegese, a interpretar pelo leitor), é de se destacar ainda outra forma com que Rubem Fonseca estimula o distanciamento e a participação de quem lê. Trata-se do monólogo interior, que, como bem observa Antonio Hohlfeldt (1988, p. 199), pela expressão consciente do ato de comunicar, gera correspondência no ato de ler por um hipotético leitor.



As passagens seguintes exemplificam a afirmação:

*Minha filha chega, acompanhada de Jaqueline. Eu agora gosto de Jaqueline. Ela é bonita e mais paciente do que a minha filha, e me trata como se eu fosse o pai dela, é sozinha no mundo. Eu já devia ter falado sobre Jaqueline, mas talvez esse assunto ainda me incomode um pouco.*

(A escolha, p. 12)

*Casei-me porque de alguma maneira gostava dele, mas reconheço que com o passar do tempo meu marido se tornou enfadonho. Além de chato, é baixo e gorducho, sei que não devo pensar nele dessa maneira, um homem que me dá tudo o que peço. Mas que outro termo pode ser aplicado ao aspecto físico dele? Rechonchudo? É pior.*

(O pior dos venenos, p. 169)

Em passagens como as citadas abaixo, a utilização do monólogo, junto à análise mental, convida o leitor a se posicionar diante das opiniões apresentadas pelas personagens:

*Todos os homens gostam de ser colocados ao meu lado, nos grandes jantares que frequento. Sou inteligente, bonita, atraente, irônica, tenho imaginação, cultura, sou capaz de manter um diálogo expressivo com um banqueiro importante ou com um professor de filosofia, caso convidem um professor de filosofia para um desses jantares elegantes. Pareço uma presunçosa egocêntrica? Devo mentir, só para aparentar modéstia?*

(O pior dos venenos, p. 168)

*Os homens que se aproximam de mim querem sempre me seduzir. Uma mulher, qualquer mulher, mesmo a mais obtusa, percebe quando o homem tem segundas intenções.*

(O pior dos venenos, p. 168)

[...] *ninguém consegue tudo o que quer, nem o homem mais rico do mundo, ele também às vezes tem de escolher. A vantagem do homem rico é que ele é mais feliz que o pobre. Minha filha não concorda comigo, diz que o dinheiro não dá felicidade [...].*

(p. 10)

Evidenciando o estereotipado e o condicionamento das personagens, os chavões, as generalizações e as frases feitas são usados repetidamente pelas personagens, seja qual for o tipo de narrador. Trata-se de mais uma forma de estimular o leitor a participar ativamente da construção dos sentidos, concordando, discordando ou mesmo formando uma opinião a respeito daquilo que é repetido, reproduzido. Abaixo seguem alguns exemplos:

*“Homem gosta de carne fresca.”*

(*Madrinha da bateria*, p.256)

[...] *assim é a maioria dos maridos, ricos ou pobres, todos reclamam das despesas que as mulheres fazem.*

(*O pior dos venenos*, p. 169)

*Os homens só pensam em sexo.*

(*O pior dos venenos*, p. 176)

*As mulheres dão muita importância à aparência.*

(*A escolha*, p. 13)

“[...] *Se há uma coisa que mulher aprende é a mentir. E não precisa ser inteligente.*”

(*Hildete*, p. 83)

*Como para viver, não vivo para comer, ela gostava de dizer, repetindo o que o falecido marido dizia.*

(*Virtudes teológicas*, p. 186)

Tomando como base os estudos citados no presente capítulo e também a análise das passagens transcritas, pode-se chegar à síntese dos elementos responsáveis pelo efeito de distanciamento no *corpus*: a *brutalidade*, que choca e, por isso, distancia; a *crueza do texto*, que abre mão do narrador onipotente e deixa de oferecer respostas para delegar ao leitor a construção de sentidos mais amplos; a *repetição*, que induz o leitor a relacionar os contos e descobrir, por si próprio, algumas mensagens do autor.

## VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, algo que se observa ao fim de um trabalho de pesquisa é que há ainda muito a trilhar. Entretanto, dentro dos limites encontrados, foi possível aprofundar consideravelmente o conhecimento daquilo que despertou interesse inicial justamente pelo que aqui abordamos: o choque, o espanto, a força e a vivacidade, atrelados a textos sintéticos, rápidos, concisos.

