

TRAJETÓRIAS SOLITÁRIAS DE UM NARRADOR NA CIDADE: ESTUDO DE DUAS NARRATIVAS DE RUBEM FONSECA

LONELY PATHS OF A NARRATOR IN THE CITY: A STUDY OF TWO RUBEM FONSECA TALES

Gabriela Nunes de Deus Oliveira¹
 Mestra em Letras
 Instituto Federal Catarinense
 (gabriela.oliveira@ifc.edu.br)

RESUMO: Este trabalho consiste em um estudo de um narrador-personagem comum a dois contos de Rubem Fonseca: “Fevereiro ou março” e “A força humana”. Como esses contos apresentam fragmentos da vida de um mesmo personagem, tendo sido publicados, respectivamente, em **Os prisioneiros** e **A coleira do cão** (os dois primeiros livros de contos fonsequianos), realizamos um exame da trajetória desse personagem, cujo nome não é revelado, observando o lugar social do qual ele se enuncia. Pretendemos verificar como o desenvolvimento dessas narrativas no espaço urbano se relaciona com o sentimento de solidão que marca o narrador, refletindo-se em suas relações com os demais personagens. A análise é feita com base no arcabouço crítico-teórico proveniente de Bauman (1998, 2009), Gomes (2008), Campos (1997), Faria (1999), Padilha (2007) e Carneiro (2005).

Palavras-chave: Narrativa contemporânea (Rubem Fonseca). Narrador-personagem fonsequiano. Espaço ficcional urbano.

ABSTRACT: This paper is a study of a narrator character common to two short stories by Rubem Fonseca: "Fevereiro ou Março" and "A força humana". As these tales present fragments of the life of the same character, having been published, respectively, in **Os prisioneiros** and **A coleira do Cão** (the first two books of tales of Rubem Fonseca), we carried out an examination of the path of this character, whose name is not revealed, observing the social place of which he enunciates himself. We intend to verify how the development of these narratives in the urban space is related to the feeling of loneliness that marks the narrator, affecting his relations with the other characters. The analysis is based on the critical-theoretical framework from Bauman (1998, 2009), Gomes (2008), Campos (1997), Faria (1999), Padilha (2007), and Carneiro (2005).

Keywords: Contemporary narrative (Rubem Fonseca). Rubem Fonseca's narrator character. Urban fictional space.

A literatura brasileira contemporânea é caracterizada pela convivência de diferentes vertentes e estilos que ganharam espaço no meio literário a partir das quatro últimas décadas do século XX. Uma das vertentes surgidas nesse momento, caracterizada por Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 27) como a maior inovação literária da época, foi iniciada por Rubem Fonseca em 1963 com a publicação do livro de contos **Os prisioneiros** (1994). A escrita fonsequiana apresentou-se em consonância com a principal tendência literária daquele momento, adotando como

¹ ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9212-8201>.

universo preferencial a realidade marginal ambientada no cenário urbano, caracterizado como espaço multifacetado, em que a violência instituída na/pela cidade marca as relações sociais². As situações violentas vivenciadas por seus personagens estão diretamente ligadas ao aumento das contradições sociais observado a partir da década de 1970 nos grandes centros urbanos brasileiros (FARIA, 1999, p. 25).

O primeiro livro de Rubem Fonseca, **Os prisioneiros** (1994), é iniciado pelo conto “Fevereiro ou março”, cujo narrador é um halterofilista “miserável” que trabalha em uma academia de exercícios físicos (academia do João) e vende seu sangue para sobreviver. O protagonista narra sob que circunstâncias conheceu a condessa Bernstroff. Em 1965, a história desse narrador-personagem tem sua continuidade em “A força humana”, conto que inicia o livro **A coleira do cão** (1994). Nesse conto, o personagem narra eventos que se sucederam ao seu encontro com a condessa, presente na história anterior. O narrador continua trabalhando na academia, mas agora deixa de vender seu sangue para se dedicar aos exercícios, já que João estava determinado a fazê-lo vencer o concurso de melhor físico do ano. É na academia que o narrador-personagem enfrenta Waterloo em uma queda de braço, triunfando sobre o rival.

Publicados seguidamente na década de 1960, esses contos apresentam uma sequência cronológica, retratando dois momentos da vida de um mesmo narrador-personagem. Embora possam ser lidos separadamente, os contos são unidos e encadeados pelo narrador em comum, que, no segundo conto, faz referências ao primeiro, e pelos personagens que se mantêm. Dessa forma, neste estudo nos propomos a analisar tais narrativas, examinando a trajetória desse narrador-personagem, observando o lugar social do qual ele se enuncia e considerando o ambiente em que ele está inserido: a cidade contemporânea.

Tendo em vista que “Fevereiro ou março” e “A força humana” apresentam como cenário o espaço urbano, que, esgotados os valores modernos, perde sua imagem idealizada, cordial, ganhando um aspecto caótico (FARIA, 1999, p. 26), pretendemos verificar como o sentimento de solidão que marca o narrador, refletindo-se em seu relacionamento com os demais personagens, vincula-se ao universo

² A tendência da literatura contemporânea de se apropriar das grandes cidades como palco para narradores comprometidos com a realidade social, expondo as consequências da miséria humana, do crime e da violência, também foi observada por Heloisa Buarque de Hollanda (*apud* SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22).

citadino. Para realizar tal empreendimento, primeiramente, estudaremos as características das grandes cidades em um contexto que se convencionou chamar de pós-utópico ou pós-moderno, com base no arcabouço crítico-teórico proveniente de Renato Cordeiro Gomes (2008), Haroldo de Campos (1997), Alexandre Faria (1999), Fabíola Padilha (2007) e Flávio Carneiro (2005). A partir de então, efetuaremos a análise dos contos, fundamentando-nos nos aspectos discutidos pelos autores mencionados anteriormente e recorrendo, ainda, às formulações críticas de Ariovaldo José Vidal (2000) e Jefferson Diório do Rozário (2009), além de nos embasarmos nas postulações teóricas de Zygmunt Bauman (1998, 2009).

