



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LU ZHENGQI

**Contos de Rubem Fonseca nos Anos 1990:
uma leitura da cidade à luz do pós-modernismo**

**CAMPINAS,
2023**

LU ZHENGQI

**Contos de Rubem Fonseca nos Anos 1990:
uma leitura da cidade à luz do pós-modernismo**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Teoria e
História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária**

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Lu Zhengqi e orientada pela Prof.
Dr. Francisco Foot Hardman**

**CAMPINAS,
2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

L96c Lu, Zhengqi, 1998-
Contos de Rubem Fonseca nos anos 1990 : uma leitura da cidade à luz do pós-modernismo / Lu Zhengqi. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Francisco Foot Hardman.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Fonseca, Rubem, 1925- - Crítica e interpretação. 2. Pós-modernismo. 3. Violência urbana. I. Hardman, Francisco Foot, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Rubem Fonseca's short stories in the 1990s : a reading of the city in the light of the postmodernism

Palavras-chave em inglês:

Fonseca, Rubem, 1925- - Criticism and interpretation
Post-modernism
Urban violence

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Francisco Foot Hardman [Orientador]

Fan Xing

Fabio Fadul de Moura

Data de defesa: 13-01-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6527-9853>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9280326855181174>



BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman

Fan Xing

Fabio Fadul de Moura

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Agradecimentos

Ao Prof. Francisco Foot Hardman, pela orientação dedicada, pela revisão atenta e cuidadosa, pelas palavras de apoio e encorajamento, e pela paciência e amabilidade de sempre, de Pequim, China, a Campinas, Brasil.

Ao Prof. Mário Frungillo e Profa. Daniela Birman, pelo apoio generoso desde 2018, inclusive as observações inspiradoras no exame de qualificação.

À Profa. Fan Xing e ao Professor Fábio Fadul de Moura, por terem aceitado compor a banca de defesa e levantado pontos críticos importantes para o trabalho presente e seu futuro.

À Profa. Lúcia Granja, cujas aulas me apoiavam e inspiravam durante o tempo difícil da segunda metade de 2021.

Ao IEL, Unicamp, em especial aos funcionários atenciosos da Secretária de Pós-graduação do IEL e da Biblioteca Antonio Candido: Cláudio, Rose, Crislene e os demais.

Às professoras da Universidade de Pequim, a Profa. Min Xuefei e, mais uma vez, a Profa. Fan Xing, pela ajuda e encorajamento desde a graduação.

À minha família, que sempre está ao meu lado.

Ao Miguel, Gislaine e Joyce, que me recebem com amizade e cordialidade.

À Fernanda, Alyson, Ayla e Zhou Xinwei, pelo companheirismo precioso.

À Ji Yi, pela amizade e confiança de sempre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

A dissertação pretende realizar uma leitura da pós-modernidade nos contos de Rubem Fonseca publicados nos anos 1990. Seguindo uma breve introdução de recursos teóricos fundamentais, com que afirma a ligação entre o pós-modernismo literário e a escrita de Fonseca, desenvolve a análise em duas partes: a apresentação da condição pós-moderna, inclusive, especificamente, a manifestação da vida carioca contemporânea, e as características da escrita, sobretudo a intertextualidade pela qual os contos dialogam com a herança literária. Dessa forma, tenta mostrar que os contos não só tematizam várias das características cruel e artificial da modernidade, mas também realizam renovações da linguagem literária, através das quais se elimina a separação entre a cultura erudita e a cultura de massa e, assim, reduz a distância entre o leitor, o narrador e os personagens, liberando o ficcionista da acusação de escrever para corresponder à exigência do mercado cultural por um “novo exotismo”.

Palavras-chave: Fonseca, Rubem, 1925- - Crítica e interpretação, Pós-modernismo, Violência urbana

Abstract

The dissertation aims to carry out a reading of postmodernity in Rubem Fonseca's short narratives published in the 1990s. After a brief introduction of theoretical resources, affirming the connection between literary postmodernism and Fonseca's writing, the analysis will be developed in two parts: the presentation of the postmodern condition, including, specifically, the manifestation of the urban life in contemporary Rio de Janeiro; and the stylistic characteristics, especially the intertextuality, through which the short stories dialogue with the literary heritage. In this way, the dissertation tries to show that these short stories imply for the cruelty and artificiality of modernity as well as carry out renovations of literary language, through which the narrative eliminates the separation between erudite culture and mass culture and thus reduces the distance between the reader, the narrator and the characters, freeing the novelist from the accusation of writing to satisfy the demand of the cultural market for a “new exoticism.”

Keywords: Fonseca, Rubem, 1925- - Criticism and interpretation, Post-modernism, Urban violence

Sumário

Introdução	9
Capítulo I: O pós-modernismo, ou o pós-modernismo brasileiro?.....	14
Pós-modernismos.....	14
O caso Rubem Fonseca.....	19
Capítulo II: Entre realidade e hiper-realidade	31
Simulação: o hiper-realismo	31
A cidade dividida	39
Nostalgia da cidade legível.....	45
Capítulo III: Leitura pós-moderna da cidade.....	51
Labirinto de vozes.....	51
Entre ironia e crítica.....	58
Considerações Finais	66
Referências Bibliográficas	69

Introdução

José Rubem Fonseca (Juiz de Fora, 1925–Rio de Janeiro, 2020), escritor da geração pós-64, pioneiro da literatura brutalista brasileira, é conhecido pela sua escrita denunciadora e representação cruel da violência, sobretudo em narrativas curtas. Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, e tendo emigrado ainda aos quatro anos para a capital carioca, o escritor prefere ambientar o enredo no pano de fundo de cidades grandes, sobretudo o Rio de Janeiro. Graças à carreira policial na década de 1950 e o gosto de leitura pela representação literária de seu ofício na ficção norte-americana, é considerado renovador brilhante da ficção do gênero policial e o do romance *noir* na literatura brasileira. A preferência à representação direta e seca de violência e pornografia tornam-se a maior marca do escritor e, censurada pelo governo militar durante os anos de ditadura, a obra dele é sempre vista como fonte de crítica social. Para além disso, sua carreira ficcionista apresenta uma trajetória acompanhada por explorações, experimentações e renovações persistentes de escrita literária. Com seus livros de contos, podem-se traçar continuidades e transições que compõem sua produção ficcional de mais de uma metade de um século e que respondem imediatamente aos rumos culturais e sociais contemporâneos.

A dissertação presente pretende se concentrar nos livros de contos que Rubem Fonseca publicou durante a última década do século XX. Trata-se de um período não menos agitado do que outros na história, tanto para o ambiente global, quanto no caso brasileiro. Nos últimos anos da União Soviética, o mercado capitalista internacional continuava a inserir-se em todas as esferas da vida privada e pública. O pós-modernismo em várias formas de arte se encontrava cada vez mais destacável e discutível, em consequência de mercantilização, primeiro nos Estados Unidos e depois em países dependentes, do qual o debate chegou ao auge nos anos 80, deixando ressonâncias perceptíveis ainda na produção de escritores brasileiros nos 90, inclusive os contos de Rubem Fonseca que aqui selecionamos.

A extensão do *corpus* não significa ambição de periodizar a produção do Autor, nem implica uma totalização definitiva entre os textos em questão. Trata-se, contudo, de uma tentativa de equilibrar, para evitar conclusão arbitrária sobre a escrita dele no conjunto da obra—também impossível, visto que, como apontam alguns estudos, na obra do Autor se enxerga uma diversidade considerável — e, ao mesmo tempo, com objetivo de abranger textos suficientes para observar certas conexões entre si. Mais do que um conjunto fechado, consideremos os textos em questão uma série de experimentações literárias singulares, mas abertas para leituras que estabeleçam conexões.

Já ao longo da década anterior, nos anos 80, mesmo sem publicar livro de contos, o escritor manifestou uma aproximação da chamada pós-modernidade cada vez mais evidente nos romances e novelas publicadas. Retornou ao mercado com uma coletânea de contos em 1992 e, na última década do século XX, produziu livros de narrativa curta em que praticou e experimentou, de modo ainda mais saliente, renovações temática e formal que se podem identificar mais com o pós-modernismo. Exceto a coletânea *Contos reunidos* (1994), que reúne textos já publicados a partir de 1964 até 1992 mais dois ainda inéditos, sua publicação de contos nos anos 90 consta principalmente de: *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *A Confraria dos Espadas* (1998). Tal como obras anteriores do escritor, cada um dos quatro livros manifesta seu gosto particular na escrita.

O *Romance negro e outras histórias* (1992) é composto por sete textos. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, em terceira pessoa, conta um dia do protagonista vagando pelas ruas, conversando com pessoas, para preparar-se pelo seu livro sobre a cidade. O segundo, “Labaredas nas trevas”, já publicado na *Folha de S. Paulo* em 1989¹, é uma série de diários fictícios em nome do escritor Conrad, possibilitando um diálogo com a historiografia literária. “Olhar”, publicado primeiro em 1988, em Madri², faz parte de ficção de Fonseca com característica tipicamente em primeira pessoa. “A santa de Schöneberg” se compõe por tramas fragmentadas em terceira pessoa com focos de narrativa diferentes. “O livro de panegíricos” traz de volta o personagem central de “A matéria do sonho” (de *Lúcia McCartney*), contando uma história de crime em voz do próprio assassino. “A recusa dos carneiros” recria a cena de um debate entre parlamentares, dialogando sobre pensamentos políticos, literário e filosóficos. “Romance Negro”, citando Edgar Allen Poe já na epígrafe, aparentemente em gênero de narrativa policial, problematiza, ou até impossibilita, as fronteiras entre o real e o narrado.

O buraco na parede (1995) consta de oitos texto de narrativa curta. “O balão fantasma” tenta inserir “elementos de subjetividade em linguagem objetiva” (Silva, 2014, p. 20). O narrador protagonista de “A carne e os ossos” apresenta uma atitude ambígua e irônica no meio de dois espaços marcados por contrastes de um ao outro. Em “Idiotas que falam outra língua”, adotando a forma teatral, a narrativa ensaia uma paródia do conto “O gato preto” de Edgar Allan Poe. “O anão” e “Artes e Ofícios”, também narrativas em primeira pessoa, retomam as temáticas de violência, crime e divisão de classe social no ambiente urbano. Em

¹ Veja a nota do organizador em: Rubem Fonseca, *Contos Reunidos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 591.

² *Ibid.*

“Orgulho”, a objetividade de enredo se suaviza, e resta o monólogo psicológico do personagem. “Placebo” apresenta, de modo parecido, uma narrativa obscura e às vezes interrompida pela subjetividade trazida pelo narrador protagonista mergulhado na sua própria crise mental. “O buraco na parede” parodia a forma tradicional de ficção policial através da sua escolha de enredos, por desvelar a motivação subjetiva do crime e desprezar a razoabilidade em ações do personagem.

O terceiro livro, *Histórias de amor* (1997) consta de sete contos, nomeado pelo título original do último, “Carpe diem”, pois este havia sido publicado pela primeira vez no ano anterior como “Histórias de amor”. São sete narrativas sobre o amor e suas diversas deformações: “Betsy”, relação amorosa entre o narrador e seu cão; “Cidade de Deus”, amor fictício entre vendedor de drogas e sua namorada; “Família”, amor deformado do pai e carinho fatal da filha; “O anjo de guarda”, amor impossível e vingança consequente; “Viagem de núpcias”, amor traído manifesto pela perda de capacidade sexual do protagonista masculino, revogada só quando se quebra seu tabu de excreção humana, num ambiente absolutamente distante da vida artificial na cidade; “O amor de Jesus no coração”, amor fatal a Deus acompanhado por intolerância religiosa; “Carpe diem”, amor planejado e realizado pelos personagens centrais com a ajuda de trechos de cinema. Em suma, são amores redefinidos e redesignados através da ficção, cujo sentido só se legitima no plano textual, desafiando o bom senso do leitor possível.

O último livro dessa década, *A Confraria dos Espadas* (1998), consta de oito contos expressando a ambiguidade e indeterminação entre o bem e o mal. O “Livre arbítrio” é composto por quatro cartas do mesmo remetente, em diálogo com uma mulher destinatária, nas quais conta e defende seus assassinios contra vítimas femininas. “Anjos das marquises” também conta um crime, em que o protagonista, recém-aposentado, aproxima-se de um grupo de estrangeiros por motivo solidário, mas acaba raptado com órgãos vendidos. “A festa” desvela a amizade fictícia dos personagens de classe alta descoberta no momento extremo em que um dos convidados distintos morre de repente na festa. O protagonista narrador de “O vendedor de seguros” conta um dia da sua carreira de matador, em que tem que enganar todo mundo para manter a aparência tranquila da vida. “AA”, título abreviando “Arremesso de Anão”, atividade polêmica desde seu surgimento, duplica a temática por debates morais sobre a atividade e conflitos entre amor e justiça comum. “À maneira de Godard”, como manifesto pelo título, organiza o texto referindo-se à montagem de cinema de Godard, justapondo, com aparência teatral, uma locução direcionada ao espectador, presente e simultaneamente ausente, e a

performance teatral de dois personagens centrais extraídos da obra “Romeu e Julieta”, de Shakespeare. “A confraria dos Espadas” retoma o tema repetido na obra do escritor: angústia causada por erotismo e impotência masculina. “Um dia na vida de dois pactários”, narrativa em forma poética e linguagem caracterizada por oralidade, extravasa o ímpeto das paixões combatendo o vazio entre vida e morte.

No conceito de pós-moderno cabem tantos debates que temos que, nesta introdução breve, indicar um dos pontos de vista para demarcar discussões seguintes. Tomemos o quase consensual: numa certa perspectiva, o chamado pós-moderno pode se referir a um ou vários termos ou aspectos da sociedade de consumo, sociedade pós-industrial, sociedade do espetáculo, sociedade de informação e capitalismo tardio. Ao longo da discussão, quando necessário, vai-se esclarecer a ligação entre os termos.

O pós-modernismo literário nasce das novas realidades da chamada sociedade pós-moderna e da crise da própria literatura em que o modernismo até então vinha ocupando o lugar dominante – isso pode ser o caso genérico e ideal. Para além das polêmicas conceituais, as desigualdades entre sociedades e culturas não deixam de causar confusão em usar os termos fora dos Estados Unidos, onde se deu sua origem.

Na ficção de Rubem Fonseca, pós-modernidades se podem localizar em diversas perspectivas, dentro e fora do texto. Ao mesmo tempo, marcada por influência significativa da literatura norte-americana e referências frequentes a tradições literárias ocidentais, a obra dele fornece um exemplo para analisarmos e entendermos os elementos envolvidos no pós-modernismo brasileiro que surge no contexto composto por relações geopolíticas e culturais complexas com países fora e dentro da América Latina. O próprio escritor ainda levanta o ponto no conto “Intestino grosso”, cuja primeira versão brasileira foi publicada em *Feliz ano novo*, em 1975 (Fonseca, 1994, p. 468):

“Existe uma literatura latino-americana?”

“Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.”

Trata-se de um diálogo entre dois personagens fictícios: pergunta o jornalista, e o escritor responde. Aí nasce, pelo menos, uma interrogação: será possível a literatura se referir apenas a um real generalizado para desaparecerem as fronteiras estabelecidas entre agentes

culturais? Refletir na relação da obra do Autor com o chamado pós-modernismo pode inspirar observações em duas perspectivas: de um lado, uma das contradições entre autorreflexão e referência histórica, que, segundo Linda Hutcheon (1988, p. xiii), o pós-modernismo deixa explícitas; e, de outro, a contradição das ressonâncias de construção de tradição literária nacional. Para além disso, ao escrever “sobre” certo grupo de pessoas, pergunta-se quem é que o Autor está escrevendo “por”: será um “novo exotismo”, levantado por Tânia Pellegrini (2003, p. 61) e Antonio Candido (1979, p. 213)?

Nesse sentido, a dissertação pretende analisar a configuração da sociedade urbana deformada por características pós-modernas na obra de Rubem Fonseca, assim como sua experimentação narrativa para adaptar a expressão literária renovada às realidades observadas e imaginadas, a fim de entender o projeto literário do escritor e sua contribuição na recepção, adaptação e criação da chamada literatura pós-modernista no Brasil. Divide-se em três capítulos.

Assim, o primeiro capítulo constará de uma breve apresentação dos principais recursos teóricos e críticos para nossa discussão. Refere-se ao debate sobre o chamado pós-modernismo nos anos 80, que dá influência significativa sobretudo às críticas brasileiras, e as polêmicas consequentes na relação entre o pós-modernismo latino-americano e os efeitos da literatura do Norte. Observamos, nesse contexto, algumas críticas da ficção de Rubem Fonseca, que a relacionam diretamente com o pós-modernismo, e que descobrem traços a respeito, sobretudo através da sua contribuição para os novos realismos e a chamada literatura brutalista brasileira.

O segundo capítulo tem por objetivo indicar a referência dos contos – considerado o corpus de narrativas selecionadas para a presente análise – à condição pós-moderna, discutindo sobre o hiper-realismo, o espaço descentralizado e a descontinuidade temporal da cidade ficcionalizada. Entre as simulações forjadas no mundo do capital e da cultura de massas, personagens surgem deslocados no espaço e no tempo. As tensões entre realidade e hiper-realidade permanecem presentes sem resolução.

Com base disso, o último capítulo visa apresentar, através de reflexões sobre a renovação da forma literária nas obras, uma análise da escrita de Fonseca como leitura da cidade brasileira contemporânea. Entre a crítica e a ironia, desenvolve-se uma narrativa relativamente original em relação ao mal-estar presente na vida urbana em várias das vozes irradiadas por sua literatura.

Capítulo I: O pós-modernismo, ou o pós-modernismo brasileiro?

Pós-modernismos

Entender o pós-modernismo, em certa medida, significa interpretar sua relação com o modernismo. Hans Bertens, em 1986, em um artigo de revisão bibliográfica, apresenta a trajetória pela qual o conceito do “pós-moderno” se formava desde a primeira metade do século XX até a década de 1980. Traça-se, sobretudo, a tendência sintética que se concretiza finalmente nos anos 1970, enquanto se ressaltam as contribuições teóricas de Ihab Hassan, Jean-François Lyotard, Matei Calinescu, entre outros. Em retrospectiva dos debates de décadas, Bertens considera a incerteza ontológica o interesse central do pós-modernismo, que o distingue do modernismo, mesmo que compartilhem certos elementos estratégicos na escrita literária:

The most important one is obviously that in most concepts, and in practically all recent concepts of Postmodernism the matter of ontological uncertainty is absolutely central. It is the awareness of the absence of centers, of privileged languages, higher discourses, that is seen as the most striking difference with Modernism that, in the view of practically all critics, still clung to certain centers and tried to avoid the consequences of the radical indeterminacy that Postmodernism has accepted. Yet, although there is this decisive difference, most critics also agree that there are, especially in the matter of literary technique, important continuities between Modernism and Postmodernism. (Bertens, 1986, p. 46)

No momento em que Bertens publicou a revisão, o debate sobre o pós-moderno ainda estava continuando e provocando produções teóricas e críticas a partir de diversos pontos de vista. Em lugares mais luminosos no palco, se não centrais ou dominantes, as suas observações ainda permaneciam válidas. No mesmo ano, Matei Calinescu elaborou um capítulo complementar para a versão reeditada da sua obra, agora intitulada *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987), categorizando o pós-modernismo como uma das facetas do modernismo. Na perspectiva crítica, o ensaio complementar consta de observações comparativas para entender as relações respectivas do pós-modernismo e a arte de vanguarda com o modernismo. O estudioso conclui que o pós-modernismo toma, nesse sentido, o lugar dominante da perspectiva de inovação, radicalmente proposta pela arte de vanguarda, por promover a lógica de renovação em relação ao modernismo. Quanto à questão da história, afirma que o pós-modernismo propõe a revisitar o passado com ironia, em vez de destruí-lo (1987, p. 276-277). Destaca, tal como Hutcheon, a natureza interrogativa do pós-modernismo:

Postmodernism, as I see it, is not a new name for a new “reality,” or “mental structure,” or “world view,” but a perspective from which one can ask certain questions about modernity in its several incarnations. All period terms, as I have argued elsewhere, are (or should be) modes of historical questioning. Within the lexicon of modernity, postmodernism appears to me as having an even more explicitly interrogative nature than other key terms. Or, to put it differently, among the faces of modernity postmodernism is perhaps the most quizzical: self-skeptical yet curious, unbelieving yet searching, benevolent yet ironic. (p. 279)

Jean-François Lyotard é outro nome a propor a natureza interrogativa do pós-modernismo. Em *The Postmodern Condition* (1984), publicada em francês em 1979, conforme o autor, o pós-moderno se levanta na crise de legitimação da modernidade, manifesta por descrença em grandes narrativas modernas na sociedade pós-industrial, na qual se torna problemático o poder do instituto científico moderno no campo de conhecimento (p. 8). Argumenta que, ao mesmo tempo, é no próprio caráter fragmentado do pós-moderno que se encontra o meio de lutar contra a injustiça existente no sistema disciplinado pela modernidade, no qual, de modo repressor, tende a ignorar necessidades das minorias, ao procurar elevar a eficácia do sistema em seu todo (p. 63). Ao invés de grandes narrativas já problematizadas, nesse sentido, a sociedade pós-industrial encontra em pequenas narrativas o meio de lutar pela justiça em crise, ao se dar o colapso do princípio de consenso (p. 60).

