



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 2 | ABR-JUN 2020

RUBEM FONSECA: VIOLÊNCIA, SENSACIONALISMO E LITERATURA



RUBEM FONSECA: VIOLENCE, SENSATIONALISM AND LITERATURE

MURILO EDUARDO DOS REIS
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 17/02/2019 • APROVADO EM 17/03/2020

Abstract

The theme of the work is the study of violence in a short story by Rubem Fonseca. The objective is to verify how the writer uses content and language similar to those of the sensationalist press, more specifically those of the newspaper *Notícias Populares*, in the composition of a short narrative. The corpus is composed of "O dessempenho", part of the volume Lúcia McCartney (1994), a story that brings a fight fought in a MMA arena. Thus, we take as theoretical support critical and analytical texts by scholars dealing with discursive studies, the sensationalist press, the work of Rubem Fonseca and aspects of the narrative, such as José Luiz Fiorin (2008), Roland Barthes (1972), Celso de Campos Jr. (2011), Alfredo Bosi (2006) and Antonio Candido (2011).

Resumo

O tema do trabalho é o estudo da violência em um conto de Rubem Fonseca. O objetivo é verificar como o escritor utiliza conteúdo e linguagem semelhantes aos da imprensa sensacionalista, mais especificamente aos do jornal *Notícias Populares*, na composição de uma narrativa breve. O corpus é composto por “O desempenho”, parte integrante do volume Lúcia McCartney (1994), história que traz luta travada em uma arena de vale-tudo. Assim, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de estudiosos que tratam de estudos discursivos, da imprensa sensacionalista, da obra de Rubem Fonseca e de aspectos da narrativa, tais como José Luiz Fiorin (2008), Roland Barthes (1972), Celso de Campos Jr. (2011), Alfredo Bosi (2006) e Antonio Candido (2011).

Entradas para indexação

KEYWORDS: Rubem Fonseca. Violence. Sensationalism. Short story.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca. Violência. Sensacionalismo. Conto.

Texto integral

A certa altura de **Quincas Borba** (2008), Rubião rememora quando viu cortejo que levaria um escravo ao enforcamento público. Mesmo tendo negócios a resolver e, por isso, intimamente dizendo para si mesmo que deveria tomar seu rumo, a personagem machadiana não consegue deixar de seguir a procissão que ruma para a praça central: “Era tão raro ver um enforcado! Senhor, em vinte minutos está tudo findo!” (ASSIS, 2008, p. 108). Enquanto não viu, com horror, o corpo do réu pendurado e esperneando na ponta de uma corda, Rubião não arredou pé.

O romance de Machado de Assis é temporalmente localizado no final do século XIX. Porém, eventos dessa natureza sempre atraem, seja qual for a época, grandes audiências, algo que, hoje em dia, foi potencializado pelas redes sociais. Em reportagem publicada na revista *Piauí*, Bernardo Esteves (2020, p. 34) mostra que a lógica dos algoritmos – mecanismo que define e hierarquiza o conteúdo oferecido aos usuários do *Facebook* e do *YouTube* – privilegia vídeos polêmicos e violentos. Além disso, é comum ver circular por grupos de *WhatsApp* cenas de atropelamento ou pancadaria. Mesmo com o advento dos *smartphones*, nota-se também que programas de televisão vespertinos, em que os âncoras narram perseguições policiais ao vivo, continuam sendo acompanhados por grande número de telespectadores. Diz Eddie Dupris, personagem interpretado por Morgan Freeman em **Menina de ouro**: porque amam violência, as pessoas diminuem a marcha habitual para ver se há corpos quando se deparam com um acidente.

A violência que vende jornais e alavanca os números medidos pelo Ibope também pode ser representada de maneira artística. Como se sabe, Rubem Fonseca é um autor reconhecido justamente por escrever histórias com desfechos brutais, mesclando apurada técnica narrativa e linguagem precisa. Tendo esse aspecto em vista, este trabalho busca refletir de que maneira o escritor utiliza conteúdo e

linguagem semelhantes aos da imprensa sensacionalista, mais especificamente aos do jornal *Notícias Populares*, na composição de um conto literário. O corpus é composto por “O desempenho”, narrativa que integra o volume *Lúcia McCartney* (1994), história que traz luta travada em uma arena de vale-tudo.