O contexto urbano

Ao analisar a literatura brasileira produzida a partir da década de 1960, Alexandre Faria observa que, apesar da diversidade da produção literária, um aspecto era comum às obras: o fato de a cidade ser eleita como *locus* de representação, não como pano de fundo, mero “cenário ou ambiente, mas como condição para a própria criação literária” (1999, p. 23). Assim, apesar de a encenação de um espaço ficcional urbano na prosa brasileira fazer-se presente desde o século XIX em autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis, apenas nesse momento, na segunda metade do século XX, tornou-se possível identificar uma literatura urbana sendo produzida no Brasil. Os textos literários, a partir de então, passaram a conceber a cidade em sua dimensão discursiva:

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 2008, p. 24).

A tensão característica da cidade – racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas – impossibilita leituras totalizantes que decifrem o texto urbano labiríntico. Sendo assim, a leitura da cidade configura-se em um árduo exercício: “ler a cidade e expressá-la – eis um dos grandes desafios que vários autores brasileiros contemporâneos vêm assumindo” (FARIA, 1999, p. 31).

Do ponto de vista moderno, a cidade representa desenvolvimento, lugar de convívio cordial com o outro, constituindo-se como “espaço idealizado dentro de uma

perspectiva racional e em função do progresso” (FARIA, 1999, p. 26). Renato Cordeiro Gomes, a esse respeito, ressalta que

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se converte em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano (GOMES, 2008, p. 37).

Nesse contexto observado pelo autor, correspondente, no Brasil, à primeira metade do século XX, identifica-se o projeto da modernidade, cujo imaginário é permeado pela crença no progresso tecnológico, no futuro próspero e redentor, crença essa que também incide sobre a cidade. A partir dos anos 1960, entretanto, os valores modernos começam a se esvaír, e o projeto estético e ideológico proposto pelo modernismo entra em descrédito (CARNEIRO, 2005, p. 13). Examinando esse aspecto, Haroldo de Campos afirma que a modernidade se regia pelo “princípio-esperança” (termo que o autor toma de Ernst Bloch), isto é, pela “esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente” (CAMPOS, 1997, p. 265). O “princípio-esperança” é condição indispensável para a existência dos movimentos de vanguarda, como, no Brasil, os movimentos modernista e concretista. Sendo o final dos anos 1960 marcado pela intensificação da ditadura no Brasil e, no cenário mundial, pelo desenfreado desenvolvimento do capitalismo e pelo fortalecimento do Estado burocrático, assistimos nessa época a uma aceleração da crise das ideologias e da utopia. Sem a perspectiva utópica, a expectativa de um porvir promissor é abandonada: “ao **princípio-esperança**, voltado para o futuro, sucede o **princípio-realidade**, fundamento ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p. 268, grifos do autor). É nesse sentido que Haroldo de Campos identifica o momento estético-ideológico que surgiu no fim da década de 1960, no qual estamos inseridos até hoje, como **pós-utópico**³. A passagem do **tempo da utopia** para o **tempo pós-utópico** é percebida na renúncia aos grandes projetos vanguardistas ocorrida na segunda metade do século XX.

³ Não é nosso objetivo aprofundar a discussão sobre o contexto **pós-utópico**, também denominado **pós-moderno** por outros autores. Para um exame minucioso do assunto, cf. os trabalhos de Zygmunt Bauman (1998), David Harvey (1998) e Linda Hutcheon (1991). Em nosso trabalho, os termos **pós-utópico** e **pós-moderno** serão utilizados como equivalentes a **contemporâneo**.

Dessa forma, o vertiginoso crescimento urbano no Brasil e suas consequências começaram a ser tematizados com maior fôlego nos textos literários nesse momento em que se diluíam os ideais modernos, em que não havia mais espaço para a crença em um futuro grandioso, para a utopia, conforme afirma Fabíola Padilha:

cai por terra a esperança teleológica fundada numa prospecção redentora, sempre adiando a realização utópica de seus desígnios. Em seu lugar assoma o confronto direto com uma realidade iminente, impulsionada pela nova ordem do dia – o aqui e agora da experiência fugaz (PADILHA, 2007, p. 24).

Podemos destacar como um dos espaços em que se ambienta a experiência fugaz a cidade povoada pela diversidade de indivíduos. Nesse contexto, diante da pluralidade de interesses e impressões que permeiam o ambiente citadino, em meio à multidão que povoa a cidade, a tendência do homem urbano é se isolar de seus pares, ocasionando a fragmentação do todo social e o esfacelamento das relações interpessoais. De acordo com Faria (1999, p. 90-91), isso é resultado de uma constituição social capitalista que “restringe as possibilidades de relacionamento entre os indivíduos, jogando por terra uma possibilidade de comunhão imediata”. Vê-se, desse modo, que a relação com o outro no espaço urbano é marcada pela impossibilidade de comunicação e estabelecimento de vínculos afetivos duradouros, perenes. A cidade configura-se, portanto, como cenário em que se atrofia a experiência, sendo essa “substituída pela vivência do choque que provoca a perda dos elos comunais, a impossibilidade de o homem urbano integrar-se numa tradição cultural. O sujeito se fragmenta no choque das vivências na cidade transformada pelo progresso” (GOMES, 2008, p. 73).

No âmbito da literatura contemporânea, percebe-se claramente essa ausência de “elos comunais” e o isolamento do homem urbano, sendo tal temática recorrente na obra de Rubem Fonseca. No conto “Curriculum vitae”, por exemplo, o narrador afirma: “todo homem é uma ilha” (FONSECA, 1994, p. 37). Já em “A força humana”, um de nossos contos de análise, o isolamento é encenado pelo desejo de ficar só expresso pelo narrador-personagem. Sujeito que habita a “pólis perversa” (GOMES, 2008, p. 73), sozinho em seu quarto, o narrador abstém-se da companhia de todos à sua volta, desejando que seu isolamento fosse perpétuo: “Acordei com batidas na porta e dona Maria dizendo ‘já lhe disse que ele não está’ [...]. Fiquei quieto:

não queria ver ninguém. Não queria ver ninguém – nunca mais. Nunca mais” (FONSECA, 1994, p. 93). É válido observar que o quarto desempenha um importante papel no distanciamento dos habitantes da cidade, conforme assinala Faria (1999, p. 93): “os cômodos são isoladores de indivíduos, que, fora deles, normalmente, já se isolam, ensimesmados”.