No prefácio para a versão inglesa de *The Postmodern Condition* (1984), de Lyotard, Fredric Jameson levanta suas críticas a Lyotard sobretudo na perspectiva ideológica. Apesar de concordar no diagnóstico da crise do alto modernismo apresentado por este, argumenta que, pela metodologia da análise narrativa, Lyotard não consegue, de modo fundamental, distinguir o pós-modernismo do alto modernismo, pois sua crença persistente em justiça não deixa de ser mais uma narrativa cuja legitimidade se encontra questionada na crise da modernidade (p. xi). Nesse sentido, conclui que:

Rather, seeing postmodernism as a discontent with a disintegration of this or that high modernist style – a moment in the perpetual “revolution” and innovation of high modernism, to be succeeded by a fresh burst of formal invention in a striking formula he has characterized postmodernism, not as that which follows modernism and its particular legitimation crisis, but rather as a cyclical moment that returns before the emergence of ever *new* modernisms in the stricter sense. (1984, p. xvi)

Visando à solução que Lyotard propõe para combater o mal do sistema totalizador,

Jameson apresenta suas críticas de uma visão de periodização, em que a sociedade chamada pós-moderna constitui um dos períodos de capitalismo. A dinâmica revolucionária das ciências, a cuja narrativa apela Lyotard na obra, nesse sentido, encontra-se gerada na própria produção capitalista:

The dynamic of perpetual change is, as Marx showed in the *Manifesto*, not some alien rhythm within capital – a rhythm specific to those noninstrumental activities that are art and science – but rather is the very “permanent revolution” of capitalist production itself: at which point the exhilaration with such revolutionary dynamism is a feature of the bonus of pleasure and the reward of the social reproduction of the system itself. The moment of truth, in this respect, comes when the matter of the ownership and control of the new information banks – the profitability of the new technological and information revolution – returns in these last pages with a vengeance: the dystopian prospect of a global private monopoly of information weighs heavily in the balance against the pleasures of paralogisms and of “anarchist science” (Feyerabend). (1984, p. xx)

Aí Jameson chega a concluir uma falta de potência revolucionária no pós-modernismo definido por Lyotard, pois apenas ação política pode desafiar o capitalismo e suas conquências (p. xx). Em “Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism” (Jameson, 1991), publicado no mesmo ano que a versão inglesa de *The Postmodern Condition* (1984), Jameson expande suas críticas sobre o pós-moderno e a arte pós-modernista.

Para o estudioso, o pós-moderno se refere à sociedade pós-industrial chamada capitalismo tardio, na qual a técnica informática desempenha papel fundamental, e cuja produção cultural se expande no mercado internacional. No campo cultural, o pós-modernismo é marcado principalmente pela eliminação da distância entre a cultura erudita e aquela das massas existente na era modernista, com a obra de arte tornando-se cada vez mais mercantil, produto da indústria da cultura. Afirma que, para o modernismo literário, destaca-se a preocupação da expressão, que provoca sua exploração infinita na linguagem, na forma literária. O mundo que a arte pós-modernista enfrenta, no entanto, consiste apenas de uma série de textos e simulacros, com o sujeito irremediavelmente fragmentado e descentrado, o que até demole os conteúdos e impossibilita continuidades nas artes. Nesse sentido, apresenta sua crítica polêmica do pós-modernismo, que, sobretudo em comparação com obras modernistas, manifesta-se numa falta de sentido político de desafiar a ordem social. É por isso que, em “Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism”, Jameson (1991) apela a um pós-modernismo com efeito político para recuperar a “nossa” capacidade de relocalizar o sujeito – seja individual, seja

coletivo – e de lutar.

A metodologia em que Jameson persiste, no artigo referido e em outros argumentos que desenvolve nos anos 80 sobre o pós-moderno, caracterizam-se por visão histórica. Partindo do seu ponto de vista marxista, o fundamental é periodizar o desenvolvimento do capitalismo, pois, para o estudioso, as continuidades manifestas entre realismo, modernismo e pós-modernismo nascem da permanência do próprio capitalismo:

The constitutive impurity of all Postmodernism theory, then (like capital itself, it must be at internal distance from itself, must include the foreign body of alien content), confirms the insight of a periodization that must be insisted on over and over again, namely, that Postmodernism is not the cultural dominant of a wholly new social order (the rumor about which, under the name of “postindustrial society,” ran through the media a few years ago), but only the reflex and the concomitant of yet another systemic modification of capitalism itself. No wonder, then, that shreds of its older avatars – of realism, even, fully as much as of modernism – live on, to be rewrapped in the luxurious trappings of their putative successor. (1991, p. xii)

É nesse sentido que Jameson prefere usar o termo de “capitalismo tardio”, cunhado pelo economista marxista belga Ernest Mandel para intitular sua obra *Late Capitalism*, em que argumenta a essência capitalista da sociedade chamada pós-moderna (JAMESON, 1991, p. 3). À divisão das etapas do capitalismo clássico e o imperialismo, adiciona o terceiro período da sociedade capitalista, para indicar as chamadas sociedade de consumo, sociedade pós-industrial, sociedade de informação, sociedade do espetáculo, entre outras. No plano da linguagem, de modo paralelo e por intermédio do conceito de reificação, levanta sua hipótese para explicar as transições e continuidades entre as três etapas, correspondendo, respectivamente, aos momentos de realismo, modernismo e pós-modernismo, sob a força daquele processo alienante. Por exemplo, do modernismo ao pós-modernismo:

Yet the force of reification, which was responsible for this new moment, does not stop there either: in another stage, heightened, a kind of reversal of quantity into quality reification penetrates the sign itself and disjoins the signifier from the signified. Now reference and reality disappear altogether, and even meaning – the signified – is problematized. We are left with that pure and random play of signifiers that we call Postmodernism, which no longer produces monumental works of the modernist type but ceaselessly reshuffles the fragments of preexistent texts, the building blocks of older cultural and social production, in some new and heightened bricolage: metabooks which cannibalize other books, metatexts which collate bits of other texts – such is the logic of Postmodernism in general, which finds one of its

strongest and most original, authentic forms in the new art of experimental video. (p. 96)

Nesse sentido, conforme Jameson (1991), o pós-modernismo literário se distingue da literatura modernista pela exaustão do sujeito centrado, a textualidade sem profundidade e o relaxamento da preocupação com o estilo, trazido pela conexão ineditamente estreita com o mercado capitalista. Na esquizofrenia pós-moderna, o *pastiche* toma o lugar da paródia, com a representação e a configuração substituídas pela simulação. A partir disso, o pós-modernismo de Jameson se encontra em flagrante contradição com a realidade e sua historicidade.

Vale recordar que as críticas de Jameson apresentam uma consciência clara do seu ponto de vista do Norte, como manifesta o “Third-World Literature in the Era of Multinational Capital” (1986), que depois provoca uma série de reflexões debatendo a partir de pós-colonialismo. Nesse ensaio de 1986, embora alerte para o leitor reconhecer a multiplicidade coberta pelo conceito totalizador do “Terceiro Mundo”, argumenta genericamente que a literatura desse “bloco” se caracteriza pelo caráter de alegoria nacional e, nesse sentido, mais uma vez, pretende provocar o intelectual do Primeiro Mundo para reconhecer e retomar a perspectiva política na sua ação.

Hutcheon dialoga, em *A Poetics of Postmodernism* (1988), tanto com Lyotard, quanto com Jameson. Para Hutcheon (1988), a poética pós-moderna se refere à crise de autonomia e auto-reflexividade que a arte modernista enfrenta:

History, the individual self, the relation of language to its referents and of texts to other texts—these are some of the notions which, at various moments, have appeared as “natural” or unproblematically commonsensical. And these are what get interrogated. Despite the apocalyptic rhetoric that often accompanies it, the postmodern marks neither a radical Utopian change nor a lamentable decline to hyperreal simulacra. There is not a break—or not yet, at any rate. (p. xiii)

Nesse sentido, a poética pós-moderna definida por Hutcheon (1988) se aproxima mais às reflexões de Lyotard (1984) do que das de Jameson (1991), pois a estudiosa não acha que a cultura modernista já se encontra implodida, mesmo que seja questionada e desafiada (Hutcheon, 1988, p. xiii). Ao mesmo tempo, compartilha o contexto norte-americano com Jameson, como manifesta no prefácio para a versão chinesa da obra, em 2008, onde a autora afirma explicitamente seu ponto de vista, fixo numa perspectiva norte-americana, quando tem como ponto de partida a expressão cultural para refletir o pós-modernismo (Hutcheon, 2008, p. 1).

No que diz respeito ao que caracteriza a expressão artística do pós-modernismo, Hutcheon apresenta, de modo explícito, três observações:

[...] as a cultural activity that can be discerned in most art forms and many currents of thought today, what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. (p. 4)

Em primeiro lugar, para a estudiosa, a arte pós-modernista se compõe por contradições intrínsecas manifestas no processo duplo de problematizar o que tem estabelecido por si mesma. A respeito da historicidade pós-moderna, nesse sentido, consente a textualidade apenas no plano epistemológico, argumentando, especificamente contra Baudrillard, a permanência de realidades históricas, apesar de sua escrita se encontrar reconsiderada e questionada:

History is not made obsolete: it is, however, being rethought—as a human construct. And in arguing that history does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the past existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. (p. 16)

É da mesma maneira que Hutcheon (1988) entende a chamada crise de representação pós-moderna: embora suas regras sejam questionadas, a representação ainda não tem seu lugar tomado pela simulação, pois, em vez da própria realidade, é apenas seu sentido que o pós-modernismo tende a questionar, conseqüentemente sem alcançar substituir o real pelo signo (p. 230).

Assim, entre teóricos que procuram definir o pós-modernismo, é principalmente a partir da relação entre o modernismo e o pós-modernismo que se desenvolvem os debates. Genericamente, a pós-modernidade indica relevação, reflexão e reação à modernidade em todo nível.

Na próxima divisão, apresentam-se as ligações estabelecidas entre os recursos teóricos e as práticas literárias, tanto no caso latino-americano, como especificamente na ficção de Rubem Fonseca.

O caso Rubem Fonseca

Já nas primeiras críticas da obra de Rubem Fonseca, destacam-se dois termos específicos: realismo feroz, que Antonio Candido usa em “A nova narrativa”, em 1979; e a

literatura “brutalista”, conceito cunhado por Alfredo Bosi, em 1975, em *O conto brasileiro contemporâneo*.

Críticas da ficção de Rubem Fonseca sempre procuram referir-se à tradição do realismo literário, engajada no chamado “novo realismo” – ou, na preferência de algumas das críticas, à chamada pluralidade, diversidade desses novos realismos – da literatura brasileira contemporânea.

Em vez de ressaltar renovações em relação ao realismo tradicional, Ariovaldo José Vidal (2000) reafirma o ponto de vista que, presente desde o final da década de 1970³, enxerga impulso realista na obra do escritor. Os primeiros livros de contos, publicados nos anos 60 e 70, para o pesquisador, manifestam a compreensão e participação cada vez maior na realidade social, à medida que “amplia-se a consciência dos problemas que marcaram a vida atribulada da grande cidade brasileira, sobretudo a partir do final da década de 60” (Vidal, 2000, p. 19). É nesse sentido que descreve a consciência realista do escritor:

O que há de melhor no autor é justamente o conto em que ele cria uma base realista à qual se prendem ou de onde se elevam traços alegóricos, dando ao leitor uma ideia de totalidade urgente, que não pode descansar na organicidade do simbólico: o que está dentro, pronto para significar, ele tem pressa em trazer ao leitor. Essa pressa é a vontade de dizer o “particular concreto”, sem naufragar na “singularidade”. (p. 199)

No momento da estreia literária de Fonseca, no entanto, o realismo estava enfrentando novos rumos na literatura brasileira, cuja exigência de novas expressões se encontra correspondida na ficção do escritor, que abre o caminho próprio ao largo da tradição do naturalismo, como defende, por exemplo, tanto Tânia Pellegrini (2012), por aprofundar feridas deixadas pela extrema violência social, “introduzindo uma crueldade descarnada e fria em relação ao ser humano, até então inédita em nossa prosa” (p. 42), quanto Karl Erik Schøllhammer (2013), que enfatiza mais a inovação estilística:

Antes de Fonseca, autores como Antônio Fraga e João Antônio tinham dirigido sua atenção à realidade dos submundos urbanos, dedicando-se à recriação dos seus personagens em um projeto de aproximação da realidade brasileira. Mas a exigência de João Antônio de mais “realismo” na literatura era limitada, comparada com a prosa inovadora de Fonseca e a aproximação expressiva de uma crueldade violenta das grandes cidades e de suas personagens. Sem recorrer ao extremo neonaturalismo de João Antônio, Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase

³ Veja: Davi Arrigucci Jr., et al. “Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)”. *Remate de Males*, vol. 1, 1980, p. 11–50.

pornográfico, na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. (p. 56)

Para além de diferenciar a ficção de Rubem Fonseca do realismo tradicional e a categorizar em “realismo feroz”, Antonio Candido denomina a sua narrativa em primeira pessoa de “ultrarrealismo sem preconceitos” (Candido, 1987, p. 210-211). No plano técnico, ressalta-se a fusão discursiva de autor e personagem, que se vê também em autores contemporâneos, manifestando, em comum, uma preferência pela narrativa em primeira pessoa. Para o crítico, é nesse sentido que esse realismo de Fonseca se distingue do tradicional que salienta a objetividade pelo uso da terceira pessoa, mas cujo efeito literário se enfraquece (p. 213-214). Por isso, o realismo de Fonseca contribui para renovar o discurso ficcional, pois contribui para a abolição do abismo entre oralidade e escrita e, tematicamente, abre um caminho à representação mais explícita da violência existente numa sociedade brutal.

Schøllhammer (2013), por sua vez, vai mais longe esclarecendo o papel da violência social dual e seu papel específico em motivar a renovação do realismo literário no Brasil contemporâneo, sobretudo no deslocamento do foco da literatura nacional e na transgressão expressiva, adequada à multiplicidade de realidades complexas:

É inegável que a violência tem tido uma presença na literatura moderna brasileira que não pode ser reduzida a uma extravagância nem a um gosto pela aberração. De modo contrário a violência aparece ligada como elemento fundador da cultura nacional, e a literatura, além de participar na simbolização da violência, procura nela um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária. Convida-se aqui à hipótese de que a violência atua, tematicamente, na passagem da literatura nacional de seu centro no interior, na região rural e no sertão para um cenário cultural urbano e, esteticamente, na renovação dos moldes do realismo do século XIX para um neorealismo adequado à complexidade da experiência social do século XX. (p. 112)

Nesse sentido, são as realidades sociais, violentas e brutais, que se integram no conteúdo do novo realismo e, ao mesmo tempo, que motivam as renovações de linguagem literária que se apresentam, por exemplo, na escrita de Rubem Fonseca.

É no mesmo sentido que Alfredo Bosi (1975) define o estilo do escritor como literatura “brutalista”. Através da leitura comparativa das críticas, Dalcin (2015) considera a noção de “realismo feroz” mais produtiva do que “brutalismo” para analisar a representação da violência na literatura contemporânea. Segundo ele, a análise de Bosi apresenta apenas “a perspectiva da classe média sob os sintomas do capitalismo avançado, incorporando à estética

literária o caráter de produto” (p. 37), enquanto Candido desvela a complexidade formal causada pela hibridização transgressora de gêneros literários, nascida da nova necessidade de expressão frente à cultura já deformada, para além da possibilidade de renovação explorada no plano de conteúdo (p. 36).

Se Dalcin reconhece a singularidade formal que distingue esse realismo novo do realismo tradicional, devemos considerar que o conceito de literatura brutalista ainda pode envolver mais do que isso. Em *O conto brasileiro contemporâneo* (1975), ao atribuir o termo “brutalista” a Rubem Fonseca, Bosi afirma que:

Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que o seu estilo, vigiado até os sinais de pontuação, seja “brutalista”. O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. (p. 18)

A partir disso, o “brutalismo” torna-se um dos termos mais usados e citados em críticas mais recentes a respeito de Rubem Fonseca. Sem apontar definição mais específica, Bosi deixa, de fato, um branco hermenêutico no próprio termo. Embora tenha se limitado à visão da “burguesia e classe média carioca”, como aponta Dalcin (2015), a passagem de Bosi (1975) afirma o valor estilístico da ficção de Fonseca e ainda implica as possibilidades de leitura que depois se descobrem na visão do pós-modernismo.

À medida que se desenvolve a produção persistente e ativa de Rubem Fonseca, a visão crítica da sua escrita também se expande, correspondendo a rumos novos nas tentativas teóricas. José Vidal (2000) enxerga, por exemplo, nos primeiros cinco livros de contos de Rubem Fonseca – todos publicados nos anos 60 e 70 –, as características temáticas e estilísticas que distinguem cada livro de outros e, a partir disso, desdobra a trajetória pela qual se expressa a consciência histórica cada vez mais explícita e reveladora a respeito dos conflitos intrínsecos na sociedade brasileira, atribuindo mais contundência à obra do escritor:

Nos primeiros livros do autor, prevalecem temas correlatos ao enclausuramento dos personagens, tais como solidão e tempo. Junto a esses - mas de forma menos crítica -, estão presentes outros que mais tarde, à medida que o narrador for mudando, virão para o primeiro plano da narrativa, alargando a natureza das tensões. [...] Quanto mais o narrador caminhar para esses conflitos, mais irá regressar aos primeiros tempos de nossa história, ao nascimento dos problemas que o país herdou da exploração secular. Tanto é assim que o último livro de

contos, *O Cobrador*, traz um mapeamento metonímico do passado e da geografia do Brasil. (p. 20-21)

Ainda vai mais longe apontando para a divisão formal e temática entre as duas etapas dos anos 60 e 70, nos primeiros anos da carreira literária de Fonseca:

[...] o terceiro livro do autor [*Lúcia McCartney*, 1969] é um divisor de águas entre dois momentos: o primeiro, cuja linguagem de tom impressionista fala da subjetividade sufocada pela dúvida; o segundo, quando o narrador mostra uma nova atitude diante da realidade, e demonstra ter adquirido - no último livro [*O Cobrador*, 1979] ao menos - plena maturidade de linguagem, construção e temas. (p. 22-23)

Quando Fonseca retorna à produção de contos no ano de 1992, com o *Romance negro*, Vidal (1992), mais uma vez, reconhece um elemento novo com relação às coletâneas pesquisadas: ele expressa-se, tematicamente, pela desconfiança do artista na palavra de si mesmo, sobretudo na sua representatividade pretendida, sublinhando, de outro lado, que as manifestações negativas dos personagens sobre a questão da escrita:

[...] fazem parte da preocupação temática que perpassa todas as histórias de *Romance Negro*, possivelmente com intensidade maior do que ocorria até então na obra de Fonseca. Todos os contos do novo livro tematizam, quase se pode dizer “discutem”, a questão do artista e da relação entre vida e obra, literatura e experiência. (p. 160)

Na cronologia da literatura brasileira, a década de 1990 testemunha uma prosperidade da produção literária considerada pós-modernista. Vidal (1992) não parece consciente, mas por coincidência – ou melhor, definitivamente –, aponta para a mesma questão que Hutcheon (1988, p. 10) considera elemento distintivo dessa tendência, afirmando que, no pós-modernismo, “the most radical boundaries crossed, however, have been those between fiction and non-fiction and – by extension – between art and life.” Vidal, por sua vez, conclui a análise com descrição do papel duplicado do texto para o escritor, reafirmando a distância “inevitável” entre vida e obra: “As palavras são inimigas do escritor, [...] mas são elas também que ajudam o homem a perscrutar a ‘densidade absoluta da morte’, e lhe ensinam, no mesmo passo, o valor da vida.” (1992, p. 162)

A deslocação manifesta nas críticas de Vidal ocorreu num tempo de polêmicas sobre a recepção da cultura pós-moderna vinda dos EUA, sobretudo em produção e crítica literárias brasileiras. Ítalo Moriconi (2004) traça, com esforços de periodização, a introdução do pós-modernismo no debate crítico e na produção literária no palco brasileiro nos anos 70, 80 e 90. Segundo Moriconi, o pós-modernismo surgiu no Brasil na década de 1970, a partir da

completude da dialética de dessacralização e ressacralização inerente ao modernismo, mas só depois do ponto de virada, nos anos 80, tornou-se relativamente independente da arte de vanguarda e, nos 90, chegou à segunda fase, a plenamente pós-vanguardista. A transição coincide, na dimensão política, com o início da redemocratização do Brasil e o fim do poder da URSS. Considera o pós-modernismo uma expressão de exaustão. Ressaltando a relação dos produtos literários do cânone moderno e as gerações 70 e 90, afirma que o pós-modernismo brasileiro se inicia, na dimensão cultural, com exaustão dupla “diante da magnificência auto-suficiente do cânone” e “diante dos experimentalismos vanguardistas.”