É possível considerar satisfeita a necessidade de desvendar o que, em Rubem Fonseca, atrai o leitor, despertando inquietação e necessidade de busca. Confirmou-se, através do diálogo estabelecido entre diferentes estudiosos, que o escritor articula com precisão elementos temáticos e formais: o social aparece transformado em elemento estético e, com força admirável, convida o leitor a investigar a miséria humana, apresentada em um contexto familiar: a sociedade de massas dos tempos recentes.

O trabalho permitiu que se aprofundasse o olhar sobre a época em que a literatura urbana passou a ser o registro de novos males: a opressão, a violência desmedida e a miséria, vistas sob aspectos variados. Esclareceu-se, a partir da investigação histórica, aquilo que o leitor de Rubem Fonseca não tem dificuldades para perceber: a indústria cultural, ao contrário do que sentencia Theodor Adorno, produz alguns bens de qualidade, a tratar daquilo que marca nossa época: a transformação do homem em produto, em coisa.

Com uma literatura policial que ultrapassa os moldes clássicos para se adaptar a uma nova realidade, Fonseca alcança um realismo feroz, cujo estudo demonstra que a literatura está sempre a se transformar, encontrando novos caminhos para satisfazer novas necessidades e tratar de novos tempos.

O estudo do efeito de real permitiu que se desvendasse o ponto central da pesquisa: como os elementos textuais colaboram para a construção dos sentidos. Sem que fosse previsto, foi possível chegar ao efeito de distanciamento, que surgiu como consequência das opções estéticas usadas para o tratamento da temática da opressão. A maneira crua com que são construídos os fatos acaba por chamar a atenção do leitor, através do choque, que para Bertolt Brecht, provoca o distanciamento. A partir das idéias do dramaturgo, foi possível averiguar, assim como se fez com o efeito de real, os recursos técnico-narrativos responsáveis pelo efeito do texto, pela forma como o leitor pode se sentir convidado a participar da construção dos sentidos.

Confirmou-se, finalmente, a relação entre as opções estéticas, os sentidos do texto e os efeitos provocados: Rubem Fonseca, pela crueza/crueldade, faz um texto que se aproxima do real, daquilo que não recebeu adornos; trata da brutalidade de forma incisiva e, com isso, convida seu leitor a compartilhar a tarefa de construir sentidos. Assim, escapa a um só tempo da gratuidade e do tom panfletário.

Com uma obra que se exime de oferecer caminhos, de dar respostas, Fonseca ilustra as palavras Fábio Lucas (1982): o escritor contemporâneo divide com o leitor a tarefa de operar sentidos, de averiguar aquilo que se desenha nas entrelinhas. Assim encontra novos caminhos para garantir à sua obra sentidos maiores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. A OBRA DE RUBEM FONSECA

FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros** (contos). Rio de Janeiro: GRD, 1963.

\_\_\_\_\_. **A coleira do cão** (contos). Rio de Janeiro: GRD, 1965.

\_\_\_\_\_. **Lúcia McCartney** (contos). Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

\_\_\_\_\_. **O homem de fevereiro ou março** (antologia). Rio de Janeiro: Arte nova, 1973.

\_\_\_\_\_. **O caso Morel** (romance). Rio de Janeiro: Arte nova, 1973.

\_\_\_\_\_. “Estigma de família”, *in*: LISPECTOR, Clarice *et al.* **Contos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

\_\_\_\_\_. **Feliz ano novo** (contos). Rio de Janeiro: Arte nova, 1975.

\_\_\_\_\_. **O cobrador** (contos). Rio e Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

\_\_\_\_\_. **A grande arte** (romance). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. **Bufo & Spallanzani** (romance). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

\_\_\_\_\_. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos** (romance). São Paulo: Companhia das letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **Agosto** (romance). São Paulo: Companhia das letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Romance negro e outras histórias** (contos) São Paulo: Companhia das letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **O selvagem da ópera** (romance). São Paulo: Companhia das letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **O buraco na parede** (contos). São Paulo: Companhia das letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Contos reunidos** (antologia). São Paulo: Companhia das letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Histórias de amor** (contos). São Paulo: Companhia das letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto** (novela). São Paulo: Companhia das letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **A confraria dos espadas** (contos). São Paulo: Companhia das letras: 1998.