Além da perda dos elos comunais, o contexto urbano propicia a perda da identidade. As ruas constituem-se como espaço público que abriga “o efêmero e o permanente, o velho e o novo, o luxo e o lixo” (GOMES, 2008, p. 161). Nesse espaço que acolhe a multidão – lembremos do personagem do conto “Intestino grosso” que escrevia “sobre pessoas empilhadas na cidade” (FONSECA, 1994, p. 468) –, a individualidade dos sujeitos é suprimida, as marcas da vida privada são eliminadas. Sendo a massa populacional urbana multifacetada, é impossível a identificação dos tipos humanos que a compõem: “a rua acolhe a multidão povoada por imperscrutáveis passantes. A multiplicação descontrolada da diversidade anula as diferenças, promovendo a diluição de seus aspectos singulares, condensando-os numa imagem aglutinante” (PADILHA, 2007, p. 41). Dessa forma, as ruas transformam-se em uma espécie de esconderijo para o sujeito, e é nesse sentido que o narrador do conto “Véspera” pode afirmar: “Eu gosto da rua porque na rua ninguém me acha. É o meu último refúgio” (FONSECA, 1994, p. 341).

A perda da identidade no ambiente citadino é tematizada em “Fevereiro ou março” e “A força humana” por meio do narrador-personagem não nomeado. Em um contexto no qual o nome tem um papel de individualizar, singularizar o sujeito, como ocorre nas cidades, a ausência do nome do narrador, sendo os demais personagens do conto nomeados, denota sua falta de identidade no caos urbano em que está inserido.

Configurando-se como espaço inóspito que, não possibilitando o contato harmônico entre os indivíduos, separa-os em átomos isolados, a cidade é cenário para a manifestação das mais diversas formas de violência, que atravessa todas as camadas sociais. A violência urbana desdobra-se por toda a obra de Rubem Fonseca, sendo um dos aspectos mais discutidos pela fortuna crítica do autor. Não pretendendo desenvolver aqui um estudo pormenorizado sobre essa temática, destacamos apenas que “as várias faces da violência urbana [nos textos fonsequianos] são tematizadas pelo autor em constante tensão com o desejo inatingível de uma cidade cordial”

(FARIA, 1999, p. 76). Esse desejo é inalcançável, como vimos, devido à forma caótica, labiríntica como se configura o ambiente citadino na contemporaneidade.

Embasando-nos nas questões acerca da cidade discutidas até o momento, partimos agora para a análise dos contos “Fevereiro ou março” e “A força humana”.

“Fevereiro ou março”

O conto “Fevereiro ou março” corresponde a lembranças que o narrador-personagem retém de um carnaval no qual conheceu a condessa Bernstroff, uma mulher que se sentia ameaçada dentro de seu luxuoso apartamento. A narrativa se passa no Rio de Janeiro, cenário que se faz presente em grande parte da obra de Rubem Fonseca. Como se trata de lembranças, na narrativa paira a falta de precisão dos fatos, na medida em que o narrador afirma não ter certeza plena de alguns eventos: “Para falar com toda franqueza eu fiquei confuso, agora mesmo ainda estou confuso, pois já esqueci muitas coisas” (FONSECA, 1994, p. 16). O uso da conjunção “ou” no título do conto é um dos elementos que conferem o caráter de imprecisão ao texto, uma vez que a história pode ter se passado nos meses fevereiro ou março, meses nos quais são realizadas as festividades carnavalescas no Brasil.

Na manhã do sábado de carnaval, o narrador é convidado por seus colegas da academia a compor a “turma de choque” do bloco das melindrosas, um grupo de homens vestidos de mulher cujo objetivo era agredir os blocos de foliões que encontrassem pela rua, fazendo “um carnaval de porrada pra todo lado” (FONSECA, 1994, p. 14). Após uma dissensão com seus companheiros de bloco, o protagonista se desliga do grupo, e, caminhando a esmo, chega a uma rua afastada das comemorações do carnaval, onde só havia “edifícios grã-finos e silenciosos” (FONSECA, 1994, p. 15). Nesse momento ele avista na janela de um dos edifícios uma mulher pedindo socorro. Objetivando ajudá-la, o narrador entra no prédio e chega ao apartamento, no qual a mulher, com quem se envolverá mais à frente, se apresenta como a condessa Bernstroff, pedindo que ele reviste o apartamento a fim de encontrar um suposto malfeitor escondido. Durante a revista, o narrador conhece o conde Bernstroff, marido da condessa.

Logo no início da narrativa, o narrador se caracteriza como “miserável”, sendo sua condição social revelada ao longo do conto: mora sozinho em um quarto, mantém um trabalho informal na academia de João, onde também se exercita, e ainda tem

como fonte de renda a venda de seu sangue para o banco de sangue. Trata-se de um personagem sem grandes perspectivas no que diz respeito à ascensão social, seu objetivo era manter a venda do sangue como principal meio de sua sobrevivência quando deixasse de fazer exercícios. Desse modo, podemos afirmar que, inserido em uma metrópole capitalista, regida pela equação $HOMEM=PRODUÇÃO$ (FARIA, 1999, p. 90), o protagonista desempenha um papel marginal, periférico na sociedade, e esse aspecto se reflete na forma como ele enxerga a si mesmo.

Em uma condição diametralmente oposta à do narrador estão a condessa e o conde Bernstroff: o casal faz parte da mais alta classe social; a residência suntuosa, o título nobiliárquico e a identificação pelo sobrenome simbolizam o poder econômico que detém. Em contrapartida, o narrador, desprovido de poder aquisitivo, não é identificado nem ao menos por um nome ou sobrenome, traços mínimos que, como discutimos anteriormente, poderiam destacá-lo dentre a massa populacional.