Em outra pesquisa, Moriconi (2006) reafirma o estatuto de *A hora da estrela* de Clarice (1977) como o primeiro livro pós-moderno da literatura brasileira, compondo um modelo para a prosa brasileira em diante, pois explora e tematiza a situação de enunciação (p. 160-161). Emília Silva (2014) estende a perspectiva na leitura de Rubem Fonseca e enxerga, a partir disso, o caráter da ficção dele em que faz o enunciado “aproximar-se da enunciação, ou seja, fazer com que o resultado linguístico da fala aproxime-se do próprio ato da fala” (p. 94).

À vista disso, de onde nasceu o pós-modernismo brasileiro? Do modernismo do país, ou transplantado da cultura pós-moderna dos Estados Unidos? Aí se levantam polêmicas envolvendo toda a América Latina, que Moriconi (2004) não chega a discutir quando traça o pós-modernismo na história literária brasileira: mesmo que desenrole as situações sócio-histórica e artística específicas do Brasil, não esclarece se os elementos particulares provocam singularidade estética em relação ao panorama internacional do pós-modernismo.

Em “Third-World Literature in the Era of Multinational Capital”, Fredric Jameson (1986) aponta para uma preferência pela alegoria nacional na literatura do Terceiro Mundo. O ensaio logo provoca polêmicas, inclusive, entre outros, “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’” de Aijaz Ahmad (1987). Para Ahmad, visto que Jameson define o “Terceiro Mundo” em termos de experiências de colonialismo e imperialismo, a discussão dele se estabelece na base da categoria política que exclusivamente valoriza a ideologia nacionalista (p. 5) e que constrói uma oposição binária, com sentido fundamental, entre um mundo capitalista e um mundo pré- ou não-capitalista denominado por “Terceiro” (p. 9). No mundo empírico, no entanto, argumenta Ahmad, até o capitalismo colonialista e imperialista interferem no seu objeto de maneira diversificada, desafiando a ideia de determinação unitária implicada no texto de Jameson (p. 23). À vista disso, propõe Ahmad:

But there is, I believe, a considerable space where one could take one’s stand between (a) the postmodernist cult of utter non-determinacy and

(b) the idea of a unitary determination which has lasted from Hegel up to some of the most modern of the Marxist debates. (p. 23-24)

Daí sua perspectiva de produção literária:

Literary texts are produced in highly differentiated, usually very over-determined contexts of competing ideological and cultural clusters, so that any particular text of any complexity shall always have to be placed within the cluster that gives it its energy and form, before it is totalized into a universal category. (p. 24)

A partir desse ponto de vista de multiplicidade, sugerimos uma trajetória com base em certas críticas da visão de ficção latino-americana para leituras específicas sobre Fonseca, com objetivo de organizar uma narrativa de singularidades possíveis em determinados textos do escritor.

No caso do pós-modernismo latino-americano, Raymond Leslie Williams (1995) aponta para as consciências política e histórica específicas do modernismo local. Defende a multiplicidade que a literatura nesse extenso e diversificado subcontinente, a partir da geração do *boom* latino-americano, contribui para a produção e crítica literárias, para além daquelas produzidas no contexto do Primeiro Mundo. No que diz respeito à ficção modernista produzida na América Latina nos anos 60, conforme Williams, apesar de compartilhar técnicas narrativas com suas contrapartidas no Primeiro Mundo, caracteriza-se, particularmente, por não se sujeitar às estratégias da contenção capitalistas que, como critica Fredric Jameson, pretendem negar a verdade histórica (p. 9-10). Por contrário, a prosa pós-moderna latino-americana cresce diretamente da literatura modernista da região e, à vista disso, mantém suas características históricas e políticas, dos quais os críticos sentem falta no pós-modernismo no Primeiro Mundo (p. 16-17), apesar de que ambos movimentos literários sofrem a mesma crise de verdade e, nesse sentido, questionam seus antecedentes modernistas (p. 14).

Tânia Pellegrini (2003), por sua vez, ressalta o contexto político brasileiro, sobretudo o fim do regime militar e a passagem da redemocratização, e seu efeito na reflexão da cultura pós-moderna inserida no país:

Além do mais, o pós-modernismo como fenômeno brasileiro reflete muitos dos traços, conflitos e dilemas da situação política específica que o país atravessou nos últimos trinta anos: a ditadura, a abertura e a redemocratização, que geraram textos próprios, surgidos sobretudo do hiato representado pela suspensão das liberdades democráticas e pela censura. (p. 59)

Se Pellegrini relembra a ligação entre produção literária e ocorrências políticas,

Silviano Santiago (1995) indica a diferença entre os efeitos da cultura pós-moderna em países subdesenvolvidos e desenvolvidos. Tem como pano de fundo a observação de Fredric Jameson sobre experiências da pós-modernidade, que ressalta a distinção entre espetáculo e simulacro. A distinção, para o estudioso, implica na perspectiva negativa dos meios de comunicação populares, por contribuir para a degradação da vida pública. Em vez de culpar a produção pós-moderna de simulacro, no caso brasileiro, ressalta a recepção restringida pela condição do capitalismo periférico, sobretudo a educação pública de massa subdesenvolvida (p. 242). Mesmo que seja a prática política do país que Santiago pretende atingir, levanta a questão do efeito imposto pela simulação pós-moderna sobre a sociedade de massa e, nesse sentido, dá uma perspectiva para entender possibilidades diversificadas do pós-modernismo em diferentes contextos.

Para além da diferenciação nas consequências da recepção, apontada por Williams e Santiago, a pós-modernidade já se produz no seu próprio processo. Nesse caso, José Joaquim Brunner (1995) aponta para o estatuto periférico da América Latina no contexto de modernização global:

The very identity of these peripheral zones is partially constructed with the image of this other, in the same way that its culture is elaborated with fragments of this other culture. In all fields of culture – science, technology, art, utopias – the important modern cultural syntheses are first produced in the North and descend later to us, via a process in which they are “received” and appropriated according to local codes of reception. (p. 52)

Afirma que, para entender o pós-modernismo latino-americano, é fundamental esclarecer o caráter específico de modernização em cada contexto resultante da recepção. Sua relação relativa com o processo da modernidade nunca corresponde àquela dos países mais desenvolvidos:

Here, among ourselves, the malaise in culture does not, could not, spring from the exhaustion of modernity. On the contrary, it arises from an exasperation with modernity, with its infinitely ambiguous effects, with its inevitable intentionalism, with its distortions, and with the problems that it bequeaths for the future of the region, some of which I have briefly discussed. (p. 53)

É nesse sentido que, para Brunner, o pós-modernismo latino-americano se distingue daquele do Norte. Destaca, em vez do efeito direto da cultura pós-moderna produzida no contexto dos Estados Unidos, a recepção problemática da modernidade nas origens da chamada

pós-modernidade na América Latina. Enquanto Marshall Berman (1982) caracteriza a arte pós-moderna por superar certo aspecto do modernismo, em que, como indicado pelo título da sua obra, *All That is Solid Melts Into Air*, Brunner (1995) adapta a mesma enunciação de Karl Marx e Friedrich Engels no Manifesto do Partido Comunista para apresentar a fragmentação da modernidade pela qual se forma a crise permanente e a chamada condição pós-moderna na América Latina:

Condemned to live in a world where all the images of modernity and modernism come to us from the outside and become obsolete before we are able to materialize them, we find ourselves trapped in a world where not all solid things but rather all symbols melt into air. Latin America: the project of echoes and fragments, of past utopias whose present we can only perceive as a continuous crisis. (p. 53)

Conforme as discussões referidas em cima, a particularidade do chamado pós-modernismo latino-americano nasce, supostamente, não só da modernização problemática da região, direta e indiretamente, mas também da globalização da produção cultural pós-moderna. Voltemos à pergunta sobre os contos de Fonseca: na sua expressão do chamado pós-moderno, encontra-se uma literatura brasileira ou, como apresenta através do personagem-escritor em “Intestino grosso”, uma literatura de valor universal, cuja única particularidade é ser escrita em português?

Segundo Ângela Prysthon (1999), a aproximação do pós-moderno à escrita de Fonseca já se encontra visível nos anos de 1980, na preferência dada, em sua obra, a recursos temáticos apresentados com “signos da sociedade de consumo e da cultura da moda” (p. 17). Na década de 1990, o escritor foi mais longe, conforme Prysthon, manifestando marcas estilísticas do pós-modernismo, tais como intertextualidade e paródia, a “ser exploradas nos contos de maneira mais refinada que nos seus romances da década de 80” (p. 24). Associa a estética pós-moderna em Fonseca à tendência cosmopolitista no Brasil nos anos 80, pois considera a transição do escritor como resultante da disseminação da cultura internacional:

Na falta desse confronto (entre a atitude cosmopolita momentaneamente hegemônica e a idéia de uma identidade “autenticamente” nacional para a defesa da “tradição brasileira”), os anos 80 são, portanto, essa espécie de intervalo neo-Belle Époque no qual a inteligência brasileira vai sendo seduzida pelo apelo internacionalista – ou globalizante –, consumista e transitório da cultura pós-moderna. (p. 10)

Se Prysthon reconhece a proximidade de Fonseca do pós-modernismo por

características de conteúdo manifesto e técnicas narrativas, Ítalo Moriconi (2004), por sua vez, situa as primeiras obras de Rubem Fonseca, assim como produções contemporâneas de Clarice Lispector, no ponto de partida da ficção pós-modernista no Brasil, por pioneiramente estabelecerem a escrita que expressa a vida urbana:

Já Clarice Lispector situa-se na interface entre alto modernismo e pós-modernismo. Junto com Rubem Fonseca, ela reinstaura o campo literário brasileiro como um campo que tematiza a vida urbana, deixando para trás o regionalismo de pano de fundo rural (nos anos 90 está se fortalecendo um novo regionalismo urbano). Considero pós-modernista toda a ficção escrita dos anos 70 em diante que já parta de um campo assim definido, fONSEQUIANO e CLARICEANO, campo, como se pode ver, marcado por gênero. (2004, s/p)

No sentido de que se adapta à expressão da vida urbana, a razão pela qual Moriconi (2004) categoriza a escrita de Fonseca no pós-modernismo se manifesta próxima às vozes críticas que apresentam ligações entre essa corrente e o realismo do escritor. Na crítica historiográfica da escrita de violência da literatura brasileira, Schøllhammer (2013) já descobre, partindo da sua distinção entre realismo e naturalismo tradicionais, a potência da escrita de Fonseca em superar a mera figuração das realidades violentas e suas lesões psicológicas, por meio da configuração de uma crise ontológica:

Seus textos nunca se restringem ao aspecto social e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba. (p. 57)

Para além disso, o estudo de Schøllhammer (2013) implica o processo de que o caráter pós-moderno chega a manifestar-se na ficção de Fonseca. No caso da prosa do escritor na década de 1970, o estudioso realça, em vez do “questionamento cético da realidade e do sentido” (p. 139), o projeto de renovar a linguagem literária “adequada à nova realidade urbana diante da impotência do realismo histórico e da experiência modernista” (p. 139) e, nesse sentido, prefere denominá-la, de modo mais específico, por termos subalternos relacionados ao neorealismo. No mesmo artigo, no que diz respeito a “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, em *Romance negro* (1992), o crítico aponta para a dualidade da realidade urbana “dividida entre a cidade real – tátil e visível – e a cidade ideal – epifânica e introspectiva” (Schøllhammer, 2013, p. 134), que se desenrola ao longo da procura da autenticidade do narrador protagonista. Para além disso, embora não ressalte o termo pós-moderno, apresenta a exaustão da subjetividade em uma das dimensões duais das realidades cariocas:

Além da cidade visível, Augusto procura uma aproximação com a realidade urbana que só é vivida pelas prostitutas, pelos mais pobres, pelos mendigos e por todas as existências que não tentam subjetivamente se sobrepor à cidade, mas que se deixam absorver sem resistência e em toda a sua subjetividade pela objetiva condição urbana. Assim, o indivíduo marginal sobrevive cruamente, sem ilusões nem sentimentos incômodos, com a brutalidade que o rodeia, encontrando, como o próprio Augusto, faíscas de esperança na vida que apesar de tudo aqui se desenvolve, e tirando até algum proveito do conhecimento que essa realidade informal lhe fornece. (p. 135)

Nesse sentido, a crítica de Schøllhammer (2013) enxerga um retrato da condição pós-moderna presente nas realidades sociais e descobre a renovação formal da ficção de Fonseca motivada por adaptar-se a tal conteúdo.

Para além da perspectiva realista, ainda se encontram leituras que desvelam uma sensibilidade pós-modernista na literatura brutalista. Através da ficção nos anos 90, Emília Silva (2014) aproxima o brutalismo de Fonseca a uma ressonância da pós-modernidade, que se apresenta, na representação do corpo feminino, como questionamento dos pressupostos modernos, sobretudo as “ideias de pureza, limpeza e ordem como prerrogativas a serem seguidas” (p. 62). Para a pesquisadora, a estética do brutalismo se caracteriza pela sua linguagem que, com paradoxos manifestos, sobretudo o de literariedade, mostra em si uma expressão da pós-modernidade definida por Hutcheon:

Por trabalhar com as emergentes situações da pós-modernidade, a obra de Fonseca apresenta paradoxos que lhe conferem a literariedade em seus textos. A pós-modernidade por si só, como afirma Hutcheon, já é um fenômeno contraditório, visto que “usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia.” (Silva, 2014, p. 94)

Em outro estudo da pesquisadora, em colaboração com Algemira Mendes, esclarece novamente a pós-modernidade em Fonseca aproximando-a à definição de Hutcheon, que se caracteriza, em vez de ruptura ou implosão, em palavras de Silva e Mendes (2016), pelo seu “uso de discursos convencionais, como o do capitalismo e suas ideologias, percebendo que não há saídas para essas tendências, restando apenas o questionamento a partir de seu próprio interior” (p. 466). Assim, o sentido de exaustão e a crise ontológica ampliam-se do campo individual para toda a modernidade.

Considerando a riqueza inegável das críticas da figuração da violência na obra de Fonseca, convém ressaltar que, nos contos em questão, embora ainda se encontre manifestação de violência física, a obsessão por isso já se suaviza, e que a crueldade do texto reside mais no

modo de escrever e na indiferença em desvelar o esgotamento de valores na mente humana. Mesmo a violência, em seu sentido mais estrito, deve ser compreendida em circunstância concreta, como aponta Coronel, em sua crítica da representação de violência nas primeiras obras de Fonseca:

A violência, ainda que seja um fenômeno que percorre a história brasileira desde os primórdios da colonização até nossos dias, carece de ser devidamente inserida no contexto social, cultural, histórico e político de onde emerge para que possa ser devidamente compreendida. No que diz respeito à representação da violência no terreno artístico e literário, mais ainda se justifica a necessidade de conexão dos aspectos violentos presentes nos diferentes textos com o devido contexto que os viu surgir e onde originalmente produziram sentido. Sem esse diálogo com a história, o traço violento perde consistência, ficando diluído como algo inerente à civilização ou à formação nacional, sem que se perceba a especificidade de seu contorno essencial, sua raiz na experiência socialmente compartilhada. (2013, p. 183)

No campo crítico, não é outro caso. Seguindo o modelo de ficção estabelecido por Rubem Fonseca, tematizado pela manifestação de violência, conforme Pellegrini (2003), o hiper-realismo pós-moderno produz na ficção brasileira um “exotismo de novo tipo que funciona como catarse para uma classe média que vê o mundo pelas telas da televisão” (p. 61), revocando a preocupação que Antonio Candido já apresentava no ensaio “A nova narrativa”, em 1979.

Assim, os capítulos seguintes tentarão sugerir que, ao longo de seu amadurecimento na escrita e adaptação às realidades transitórias, tais como a mercantilização cada vez mais profunda e mais ampla no campo literário, até a última década do século XX, a ficção de Fonseca manifesta sua capacidade de evitar “novo exotismo” na proximidade do pós-modernismo.

Aí ainda se deixa a questão discutível levantada na declaração do personagem-escritor no conto “Intestino grosso”: afirmada a universalidade da escrita urbana, que encontra justificativa possível no caráter internacional do pós-modernismo, por quais motivos é identificada a ficção de Fonseca, desde as primeiras críticas até então, como uma expressão e figuração da vida carioca? Com a influência visível da literatura norte-americana na produção dele, como se pode distinguir a singularidade da obra de Rubem Fonseca? Trata-se, ainda, de um questionamento sobre a literatura contemporânea em geral. Essa discussão deve ser retomada a seguir.

Capítulo II: Entre realidade e hiper-realidade

Pelo que foi dito no capítulo anterior, Fredric Jameson vincula a arte pós-modernista a um determinado período histórico e lhe chama o capitalismo tardio. Discutindo sobre o mesmo tempo, Jean Baudrillard destacou ineditamente a significância do consumo e sua função em estruturar a sociedade contemporânea, com base em observações de Guy Debord, que por sua vez a define como uma sociedade do espetáculo.

A ficção de Rubem Fonseca justamente tenderia a responder às novas realidades dessa sociedade pós-moderna, que exigem novas narrativas. Em vez da representação realista, procura uma elaboração literária da realidade pós-moderna de maneira ficcional. Nos contos pesquisados, não só se evidenciam as observações do Autor sobre o caos de valores da sociedade, mas também suas reflexões a respeito do estatuto da própria narrativa em frente a esse quadro. Assim, a partir da sua referência à realidade e à história do país, sobretudo do Rio de Janeiro, e sua utilização paródica de recursos literários, problematizam-se simultaneamente a narrativa que justifica a realidade urbana e as tradições literárias que produzem escrituras sobre a cidade. No caso dos textos em questão, de acordo com isso, a pós-modernidade da ficção de Fonseca pode ser percebida tanto na temática quanto na forma.

Simulação: o hiper-realismo

Nas obras iniciais de Rubem Fonseca, publicadas nos anos 1960 e 70, como apontaram os críticos nos anos de 1970, já se evidenciam as observações do Autor sobre as realidades caracterizadas pela sociedade de consumo. Alfredo Bosi, entre outros pesquisadores, discutiu sobre isso na sua crítica desenvolvida em 1975, ao mesmo tempo que categorizou o estilo de Rubem Fonseca como narrativa “brutalista”:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (1975, p. 18)

Na passagem se recorda a figura dos “inocentes do Leblon” que, como caracterizada por Drummond de Andrade⁴, imerge no espetáculo magnificante composto da circulação infinita de mercadoria, sem prestar atenção alguma ao risco fatal importado pelo navio do mesmo porto de onde se traz o prazer. Assim, enquanto Bosi apontou para a manifestação da cultura de consumo na escrita de Rubem Fonseca, culpou também o impacto que o capitalismo avançado deixou mais uma vez sobre a burguesia carioca contemporânea, “perdida de vez a inocência”, via o espetáculo de consumo.