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre o duelo protagonizado pelo narrador fonsequiano, faremos breve apanhado que, longe de ser original, busca dar conta das características de uma literatura que, por apresentar dicção rápida e compulsiva somada a cenas de violenta degradação, foi classificada por Alfredo Bosi (2006, p. 18) como brutalista.

Violência e técnica narrativa

Roberto Bolaño escreveu livro de pequenas biografias fictícias intitulado **A literatura nazista na América** (2019). Numa delas, o escritor malsucedido Amado Couto revela-se admirador incondicional da obra de Rubem Fonseca e tem a inusitada ideia de sequestrar o autor brasileiro:

Couto escreveu um livro de contos que nenhuma editora aceitou. O livro se perdeu. Depois foi trabalhar nos Esquadrões da Morte e sequestrou e ajudou a torturar e viu como matavam certas pessoas, mas ele continuava pensando na literatura e mais exatamente no que era necessário à literatura brasileira. Era necessário vanguarda, letras experimentais, dinamite, mas não como os irmãos Campos, para ele uns chatos, uma dupla de professoras desnatados, nem como Osman Lins, que ele achava francamente ilegível (então por que publicavam Osman Lins e não seus contos?), e sim algo moderno mas puxando para seu terreno, algo policialesco (mas brasileiro, não americano), um continuador de Rubem Fonseca, para sermos claros. Este escrevia bem, embora dissessem que era um filho da puta, o que ele não achava. Um dia, enquanto esperava dentro de um carro num descampado, pensou que não seria má ideia sequestrar e fazer alguma coisa com Fonseca. (BOLAÑO, 2019, p. 121)

No trecho em destaque, o protagonista de Bolaño é apresentado com a mesma perversidade de alguns personagens de Fonseca. A título de exemplificação, podemos citar Vilela, escritor e ex-policia que atua como detetive em *O caso Morel* (1995). Nesse romance, ele investiga assassinato supostamente cometido por um artista de vanguarda. Para extrair a verdade, utiliza, assim como Couto, métodos cruéis de tortura – em certo momento, o narrador onisciente acessa sua memória e revela ao leitor episódio em que o então investigador humilha e assassina, no meio de um aterro sanitário, um prisioneiro.

Outro ponto a ser destacado no excerto são os predicativos literários do escritor brasileiro enumerados pelo narrador do autor chileno. Rubem Fonseca

obteve destaque perante a crítica justamente por ser considerado o embaixador do romance policial brasileiro, além de possuir linguagem própria. Tais particularidades inspiraram escritores como Marçal Aquino, Patrícia Melo, Jô Soares e Ana Paula Maia, todos seguidores confessos daquele que, muitas vezes, é chamado de mestre.

A comparação com Osman Lins e os irmãos Campos encontra razão de ser porque os escritos destes são mais herméticos, como o próprio narrador de Bolaño diz, menos voltados para o grande público, ao contrário de Rubem Fonseca, que tem sua obra vinculada à literatura policialesca, comumente voltada ao entretenimento. Ao mesmo tempo, além de enigmas muitas vezes insolúveis, narrativas como **A grande arte** (1991) e **Agosto** (1990) são carregadas de crítica social, característica que, conforme diz Sérgio Rodrigues (2017, p. 5), torna Fonseca animal raro: um escritor sério e popular.

Algo que também pode ser considerado é a informação extraliterária contida no parágrafo destacado. O narrador, misturando sua voz com a da personagem, elogia o estilo fonsequiano, mas também faz julgamento de valor a respeito da pessoa do escritor. Aveso a entrevistas, há certo mistério em torno da figura de Fonseca, principalmente no que diz respeito ao seu posicionamento político.