O contato com a realidade do casal Bernstroff, em um primeiro momento, representa um choque para o narrador, como pode ser observado no trecho a seguir:

Era um edifício bacana, cheio de espelhos. O elevador parou, eu toquei a campainha. Um sujeito de roupa a rigor abriu a porta, sim, o que o senhor deseja?, me olhando com ar superior. Tem uma mulher aí na janela pedindo socorro, disse eu. Ele me olhou como seu eu tivesse dito um palavrão – socorro?, aqui? Eu insisti, aqui sim, da sua casa. Sou o mordomo, falou ele. **Aquilo tirou a minha autoridade, eu nunca tinha visto um mordomo em minha vida** (FONSECA, 1994, p. 16, grifos nossos).

Ao conhecer o mordomo, o narrador-personagem, de certa forma, é impactado, pois toma uma maior consciência da disparidade social existente entre a classe social que representa e a classe representada pelo casal Bernstroff. Uma espécie de abismo socioeconômico interpõe-se entre o narrador e o casal. A separação existente entre eles pode ser representada pela residência dos Bernstroff: o edifício de luxo situado em uma rua posta à parte das festividades populares do carnaval denota a segregação social presente na cidade. Analisando a função dos condomínios no ambiente urbano, Zygmunt Bauman, partindo de reflexões propostas por Teresa Caldeira, constata:

Todos que têm condições adquirem seu apartamento num condomínio: trata-se de um lugar isolado que fisicamente se situa dentro da cidade, mas, social e idealmente, está fora dela. [...] Os moradores dos condomínios mantêm-se fora da desconcertante,

perturbadora e vagamente ameaçadora – por ser turbulenta e confusa – vida urbana, para se colocarem “dentro” de um oásis de tranquilidade e segurança. Contudo, justamente por isso mantêm todos os demais fora dos lugares decentes e seguros, e estão absolutamente decididos a conservar e defender com unhas e dentes esse padrão; tratam de manter os outros nas mesmas ruas desoladas que pretendem deixar do lado de fora, sem ligar para o preço que isso tem. A cerca separa o “gueto voluntário” dos arrogantes dos muitos condenados a nada ter. Para aqueles que vivem num gueto voluntário, os outros guetos são espaços “nos quais não entrarão jamais”. Para aqueles que estão nos guetos “involuntários”, a área a que estão confinados (excluídos de qualquer outro lugar) é um espaço “do qual não lhes é permitido sair” (BAUMAN, 2009, p. 39-40).

No conto, os “edifícios grã-finos”, enquanto condomínios, constituem-se como mais um mecanismo de segregação social. No caso da condessa Bernstroff, contudo, paradoxalmente, em seu “oásis de tranquilidade e segurança”, encontra-se uma ameaça, sendo esse o fator que possibilita ao protagonista, habitante dos “guetos involuntários”, o acesso ao “gueto voluntário” do casal Bernstroff.

A disparidade socioeconômica que existe entre os personagens também é evidenciada em outros momentos da narrativa, como nas seguintes falas do narrador:

Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira e outros homens organizados fazem isso. **Eu – eu vaguei pela rua, olhando as mulheres.** [...] A essa altura o conde Bernstroff e o seu mordomo já deviam ter feito os planos para aquela noite. Nem eu, nem a condessa sabíamos de nada; **eu nem mesmo sabia se iria sair quebrando a cara de pessoas que não conhecia.** É o lado ruim do sujeito não ser banqueiro ou amanuense do Ministério da Fazenda (FONSECA, 1994, p. 13-14, grifos nossos).

Na visão do narrador-personagem, os que detêm o poder econômico na sociedade são os que podem planejar seu dia a dia, controlando, de certa forma, o rumo de suas vidas. Aos “miseráveis” como ele, entretanto, resta a possibilidade de vagar pelas ruas sem saber o que vem a seguir. Conforme afirma Bauman (1998), em um Estado capitalista pós-moderno, no qual não mais existem empregos vitalícios tais como eram compreendidos antigamente, “há pouco espaço para a vida vivida como um projeto, para planejamento de longo prazo e esperanças de longo alcance” (BAUMAN, 1998, p. 50). É exatamente nessa situação que o protagonista do conto parece se encontrar, sem um emprego fixo que lhe garanta estabilidade e sem perspectivas para o futuro.

As situações vivenciadas pelo narrador surgem de modo fortuito, casual, denotando uma ausência de planejamento e controle dos eventos que ocorrem, uma vida “desorganizada” em contraposição à vida dos banqueiros e amanuenses do Ministério da Fazenda, representantes da mais alta classe social do país. Ao analisarmos a profusão dos acontecimentos, percebemos que o vagar pelas ruas sem direção determinada configura-se como metáfora da condição do protagonista na trama. Não há planejamentos definidos, não há expectativas do porvir.

Observando a trajetória do narrador do início ao final da narrativa, percebemos um aspecto constitutivo que o marca, tendo influência em suas relações com os demais personagens: a solidão. O sentimento de solidão subjaz ao discurso do protagonista, como pode ser observado no trecho: “Voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém, só eu mesmo” (FONSECA, 1994, p. 15). Nesse excerto, identificamos a “fome afetiva” do narrador, nas palavras de Alexandre Faria (1999, p. 90). A vontade do personagem não era ir para casa, concebida unicamente como construção física de habitação, mas sim ir ao encontro de uma família, dirigir-se a uma casa onde ele não estivesse sozinho, onde houvesse pessoas com quem se relacionar.