Este papel do espetáculo na extensão da sociedade de consumo foi afirmado por Guy Debord, que, em *Society of the Spectacle*, apontou que o impacto imposto pelas sociedades mais avançadas no sistema global capitalista se realiza não só em forma de hegemonia econômica, mas também através do espetáculo construído na vida social dominada pela produção econômica (1970, parágrafos 17 e 57). Jean Baudrillard discutiu sobre a mesma perspectiva com a noção de sociedade de consumo. Argumentou que no caso contemporâneo a noção de ideologia deve dar o lugar ao simulacro e, com base nisso, levantou que a sociedade industrial foi seguida pelo tempo atual dominado por códigos da comunicação de massas, levando a um processo paradoxal em que a simulação e produção do simulacro se tornam mais relevantes do que a produção real de bens socialmente úteis (1993, p. 71). Designou a sociedade pós-industrial como uma sociedade de consumo, na qual se encontra um sistema de consumo que, ao produzir apenas ilusões de igualdade social, promove de fato a reprodução de segregações, distinções e desigualdades. Isso aparentemente banaliza e neutraliza a abundância dos bens e seu consumo:

For even if abundance is becoming a banal, daily fact, it continues to be experienced as a daily miracle, in so far as it does not appear to be something produced and extracted, something won after a historical and social effort, but something dispensed by a beneficent mythological agency to which we are the legitimate heirs: Technology, Progress, Growth, etc. (1998, p. 32)

Conforme apontou Baudrillard, não só a abundância, mas também os problemas se encontram compatíveis com a lógica da sociedade de consumo. Tudo envolvido no sistema como objeto do consumo, até as necessidades da vida diária podem se tornar produtos que exclusivamente servem aos privilegiados (1998, p. 57). Trata-se, nesse sentido, de um sistema

⁴ Vide: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 24. A antologia foi publicada originalmente em 1940.

neutro, que não faz mal ou faz bem por determinada finalidade, mas conforme suas próprias leis a respeito da produção de distinção.

Nesta perspectiva, Baudrillard ainda levantou uma proposta de periodização da história de acordo com diversas ordens de simulacro. Como o simulacro não é apenas o jogo de códigos, mas também se vincula ao poder e à relação social, conforme o estudioso, as ordens do simulacro marcam a vocação do sistema fundamentado no capitalismo para manter seu poder (1993, p. 52). A primeira ordem, contrafação, surge da necessidade da burguesia para quebrar a antiga ordem baseada na quantidade limitada de signos e, simultaneamente, serve para o projeto político da concepção de poder moderna estabelecer sua hegemonia, como manifesto pelas práticas dos jesuítas. A indústria moderna transforma a condição. Como realiza a duplicação de signos, supera a limitação de quantidade e substitui contrafação por produção. Atualmente, a produção está saturada, e a lei da era industrial, o princípio de equivalência, encontra-se superado pela lei de distinção (1993, p. 50). Daí o surgimento do hiper-realismo de simulação, em que se encontra o colapso da realidade, enquanto se torna impossível distinguir o real do seu contrário (1993, p. 71). Enxerga-se o vestígio desta tendência já no realismo:

Realism had already inaugurated this tendency. The rhetoric of the real already signals that its status has been radically altered (the golden age of the innocence of language where what is said need not be doubled in an effect of reality). Surrealism was still in solidarity with the realism it contested, but which it doubled and ruptured in the imaginary. The hyperreal represents a much more advanced phase insofar as it effaces the contradiction of the real and the imaginary. Irreality no longer belongs to the dream or the phantasm, to a beyond or a hidden interiority, but to the hallucinatory resemblance of the real to itself. (1993, p. 72)

Assim, como é quebrada a separação entre o real e o imaginário, até a própria realidade se encontra substituída pela sua alucinação (1993, p. 74). Conforme Baudrillard, é nesse sentido que se forma a crise de representação, junto com as pesquisas e obras de arte contemporânea que procuram resolvê-la.

Nos contos pesquisados de Rubem Fonseca, pode se enxergar a elaboração literária a respeito em perspectivas tanto do conteúdo e da forma. Neste subcapítulo, destacamos o papel do hiper-realismo, que reconfigura a relação entre seus personagens e a sociedade em que vivem, através de leitura de “A carne e os ossos”, em *O Buraco na Parede* (1995) e “Anjos das marquises”, em *A Confraria dos Espadas* (1998). Manifestam ambos a crueldade existente nas realidades sociais, não por desvelar a hipocrisia, mas por retratar personagens que de fato acreditam ou são levados a acreditar nas ilusões produzidas das hiper-realidades que as

imaginações herdadas da etapa anterior do capitalismo passam para a sociedade pós-moderna, seja a defesa da limpeza e ordem, seja o mito da filantropia e falsa solidariedade.

Com base na sua observação sobre a sociedade pós-industrial, Baudrillard também apontou para a transformação do espaço urbano. Enquanto não se concentra mais a produção marcada pela imagem composta de fábricas e operários, passam a se destacar a criação e a exibição de distinções através de signos (1993, p. 77). É lícito se elaborar uma leitura do conto “Anjos das marquises” a partir dessa perspectiva, em que a cidade se manifeste como apenas uma clausura de signos. Integrando o livro de *A Confraria dos Espadas* (1998), o texto conta, em terceira pessoa, os últimos dias de um recém-aposentado morto por traficantes de órgãos. Paiva, o protagonista, masculino, rico, recém-viúvo, não religioso, sem família nem amigos, sem preocupação nem ocupação, saiu da casa meramente a fim de fazer alguma coisa com tudo que possui: a riqueza e as experiências administrativas. Por coincidência, encontrou um grupo de pessoas indo às ruas buscar os sem-teto. Considerou-os oficiais de organização filantrópica para hospedar os sem-moradia e, tarefa difícil, procurou participar. Finalmente, depois de informar sua situação solitária, conseguiu permissão do grupo e foi convidado para visitar o posto deles. Lá, contudo, foi morto, dissecado e teve vendidos seus órgãos.

Trata-se de um texto aberto para compreensões. Não se vê razão de rejeitar a leitura do ponto de vista da denúncia social do submundo violento, mesmo sem sentido crítico. No caso de entender o conto como uma narrativa relacionada à sociedade contemporânea, também se possibilita, entretanto, uma leitura a partir da perspectiva do consumo e simulação no contexto pós-moderno. Supondo uma separação entre o mundo conhecido por Paiva e o chamado submundo de traficantes de órgãos que lhe tirou a vida, chegaríamos a uma conclusão contraditória por descobrir a mesma lógica predominando em sua ação: a lei do valor de troca que predomina no mercado do capital. Por esta ótica, pode-se supor que os dois mundos conjuntamente compõem o mesmo sistema de poder, sob controle do qual o homem se encontra tanto como sujeito quanto como objeto do consumo.

Na visão de Paiva, a motivação de aproximar-se da organização aparentemente assistencial nasce da libertação dos valores de família e de trabalho, junto com sua imaginação de um mundo de ordem e solidariedade que, supostamente estabelecidas e garantidas pelo valor capitalista, se encontram de fato arcaicas e fictícias frente ao tráfico cruel dos “anjos das marquises”, como o título ironicamente indica. Através da “coalizão” entre o protagonista e o traficante, anunciada por dizer que “a mão direita não deve saber o que a esquerda faz” (Fonseca, 1998, p. 26), aludindo de modo reverso a doutrina evangélica de que a mão esquerda não saiba

o que faz a mão direita quando der a esmola⁵, caracteriza-se um mundo em que se torna ambígua a contradição entre o bem e o mal. Nessa perspectiva, é a opção dos traficantes por tirar seus órgãos, em vez de aproveitar a riqueza ou capacidade administrativa, como Paiva supôs, que desvela o “lado B” do valor manifesto e construído pela ética burguesa, da realidade convertida em hiper-realidade. Daí a crueldade da ficção: denuncia, mesmo provavelmente sem intenção crítica, a natureza exaustiva da sociedade determinada pela atividade econômica, assim como a ambivalência dos valores que se produzem e se impõem à burguesia urbana.

Apesar de desvelar-se a natureza fictícia dos valores estabelecidos no mundo burguês, isso não significa, porém, que o submundo se aproxime mais da realidade. Ainda na referência bíblica, como foi acima indicado, com alegoria substituída por incerteza de sentido, o diálogo entre os personagens se manifesta como intercâmbio vago de signo. A expressão se encontra abandonada, alegoricamente, pelo sentido anterior e se liberta para aplicar-se à realidade reconfigurada pela simulação pós-moderna. A outra enunciação sobre a intenção da organização traficante é que sirva para “evitar que essas pessoas morram abandonadas nas ruas” (Fonseca, 1998, p. 24). Neste caso, também se enxerga a ambiguidade correspondente à agonia dos valores neutralizada pelo chamado hiper-realismo. A justificativa ambígua do crime indica para o terror implícito na sociedade que tende a abarcar tudo no seu espetáculo de consumo. Mediante lembrar a indiferença dos passantes sobre os sem-teto nas ruas, confirma-se aparentemente sua situação de ser abandonados. No entanto, como se evidencia na experiência de Paiva, são antes reciclados para integrar de novo na sociedade, sobretudo nas atividades econômicas que desempenham o papel dominante nessa sociedade. No caso de Paiva, ao sair da casa para a rua, se sentiu com uma abundância de riqueza e energia disponível para consumir, mas não conseguiu perceber que seu corpo, sua existência, assim como os dos sem-teto nas ruas, também faz parte da abundância de recursos consumidos na sociedade. A inocência do personagem recorda a mesma característica enxergada nas vítimas burguesas em “Feliz ano novo”, que acreditam de maneira quase arrogante nos valores que a hiper-realidade as tem ensinado. A narrativa em “Anjos das marquises” parece mais irônica por colocar o crime num matadouro com aparência científica, perfeitamente satisfatória conforme o ideal da modernização:

⁵ Vide Mateus 6:3-4: “Tu, porém, ao dares a esmola, ignore a tua mão esquerda o que faz a tua mão direita; para que a tua esmola fique em segretos; e teu Pai, que vê sem segredo, te recompensará.” Tradução de João Ferreira de Almeida, Revista e Atualizada no Brasil, 2ª ed. São Paulo, 1997.

Paiva caminhou pelo corredor, agora acompanhado também de dois enfermeiros. Ao chegarem à pequena enfermaria ficou impressionado com a limpeza do local, como já se admirara com a imaculada brancura do uniforme dos enfermeiros. Desde que sua mulher morrera, aquela era a primeira vez em que se sentia plenamente feliz. (Fonseca, 1998, p. 27)

Assim, a separação entre o rico e o pobre se quebra em frente ao mecanismo do valor de troca. Paiva, junto com os sem-teto nas ruas, evita ser abandonado pela sociedade, porém, ao preço da própria vida, que se encontra menos valorizada no sistema de consumo.

A mescla esquisita de estética moderna e obscenidade também se encontra em “A carne e os ossos”, conto que integra *O Buraco na Parede* (1995). Neste caso, o narrador protagonista conta um dia na metrópole às vésperas de voltar para a pequena cidade natal por motivo da morte da mãe e, em seguida, o funeral. À sombra da morte, retratam-se imagens contrastantes da vida metropolitana e da pequena cidade. Ao contrário do ar puro da cidade pequena, como reclama o narrador, a atmosfera impura das experiências metropolitanas contrapõe conceitos antônimos: vida e morte, limpeza e sujeira, ordem e caos, verdade e falsidade. Como advertiu Baudrillard, “the cemetery no longer exists because modern cities have entirely taken over their function: they are ghost towns, cities of death” (1993, p. 127), a morte se evidencia como um modo perverso de permanecer.

Narrada em ordem cronológica, a trama do conto é composta de experiências do protagonista em diversos lugares de negócios, constituindo uma realidade da vivência urbana com base em reflexões sobre as atividades de consumo. Acompanhado pelo seu anfitrião anônimo e uma companheira, Condessa, foi jantar num restaurante e depois visitou um cabaré. Após a despedida, à noite, reencontrou Condessa a caminho, que o acompanhou ao hotel. No dia seguinte, viajou sozinho para sua pequena cidade natal. Não se trata de uma trama complicada, até pouco dramática, mas podem se enxergar temáticas entrelaçadas que ligam as cenas uma à outra.

O jantar deles compõe um retrato do consumo contemporâneo, em que a mercadoria se encontra independente do seu valor de uso para ser avaliada conforme o princípio de distinção extremo: comeram vermes meramente porque são raros e conseqüentemente caros. Conta-se, em discurso direto, o comentário irônico do próprio narrador:

Se fosse um berne iguaria seria ainda mais cara, respondi, irônico, já tive berne no meu corpo três vezes, dois na perna e um na barriga, e os meus cavalos e os meus cães também tiveram, é difícil tirar ele inteiro, de forma a ser comida frito, somente frito poderia ser saboroso, como

estes aqui – e enchi minha boca de vermes. (1995, p. 29)

A ironia não diminui ao contar suas observações no cabaré, onde testemunhou serviços fornecidos por prostitutas e assistiu a uma exibição delas tomarem banho num boxe de vidro no centro do salão. Destaca-se a tranquilidade esquisita nessa cena comum de cabaré, como se vê no exemplo de um par:

Ela exibia uma fisionomia neutra e o homem, um sujeito de uns quarenta anos, parecia tranquilo como se estivesse alojado numa cadeira de barbeiro. (1995, p. 30)

A imagem, segundo o narrador, recordou-lhe de uma exposição do corpo de um porco apodrecido a que tinha assistido num salão de arte. Se a movimentação mecânica da mulher e a indiferença do homem fazem deles uns viventes sem vigor da vida, o porco apodrecido com vermes comendo sua carne parece contrariamente uma vida transcendente, pois do morto nasce novamente a vida. Logo depois, a temática de vida e morte foi repetida por Condessa, que julgou o sexo como uma forma de celebrar a vida:

Deitei na cama e olhei para o teto. Ela deitou-se ao meu lado. Encostou o rosto úmido no meu e disse que foder era uma maneira de celebrar a vida. Fodemos em silêncio e depois tomamos banho juntos, ela imitou uma das mulheres do cabaré se lavando e cantando e eu a acompanhei batendo nas paredes do boxe do chuveiro. Ela disse que estava se sentindo melhor e eu disse que estava me sentindo melhor. (1995, p. 32)

Nesse sentido, a indiferença dos clientes no cabaré parece uma negação da vida. Parecem tranquilos não por causa de liberarem-se do desejo sexual, isso já iluminado pela rifa na qual quem ganhar poderia passar a noite com qualquer das prostitutas. A temática da relação entre a vida e o sexo se repete em vários contos do Autor. Às vezes se encontra em forma da impotência masculina. Em “A Confraria dos Espadas”, por exemplo, a procura infinita do prazer acaba privando o homem de possibilidade de recuperar a vida normal. Alegoricamente, em primeira pessoa, conta-se a história do início à derrota de uma Irmandade chamada “Confraria dos Espadas”, composta por homens que valorizam o sexo como o mais significativo para o ser humano. Conseguem finalmente gozar o sexo o máximo possível, eliminando o período refratário por meio de “não-ocorrência de emissão de sêmen durante a cópula” (1998, p. 127), mas ao mesmo tempo perderam sua evidência de amor e conseqüentemente suas mulheres. Em “Viagem de núpcias”, de *Histórias de amor* (1997), o personagem principal masculino, Maurício, sofreu a mesma agonia, impotente somente em frente da sua mulher, Adriana. O primeiro destino da sua viagem de núpcias foi o Rio de Janeiro, mas a sala limpa e moderna

não o recuperou. Viajaram depois a uma selva nos Estados Unidos, onde o banho mal condicionado lhe quebrou a ilusão que a vida urbana constrói pela limpeza do meio ambiente. Inescapável, enfrentou as secreções da mulher, e assim se recuperou sua impotência. O outro extremo se encontra em “Um dia na vida de dois pactários”, de *A Confraria dos Espadas* (1998), em que o eu lírico imerge no sexo e procura encher sua vida desta maneira, como “um pacto de incêndio, /Contra esse espaço de rotina cinzenta entre /O nascimento e a morte que chamam /vida.” (1998, p. 132) Nos textos em questão, o espaço urbano sempre se encontra relacionado à capacidade do personagem masculino em dominar seu próprio corpo, por excitação e depois exaustão.

Tendo em vista a vinculação alegórica, porém, no caso de “A carne e os ossos”, as pessoas no cabaré criaram, com seu gesto neutro, uma exibição radical da civilização moderna contando com a razão humana. A negação também se ressalta pela referência à exposição do porco que estava apodrecendo no seu “recipiente de cristal brilhante” (1995, p. 29). Ao mesmo tempo, aprofunda-se a comparação que o narrador faz entre a grande cidade e sua pequena cidade natal. À visão dele, a atmosfera metropolitana parece se condensar nesses espetáculos artificiais. Na pequena cidade, o corpo do morto acaba enterrado e apodrecido em lugar obscuro debaixo do chão. Tendo excluído o morto por enterrá-lo, a cidade se deixa habitada pelo vivo. No caso metropolitano, contudo, a paisagem da cidade se caracteriza pela ausência da oposição entre vida e morte, pois tudo pode fazer parte do grande espetáculo, totalmente iluminado e exposto sob a luz dos salões. Como apontou Gomes, “num regime de visibilidade total, o excesso de luz projetado na paisagem aberta da cidade pós-moderna é revelador de seu aspecto obscuro.” (2000, p. 65)

Em relação ao narrador protagonista em “A carne e os ossos”, o personagem principal em “Anjos das marquises”, Paiva, imerge e se ilude mais profundamente nas hiper-realidades. Impressionado até o último instante com os mesmos signos que produzem sensibilidade a respeito da modernidade: a ordem das atividades, a limpeza do local, a aparência profissional dos enfermeiros, – tudo relembrando os anos passados com a sua mulher. Na visão de Paiva, os signos naturalmente compõem uma cena conhecida e confiável. Infelizmente, sem a sorte do narrador de “A carne e os ossos”, foi eliminado e mutilado antes de questionar e refletir. A ilusão fraudulenta dessa modernidade bruta se mantém não desvelada até o desfecho, e o leitor pode descobrir que seja impossível distinguir o “real” desse hiper-realismo formado à base de simulação.

Assim, sobretudo à luz das observações de Guy Debord e Jean Baudrillard sobre a

sociedade pós-moderna – ainda que prefiram chamar o mesmo período histórico respectivamente como sociedade do espetáculo e sociedade de consumo –, pode se afirmar que os dois contos de Fonseca revelam a mesma condição pós-moderna que caracteriza a vida urbana contemporânea, ao mostrar a maneira com que o simulacro se reproduz e ilude os indivíduos envolvidos.

A cidade dividida

Convém salientar que, apesar do hiper-realismo, a grande cidade construída na ficção do Rubem Fonseca sempre se divide em espaços relativamente isolados, entre os quais o personagem pode encontrar seu espaço para libertar-se ou distanciar-se das hiper-realidades ilusórias. Nos dois textos já analisados, os personagens principais se diferenciam na posição relativa às realidades em torno. Enquanto Paiva, protagonista em “Anjos das marquises”, procura se envolver na vida urbana, no caso de “A carne e os ossos”, o olhar desempenha um papel significativo ao marcar a distância entre o personagem-narrador e espetáculo, objeto do seu olhar. Como se discutiu, a trama do conto, com poucas reviravoltas, é composta principalmente por experiências do narrador protagonista nas cenas. Na maioria dos casos, contam-se apenas observações a partir do ponto de vista do narrador, informando o que notou acontecer e suas interlocuções com outros personagens. Apresenta-se, desse modo, como um espectador que, apesar de levantar às vezes perspectivas irônicas, manifesta pouca vontade de agir a fim de resistir a ou transformar o que encontra. Entre ele mesmo e o espetáculo composto de outros personagens, cria-se uma distância contemplativa, distinguindo-o como um observador. A única exceção se encontra, porém, nos episódios relacionados a Condessa.