\_\_\_\_\_. **O doente Molière** (novela). São Paulo: Companhia das letras: 2000.

\_\_\_\_\_. **Secreções, excreções e desatinos** (contos). Companhia das letras: 2001.

\_\_\_\_\_. **Pequenas criaturas** (contos). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

## 2. SOBRE CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIA

ADORNO, Theodor W. “A situação do narrador no romance contemporâneo”, *in*: WALTER BENJAMIN, Max *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 269-273.

\_\_\_\_\_. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, *in*: ADORNO, Theodor W., HORKEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina: 1988

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars poética, 1993.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland *et. al.* **Literatura e realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1985.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”, *in*: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_. “Os brasileiros e a literatura latino-americana”, *in*: **Novos Estudos**, CEBRAP, XII, 1981, n. 1.

**COMMUNICATIONS 47**, 1988. Paris: Seuil.

DIAS, Ângela Maria. “Representações contemporâneas da crueldade” para pensar a cultura brasileira recente, *in*: **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

EAGLETON: Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

FARIA, Alexandre Graça. **Literatura de subtração**. São Paulo: Papiro, s/d.

FERREIRA, Ermelinda. “Violência, *voyeurismo* e literatura”, *in*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo horizonte: UFMG, 2003.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 1998.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”, *in*: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia O. (Orgs.). **Teoria literária: abordagem histórica e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53. pp. 166-182. março/maio 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Cinco teses sobre o conto”, *in*: **O livro do seminário de literatura brasileira**. Ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR, 1982.



GARAUDY, Roger. **D'um réalisme sans rivages**. Paris: Plon, 1963.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, sd.

GOMES, Renato Cordeiro. "Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?", *in*: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

GOTLIB, Nádía Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1998.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto alegre: Mercado Aberto, 1988.

HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Clássica, 1965.

KOTHE, Flávio. **A narrativa trivial**. Brasília: Ed. UNB, 1997.

LIMA, Luiz Costa. "O conto na modernidade brasileira", *in*: **O livro do seminário de literatura brasileira**. Ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR, 1982.

\_\_\_\_\_. "Mimesis e história em Auerbach", *in*: **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. São Paulo: Quiron, 1976.

\_\_\_\_\_. "Os anti-heróis de Rubem Fonseca", *in*: **Fronteiras imaginárias**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971.

\_\_\_\_\_. "O conto no Brasil moderno", *in*: **O livro do seminário de literatura brasileira**. Ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores LTDA, 1982.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d.

MAIA, João. "O cruel: cinema e criatividade", *in*: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MESSEDER, Carlos Alberto *et. al.* (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. **A história da literatura brasileira** (vol. V – Modernismo). São Paulo: Cultrix, 1984.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas/São Carlos: Fapesp/Mercado das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. “Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura?”, *in*: **Acta Scientiarum**, Maringá, 23 (1): 79-86, 2001.

\_\_\_\_\_. “A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade”, *in*: **Revista Olhar**, n. 2, [199-?].

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elizabeth; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; HERSCHMANN, Micael. “Afirmatividade da violência”, *in*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PETROV, Petar. **O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca**. Alges-Portugal: Difel, 2000.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”, *in*: **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POLINESIO, Julia Marchetti. “Realismo feroz: Rubem Fonseca”, *in*: **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994.

PÓLVORA, Hélio. Rubem Fonseca, *in: A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REUTER, Yves. **Introduction à l'analyse du roman**. Paris: Bordas, 1991.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **História crítica da literatura portuguesa** (Realismo, Naturalismo). Lisboa: Verbo, 1994.

RIOS, Cleusa P. Passos. “Breves considerações sobre o conto”, *in: BOSI, Viviana. Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

RONDELLI, Elizabeth. “Imagens da violência e práticas discursivas”, *in: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Wendel. **Os três reais da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, *in: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em *Feliz ano novo***. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

\_\_\_\_\_. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. Cotia - SP: Ateliê, 2000.