O objeto de desejo do protagonista – o lar – não é alcançado, ele está definitivamente ilhado na cidade onde vive: excluído da ordem familiar, o narrador solitário relaciona-se com as pessoas com as quais convive, entretanto os vínculos afetivos que estabelece com os demais personagens não são duradouros, as relações são fugazes, os elos comunais mostram-se diluídos em meio ao caótico cenário urbano, conforme vimos na seção anterior. Durante a ação do bloco das melindrosas, por exemplo, torna-se visível quão frágeis são os vínculos de amizade existentes entre o protagonista e seus companheiros de academia:

Uma mulher tinha chegado e dito, me leva com vocês, nunca vi tanto homem bonito junto; e se agarrava na gente, metia a unha no braço da gente. Fomos para o aterro e ela dizia, me fode, mas não me maltrata, com meiguice, como se estivesse falando para ao namorado; e isso ela falou para o terceiro, e o quarto sujeito que andou com ela; mas para mim, estendendo a mão de unhas sujas e pintadas de vermelho, ela disse, homem bonito, meu bem – e riu, um riso limpo; eu não pude fazer nada, e vesti a mulher, joguei fora o lança-perfume que ela cheirava, e disse para todos ouvirem, chega, e olhei nos olhos azuis pintados de Sílvio e disse para ele, baixo, a voz lá do fundo, ruim

– chega. Russo segurou Sílvio com força, o tríceps saltando como se fosse uma bigorna. Ele vai levar a mulher, disse Sílvio, puxando peito; mas ficou nisso; levei a mulher (FONSECA, 1994, p. 15).

A discórdia originada por uma mulher desconhecida quase culminou no embate físico do narrador com seus colegas, ocasionando a cisão do grupo. Os elos instaurados entre os personagens, como mostra a situação, podiam ser facilmente rompidos. Apesar da convivência, o protagonista e seus companheiros não se conheciam a fundo, prova disso é o fato de estes a princípio não terem pensado que o narrador fosse discordar das atitudes tomadas pelo grupo naquele momento. Uma vez que nas grandes cidades os sujeitos tendem a se isolar, o contato entre indivíduos que não se conhecem é favorecido pelo ambiente urbano: “Uma metrópole é, em última análise, habitada por estranhos, pessoas que se cruzam sem se conhecer” (FARIA, 1999, p. 75). No conto, não são apenas as pessoas que se cruzam que não se conhecessem, mas também as pessoas que convivem juntas na cidade.

A respeito de seu envolvimento com a condessa Bernstroff, nota-se que o narrador-personagem também não leva a relação adiante. Apesar da nítida instituição de fronteiras entre as classes, as barreiras são transpostas pelos personagens, que iniciam um relacionamento. Entretanto, os vínculos firmados também não são duradouros. Embora tivessem mantido uma relação íntima, como demonstram a noite que passaram juntos em um quarto do Copacabana Palace e os cuidados da condessa dirigidos ao protagonista – “A condessa fazia a minha barba quando o conde apareceu” (FONSECA, 1994, p. 17) –, os personagens, habitantes de um grande centro urbano, não estabelecem elos afetivos sólidos. Tanto o narrador, quanto a condessa e o conde Bernstroff, estes ligados por um casamento conflituoso, carregam consigo a solidão, encontram-se em situação de abandono diante da ausência de vínculos familiares estáveis.

No desfecho da narrativa, o protagonista deixa o apartamento dos Bernstroff, recusando-se a ao menos ouvir a proposta que o conde lhe faria. Se por um lado o narrador não cede ao apelo do conde, denotando lealdade à condessa – “Não quis ouvir a proposta do conde, não deixei que ele a fizesse, afinal eu tinha dormido com a condessa, ficava feio me passar para o outro lado” (FONSECA, 1994, p. 18) –, por outro não se preocupa em ajudar a amante, em defendê-la do crime que, segundo ela, o conde estaria tramando.

Desse modo, o protagonista de “Fevereiro ou março” permanece, ao final da narrativa, em um estado no qual já se encontrava no decorrer dos acontecimentos: sozinho. Tanto em seu relacionamento com os colegas da academia, quanto na relação com a condessa, não há o estabelecimento de vínculos afetivos perenes. O narrador tem consciência de sua condição solitária, sente a ausência de relações estáveis. A “vontade de ir para casa” indica o desejo de mudança dessa condição, todavia tal desejo não é concretizado.

Vemos que o ambiente citadino favorece a existência de sujeitos como o narrador, uma vez que, nos grandes centros urbanos, as possibilidades de relacionamento entre os indivíduos são restringidas. Impossibilitado de ligar-se a seus pares, o protagonista segue solitário em seu caminho pelas ruas.

“A força humana”

Em “A força humana”, o narrador-personagem ainda é auxiliar de instrutor de alunos da academia de João, no entanto já não vende mais seu sangue, como ocorria em “Fevereiro ou março”, pois João aumentara o salário de seu empregado, uma vez que “tinha cismado” em prepará-lo para o concurso de melhor físico do ano. Assim, o narrador deveria dedicar-se com mais afinco aos exercícios. A narrativa também se passa no Rio de Janeiro, mas, como observa o narrador, “o Rio estava ficando diferente” (FONSECA, 1994, p. 84), a cidade, naturalmente, não era mais a mesma que dera lugar aos acontecimentos do conto anterior, sendo agora espaço para novas experiências.

Se a cidade está mudando, o protagonista igualmente passa por transformações. Basta observarmos a forma como o personagem se autodefine em “Fevereiro ou março” – “Um **miserável** como eu” (FONSECA, 1994, p. 13, grifo nosso) – e em “A força humana” – “um **sujeito** como eu” (p. 83, grifo nosso) – para percebermos que sua autoimagem se modifica de um conto para o outro. No primeiro, identificamos uma espécie de resignação por parte do personagem, que, sem perspectivas para sua vida, aceita sua condição miserável. No segundo, entretanto, essa postura é abandonada. Ao designar-se como sujeito, “alguém” no mundo, o protagonista vislumbra para si uma saída, uma possibilidade de inserção na sociedade desvinculada do estado de miserabilidade.

Embora tenha de se exercitar com disciplina rigorosa, o narrador frequentemente interrompe sua série de exercícios para escutar as músicas tocadas pelos alto-falantes da loja de discos que ficava próxima à academia. Algo superior à vontade do personagem o leva para a frente da loja, impedindo-o de voltar a suas atividades. O abandono dos exercícios gera atritos entre o narrador e João, pois este, além de ter aumentado o salário do empregado, divide com ele a comida recebida de casa e lhe fornece vitaminas conseguidas por sua mulher, que era enfermeira.