Introduz-se a personagem na cena de cabaré. Se os clientes masculinos, junto com as prostitutas que os servem, compuseram um espetáculo pornográfico esquisito ao qual assistiu o narrador, a Condessa surgiu como mais uma figura excepcional para além do próprio narrador. Conhecida como a única cliente feminina no cabaré, ficou alheia simultaneamente dos clientes e das mulheres no mesmo espaço. Retrata-se seu incômodo abafado, causada pelo deslocamento na cena: “Ela olhava o que acontecia em torno e sorria discretamente, comportava-se como supunha que um adulto deve proceder num circo.” (1995, p. 31)

Sem manifestar explicitamente seu próprio ponto de vista, o narrador só o implica através da identificação que se manifesta em relação a Condessa. Agiram como os únicos espectadores do jogo que estava ocorrendo no cabaré. A companheira realmente acompanhou

o narrador a parecer alheio do espetáculo, reduzindo sua solidão abafada exposta na cena pornográfica:

(...) Também com a boca quase colada na minha orelha, a Condessa, depois de comentar a atitude de uma mulher perto de nós que esfregava a boceta na cara de um homem de gravata-borboleta, citou em latim a conhecida frase de Terêncio: as coisas humanas não lhe eram alheias, e portanto não a assustavam. E para demonstrar isso balançou o corpo no ritmo do som retumbante e cantou a letra de uma das músicas. Eu a acompanhei, batendo na mesa. (1995, p. 31)

Nesse espaço perfeitamente iluminado, é o olhar que define as relações interpessoais. Tudo se encontra visível para todos, enquanto todos disponíveis para ser objeto de qualquer outro. Certamente, Condessa não deixa de fazer parte da paisagem urbana observada pelo narrador. Ao mesmo tempo, no entanto, se o boxe de vidro no centro no salão separa as prostitutas dos homens que as contemplam, as interlocuções entre Condessa e o protagonista marcam, como se existisse uma parede totalmente transparente e invisível, a separação entre eles e os outros considerados como animais do circo. Assistiram à performance à mesma maneira que o espectador alienado decifrado por Guy Debord:

The alienation of the spectator to the profit of the contemplated object (which is the result of his own unconscious activity) is expressed in the following way: the more he contemplates the less he lives; the more he accepts recognizing himself in the dominant images of need, the less he understands his own existence and his own desires. The externality of the spectacle in relation to the active man appears in that his own gestures are no longer his but those of another who represents them to him. This is why the spectator does not feel at home anywhere, because the spectacle is everywhere. (1970, parágrafo 30)

Na sociedade contemporânea em que se privilegia a visão, como argumentou Debord, a vontade de agir se abafa em frente ao espetáculo. No caso de “A carne e os ossos”, para além de recordar o negócio pornográfico esquisitamente isento do tato que ocorreu no cabaré, a ótica também indica uma leitura possível da melancolia que Condessa exprimiu após a festa e o alívio que ela e o narrador disseram que sentiram. Logo depois de despedirem-se no cabaré, Condessa encontrou o narrador a caminho e o acompanhou ao hotel. Condessa exprimiu sua vontade de chorar, o narrador lhe disse sobre a morte da mãe, e depois reencenaram o que tinham visto e feito no cabaré. Como foi discutido, trata-se do único momento de alívio para o narrador, em que se recuperou a contenção que sofreu no dia. Predomina neste conto uma voz narrativa moderada em que a melancolia fica implícita. Entre a Condessa e o narrador, a

distância contemplativa se reduz, pois a voz dela às vezes compensa o silêncio dele. No caso do espetáculo no cabaré, o narrador só implica seu ponto de vista por relatar a fala da Condessa. No hotel, na cama, também foi ela que quebrou o silêncio, enquanto pela sua voz se retoma o tema da morte e vida. Desta maneira, o narrador consegue ocultar seu próprio ponto de vista sobre o que observou, correspondente ao comportamento dele: diz de modo irônico, mas aceita sem resistência. O consentimento tático entre ele e Condessa se relaciona à experiência compartilhada por eles de sofrer do incômodo no espetáculo metropolitano enquanto parecem fingir aproveitá-lo. Assim, o narrador se apresenta consciente da falsidade das hiper-realidades que localiza e vê nos componentes do espetáculo metropolitano, mas permanece passivo, e sua autonomia se encontra quase meramente no ato de narrar.

Para entender a perspectiva do narrador sobre a grande cidade, vale recordar o fato de que as intrigas na metrópole ocorrem depois do narrador se informar do falecimento da mãe. A narrativa começa por apresentar sua reação psicológica à notícia e encerra com o enterro. Na leitura de Emília Silva sobre o conto, isso contribui para se enxergar a reflexão do narrador a respeito da vida e a morte. Tendo como evidências seu consumo de vermes no jantar e a frieza do seu tom em decifrar os restos dos familiares, a pesquisadora criticou o narrador por sua narração refletir uma “visão egocêntrica da fisiologia humana, em que o que importa é a concretização das funções fisiológicas primárias, como reprodução, alimentação e excreção” (2014, p. 89). Pelo que foi discutido, no entanto, é lícito supor que a frieza aparente da linguagem descritiva reflita antes a impotência do protagonista do que sua indiferença. Nesse sentido, sua preferência à grande cidade, como se exprime nos primeiros parágrafos do conto, reflete um desejo implícito de esconder-se da tristeza. As hiper-realidades da grande cidade lhe servem, assim, como o narcótico para afastar-se da realidade triste por um momento.

Ao mesmo tempo, porém, o narcótico metropolitano pode produzir efeito colateral, pois parece abafar a sensação e a ação dos homens, como se enxerga no caso de Condessa. Como a personagem enunciou ao narrador, o sexo serve para aliviar o mal-estar produzido pelas atividades no espaço público, afirmando um lugar liberto da luz forte que ilumina todo canto da grande cidade, para distinguir a vida da sua mescla caótica com a morte. Assim, o sexo se encontra como uma compensação à indiferença que se sofre na vida pública, um meio de resistir à passividade de sentir e agir imposto pelo espetáculo da sociedade de consumo.

Nesse sentido, o quarto no hotel serve como um abrigo temporário que afasta as hiper-realidades que compõem o espaço público da grande cidade. Entretanto, o espaço público ainda se divide, conforme as atividades do narrador protagonista, entre o interior e o exterior.

Fora do restaurante e do cabaré, são as ruas onde passa o resto do seu dia e noite, andando sozinho, quer na grande cidade, quer na sua pequena cidade natal. Assim, a cidade se encontra composta por ruas e espaços fechados isolados, sem vestígio algum de vinculações orgânicas entre os componentes. No espaço urbano construído pela narrativa, o deslocamento do cabaré ao hotel pelas ruas pode ser interpretado como o curso em que o corpo regressa a si mesmo para novamente se encontrar tocável. No cabaré, a performance de prostitutas se compõe de manifestação do corpo feminino, realce da imaginação de modernidade e alusão ao sexo:

No salão havia um boxe de vidro com chuveiro, fortemente iluminado por spots de luz, no qual as mulheres se revezavam tomando banho. Algumas molhavam e lavavam o corpo inteiro, ensaboavam artelhos, pentelhos, joelhos, cotovelos, cabelos. Outras faziam abluções estilizadas. Elas estão dizendo estou limpa, confie em mim, sussurrou a Condessa no meu ouvido. (1995, p. 31)

As descrições, sobretudo os movimentos das prostitutas, podem evocar a discussão desenvolvida por Jean Baudrillard a respeito do strip-tease: no salão perfeitamente iluminado, à medida dos movimentos da mão sobre o corpo nu, as mulheres produzem de si mesmas o simulacro do corpo. Com base nisso, o teórico apontou para sua relação com o espectador da performance:

This slow pace marks the fact that the gestures with which the girl covers herself (stripping, caressing, even as far as mimicking orgasm [*jouissance*]), come from 'the other'. Her gestures weave a phantom sexual partner around her. By the same token, however, the other is excluded, since she replaces it and appropriates its gestures for herself following a work of condensation which is not in fact far removed from dream-processes. (1993, p. 108)

Provocando enquanto recusando o desejo do espectador, isso corresponde ao efeito dual produzido pelas paredes de vidro do boxe, transparentes, mas também estabelecendo a fronteira entre os homens e o objeto de seus olhares. O sentido de falta se acrescentou quando perderam na rifa: “Então ficamos calados, sem cantar e sem bater na mesa acompanhando a música.” (1995, p. 31) Logo em seguida, o narrador protagonista foi andar sozinho nas ruas, acordando da exibição espetacular do sexo hiper-real e relembrando o falecimento da sua mãe. Foi nesse momento que Condessa o encontrou e levou ao hotel, onde ambos se aliviaram por conseguir o que tinha sido recusado na performance do cabaré.

As experiências metropolitanas do narrador em “A carne e os ossos” podem recordar o personagem principal em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992), que

também passa seu tempo livre caminhando nas ruas de uma grande cidade: neste caso, especificamente, do Rio de Janeiro. Em narrativas curtas de Fonseca sobre a cidade do Rio, o personagem sempre se encontra vinculado a uma determinada área. O conto em questão se focaliza ao centro da cidade, apresentado como um espaço descentralizado. A narrativa se desenvolve principalmente por contar, em terceira pessoa, as deambulações do personagem-escritor, Augusto, pelo centro do Rio de Janeiro. A fim de escrever seu livro intitulado *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, que inicia com um capítulo focalizado no centro da cidade, passa todo dia nas ruas para encontrar pessoas, conhecendo a cidade pelas próprias observações e as conversas com outros. Em relação à cidade elaborada em “A carne e os ossos”, caracteriza-se um Rio de Janeiro de modo contrário, sobretudo por relatar experiências relacionadas às ruas dinâmicas repletas de histórias. A perspectiva do protagonista a respeito do corpo também se localiza em sentido inverso. Encontra prostitutas nas ruas para ensiná-las a ler. Entre elas, destaca-se a personagem-prostituta, Kelly, que mudou para a casa dele para aprender a ler, acompanhou-o nas suas perambulações e testemunhou suas atividades diárias, mas que era recusada cada vez quando sugeria o sexo. Comparada com o caso em “A carne e os ossos”, a relação entre Kelly e Augusto se caracteriza por uma forma de deslocamento, pois o andarilho prefere namorar as árvores no jardim a ela. Renato Gomes notou que, nesta ótica, o andarilho transforma a cidade em seu objeto de desejo, apaixonado pelo corpo da metrópole e seus signos (2008, p. 169). Nesse sentido, em frente ao espaço reconfigurado pela perversão, o andarilho procura se religar à realidade por meio das ruínas da modernização abandonadas nas ruas no centro da cidade, as arquiteturas antigas e os grupos marginais.

Ao discutir a maneira com que Augusto procura resgatar seu projeto, facilmente se reconhece sua aproximação aparente à figura do flâneur. A respeito disso, encontram-se vozes críticas divergentes sobre o conto. No caso de José Vidal (1992, p. 159), Câmara-Pereira (2011, p. 52), Emília Silva (2014, p. 45), entre outros críticos, salientam-se as características que o personagem compartilha com o flâneur, sobretudo sua capacidade de observação e discernimento. Como estes críticos, Renato Gomes também se refere à discussão de Walter Benjamin sobre a figura, mas apontou a divergência entre eles na sua relação com a multidão ao observar a cidade:

Caminha num ambiente totalmente artificial, não mais como o flâneur, não dissimula numa miragem reconciliadora a forma da vida do homem da cidade grande, não busca mais asilo na multidão, não é através dela, enquanto véu, que ele vê a cidade. (Gomes, 2008, p. 172)

Ressaltando a relação entre o personagem e a multidão, esta leitura se vincula mais estreitamente às observações de Benjamin. À luz da poesia de Charles Baudelaire, sobretudo seu interesse pela função das massas na grande cidade, salientou a posição de flâneur relativa à multidão:

The crowd is not only the newest asylum of outlaws; it is also the latest narcotic for people who have been abandoned. The flâneur is someone abandoned in the crowd. He is thus in the same situation as the commodity. He is unaware of the special situation, but this does not diminish its effect on him; it permeates him blissfully, like a narcotic that can compensate him for many humiliations. (Benjamin, 2006, p. 85)

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, não se encontra a multidão homogeneizada, nem a figura solitária abandonada à multidão. No caso de Augusto, a cidade não lhe parece como Paris fantasiada na poesia de Baudelaire. Não dá para imergir-se nas ruas abandonadas pela multidão. Em forma de digressão, conta-se o deslocamento dos comerciantes para os bairros, desde os anos 40, a diminuição dos negócios da chapelaria, acompanhando a transformação do costume e o consecutivo esvaziamento dos sobrados no centro, onde mora o personagem-escritor. As ruas urbanas, na poesia de Baudelaire, como apontou Marshall Berman, se caracterizam por movimentações caóticas da vida diária do mundo moderno e, dessa maneira, desde o halo do poeta que tenta distinguir-se da multidão, forçando-o a adaptar-se ao novo ritmo da cidade (1988, p. 162). Nas ruas percorridas por Augusto, porém, o escritor ainda anda com o halo, em nome da sua procura de arte e filosofia. Contraditoriamente, no andarilho se enxergam ao mesmo tempo as duas formas de relacionar-se às ruas, como categorizou Berman: “the modernista makes himself at home here, while the anti-modern searches the streets for a way out.” (p. 162) Vive nas ruínas do passado, enquanto anda procurando uma saída a fim de restaurar a memória. Como apontou Gomes, “tenta resistir nostalgicamente à discordância entre o ritmo da grande cidade e o de sua sensibilidade afetiva.” (2008, p. 172)

Na verdade, a discordância com o ritmo da cidade não só se encontra no andarilho, mas também na vida de outros personagens, manifestando uma paisagem urbana descentralizada. Tomam, porém, medidas diferentes para resistir às realidades transitórias. Conscientes da situação marginal e incomunicável em relação à grande multidão metropolitana, esses habitantes do centro da cidade anunciam sua vontade de serem vistos e ouvidos. À medida das deambulações do andarilho, escutam-se as vozes de Hermenegildo, que cola manifestos ecológicos na garagem pública contra o automóvel, Benevides, com receio de ser expulso do

abrigo da sua família na esquina das ruas, Zé Galinha, que pretende organizar os desabrigados à procura da visibilidade, entre outros personagens, procurando manter-se envolvidos na vida urbana da própria maneira. O andarilho, Augusto, por sua vez, distingue-se deles pelo seu distanciamento nostálgico em relação à realidade.

Nostalgia da cidade legível

Para além das discordâncias entre os personagens, aquela que Augusto procura reconciliar – ou, em palavras de Gomes, à qual “tenta resistir nostálgicamente” (2008, p. 172) – entre a cidade e ele mesmo permanece um problema não resolvido no conto. Se tivesse pensado em resolver sua discordância com a cidade através das memórias que as vinculavam, o desfecho aludiria ao impasse do projeto nostálgico. Pelo que se evidencia ou implica na narrativa das suas deambulações, compõe-se da procura da legibilidade da cidade, que se encontra desafiada pela perda da continuidade temporal e a ordem de signos. A epígrafe do conto se refere à crítica de Joaquim Manuel de Macedo sobre a decadência da cidade do Rio de Janeiro no século XIX, que a culpa por “desmoralização.” As observações de Augusto, por sua vez, desvelam a decadência da mesma cidade contemporânea em forma de ilegibilidade.

O presente que Augusto conhece no centro da cidade se encontra, antes de tudo, rompido com suas recordações vinculadas ao mesmo espaço. O primeiro destino das perambulações de Augusto foi o cinema-templo do pastor Raimundo, onde se mesclam o sublime e o obscuro: consagrado a Jesus por três horas por dia, oferece serviço pornográfico no resto do tempo. Nesse caso, Augusto recordou suas experiências infantis da atividade religiosa, totalmente diferentes do que observou no cinema-templo. Notou que a igreja tinha perdido a cor roxa emblemática que caracteriza o passado:

Sua mãe morreu. Uma recordação difusa da cor roxa nunca o abandonou. Jesus é roxo, a religião está ligada ao roxo, sua mãe é roxa ou era roxo o cetim que forrava o caixão dela? Mas não há nada roxo naquele templo-cinema com leões-de-chácara que o vigiam de longe [...] (Fonseca, 1994, p. 595)

Assim, quando a recordação não o abandonou, o passado a que se vincula, em forma de memórias da família e da religião, encontra-se abandonado pela cidade onde continua vivendo. Para além disso, ainda se relatam os momentos em que fica fascinado com vestígios do passado. Vive uma vida repleta de rastros do que ocorreu: mora num sobrado no centro da cidade, como fez na infância, e guarda a lente que conseguiu da loja do seu pai quando tinha

oito anos, com o hábito de contemplar a lâmpada no teto para observar os "monstros" imaginados. Tem uma boa memória e, ao revisitar o sobrado onde morava seu avô, ficou ainda nervoso pelo esquecimento:

O avô era a pessoa que mais se aproximava da ideia de um feiticeiro de carne e osso e o assombrava e atraía, como podia ter esquecido das circunstâncias da sua morte? Morrerá de repente? Fora assassinado pela avó? Fora enterrado? Cremado? Ou simplesmente desaparecera? (1994, p. 604)

Como a recordação também perdida, a arquitetura serve não só como o testemunho do passado, mas também como as ruínas das memórias, quer individuais, quer coletivas.

As árvores na cidade compõem outra forma de emblema da continuidade. Augusto foi ao Campo de Santana visitar as árvores e passar um dia e uma noite entre as plantações. Procurou “estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (1994, p. 600), mas de fato comungou melhor com as árvores. A oposição flagrante se encontra entre a natureza e a religião, sobretudo a religião degradada como um negócio, pois “como sempre, tem vontade de se ajoelhar ante as árvores mais antigas”, mas desistiu porque isso o lembraria da religião católica que odeia (p. 605). Apaixonado especificamente pelas “árvores, as mesmas daquele tempo longínquo”, sentiu-se tranquilo e aliviado no espaço onde a existência das plantas antigas liga o presente ao passado. Como apontou Gomes, isso faz parte da sua resistência ao desenraizamento da cidade (2008, p. 174). Nesse sentido, Augusto se manifesta descontente ao urbanismo que acaba com a conexão entre o campo e as ruas urbanas, ou seja, que exclui as árvores e seus signos da vida diária da cidade.

Tanto à história da cidade, quanto às árvores, que Augusto adora, Kelly mostra um desinteresse, uma indiferença. À visão dela, tudo isso só se associa ao relacionamento entre ela e Augusto. Não lhe importa o passado da cidade, pois a comunhão com o espaço não lhe parece indispensável, ao contrário do caso de Augusto. Na perspectiva do andarilho, Kelly faz parte dos cidadãos que “a televisão e a música pop tinham corrompido o vocabulário” (p. 600). Em outros personagens deste caso, também parece ausente a nostalgia.

Para além de observar a cidade quando caminha pelas ruas, Augusto ainda persiste em ensinar a maneira “correta” de falar, escrever e ler. Antes de encontrar Kelly, teve um debate com dois jovens, por pretender corrigir a grafia das palavras que pintaram nas paredes. Acabou sendo desprezada sua insistência em defender as regras gramaticais como logo ocorreu no caso de Kelly, que aprendeu a ler apenas para agradar o andarilho. A cidade não mais se mostra

legível conforme a gramática que conheceu do seu passado, e o significado se torna ambivalente, enquanto também se encontram, porém, personagens que afirmam a potencialidade das letras em transformar a realidade. Zé Galinha, por exemplo, homem que procura organizar os sem-teto para serem ouvidos, convencido a conversar com Augusto pelo seu trabalho de escritor, apontou que: “Se não soubesse ler estava morando feliz dentro de uma caixa de papelão apanhando restos.” (1994, p. 624) Falou ironizando a família Gonçalves que fica contente de viver assim numa esquina nas ruas da cidade. Por este viés, as letras servem como uma fonte de consciência resistente à realidade, enquanto as pessoas que recusam ou desprezam o ato de ler aceitam a realidade – a hiper-realidade, pois se percebem na superfície – sem reflexão. O projeto de escrever, para Augusto, mostra-se como sua maneira de resistir à descontinuidade entre o presente da cidade e a história, a fim de restaurar a comunhão entre ele e o passado da cidade, em forma de memórias.