Schneider Carpegiani, em artigo publicado no *Suplemento Pernambuco* (2019), afirma que a opinião de Amado Couto seria uma alusão ao fato de o escritor brasileiro ser filiado ao regime militar, o que o colocaria no bestiário de escritores nazistas criado por Bolaño. Tiago Petrik, Malu Porto e João Gabriel de Lima (2009, p. 32), em reportagem publicada na revista **Bravo!**, dizem que Rubem Fonseca mantinha relações estreitas com o executivo Antonio Gallotti e o general Golbery do Couto e Silva, representantes de um grupo que foi responsável pelo golpe militar de 1964, o que culminou numa ditadura de 21 anos – motivo que levaria algumas pessoas a considerar o autor de **Agosto** (1990) um “filho da puta”.

Alinhado a ditadores ou não, o fato é que a obra de Rubem Fonseca é referência não só em sua terra natal, mas também fora dela. Em entrevista concedida a Ronaldo Bressane (2019) no jornal **O Estado de S. Paulo** por ocasião do lançamento de nova tradução de **O jogo da amarelinha**, Eric Nepomuceno afirma que gerações de escritores mexicanos foram influenciadas pelo brasileiro. No Brasil, seus contos lançados entre os anos 1960 e 1970 continuam influenciando escritores da nova geração. Em artigo publicado na revista *Piauí*, Michel Laub (2018, p. 42) escreve que, em concursos literários, Rubem Fonseca continua, ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, sendo uma das principais fontes emulativas de autores brasileiros.

Além de influenciar novos escritores, seus escritos mostram-se atemporais, refletindo a realidade local, quase como se eles tivessem previsto a ascensão de eleitores do espectro político a comandar o país atualmente. Noutra edição da *Piauí*, Alejandro Chacoff (2019, p. 36) diz que a insolência e o sarcasmo raivoso de inúmeros textos desses indivíduos na internet assemelham-se às falas de personagens de contos como **A coleira do cão** (1994), **O inimigo** (1994) e **A força humana** (1994), todos de 1965.

Como foi dito, o trabalho de Rubem Fonseca é relacionado à violência, ao crime, ao abjeto, ao grotesco. Segundo Maria Antonieta Pereira (2000, p. 13), o feio parece ser objeto de reverência para os leitores de Rubem Fonseca, elemento estético que serve de passagem para estado catártico, este causado por situações tão tensas quanto cruéis. A ênfase no detalhamento do abjeto, que pode ir de um olho ferido à unha a pedaços de miolo espalhados pelo chão, aproxima o escritor brasileiro de autores do Naturalismo. No ensaio **Degradação do espaço** (2015, p. 67), Antonio Candido coloca a descrição como elemento fundamental das obras naturalistas. Já em **De cortiço a cortiço**, o mesmo crítico (CANDIDO, 2015, p. 107) escreve que o Naturalismo abrange textos literários que se apresentam como transposição diretas da realidade, como se o escriba estivesse face a face com o que é descrito. Candido (2011, p. 254-255) também vê na obra fONSEQUIANA um tipo de ultrarrealismo sem preconceitos que classifica como “realismo feroz”, com o qual o leitor é agredido pela violência temática e também pela técnica narrativa que contempla a fala marginal em primeira pessoa, “[...] avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia nua e crua da vida.”

O modo cru de noticiar os fatos do cotidiano foi uma das principais marcas do **Notícias Populares**, diário paulistano que circulou por quase quarenta anos e, por causa das manchetes sobre crimes, foi apelidado de “jornal de sangue”.

Jornal de sangue

Tendo como base análise feita por Norma Discini de Campos, José Luiz Fiorin (2008, p. 143) separa a imprensa em dois grupos – a séria e a sensacionalista. Representando o primeiro, utiliza como exemplo os jornais **Folha de S. Paulo** e **O Estado de S. Paulo**. Segundo o estudioso (FIORIN, 2004, p. 21), ambos são equilibrados no que diz respeito à diagramação e à divisão de páginas, além de apresentarem manchetes dotadas de tipografia habitualmente pequena e contraste sóbrio entre cores e letras. Os temas mais recorrentes dizem respeito à política nacional e internacional e à economia, ficando as notícias policiais em plano mais discreto. Os dois adotam discurso que prima pela impessoalidade, o que, conforme escreve Fiorin (2004, p. 21), cria sentidos de objetividade e distanciamento, gerando verdade como efeito de sentido. Com o objetivo de formar aparência de isenção, os diários são famosos por ouvirem os dois lados de uma mesma história, tudo relatado por um vocabulário que prima pela norma culta.