Em uma das vezes que suspende sua série para escutar música, o protagonista encontra na porta da loja um jovem negro mal vestido que dança ao som dos alto-falantes em troca do dinheiro das pessoas que se encontram ali. Durante esse tipo de espetáculo público, o narrador percebe o potencial físico do “crioulo” – “dois braços muito musculosos que a camisa larga escondia. Esse cara é definição pura, pensei” (FONSECA, 1994, p. 84) – e decide, terminada a apresentação, convidá-lo para “malhar” na academia do João. O jovem se apresenta como Waterloo e o narrador o leva para a academia. A partir daí se desenvolvem os episódios do conto.

Embora tenha um salário, podendo suprir suas necessidades sozinho, o protagonista aceita a ajuda de João e ainda recebe de Leninha, a garota de programas com a qual se relaciona, tudo o que quer, bastando pedir. Sendo sustentado mais pelos dois personagens do que por si mesmo, o narrador mantém sua condição marginal na sociedade capitalista em que vive.

Analisando as referências do narrador ao concurso de melhor físico do ano, constatamos que o desejo de participar do campeonato e de vencer havia partido de João. O protagonista não está tão determinado a competir quanto o dono da academia: “O João ficava maluco com esse troço, pois tinha cismado que ia me preparar para o concurso do melhor físico do ano e queria que eu malhasse quatro horas por dia e eu parava no meio e ia para a calçada ouvir música” (FONSECA, 1994, p. 83).

Diante da falta de empenho do narrador, João tenta mostrar-lhe a importância de vencer a disputa. Em seu discurso, o dono da academia articula todos os argumentos para convencer o narrador de que, agindo daquela forma, ele só prejudicava a si mesmo:

Você parece que não entende”, continuou João, “tudo que eu estou fazendo é para o teu bem, se fizer o que eu digo papa esse

campeonato com uma perna nas costas e depois está feito. Como é que você pensa que eu cheguei ao ponto em que eu cheguei? Foi sendo o melhor físico do ano. Mas tive que fazer força, não foi parando a série no meio não, foi malhando de manhã e de tarde, dando duro, mas hoje tenho academia, tenho automóvel, tenho duzentos alunos, tenho o meu nome feito, estou comprando apartamento. E agora eu quero te ajudar e você não ajuda. É de amargar. O que eu ganho com isso? Um aluno da minha academia ganhar o campeonato? Tenho o Humberto, não tenho? O Gomalina, não tenho? O Fausto, o Donzela – mas escolho você entre todos esses e essa é a paga que você me dá (FONSECA, 1994, p. 85-86).

Na fala de João, nota-se claramente a postura de conselheiro adotada pelo personagem. Como homem mais velho, e, portanto, mais experiente, que já tinha passado pela situação do narrador, o dono da academia podia dizer para o protagonista o que era melhor para ele. Dessa forma, o narrador deveria seguir os conselhos de João, pois este, além de ser mais experiente, era amigo do narrador, quase um irmão, como chega a afirmar em outras ocasiões da narrativa.

Na argumentação de João, vencer o campeonato é uma forma de ascensão social. O narrador poderia sair de sua condição marginal e chegar ao patamar alcançado pelo dono da academia. Waterloo, outro marginalizado, com o físico que tinha, também teria essa possibilidade, contudo, quando João lhe apresenta sua proposta, o personagem simplesmente pergunta: “Pra quê?”. Analisando a situação, o narrador percebe que não saberia dar uma resposta satisfatória para Waterloo e repete a pergunta para o dono da academia. Podemos observar que tanto o narrador quanto Waterloo não compartilhavam os valores de João, não tinham como objetivo alcançar fama, sucesso, reconhecimento de pessoas que não os conheciam, como reflete o protagonista: “Pra quê [ficar famoso], eu fiquei pensando, é mesmo, pra quê? Para os outros verem a gente na rua e dizerem lá vai o famoso fulaneco?” (FONSECA, 1994, p. 88). O questionamento do narrador denota sua recusa em enquadrar-se na ordem apresentada por João, afinal ele não tinha os mesmos interesses, as mesmas ambições do dono da academia. A recusa do narrador já está manifesta em sua dificuldade de concentrar-se nos exercícios, sendo revelada mais explicitamente nesse instante da narrativa.

À proporção que a história se desenvolve, vai se tornando claro para o protagonista que João, ao contrário do que dizia, também tinha interesse na conquista do campeonato, sua atitude não era meramente altruísta, seu discurso escondia suas pretensões de sucesso para a academia, que se tornam evidentes quando, referindo-

se ao narrador e a Waterloo, afirma: “Com vocês dois em forma, é difícil a academia não ganhar” (FONSECA, 1994, p. 89).

Com os reais objetivos de João vindo à tona, observamos uma mudança dos sentimentos do narrador: se inicialmente ele reconhecia a ajuda do dono da academia e sentia-se culpado por não valorizá-la, ao longo dos episódios desenvolve um sentimento hostil com relação ao patrão: “eu quero que ele se foda” (FONSECA, 1994, p. 88). A hostilidade aumenta à medida que o narrador percebe que a afinidade entre João e Waterloo estava crescendo. A tensão gerada culmina no desafio que, em princípio, tinha como objetivo mostrar quem tinha mais força, o narrador ou Waterloo:

Ele tem mais ou menos força que você?”. “Menos”, eu disse. “Isso só vendo”, disse o crioulo. O João era o seu João, eu era o garotão: o crioulo tinha que ser meu faixa, pelo direito, mas não era. Assim é a vida. “Como é que você quer ver?”, perguntei, azedo. “Tenho uma sugestão”, disse João, “que tal uma queda-de-braço?” “Qualquer coisa”, eu disse. “Qualquer coisa”, repetiu o crioulo (FONSECA, 1994, p. 94-95).

Como afirma Vidal (2000, p. 77), o nome alegórico de Waterloo é um índice que desde o princípio já remete ao embate estabelecido entre os personagens nesse ponto da narrativa. No duelo, ambos os competidores apresentam força, entretanto, controlando suas ações por meio da análise de cada detalhe da disputa, enquanto Waterloo parece agir mais instintivamente, o protagonista tem a vitória.