A ilegibilidade da cidade presente, em consequência da falta da continuidade temporal e “o vocabulário dos cidadãos” corrompido (Fonseca, 1994, p. 600), é vista por alguns dos críticos como uma forma de violência. Para Vera de Figueiredo, a violência se encontra no conto como aquela “do mecanismo de exclusão que vem sendo perpetuado por um modelo econômico e social injusto” (2003, p. 48). A exclusão se evidencia especificamente em forma de incomunicabilidade, tanto interpessoal quanto entre as pessoas e a cidade. A crítica de Gomes destaca a vinculação causal entre esses aspectos:

O texto enfoca a recusa de Babel, a megalópole do caos e da incomunicabilidade, da fragmentação em átomos isolados. É mais: a discordância entre o ritmo da sensibilidade afetiva e o da metrópole; a recusa da cidade ilegível em que o habitante perde os referenciais de sua cartografia afetiva. É outra forma de violência gerada pela modernidade, aqui, na periferia, intensificada por um modelo econômico e social injusto e excludente. É a violência da destruição da memória da cidade. (2008, p. 165)

Nesse sentido, é contra a “destruição da memória da cidade” que Augusto planeja sua procura nostálgica da comunhão restaurada. Pelo que se alude no conto, o projeto dele se encontra numa situação difícil. Reagindo a tal violência “gerada pela modernidade”, porém, o projeto de Augusto se encontra desafiado pela pós-modernidade da cidade. Keith Tester discutiu a situação da nostalgia na contradição entre modernidade e pós-modernidade. Conforme o teórico, a questão da nostalgia se condiciona ao deslocamento de certa circunstância cultural (1993, p. 64). Nesse sentido, a nostalgia pode indicar recusa ao presente ou fonte do sentido de

certeza para adaptar-se ao presente: “Just like futurity, but in an admittedly different way, nostalgia gives a home and a shell of certainty to the will to know. Both futurity and nostalgia are responses to, and reflections of, the attempt to make the human sufficient unto itself.” (p. 66) Conforme o ponto de vista sociológico de Tester, a nostalgia se fundamenta na noção do tempo linear e, entretanto, esta faz parte da certeza que a condição pós-moderna recusa. Como não mais se permite a continuidade que distingue e ao mesmo tempo liga o presente, o passado e o futuro, a nostalgia ficaria sem objeto e se tornaria apenas uma noção estética (1993, p. 79). Para o teórico, a problematização da nostalgia corresponde à responsabilidade reflexiva do intelectual que procura transcender as fronteiras construídas pela modernidade. No conto em questão, portanto, encontra-se um efeito inverso, que a contradição entre a metodologia nostálgica que segue e a realidade que conhece nas deambulações chega a aludir à pós-modernidade nesta realidade. Ao revelar sua conexão com o tempo linear, Tester indica aproximação entre as noções de nostalgia e futuridade. Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, são justamente as duas noções que recusam o apelo de Augusto e o forçam a refletir sobre a própria vida.

Encontram-se evidências nos diálogos entre Augusto, Kelly e o Velho, dono do sobrado onde mora o andarilho. Uma vez Augusto falou de si mesmo: “Não tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo.” (p. 625) Isso pode aludir aos miseráveis que o andarilho encontrou nas ruas, que imaginavam vencer a pobreza com jogo do bicho, “os pobres que não perderam a esperança, e eles devem ser muitos, os miseráveis que não perderam a fé, pois cada vez há mais pontos de jogo espalhados pela cidade.” (p. 604) A fé religiosa, a esperança de transformar a realidade ou melhorar a vida, o medo de ser expulso, nas perambulações Augusto chegou a conhecer exemplos de todos os casos, entre os quais ninguém tinha realizado seus próprios projetos. É possivelmente nesse sentido que concluiu que “por isso ninguém pode me fazer mal” (p. 625), mas a conclusão logo se encontrou desafiada.

Para concretizar o projeto nostálgico, Augusto insistiu em distanciar-se da realidade presente, o que se evidencia antes de tudo no pseudônimo que adota. Apesar de o protagonista-escritor ser principalmente referido na narrativa pelo nome de Augusto, convém ressaltar que isso não necessariamente corresponde à perspectiva dele mesmo sobre sua identidade. A narrativa começa por introduzi-lo como “Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio” (1994, p. 593), diferenciando os dois nomes em termos de veracidade. No entanto, em vez de afirmar o fato, a apresentação chega a implicar um paradoxo: sendo verdadeiro o nome de Epifânio, por que o apresenta como Augusto? Para além disso, e Augusto não é nome

verdadeiro, a identidade como andarilho também se torna informação questionável. A interrogação permanece pendente nos parágrafos seguintes, quando se esclarece o motivo do personagem adotar o outro nome:

Ao ganhar um prêmio numa das muitas loterias da cidade, pediu demissão da companhia de águas e esgotos para dedicar-se ao trabalho de escrever, e adotou o nome de Augusto.

Agora ele é escritor e andarilho. Assim, quando não está escrevendo - ou ensinando as putas a ler -, ele caminha pelas ruas. Dia e noite, anda nas ruas do Rio de Janeiro. (1994, p. 594)

Nesse sentido, o nome de Augusto foi criado para identificar-se como escritor. Para o próprio personagem, porém, a identidade profissional parece questionável. Segundo a leitura de Renato Gomes, o pseudônimo contribui para confirmar a autonomia do escritor em relação ao mercado editorial (2008, p. 167). Nas tramas em que Augusto se apresentou a várias personagens, contudo, falhou o projeto de afirmar a autonomia de uma das identidades da outra. Perante a interrogação do pastor Raimundo, no primeiro encontro deles, apresentou ambos os nomes: “Augusto. Epifânio.” (1994, p. 620). Introduziu primariamente o nome novo, relacionado ao trabalho de escrever, seguido pelo nome “verdadeiro”. Verdadeiro, sem ser substituído pelo novo. Através da justaposição dos dois nomes, o adjetivo adotado pelo narrador parece confirmado implicitamente pelo personagem. Ressalta-se, mais do que a autonomia de um escritor isento da obrigação de satisfazer o mercado editorial, sua autoconsciência independente do trabalho de escrever. Logo depois, quando foi conhecer Zé Galinha, Augusto se apresentou como: “Aug – Epifânio.” (1994, p. 623) Indeterminado em apresentar o nome de Augusto, persiste no “verdadeiro” de Epifânio. Não se trata de engano proposital, por ter informado seu trabalho de escrever um livro intitulado *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. Passou a julgar desnecessário distinguir entre ele, ex-empregador de companhia de águas e esgotos, e o escritor Augusto? À medida das explorações no centro da cidade, a problemática dele ultrapassou da esfera de um mero projeto de escrever, tendendo a cancelar o distanciamento entre ele mesmo e a cidade observada, antigamente marcado pelo trabalho de escrever e o nome de Augusto. Nesse sentido, revela incerteza no sentido indicado de colocar “a máscara de escritor, Augusto, o magnífico, o majestoso diletante” (Gomes, 2008, p. 167), e o distanciamento artificialmente produzido pelo pseudônimo não lhe parece indispensável para religá-lo à cidade.

Quando Kelly exigiu que Augusto se envolvesse na sua vida por deitar com ela e ouvir a história da sua vida, também se transgrediu a fronteira que o andarilho estabeleceu entre

ele mesmo e a vida de outros e quebrou a distância construída. Contra a perspectiva dele, porém, a interrogação de Kelly lhe fez mal. Acabou envolvido em relações interpessoais que compõem o presente, forçado a enfrentar outros problemas para além de construir sua arte e filosofia de andar nas ruas. Num almoço, o Velho falou da esperança em tom nostálgico:

“E as pessoas, antigamente eram menos estúpidas”, continua o Velho, com um olhar triste, “e tinham menos pressa.”

“O pessoal da antiga era mais inocente”, diz Kelly.

“Era mais esperançoso. A esperança é uma espécie de libertação”, diz o Velho. (p. 617)

A esperança seria libertação só quando o sujeito, que ainda acredita no tempo linear, procura transcender a fronteira estabelecida entre o presente e outros momentos. À luz de Tester, trata-se de uma evidência de modernidade e suas contradições. Augusto afirmou o inverso: “Ao contrário do que o Velho disse, a falta de esperança me libertou.” (p. 625) Libertou-o da fronteira e, entretanto, aludiu à contradição no seu projeto nostálgico. A aparência do bem-estar se quebrou quando expressiu sua irresolução ao Velho, ao perguntar sobre o motivo pelo qual as pessoas querem continuar vivas. É porque têm boas lembranças, ou a esperança? Como o Velho disse não à esperança, e Kelly negou a exigência de boas lembranças, excluídas as duas formas de procurar a certeza – memória e esperança, nostalgia e a futuridade –, ficou ainda mais confuso. Finalmente, à hora normalmente reservada para escrever o livro, saiu da casa para afastar-se da vida que lhe confunde. Andando sozinho pelas ruas no centro da cidade, esta vez já tinha perdido a perspectiva de apelar aos vestígios do passado, numa situação totalmente diferente daquela em que determinou dedicar-se ao seu projeto de escrever. Como criticou Gomes, visto que o projeto de Augusto procura perverter com a nostalgia o processo que o desenraíza da cidade, “seu *solvitur ambulando* acaba confirmando o que quer perverter” (2008, p. 177). Acabou encontrando a natureza do seu problema, em vez da solução, pois a descontinuidade que pretende vencer já destrói o fundamento da nostalgia. Encena-se o que Tester afirmou sobre a condição pós-moderna, na qual não mais se encontra a certeza que o nostálgico procura (1993, p. 79).

Capítulo III: Leitura pós-moderna da cidade

A cidade não só é obra da arquitetura e urbanismo, mas também pode se entender como construção composta de discursos, narrativas elaboradas nas obras dos historiadores, sociólogos, ficcionistas, entre outros viventes interessados pela vida urbana. Nesse caso, na cidade também se enxerga a textualidade. Richard Lehan aponta para a “simbiose” entre a cidade e a literatura, argumentando que a cidade pode ser lida à mesma maneira que ler o texto literário (1998, p. 8). Com base nisso, discute paradigmas diferentes da cidade na literatura. No modernismo literário, conforme Lehan, destaca-se a separação entre a cidade de artistas e a outra composta pela multidão, até estabelecendo uma relação metafórica entre as massas e a cidade (p. 71). O pós-modernismo, por sua vez, condiciona a leitura da cidade ao próprio leitor de modo inédito:

Such a city is at once a physical reality and a state of mind: to read the city is to read an urbanized self, to know the city from within. Once we lose a transcendental signifier, the totalizing process is called into question and the city turns into a place of mystery: chance and the unexpected dominate, a romantic sense of the uncanny becomes exaggerated, and the city takes on the meaning of pure text, to be created by each individual and then read. (p. 287)

À luz disso, nos contos em questão, encontra-se simultaneamente o eco da tradição literária que trata da mesma temática e a renovação do Autor a partir da nova contemporaneidade. Enxergam-se não só leituras elaboradas sobre a cidade, mas também reflexões metalinguísticas sobre tais narrativas.

Labirinto de vozes

Pelo que foi discutido no primeiro capítulo, ao criticar o realismo feroz de Rubem Fonseca e seus contemporâneos, Antonio Candido sugeriu o risco de um “novo exotismo” na apresentação literária do marginal. Afirmando o esforço dos escritores brasileiros em eliminar a distância entre autor e personagem em narrativas em primeira pessoa para denunciar a situação do marginal, questionou se a técnica serve para criar uma linguagem exótica para o leitor da classe média:

Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente

para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inulto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. (Candido, 1987, p. 213-214)

Nesse sentido, a hipótese de novo exotismo se fundamenta na distinção pressuposta entre os agentes da narração na perspectiva de classe social. Nas produções de Fonseca nos anos 1990, a distância desta forma se encontra ambivalente. Apesar de não se deixar de denunciar as segregações sociais, ressalta-se o impacto da sociedade contemporânea à sensibilidade afetiva das pessoas, em vez de simplesmente relatar de modo jornalístico os fatos que marcam a distinção de classes sociais. Isso se evidencia, por exemplo, em “Orgulho”, conto que integra *O buraco na parede* (1995), em que se contam as atividades psicológicas do personagem principal deitado na cama de hospital durante apenas o tempo de uma radiografia. Combinando o efeito de objetividade da narrativa em terceira pessoa e a subjetividade do conteúdo, o conto reduz a descrição da situação miserável e apresenta a catástrofe da segregação social através do impacto de experiências e memórias da pobreza deixado no personagem.

Conforme Candido, o efeito que o realismo feroz procura é elaborar literariamente a brutalidade da situação, para se corresponder “à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento” (1987, p. 212). Nos contos de Fonseca nos anos 1990, a brutalidade se enxerga em experiências de diversas classes sociais. Não mais se condiciona ao marginal e, nesse sentido, estende-se a narrativas protagonizadas por burgueses e intelectuais. Assim, por denunciar a violência e crueldade em todo nível da vida contemporânea, a própria classe média também faz parte do objeto do olhar. Como em “A carne e os ossos”, conforme a análise no capítulo anterior, isso se realiza através da justaposição entre o observador e o observado, o enunciador e o enunciado, afirmando a pluralidade de narrativas e, ao mesmo tempo, questionando a ordem contemplativa de que o exotismo necessita, aquela estabelecida pela distinção pressuposta entre o leitor e o narrado de diferentes classes sociais. Para além disso, em vez de criar uma voz narrativa que mimetiza a linguagem coloquial de outra classe social, nos contos dos anos 1990, ainda se encontra uma perspectiva de mescla e fusão para tratar da divergência pressuposta entre a voz do marginal e aquela da elite urbana.

No caso de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, isso se resolve por meio de construir uma cidade composta de vozes dissonantes. A segregação social não mais se manifesta pelo contraste entre a voz narrativa do marginal e a realidade supostamente conhecida pelo leitor de classe média, como a crítica ao realismo feroz pressupõe, mas se encontra em forma de descontinuidades construídas no texto literário, tanto entre o texto urbano – textualiza-

se a cidade, como aponta Lehan – e seus códigos antigos, quanto entre as experiências dos leitores e o espaço urbano. Cria-se, de um lado, pelas deambulações do personagem-escritor, uma posição a partir da qual se estabelecem ligações entre o presente e o passado, o visível e o invisível, a voz e o silêncio na cidade contemporânea. De outro, no entanto, propõe enquanto problematiza o projeto de Augusto de construir sua própria narrativa sobre a cidade, pois se encontra uma variedade de leituras possíveis sobre o mesmo texto urbano. Principalmente no discurso direto, as vozes do marginal são relatadas desafiando a perspectiva de Augusto. Desta forma, em relação à narrativa em primeira pessoa criticada por Candido, o conto atenua o efeito dicotômico entre a narração e o leitor, transformando o papel do marginal como exposto – ou denunciado, considerando os textos como denúncia social – a um dos interlocutores.

O personagem-escritor, Augusto, nesse sentido, encontra sua identidade profissional questionável. Segue uma perspectiva moderna da arte, como o que seu amigo, João, o advertiu quando se manifestou interessado pela literatura e pensou em viver de escrever: “(...) o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo.” (1994, p. 593). Autônomo como artista, isento do controle capitalista do mercado cultural, porém, não consegue distinguir-se das massas como um artista. Apesar do foco narrativo, revela-se como apenas uma das vozes a que a narrativa se refere para escrever a cidade. Escrevendo com base nas suas observações da cidade, que examina como detetive: “olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas.” (p. 594) Como foi discutido no capítulo anterior, procura encontrar a arte onde reside a continuidade da cidade perdida, mas acaba sem conseguir: a ilegibilidade dos vestígios recusa seu projeto nostálgico. Em vez da verdade, acaba encontrando uma variedade de “falsidades”, equívoco que é acreditado como “verdadeiro”.

Os percursos do andarilho indicam mais a incomunicabilidade das pessoas do que a chamada comunhão com a cidade. Revela-se a segregação horizontal da sociedade que impede o diálogo entre os personagens que vivem nas ruas do centro, marcada pelo desdém e carência de conhecimento de um sobre outro, causando equívocos sem ser corrigidos. Por exemplo, o pastor Raimundo acabou conhecendo o protagonista como Augusto Epifânio, o que lhe reforçou a suspeita de que Augusto represente o Mal. E aquele organizador da chamada União dos Desabrigados e Descamisados, mal interpretada como União dos Mendigos, permanece conhecido como Zé Galinha, mesmo que insista em ressaltar seu nome verdadeiro, Zumbi do

Jogo da Bola. A segregação entre os marginais também se encontra no ódio que a prostituta Kelly manifesta aos mendigos:

Andam até o sebo de livros que fica atrás da igreja do Carmo, enquanto Kelly desenvolve a teoria de que os mendigos, nos lugares quentes como o Rio, onde andam seminus, são ainda mais miseráveis; um mendigo sem camisa, com uma calça velha, suja, rasgada, mostrando um pedaço de bunda, é mais mendigo que um mendigo num lugar frio vestido com andrajos. Ela viu mendigos paulistas quando foi a São Paulo num inverno e eles usavam casacos e gorros de lã, tinham um ar decente.

“Nos lugares frios os mendigos morrem gelados nas ruas”, diz Augusto. “É uma pena que o calor não mate eles também”, diz Kelly.

As putas não gostam de mendigos, Augusto sabe. (Fonseca, 1994, p. 614-615)

Assim, o mal-entendido habitualmente encontrado entre pessoas contribui para problematizar a acessibilidade de uma comunhão com a cidade, que Augusto procura realizar através da escrita: como tão frequentemente os habitantes no centro da cidade se enganam nas próprias experiências, de que maneira pode encontrar uma memória confiável, restaurável, sobrevivente de equívocos ao passar de uma narrativa a outra, para religar o andarilho-escritor à cidade em que vive? Karl Schøllhammer atribuiu o esforço de Augusto a uma busca de “o nível invisível da cidade”, julgando que procura aproximar-se da realidade urbana que só é vivida pelos marginais, uma realidade “autêntica enterrada nas ruínas da metrópole” (2013, p. 134). Câmara-Pereira também afirmou que, em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, enxergam-se dois textos, respectivamente relacionados a duas perspectivas da cidade: o texto referente à realidade urbana, e o outro da cidade rememorada e restaurada, supostamente encontrada no livro que está sendo elaborado por Augusto (2011, p. 61). No entanto, as observações do andarilho só lhe revelam uma cidade invisível diferente do que imaginou. Para além da cidade que se enxerga nas ruínas de arquiteturas e ruas, assim como a cidade que Augusto tenta recriar através das recordações, encontra-se uma cidade em que entrelaçam narrativas divergentes que o marginal desenvolve sobre a realidade que vive. Nesse sentido, a resistência à discordância entre o personagem-escritor e o ritmo da metrópole acabou por lhe evidenciar outras formas de discordância, não só entre diferentes grupos dos marginais, mas também entre ele e os demais personagens.

Mesmo que seja escritor e protagonista, Augusto não passa de um dos interlocutores caracterizados no conto. Como o texto escrito por ele permanece ausente, convém ressaltar que é a própria voz narrativa, em vez do personagem-andarilho, que dá voz ao marginal e constrói

a cidade ficcionalizada. Encontram-se divergências entre a narração metalinguística e o projeto de Augusto. Em vez da cidade visível composta de realidades violentas, que Augusto testemunhou, e aquela invisível idealizada, a narrativa constrói uma outra cidade em que se entrelaçam experiências e narrativas divergentes, composta juntamente dos percursos do deslocamento do escritor pela cidade e as vozes daqueles que habitam o mesmo espaço. Antes de o narrador contar as observações do andarilho nas deambulações pela cidade, esclarece-se seu projeto pelo qual determinou dedicar a sua vida e o nome de Augusto:

Ele pretende evitar que seu livro seja uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico, do horror, do crime e da miséria, como é do interesse de muitos cidadãos de recursos, estrangeiros principalmente; seu livro também não será um desses ridículos manuais que associam o andar à saúde, ao bem-estar físico e às noções de higiene. Também toma cautela para que o livro não se torne um pretexto, à maneira de Macedo, para arrolar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. Nem será um guia arquitetônico do Rio antigo ou compêndio de arquitetura urbana; Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. Solvitur ambulando. (1994, p. 600)

Assim, o andarilho pretende recriar uma leitura estética e metafísica sobre a vida urbana a partir das perambulações. Ao mesmo tempo, contudo, o próprio conto desafia a arte e a filosofia que procura, pois na narrativa não raramente se encontram, por exemplo, as chamadas “divagações prolixas”, que contribuem para entender a cidade à qual Augusto quer se religar. A enumeração dos cinco nomes aplicados na história à rua das Marrecas, como reclamou o Velho, mostra “a mania que essa gente tem de mudar os nomes das ruas” (p. 598), que reescreve a cidade e a torna cada vez mais ilegível. O rebelde do conto ao projeto de Augusto também se encontra na digressão sobre a relação atual entre a Igreja católica e a Igreja do pastor Raimundo. Eis exatamente um trecho “à maneira de Macedo”, pois em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, logo acima da frase que o conto cita como epígrafe, encontra-se um parágrafo de “divagação prolixa” que também tematiza interrelações entre instituições religiosas⁶.

À vista disso, porém, a visão de Augusto sobre suas observações parece

⁶ Vide: MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Brasília: Senado Federal, v. 42, 2005, p. 236. A obra foi inicialmente publicada em 2 volumes, 1862-1863.

ambivalente. Principalmente em forma de interlocução, registram-se as vozes de personagens secundários, entrelaçadas por intermédio da participação do andarilho. Quando o velho dono do sobrado elogiou a cidade no passado com uma população menor e menos automóveis, percebe-se que compartilhou o mesmo ponto de vista nostálgico com Benevides e Hermenegildo. Na questão de soletração, a atitude de Kelly pode lembrar o desaparego dos jovens corrigidos por ele quando pintaram desenhos na parede. Mas às vezes se encontram perspectivas divergentes, como no caso de Kelly, apresentadas num conflito entre ela e Augusto, quando o andarilho recusou conhecer a história dela:

“Não vou mais a lugar nenhum com você pra ver chafariz, prédios caindo aos pedaços e árvores nojentas enquanto você não parar pra ouvir a história da minha vida. Ele não quer ouvir a história da minha vida. Mas ouve a história da vida de todo mundo.”
 “Porque você não quer ouvir a história da vida dela?”, pergunta o Velho.
 “Porque já ouvi vinte e sete histórias de vida de putas e são todas iguais.”
 (1994, p. 619)

Parece injusto acusar o escritor de discriminar a prostituta, por ter ouvido um número de histórias, mas pode se enxergar a totalização e generalização que pratica de modo inevitável para concretizar seu projeto de escrever. Expulsa a voz de Kelly da sua narrativa. Isso também ocorreu a Raimundo, o pastor imigrante. A conversa entre ele e Augusto só destaca a incomunicabilidade entre pessoas. Como uma exceção na narrativa que focaliza os percursos de Augusto, encontra-se uma passagem digressiva extensa sobre a história da vida de Raimundo, assim como uma outra da sua conversa com o bispo. Imigrante do Ceará, o pastor não serve a igreja por causa religiosa, mas trabalha à maneira herdada da sua carreira como camelô, julgando a crença como uma outra forma de mercadoria apenas em troca do dízimo. A igreja, como se interessa pelo mesmo objetivo, serve como um emprego que lhe promete a esperança de mudar para a Zona Sul e viver entre os ricos. Acabou enganado por si mesmo em confundir o valor profano e a crença religiosa e, ironicamente, julgou Augusto como personificação do Mal, culpando o andarilho de prejudicar a arrecadação do dízimo no seu templo. A história da vida de Raimundo, narrativa desconhecida pelo andarilho, compõe uma passagem ausente no relato de Augusto, marcando a fonte da divergência entre o texto do conto e o projeto do andarilho, mesmo ambas intituladas “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Até se produz uma outra narrativa a partir do encontro dos dois personagens, na qual Augusto parece personificação do Mal:

Ele descobriu o nome sob o qual Satã se esconde, Augusto Epifânio.

Augusto: magnífico, majestoso; Epifânio: oriundo de manifestação divina. Ah! ele não podia esperar outra coisa de Belzebu senão soberba e zombaria. E se esse que finge se chamar Augusto Epifânio não for o próprio Coisa Ruim é no mínimo um sócio dos seus malefícios. Lembra-se do versículo 22,18 do Êxodo: “Tu castigarás de morte aqueles que usarem de sortilégios, e de encantamentos”. Volta a trovejar e a chover. (p. 621-622)

Trata-se de uma narrativa constituída com base no equívoco sobre o nome do andarilho: o pastor se enganou por Augusto apresentar os dois nomes sem esclarecimentos. Talvez, na perspectiva de Raimundo, a apresentação de Augusto até sirva para justificar sua narrativa. Nesse sentido, a passagem ainda pode servir para questionar a separação da arte e a vida inicialmente suposta por Augusto. A sua procura da autonomia da arte, assim com a marca disso, o nome de Augusto, se problematiza quando se mete na vida de outros personagens nas suas perambulações. Parece consciente da contradição:

Augusto não gosta de se meter na vida dos outros, essa é a única maneira de andar nas ruas de madrugada, mas Augusto não gosta do quebrador de cabines telefônicas, não porque se importe com os telefones, desde que saiu da companhia de águas e esgotos nunca mais falou num telefone, mas não gosta da cara do homem, grita “para com essa merda”, e o depredador sai correndo em direção à praça Monte Castelo. (p. 626)

No entanto, ao ensinar Kelly a ler, mesmo sem propósito, inseriu-se na história da vida dela e se envolveu no relacionamento. Justamente por estar andando para lhe comprar um presente, ficou impaciente à interrogação de Raimundo, dando origem à confusão do pastor sobre o nome. Augusto imagina em ser visto após a publicação da sua obra, mas ao mesmo tempo ao procurar ler a cidade através de suas observações, já está reescrevendo a história da própria cidade, produzindo narrativas lidas por outros também envolvidos no espaço. O escritor perdeu seu halo para integrar-se na vida nas ruas da cidade. Isso permite uma outra leitura do desfecho do conto, em que, como apontou Gomes, “acaba confirmando o que quer perverter.” (2008, p. 176)

Nesse sentido, encontra-se a contradição que Linda Hutcheon considera como característica pós-moderna. O conto, enquanto constrói uma narrativa possível sobre a cidade, a que está sendo elaborada por Augusto, a problematiza ao dar voz a outras narrativas. Especificamente, neste conto em questão, a pós-modernidade da narrativa se manifesta vinculada à própria vida urbana. A crítica de Hutcheon sobre a ficção pós-moderna destaca a metaficção historiográfica, forma tanto metaficcional quanto historiográfica de narrar o passado.

Conforme Hutcheon, a metaficção historiográfica desafia a noção de autenticidade que convencionalmente interessa tanto à ficção quanto à historiografia: “Historiographic metafiction, for example, keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here—just unresolved contradiction” (1988, p. 106). Encontra-se um caso aparecido no conto em questão, em que se revela o processo artificial de construir e reescrever o texto urbano.

Se “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” apresenta o paradoxo entre a construção de narrativa metafísica e a inclusão de narrativas concretas, em “Artes e ofícios”, conto que integra *O buraco na parede* (1995), revela-se a fusão de autenticidade e ficcionalidade que caracteriza o conjunto de vozes da cidade. Conta-se, em primeira pessoa, a negociação entre o narrador novo-rico carioca e um *ghostwriter*. Após o sucesso do primeiro livro escrito pelo *ghostwriter*, procurou conhecê-lo pessoalmente. Encontrou uma mulher. O negócio cultural se tornou um acordo entre amantes, “simbiose”, como disseram. Conta-se também seu relacionamento com uma outra amante, Gisela. Esta vez foi a amante que perguntou, como Kelly em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”: “Por que você não escreve sobre a minha vida? Quer que eu te conte a minha vida?” (1995, p. 619) O homem “escritor” recusou, de novo, pela razão de que seria melhor os amantes não saberem muito da vida do outro. Na verdade, a vida dele se revela composta de uma mescla de fato e falsidade. Enquanto a narrativa se manifesta como uma confissão, conta-se tudo que o dinheiro lhe proporcionou para satisfazer o exibicionismo. Até o livro que a *ghostwriter* escreveu foi uma mescla de verdade e falsidade: um romance intitulado *O falsário*, em que forja uma autobiografia de Machado de Assis. Com o livro o novo-rico conseguiu a fama: como um culto, falsário, para satisfazer o exibicionismo e, ironicamente, parecer membro da elite verdadeiro. Irônico, porque este personagem antigamente marginal, quando finalmente tem sua voz ouvida pela sociedade, em forma de livro publicado, tem que emprestar a palavra de outros. E a *ghostwriter*, a escritora verdadeira, acaba tendo sua palavra coberta pelo sucesso de outros, em troca do dinheiro. Assim, conforme a narrativa que o narrador constrói sobre a cidade, a consciência do miserável e o exibicionismo da elite se fundem e, por intermédio do dinheiro, o verdadeiro e o falso se transferem e combinam em novas narrativas, estruturando conjuntamente o labirinto da cidade.

Entre ironia e crítica

Uma das divergências fundamentais entre teóricos do pós-moderno reside na relação entre o pós-modernismo e o modernismo, a partir da qual se desenvolvem seus pontos de vista sobre a paródia nas práticas culturais. Apontando para uma ruptura estética enquanto ideológica entre o modernismo e o pós-modernismo, Fredric Jameson enuncia que, na cultura pós-moderna, a paródia se encontra substituída por *pastiche*, em consequência de “The disappearance of the individual subject, along with its formal consequence, the increasing unavailability of the personal style” (1992, p. 12). Quanto ao efeito estético e político, conforme o estudioso, o *pastiche* reserva a forma de imitação, mas se encontra neutralizado em relação à paródia e acaba sem intenção nem sentido (1991, p. 17). Linda Hutcheon, por sua vez, julga a transgressão do pós-modernismo às fronteiras estabelecidas pelo modernismo como problematização, em vez de negação. Nas práticas da paródia pós-moderna, mesmo redefinida, ainda se encontra a distância crítica: “The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity.” (1988, p. 26) Especificamente, na sua crítica sobre a ficção pós-moderna, sobretudo a metaficção historiográfica, discutiu o sentido paradoxal da paródia pós-moderna:

... there is always a paradox at the heart of that “post”: irony does indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm – textually and hermeneutically – the connection with the past. (1988, p. 125)

Nesse sentido, Hutcheon levantou, de um lado, a abertura da ficção pós-moderna ao mundo textual construído por diversas formas de intertextos e, de outro, a autonomia em relação à tradição literária, em que se baseia a potência de resistir à hegemonia de discurso antigamente estabelecida. Assim, argumentou a estudiosa, ao invés da perspectiva levantada por Jameson, ainda se permite seriedade e intenção na arte pós-modernista (p. 27;134).

Conforme apontou Hutcheon, a intertextualidade pós-moderna, em forma de paródia, questiona a noção de sentido textual fechado e centralizado (p. 127). Nos contos pesquisados, não raramente se encontram paródia de vários tipos de intertextos, a partir da qual se estabelece diálogo entre os textos enquanto seus contextos. Como se referiu na nossa análise de “Anjos das Marquises”, a referência paródica da doutrina evangélica estende o sentido do texto. Nesta ótica, ainda se destacam “Carpe diem” e “À maneira de Godard”, contos mais extensos respectivamente das coletâneas *História de amor* (1997) e *A Confrataria dos Espadas*

(1998).

“Carpe diem”, originalmente publicado com título de “História de amor” em 1996, conta o desenvolvimento do relacionamento entre um homem e uma mulher. Vincula-se estreitamente à realidade do Rio de Janeiro, como se lê na primeira frase do conto, ao deslocamento da classe alta:

Os ricos não moram mais em Copacabana, mas ainda existem alguns apartamentos de luxo na avenida Atlântica ocupados por novos milionários que gostam de dar grandes festas de réveillon. (1997, p. 79)

A narrativa se desenvolve principalmente no tempo presente, às vezes interrompida por digressões no passado ou futuro. Numa das festas da elite carioca, encontram-se a mulher e o homem e, até sem se apresentarem, combinam outro encontro em Paris dali a quinze dias. Quando viajam a Paris conhecem os nomes respectivos, Sabrina e Robert. À volta para o Rio, namoram na cama, no cinema, nas interlocuções, nas cartas, e só depois confessam a verdade de nome e estado civil: Paula e Roberto, ambos casados, vivendo da riqueza dos respectivos cônjuges. Conspiram para conseguir a riqueza do parceiro e casar-se. Primeiro pensam em cometer um assassinio, incapazes de determinar qual dos cônjuges que matariam, mas desistem do crime após um encontro acidental dos dois casais numa festa. Entretanto, o esposo de Paula planeja assassiná-la para juntar-se com sua amante. Paula descobre o plano dele por acaso e, por fim, tendo convencido o assassino empregado pelo esposo dela a desistir, Roberto o chantageia e consegue uma metade da riqueza dele para dar a Paula. A relação entre os personagens permanece sem profundidade: como uma “história de amor”, indicado pelo título na primeira edição do conto, trata-se de um “amor” composto meramente de excitações sexuais catalisadas pela exaltação de conspirar contra e transgredir as regras.

No que diz respeito à narração, em “Carpe diem”, destaca-se que a extensão do espaço ocupada pelas vozes dos personagens. Emília Silva julgou isso como uma procura de “neutralizar a voz do narrador através de extrema objetividade, como se fosse uma câmera que capta os movimentos das personagens”, “inserindo recursos cênicos” (2014, p. 49). Certamente se evidencia uma aproximação ao gênero teatral, sobretudo na perspectiva formal, através dos diálogos que ocupam grande parte da narrativa, a linguagem concisa e direta em descrever as ações do personagem, os verbos em tempo presente, e até a divisão dos enredos em diferentes cenas. Desta maneira, à narrativa já não cabe a objetividade, pelo menos aquela no sentido do projeto da literatura realista e naturalista. Também não se procura de fato a neutralidade. Na voz narrativa se enxerga o toque frequente na ficção do Autor em caracterizar o narrador,

marcado pela frieza e o tom irônico. Não deixa de exprimir seu ponto de vista sobre a história dos personagens, como se vê após sua narrativa aparentemente neutral de um dia de Paula: “Como a vida parece um filme, esse se assemelha a um daqueles filmes de Buñuel que pretendem mostrar que a burguesia é estúpida, narcisista, consumista e hedonista.” (1997, p. 102) Entretanto, ainda se indica a presença do leitor pelo uso do verbo em primeira pessoa do plural: “É numa dessas festas, num apartamento de cobertura, que um homem, cujo nome ainda não sabemos, se encontra com uma mulher, também desconhecida, no último dia do ano.” (p. 79)

Assim, ao invés da ausência de narração discutida por Emília Silva (2014, p. 49), destaca-se a presença da voz narrativa no conto, apesar de dar lugar tanto quanto possível às vozes dos personagens em contar a trama. O narrador onisciente tem descartado o disfarce e surge francamente para dialogar com seu leitor. Para além disso, pela ótica do tempo verbal, a narração, desenvolvida no presente, se revela sincrônica ao tempo externo. Desta maneira, em relação ao projeto realista que procura verossimilhança, realça-se o próprio ato de narrar, como se se apresentasse uma trama teatral, isento de preocupação alguma com a veracidade da história.

No mesmo conto, também se enxergam intertextos cinematográficos. Pela ótica dos personagens principais, transgrede-se a fronteira entre o cinema e a vida deles. Combinam-se não só pela obsessão comum pelo cinema – Roberto se interessa por imitar personagens dos filmes, enquanto Paula considera ver filmes como a única exceção na sua vida determinada pela vontade do marido –, mas também com ajuda de lições que aprendem dos filmes. Seus planos homicidas se entrelaçam com tramas cinematográficas:

Eu já tinha tudo planejado. Já tenho o revólver.
Planos são feitos para serem abandonados. Tirei daquele filme sobre o Confúcio.
(...)
Como é que vai ser então?
Igual nesse filme da TV a cabo que eu vi.
Um filme da TV a cabo?!
Qual é o problema? Eu vejo filme da TV a cabo. Você não vê?
Claro que não. Perto da minha casa tem uma loja de vídeo que fica aberta a noite inteira, no posto de gasolina.
A noite inteira?
Quase como é que é o filme?
A mulher dá a chave da casa para o amante, ele entra na casa e mata o marido. O velho truque do assaltante. Você já tem o revólver.
Vamos dizer ao mesmo tempo, nós estamos loucos.

Nós estamos loucos! (1997, p. 100)

Ao mesmo tempo, tratam a vida deles como se fosse um filme. Roberto, ator de teatro na sua adolescência, levantou a proposta de produzirem um filme por eles mesmos e conseguiu. É por meio de interpretar e até criar personagens do filme que resolve o homicídio planejado pelo marido de Paula e depois consegue extorqui-lo. Se no primeiro caso tem por finalidade salvar a amante do assassinio, por fim já se torna um criminoso também. No discurso deles, no entanto, as ações são entendidas como interpretações num filme, indicando a possibilidade de aprofundar a transgressão à fronteira entre a arte e a vida, como se vê no final do conto:

Vamos acabar tendo de matar... *ela*...
 A longo prazo, também *ele*.
 Parece um filme.
 O que seria do mundo se o cinema não tivesse sido inventado?
 Horrível. (1997, p.135, grifos do autor)

Podia-se não tomar este diálogo na cama a sério, mas as “interpretações” feitas por Roberto já provam a possibilidade de concretizar-se seu plano cinematográfico. Nesse sentido, se o leitor lembrar a presença da voz narrativa, pode servir para atenuar o horror possível que se forma na voz dos personagens, visto que se sublinha a ficcionalidade da narração. Trata-se de uma das particularidades da ficção de Rubem Fonseca, em que se enxerga sua aproximação ao pós-moderno: problematiza as narrativas construídas e, pela ambiguidade e a incerteza produzidas pelo texto, transgride a fronteira entre a arte e a vida enquanto problematiza a própria transgressão.

A narração de “À maneira de Godard” imita a forma do teatro. Construído como uma peça de teatro, o conto apresenta três níveis de narrativas, compostas respectivamente pela apresentação metalinguística do Mestre-de-Cerimônias do teatro aos supostos espectadores, a trama interpretada pelos atores, e as narrativas fragmentadas inseridas nos diálogos entre os personagens. Fora disso ainda se encontra o texto com as marcações das didascálias. Não se trata verdadeiramente de um texto dramático. Em sua imitação, porém, tanto o Mestre-de-Cerimônias quanto os “atores”, com seus discursos, transferem as informações visuais em palavras para o leitor perceber. Se se distinguem os atores dos personagens que interpretam na peça de teatro, não passam de “atores” textuais – as palavras não são escritas para o ator enunciar no palco, mas compõem o próprio ator –, e o “teatro” serve apenas para o espectador-leitor assistir em forma textual. Com base nisso, a trama central do “teatro” se compõe de um

jogo erótico entre Romeu e Julieta, nomeadamente com objetivo de acabar com o medo sobre o sexo. O jogo, chamado Jogo da Arte e Ciência do Partejar, se desenvolve em forma de diálogo, em que um dos jogadores fala de digressões enquanto o outro indica o desejo de conhecer seu corpo nu. Disputam sobre histórias fictícias, estudos paleontológicos, conhecimentos históricos, atribuindo uma seriedade metafísica ao jogo que dias depois termina por aprender o prazer do ato sexual:

ROMEU

Agora é a sua vez.

JULIETA

Fale-me mais, esse é um prazer próprio da alma?

ROMEU

Sim, é próprio da alma, mas também da carne.

(...)

JULIETA

(...) Oh! É um prazer puro isento de dor, próprio da alma. Meu amor!