Vencendo Waterloo, o narrador vence João e seus esquemas: “João e Gomalina queriam discutir o que tinha acontecido, mas eu não os ouvia – aquilo estava terminado. João tentou mostrar o seu esquema, me chamou num canto. Não fui.” (FONSECA, 1994, p. 96). Ao ir embora sem querer discutir o ocorrido, o narrador renuncia ao seu futuro de sucesso antevisto por João, rejeitando também a amizade do dono da academia. Essa renúncia só se tornou possível nesse momento em que o protagonista já tinha percebido que as relações interpessoais na academia eram firmadas a partir dos benefícios que um poderia oferecer ao outro: João representava para o narrador e para Waterloo a oportunidade de mudar de condição social; ambos os personagens poderiam possibilitar mais prestígio para a academia de João ao vencerem o concurso de melhor físico do ano. Com a chegada de Waterloo, o narrador já não era mais indispensável para a concretização dos planos do dono da academia, podendo ser descartado caso não estivesse disposto a seguir o esquema. Quando

percebe a natureza dos vínculos que o ligam ao “amigo-irmão”, o protagonista abandona a amizade de João.

Podemos verificar que o desejo de escapar do esquema de João também é expresso no instante em que o narrador leva Waterloo para a academia. Como analisa Jefferson Diório do Rozário,

De certa forma, o próprio protagonista encontra quem poderia substituí-lo. Apesar do embate entre o narrador e Waterloo, na queda-de-braços, mesmo tendo notado o tratamento diferenciado dado por João a Waterloo, o protagonista não busca a manutenção de seu espaço. De fato, há um interesse maior em abandoná-lo de vez (ROZÁRIO, 2009, p. 109).

Assim, o narrador deixa a academia manifestando um sentimento de autossuficiência, como pode ser observado na seguinte fala: “Me vesti sem tomar banho, fui embora sem dizer palavra, seguindo o que meu corpo mandava, sem adeus: ninguém precisava de mim, eu não precisava de ninguém. É isso, é isso.” (FONSECA, 1994, p. 96). Percebemos que esse sentimento está relacionado ao fato de o protagonista, imerso no ambiente urbano, não estabelecer vínculos estáveis e duradouros com os demais personagens. Vemos nitidamente que neste conto o narrador continua sendo um sujeito isolado de seus pares, e que, assim como em “Fevereiro ou março”, tem consciência de seu isolamento.

Sendo o espaço citadino inóspito por não propiciar o estabelecimento de relações sólidas entre os indivíduos, o quarto configura-se como um refúgio para o narrador. Ao ser procurado por Leninha na noite anterior à queda de braço, o personagem finge que não está em seu quarto: “Fiquei quieto: não queria ver ninguém. Não queria ver ninguém – nunca mais. Nunca mais.” (FONSECA, 1994, p. 93). A recusa em romper os limites do quarto, conforme atesta Vidal (2000, p. 61), constitui-se como uma forma de o narrador se proteger do caos da grande cidade em que habita.

Optando pela solidão do quarto, o narrador ouve um comentário de dona Maria, a velha portuguesa que lhe alugava o cômodo: “Ele não tem vindo, há mais de um mês que não dorme em casa, mas paga religiosamente, é um bom menino” (FONSECA, 1994, p. 93). Ao refletir sobre o que escutara, o protagonista dá lugar a uma angústia que o acompanhará até ao desfecho da narrativa:

Minha cabeça pesava no travesseiro, uma pedra em cima do meu peito... um menino? Como é que era ser menino? Nem isso sei, só me lembro que urinava com força, pra cima: ia alto. E também me lembro dos primeiros filmes que vi, de Carolina, mas aí eu já era grande, doze?, treze?, já era homem. Um homem. Homem... (FONSECA, 1994, p. 93).

O isolamento do personagem repercute em sua memória. A ruína da sociabilidade ocasionada pela pólis perversa (GOMES, 2008, p. 73) leva o protagonista a um processo de desenraizamento que o impede de recuperar os acontecimentos pretéritos. A tentativa de rememorar a época esquecida da infância indica a busca por um passado no qual o ritmo intenso da vida cotidiana não o assolasse com tanta veemência. A ausência das lembranças – “Nem isso sei” – só deixa ao personagem o peso do presente em cima de seu peito.

Essa angústia anunciada no quarto do narrador surge de forma mais aguda no apartamento de Leninha, onde ocorre o último encontro dos personagens. Durante uma discussão, o narrador é acometido por um sentimento inominado:

Fiquei de repente calado e sentindo a coisa que me dá de vez em quando, nas ocasiões em que os dias ficam compridos e isso começa de manhã quando acordo sentindo uma aporrinhação enorme e penso que depois de tomar banho passa, depois de tomar café passa, depois de fazer ginástica passa, depois do dia passar passa, mas não passa e chega a noite e estou na mesma, sem querer mulher ou cinema, e no dia seguinte também não acabou. Já fiquei uma semana assim, deixei crescer a barba e olhava as pessoas não como se olha um automóvel, mas perguntando, quem é?, quem é?, quem-é-além-do-nome?, e as pessoas passando na minha frente, gente pra burro neste mundo, quem é? (FONSECA, 1994, p. 97).

O sentimento do personagem corresponde à angústia do homem isolado no ambiente urbano. A referência ao automóvel – mercadoria – denota a reificação do homem na cidade contemporânea. O narrador, ao olhar as pessoas não como se olha um automóvel, busca ultrapassar a condição humana reificada, personificando novamente os indivíduos que compõem a massa a sua volta.

Indo de encontro à postura dos indivíduos da grande massa urbana, que não olham uns para os outros ao se cruzarem nas ruas, o narrador encara seus semelhantes questionando: “quem é?”. Conforme afirma Bauman (1998, p. 112), “o mundo construído de objetos duráveis foi substituído pelo de produtos disponíveis projetados para imediata obsolescência. Num mundo como esse, as identidades podem ser adotadas e descartadas como uma troca de roupa”. Esse mundo de

identidades cambiantes parece ser o mundo do narrador, fato que o leva ao questionamento “quem-é-além-do-nome?”. A angústia do personagem relaciona-se, portanto, à impossibilidade de conhecimento recíproco entre os indivíduos que compõem a massa populacional na cidade, à “impessoalidade absoluta, [a]o anonimato que tende a se multiplicar infinitamente” (VIDAL, 2000, p. 114) no contexto urbano.