ROMEU

Meu amor! (1998, p. 118-119)

A apresentação do Mestre-de-Cerimônias, por sua vez, serve para informar o suposto espectador do tempo do teatro e a disposição cênica. Para além disso, com a presença da sua voz, se enxerga ambiguidade na divisão dos níveis de narrativa: em relação ao espectador se apresenta como um dos papéis do teatro, isso marcado pelo uso do pronome pessoal “eu”, mas paradoxalmente apresenta uma desigualdade de posição entre ele e os demais personagens, pois é ele que manipula o tempo e espaço em que dialogam e age, como o único capaz de falar com o espectador e sentir o tempo externo. Confunde a distância entre o espectador e o palco enquanto a sustenta. Na abertura, após uma introdução de componentes básicos do teatro, refere um trecho de *Filebo*, de Platão, em que Sócrates conclui sua disputa com outros interlocutores, e em que afirma que só no quinto lugar dos bens, seguindo a medida, o belo, a inteligência e o saber, se encontra o prazer, composto de “os prazeres puros da própria alma e que acompanham, uns o conhecimento, outros as sensações” (1998, p. 74). É referido de novo no fim do conto, porém, contestado pelo Mestre-de-Cerimônias, que defende a eternidade do prazer:

Não importa que os prazeres que definimos como isentos de dor, a que chamamos os prazeres puros da própria alma, e que acompanham, uns o conhecimento, outros as sensações, como diz Sócrates, venham em quinto lugar, depois da medida e do propósito, da simetria e do belo, da inteligência e da sabedoria, da ciência e das artes. Pois o belo muda, o saber muda, a inteligência muda, a medida muda. Mas o desejo é inalterável. (p. 119-120)

Assim, na peça do teatro se enxerga, antes de tudo, uma intertextualidade paródica com os diálogos de Platão. A personagem, Julieta, também se manifesta consciente da intertextualidade no seu jogo, não só por parafrasear a fala de Sócrates no trecho já citado, mas também numa comparação dos dois textos, afirmando que “o Jogo da Arte e Ciência do Partejar não é tranquilo como um diálogo de Platão” (p. 105). Justapõem-se os gêneros diferentes, e desta maneira se quebra a fronteira tradicionalmente estabelecida para distinguir a literatura “alta” e a “baixa”. Pela mescla de temáticas pornográfica e metafísica, com linguagem marcada simultaneamente por obscenidade e seriedade, o conto reinterpreta e subverte o sentido dos intertextos no contexto contemporâneo.

Como foi discutido no capítulo anterior, o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” também pode ser entendido como prática intertextual a partir da figura literária do flâneur, visto que estudos críticos já apontaram a divergência e a aproximação entre o modelo inicialmente vinculado a Paris do século XIX e a caracterização do personagem Augusto. Conforme a reflexão de Hutcheon sobre a intertextualidade na ficção pós-moderna, são justamente as semelhanças entre os intertextos que exigem prestar atenção às diferenças (1988, p. 135). Nesta ótica, pode ser lícito contextualizar e reinterpretar os intertextos em questão a partir das relações diferentes das duas figuras com a multidão. O flâneur, na sua origem, se baseia na perspectiva dicotômica de Baudelaire sobre a cidade moderna, sem conhecer que, como apontou Berman, “there can be rich and complex relations, mutual influences and interfusions, between what an artist (or anyone else) dreams and what he sees.” (1988, p. 140). Tester também enxerga o dualismo do flâneur: “He is the man who is only at home existentially when he is not at home physically” (1994, p. 2). No início da história de Augusto, também se enxerga um dualismo parecido, pois passa todo dia nas ruas e volta ao sobrado para escrever à noite. À medida das suas deambulações pelo centro da cidade, porém, fica cada vez mais ligado e envolvido na vida dos outros, seus objetos de observação, com relações desenvolvidas em diversas formas com as pessoas. Por isso, fica perturbado e confundido com as interações imprevistas, assim rompidas as dicotomias entre interior e exterior, dia e noite.

Para além da caracterização da figura literária, entretanto, ao contextualizar os intertextos, pode se evidenciar também a diferenciação entre as formas de imaginar a própria cidade. O flâneur de Baudelaire encontra alegria e excitação dentro da movimentação da avenida, mas a procura nostálgica da cidade ideal pelas ruas no centro da cidade se revela difícil no conto de Fonseca. Em relação a Paris no tempo de Baudelaire, o centro do Rio de Janeiro contemporâneo não é mais habitado pela grande multidão, nem o andarilho consegue encontrar

uma força unificadora que possa ajudá-lo a resistir à divergência em todo nível que caracteriza o espaço descentralizado. Nesse sentido, se o conto fecha com a solidão do andarilho, trata-se de uma sensibilidade afetiva diferente daquela que o flâneur sente no centro da solidão. Augusto acaba em fracasso na sua procura de certeza, em palavras de Tester, “attempt to make the human sufficient unto itself” (1993, p. 66), enquanto o flâneur não considera isso como um problema a ser resolvido ao imergir-se na multidão.

Considerações Finais

Nos contos da última década do século XX, Rubem Fonseca não deixa de manifestar sua conexão referencial com as realidades contemporâneas ou, em palavras de Vidal (2000), seu “impulso realista”. Ao adaptar-se às novas realidades de hoje, a ficção do Autor se distingue do realismo convencional com renovações estilísticas, relacionando-se com o chamado novo realismo. No mesmo processo, entretanto, suas narrativas parecem tornar questionável a noção do real atingível e representável, fundamental para o realismo moderno. A manifestação disso, quando apela aos recursos estéticos da arte pós-modernista, não deixa de abandonar particularidades do contexto brasileiro, sobretudo nas suas leituras da cidade.

A dissertação presente tem como referência apenas alguns dos nomes mais importantes em discutir o pós-moderno, considerando o número de teóricos de várias áreas envolvidos nos debates a respeito. A partir da perspectiva sobre a relação entre o pós-modernismo e o modernismo, ressaltam-se duas categorias de ponto de vista. No prefácio à edição de Penguin de *All that is solid melts into air*, Marshall Berman aponta para sua divergência com os teóricos do pós-modernismo que anunciam uma derrota total da modernidade. Encontram-se os nomes de Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard na lista levantada por Berman, a que podemos adicionar também Fredric Jameson, que aponta para rupturas estética e ideológica entre o pós-modernismo e a cultura modernista. Podem-se lembrar, entretanto, críticas da arte pós-modernista que se aproxima ao ponto de vista de Berman, que questiona de que modo o chamado mundo pós-moderno se separa de ou transcende o moderno (1988, p. 10). São os teóricos que, em áreas diversas, realçam a continuidade entre a modernidade e a pós-modernidade e que apontam para a contradição que caracteriza o pós-moderno, como Linda Hutcheon e Keith Tester.

À luz dos recursos teóricos que apontam para as ideias que a sociedade pós-moderna impõe sobre a vida e a alma humana, levantam-se aspectos pós-modernos nos contos de Rubem Fonseca analisados na dissertação presente. Para além de absorver a chamada pós-modernidade na sua escrita, o Autor também consegue elaborar de modo literário como essas ideias reconfiguram os conceitos, o espaço urbano e a noção do tempo que predominam ou tendem a predominar na sociedade contemporânea que ele mesmo vivia e percebia. Ao mesmo tempo, com ajuda de recursos estéticos, tanto de obras clássicas na tradição de arte e filosofia ocidental, quanto de práticas contemporâneas da arte popular, procura reflexões e resistência à crise e incerteza da narrativa no nosso tempo. Em relação às obras publicadas durante a ditadura

militar, ao enfrentar a segregação social não menos preocupante, tenta ultrapassar a dicotomia entre a elite e o marginal, a cultura erudita e a popular, constrói uma sociedade urbana caracterizada por divergências em todo nível. Assim, as pós-modernidades extraídas das experiências na sociedade contemporânea e dos recursos estéticos atribuem conjuntamente uma contemporaneidade à produção do Autor nessa altura.

Apesar da preocupação social, explícita nas obras, o Autor se manifesta discreto em exprimir seu próprio ponto de vista, assim como os narradores que cria nas obras. Resumindo a leitura da experiência urbana na ficção brasileira contemporânea, Ângela Maria Dias conclui que “os olhares contemporâneos sobre o outro podem revelar-se em três modalidades: a da crueldade propriamente dita, dolorosa e sem escapatória, a do exotismo, distante e estetizada, e a da melancolia, indiferente e narcísica.” (2008, p. 35) Há vozes críticas que questionam o exotismo potencial de narrativas denunciadoras de Fonseca, mas pelos casos discutidos na dissertação presente, o Autor não pode ser considerado patrocinador do “exótico” ou adepto do exotismo. Talvez, pela mesma razão, sua elaboração da violência se manifesta mais metafísica do que em obras mais antigas. Ou seja, menos jornalística. Para além disso, em primeira ou terceira pessoa, a distância entre o observador e o observado se encontra ambivalente, em vez de ser destacada. Às vezes se evidencia o tom irônico do personagem ou do narrador, mas a distância estética implicada pela ironia logo se revela eliminada pela aceitação da realidade. No entanto, não se recusa totalmente o sentido político. Em vez do *pastiche*, ironia branca, em palavras de Jameson, os recortes intertextuais compõem um texto com sentido ambivalente, sem chegar ao nível de crítica social.

Assim, evita-se a crítica de Jameson sobre a falta de sentido político na arte pós-modernista. Se se considerarem os contos como prática pós-modernista, deve se aproximar mais à observação de Hutcheon. Marshall Berman, ao refletir sobre as divergências a respeito da diferenciação entre o modernismo e o pós-modernismo, assim retratou o modernista: “To be a modernist is to make oneself somehow at home in the maelstrom, to make its rhythms one’s own, to move with its currents in search of the forms of reality, of beauty, of freedom, of justice, that is fervid and perilous flow allows” (1988, p. 345-346, grifo do Autor). Longe de “se sentir em casa no turbilhão”, porém, os personagens nos contos pesquisados se identificam mais como vítimas das movimentações transitórias e impiedosas da sociedade contemporânea. Em palavras de Tester, trata-se de nômade pós-moderno, sem destino nem ponto de partida, cuja existência se condiciona à aparência do presente (1993, p. 75). Os olhares observadores, por sua vez, são olhares de sem-teto perdidos em experiências inconstantes nas hiper-realidades produzidas pelo

sistema do consumo. Nessa sociedade do espetáculo, porém, como se evidencia na nossa leitura dos contos, ainda é possível encontrar um abrigo pelo menos temporário, um outro espaço, como o hotel em “A carne e os ossos”, a selva em “Viagem de núpcias”, o jogo de interlocuções em “À maneira de Godard”, o jardim em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, que serve para os personagens reverterem a impotência provocada pelo caos e agonia de valores e certezas, reencontrarem seu desejo perdido na metrópole. Para além disso, a partir da intertextualidade nas obras pesquisadas, não só se marcam renovações de linguagem literária, mas também se sublinha a contemporaneidade da escrita do Autor. Fora das semelhanças, destaca-se a distinção. O flâneur e o “homem da multidão” se encontram reinterpretados nas ruas do Rio de Janeiro no fim do século XX e indicam diferentes sensibilidades afetivas e diversas reflexões. À vista de tudo isso, à luz do pós-modernismo, a cidade que Rubem Fonseca literariamente elabora se revela repleta de contradições e divergências. E isso, acreditamos, sua literatura mostra.

Referências Bibliográficas

Obras de Rubem Fonseca

FONSECA, José Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O buraco na parede: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **História de amor: conto inédito**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1996.

_____. **Histórias de amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **A Confraria dos Espadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Obras Sobre Rubem Fonseca

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Violência: A Ficção de Rubem Fonseca. Rio de Janeiro: **Terceira Margem**, n. 21, p. 79–91, 2009.

ARRUDA, Ângela Maria Pelizer de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. **Estação Literária**, Paraná, v. 9, n. 0, p. 220–237, 2012.

BORGES, Igor Alexandre Barcelo Graciano; SOUZA, Leandro Faria De. Henri: A crueldade no conto de Rubem Fonseca. **Revista de Estudos Literários da UEMS**, Dourados, v. 3, n. 20, p. 401–421, 2018.

CÂMARA-PEREIRA, Francisco Afrânio. **Por dentro da cidade – solidão e marginalidade em Rubem Fonseca**. 2011. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

CORONEL, Luciana Paiva. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: O brutalismo em questão. **Revista Literatura em Debate**, Florianópolis, v. 7, n. 12, p. 183–192, 2013.

FARIA, Alexandre. Rubem Fonseca: cidade - violência. *Em: Literatura de subtração: A experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2009. p. 75–116.

FERREIRA, Istela Regina. **O Neonaturalismo de Rubem Fonseca**. 2009. Dissertação de mestrado - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Sedução e crueldade. *In: DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula (org.)*. **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

p. 169–179.

_____. Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, 2016. p. 147–161.

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

FREITAS, Gabriel Domício Medeiros Moura. **Aproveitamentos de rupturas estéticas de vanguarda em contos de Rubem Fonseca**. 2012. Dissertação de mestrado - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. **Estudos e pesquisas em Psicologia**, UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, n. 2, p. 425–446, 2009.

GIL, Fernando Cerisara. O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 23, p. 37–48, 2008.

GODOY, Abílio Marcondes. **Negatividade, fatalidade e aporia: uma visão trágica do mundo nos contos de Rubem Fonseca**. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Revista e Ampliada ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna? Rio de Janeiro: **ALCEU**, v. 1, n. 1, p. 64–74, 2000.

_____. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? *In*: DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p. 143–154.

_____. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. Puc-Rio: **Semear**, v. 4, 1998. Disponível em: <http://catedravieira-ic.lettras.puc-rio.br/obra/47/a-cidade-moderna-e-suas-derivas-pos-modernas>. Acesso em: 17 nov. 2022.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. De sonhos e visões: da pós-modernidade à contemporaneidade do conto brasileiro. **Revista De Letras**, Araraquara, v. 51, n. 2, p. 135–152, 2011.

JÚNIOR, Nelson Eliezer Ferreira. A trilogia fonssequiana da fragilíssima virilidade. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 86–102, 2020.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. **Literatura e sociedade**, v. 5, n. 5, p. 120-134, 2000. [1993]

- LU, Zhengqi. **Pesadelo Inescapável: história e ficção em *Agosto***, de Rubem Fonseca. 2020. Monografia de graduação - Universidade de Pequim, Pequim, 2020.
- ORTELLADO, Raul. **Perspectivas metaficcionais em narrativas de Rubem Fonseca**. 2020. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2020.
- PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. **Signótica**, UFG, v. 11, p. 9–27, 1999.
- SABINO, José Feres. Rubem Fonseca: modalidades de encarceramento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 32, n. 92, 2017.
- SANTOS, Daniele Ribeiro Dos. **Do Realismo Sujo ao Realismo Vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez**. 2007. Tese de Doutorado - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O caso Rubem Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Nenhum Brasil existe**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 729–737.
- SILVA, Emília Rafaelly Soares. **Ressonâncias da pós-modernidade na representação da corporeidade feminina em contos (década de 1990) de Rubem Fonseca**. 2014. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2014.
- _____; MENDES, Algemira de Macedo. A plasticidade da contística brutalista de Rubem Fonseca: a estética da violência e da solidão na pós-modernidade. **Forma Breve**, Aveiro, p. 465–477, 2016.
- SILVA, Letícia Braz Da. **Arte, mercadoria e romance: o autoquestionamento literário em três autores da moderna ficção brasileira (Lima Barreto, Cyro dos Anjos e Rubem Fonseca)**. 2019. Tese de Doutorado - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- SOARES, Fabio Eduardo Grunewald. **De Rubem Fonseca a Paulo Lins: a violência da literatura dos 90**. 2011. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- SZKLO, Gilda Salem. A Violência em “Feliz Ano Novo”. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 58, p. 93–107, 1979.
- URBANO, Hudinilson. **Oralidade na literatura: o caso de Rubem Fonseca**. São Paulo: Cortez, 2000.
- VÁLIO, Simone Cristina. **Embates na arena de papel: o jogo narrativo dos contos de Rubem Fonseca**. 2008. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem**

Fonseca. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

_____. Rubem Fonseca: volta ao conto. **Revista USP**, São Paulo, n. 15, p. 158–162, 1992.

Bibliografia Geral

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARFUCH, Leonor. A cidade como autobiografia. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; BARRAL, Gislene (org.). **Literatura e cidades**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2019. p. 13–33.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature**. Trad. de Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1953.

BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Symbolic exchange and death**. London; Thousand Oaks: Sage Publications, 1993.

_____. **The consumer society: myths and structures**. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE, 1998. [1970]

BENJAMIN, Walter. **The writer of modern life: essays on Charles Baudelaire**. Trad. de Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston, Harry Zohn. Cambridge, London: Harvard University Press, 2006.

BERMAN, Marshall. **All that is solid melts into air: the experience of modernity**. New York: Penguin, 1988. [1982]

BERTENS, Hans. The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey. *In*: FOKKEMA, Douwe; BERTENS, Hans (org.). **Approaching postmodernism: papers presented at a Workshop on Postmodernism**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1986. p. 9–51.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

BRUNNER José Joaquin. “Note on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture”. *In*: Beverley, John, et al., (org.). **The postmodernism debate in Latin America**. Duke University Press, 1995. p. 34–54.

CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism**. Durham: Duke University Press, 1987.

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

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 11, p. 3–17, 2000.

_____. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 78-107.

_____. Literatura brasileira contemporânea: um território contestado. Rio de Janeiro, Vinhedo: **EdUERJ; Editora Horizonte**, 2012.

DALCIN, Camila. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios: linguagem e forma narrativa**. 2015. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

DEBORD, Guy. **Society of the spectacle**. Reprint ed., Detroit, Mich: Black & Red [u.a.], 1970.

DIAS, Angela Maria. Representação contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. *In*: DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p. 15-23.

_____. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 30-40.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Entretempos**: mapeando a história da cultura brasileira. 1ª ed., São Paulo: Editora Unesp, 2013.

HELENA, Lucia. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 11–20.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.

_____. Prefácio para a versão chinesa. *In*: **Hou Xian Dai Zhu Yi Shi Xue**. Trad. de Li Yang e Li Feng. Nanquim: Nan Jing Da Xue Chu Ban She, 2009. [2008]

IFTEKHARUDDIN, Farhat (Org.). **Postmodern approaches to the short story**. Westport, Conn: Praeger, 2003.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16–26, 1985.

_____. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

_____. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social Text**, Durham, n. 15, p. 65–88, 1986.

JÚNIOR, Nelson Eliezer Ferreira. A violência generificada na literatura brutalista. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 14, n. 02, p. 126–136, 2018.

LARSEN, Neil. “Postmodernism and Imperialism: Theory and Politics in Latin America”. In: Beverley, John, et al., (org.). **The postmodernism debate in Latin America**. Duke University Press, 1995. p. 110–134.

LEHAN, Richard Daniel. **The city in literature: an intellectual and cultural history**. Berkeley: University of California Press, 1998.

LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**. Trad. de Geoff Bennington e Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Brasília: Senado Federal, v. 42, 2005, p. 236. [1862-1863]

McHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. London; New York: Routledge: Taylor and Francis, 2004.

_____. Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing. In: FOKKEMA, Douwe; BERTENS, Hans (org.). **Approaching postmodernism: papers presented at a Workshop on Postmodernism**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1986.

MORICONI, Ítalo. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira. In: **Cadernos da ABF**. Rio de Janeiro. v. 3, n.º. 1. Disponível em: <http://filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em: 10 maio. 2022.

_____. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). **Gragoatá**, vol. 11, n.º 20, p. 147–163, 2006.

OGLIARI, Ítalo Nunes. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. 2010. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, Salvador, n. 14, p. 11–36, 2009.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 41–56.

_____. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica Marxista**, Campinas, v. 2, n. 21, p. 132–153, 2005.

_____. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? **Revista Novos Rumos**, Maracanã, n. 35, p. 54–64, 2003.

RADHAKRISHNAN, R. Postmodernism and the Rest of the World. **Organization**, v. 1, n. 2, p. 305–340, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras: ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 2002.

_____. Reading and Discursive Intensities: On the Situation of Postmodern Reception in Brazil. In: BEVERLEY, John, et al., (org.). **The postmodernism debate in Latin America**. Duke University Press, 1995. p. 241–249.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. 1ª edição ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 129–148, 2012.

_____. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 57–77.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TESTER, Keith. **The life and times of post-modernity**. London; New York: Routledge, 1993.

_____. (org.). **The Flâneur**. New York; Oxon: Routledge, 1994.

WILLIAMS, Raymond Leslie. **The postmodern novel in Latin America: politics, culture, and the crisis of truth**. 1ª ed., New York: St. Martin's Press, 1995.