A respeito das relações que o narrador estabelece com os demais personagens, é necessário observarmos, por fim, seu relacionamento mantido com Leninha. Esta se encontra em uma condição paralela à do narrador: o papel marginal na sociedade e a ausência de identidade também a caracterizam, na medida em que, sendo garota de programa, Leninha apresenta vários nomes, não sendo identificada ao fim e ao cabo por nenhum deles.

Nas discussões do casal, podemos notar que tanto o narrador, quanto Leninha não sabiam o que exatamente representavam um para o outro:

“Fazer uma sujeira dessas comigo!”, disse Leninha, aliviada. “Não foi sujeira nenhuma”, eu disse. “Não se faz uma coisa dessas com... **com os amigos.**” “**Não tenho amigos**, podia ter, até príncipe, se quisesse.” [...] “Que coisa horrível isso que você fez”, disse Leninha, “ele é meu cliente antigo, advogado, um homem distinto, e você fazer uma coisa dessas com ele. Você foi muito grosseiro.” “Grosseiro foi ele, não viu que você estava acompanhada por – **um amigo, freguês, namorado, irmão, fosse o que fosse?** [...]” (FONSECA, 1994, p. 96-98, grifos nossos).

Nos trechos destacados, vemos que ambos os personagens não sabem definir que papel desempenham na vida do outro, evidenciando-se a fragilidade do relacionamento. Além disso, os personagens não tinham um conhecimento mútuo profundo: o protagonista desconhecia o antigo “nome de guerra” de Leninha – “Mas o teu nome de guerra não é Betty?”, perguntei. ‘É, mas ele me conheceu na casa da dona Viviane, e lá o meu nome de guerra era Tânia.’” (FONSECA, 1994, p. 97) –; Leninha desconhecia o envolvimento do narrador com a condessa Bernstroff, tematizado em “Fevereiro ou março” – “Eu devia ter dito que já tinha comido uma condessa [...] Mas Leninha também não ia acreditar nessa história” (p. 96-97). Dessa forma, depreendemos que o protagonista e Leninha, inseridos no universo urbano, que, como vimos, favorece a existência de relações fugazes, não mantêm entre si vínculos duradouros. Podemos associar o relacionamento dos personagens a certos

relacionamentos típicos da contemporaneidade, os quais são estabelecidos “sem compromisso e com nenhuma obrigação contraída”, configurando-se como “amor ‘confluente’, para durar não mais do que a satisfação derivada” (BAUMAN, 1998, p. 112).

É no desfecho do conto que aflora com mais intensidade o sentimento de ausência e solidão que marcam o narrador:

afinal o primeiro disco foi colocado e com a música eles começaram a surgir de suas covas, e se postaram ali comigo, mais quietos do que numa igreja. Exato: como numa igreja, e me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando benção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes (FONSECA, 1994, p. 99).

A angústia demonstrada pelo protagonista ao longo do conto relaciona-se à solidão que o acompanha, que, por extensão, acompanha a todos os que surgem de suas covas para juntar-se a ele nesse momento de transcendência – “como numa igreja”. A referência às covas sinaliza a forma como o narrador enxerga a condição do homem no contexto urbano.

No final da narrativa, torna-se claro que a incapacidade de estabelecer elos comunais na cidade, fonte de sua angústia, liga-se ao fato de o narrador estar excluído do primeiro núcleo social que possibilita aos indivíduos relações estáveis, a família. A esse respeito, Vidal (2000, p. 84) observa que “a angústia, se persiste, não se alimenta mais do isolamento do quarto: vive da impossibilidade solidária, e busca por isso, depois das tentativas fracassadas, o lirismo pleno do encontro com o pai”. Vemos, dessa forma, que a ausência do primeiro núcleo basilar, a falta de uma relação com o pai, reverberam nos demais relacionamentos do personagem, que, habitante da cidade, mantém-se isolado de seus semelhantes, protegendo-se em sua imaginação das agruras da experiência urbana.

Considerações finais

Ao examinarmos a trajetória do narrador de “Fevereiro ou março” e “A força humana”, pudemos verificar que o personagem enuncia-se de um lugar social periférico, correspondente à realidade marginal dos habitantes das cidades contemporâneas.

Objetivando compreender a relação existente entre a solidão que marca a vida do protagonista e o ambiente citadino, lançamos mão de autores que estudam as características das grandes concentrações urbanas, como Gomes (2008), e recorreremos também às ideias de Campos (1997) e Bauman (1998, 2009) acerca da contemporaneidade. A partir de tal referencial crítico-teórico, vimos que, com o desvanecimento dos projetos estético-ideológicos modernos, a encenação das cidades nos textos literários começou a refletir o aspecto caótico e conturbado da vida cotidiana dos centros urbanos. Como no ambiente citadino as possibilidades de relacionamento entre os indivíduos são restringidas, ao analisarmos os contos, percebemos que a existência de sujeitos solitários marcados pela ausência de elos comunais duradouros, forma como o narrador-personagem se apresenta, é propiciada pelas grandes cidades.

Referências

- BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In*: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997, p. 243-269.
- CARNEIRO, F. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. *In*: _____. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 13-34.
- FARIA, A. **Literatura de subtração**. Rio de Janeiro: Papiro Editora, 1999.
- FONSECA, R. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PADILHA, F. **A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca**. Vitória: Flor&cultura, 2007.

ROZÁRIO, J. D. do. **Leituras da orfandade**: família, declínio do pai e ausência da lei. Uma abordagem do universo ficcional de Rubem Fonseca. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo.

SCHØLLHAMMER, K. E. Breve mapeamento das últimas gerações. *In*: _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 21-51.

VIDAL, A. J. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.



Recebido em 02 de abril de 2020
Aprovado em 03 de maio de 2020