Já no que diz respeito à imprensa sensacionalista e tomando o *Notícias Populares* como modelo, Fiorin (2008, p. 143) afirma que os padrões são totalmente diferentes. Criado em 1963 por Jean Mellé, romeno aprisionado durante anos em *gulag* stalinista, o *Notícias Populares* tinha como foco inicial fazer frente ao *Última Hora*, diário de notícias alinhado à esquerda política. Celso de Campos Jr., Giancarlo Lepiani, Denis Moreira e Maik Rene Lima (2011, p. 34), autores do livro **Nada mais que a verdade: a extraordinária história do jornal Notícias Populares**, escrevem que a ideia do *NP* era investir contra o *UH*, pautando-se nos mesmos alicerces editoriais – sexo, crime, esporte e sindicatos. A única diferença se daria pela visão de mundo mais conservadora. O objetivo, segundo os pesquisadores (CAMPOS

JR. et al., 2011, p. 34), era surrupiar o público leitor adepto ao jornal esquerdista e impedir que ideais populistas penetrassem na classe trabalhadora.

Depois de quase dez anos de sucesso e da morte do fundador, o *Notícias Populares* passa por um período em que as vendas caíam vertiginosamente. Para reatar o casamento com o leitorado, os autores de **Nada mais que a verdade** (CAMPOS JR. et al., 2011, p. 92) dizem que, para Ebrahin Ramadan, novo editor do jornal, só havia uma solução: injetar doses cavalares de crime e sexo em suas páginas. Ainda de acordo com Campos Jr., Lepiani, Moreira e Lima (2011, p. 93), a tática utilizada para chamar a atenção do leitor que passasse pela banca era estampar não somente a primeira página, mas também a quarta capa com tipos gigantes, formando títulos escabrosos, tais como “Esbagaçou bebezinho na parede”, “Morreu gemendo na ponta da peixeira” e “Assassinado nu a pau e a tiro”.

Sobre a edição do *NP*, Fiorin (2004, p. 21) diz que, ao contrário do *Estado* e da *Folha*, o diário apresenta manchetes digitadas com letras espessas, totalmente distantes do padrão adotado pelos jornais da imprensa séria. A capa é fortemente colorida e traz fotos em tamanhos imensos, em que, anarquicamente, se amontoam imagens e títulos. Os temas preferidos são os fatos espetaculares, as fofocas a respeito da vida dos famosos, o futebol, as dicas imediatas de sobrevivência. As gírias e o vocabulário de baixo calão compõem a linguagem do diário – como exemplo, cita manchete publicada em 19 de novembro de 2000, “Corno elétrico causa blecaute”, notícia referente a um homem que, traído pela mulher, escalou um poste de eletricidade e causou um *blackout*.

De acordo com o estudioso (FIORIN, 2004, p. 21), a utilização de muitas fotos (grande parte delas de mulheres nuas) e de pouca linguagem verbal acelera o ritmo de leitura de um discurso em que não se apagam totalmente as marcas de enunciação, o que diminui o distanciamento entre enunciador e enunciatário. Ele ainda destaca o amplo uso da ambiguidade em prol da malícia, como no título “Padre Marcelo vai mudar de Igreja”, de 19 de fevereiro de 1999, que dizia respeito à mudança do local em que missas eram celebradas; outra prática comum do jornal é romper as barreiras entre ficção e realidade, como em “Xuxa cansou de beijar Fred”, de 5 de dezembro de 2000 – Fred era personagem de uma novela transmitida à época. Segundo Celso de Campos Jr., Giancarlo Lepiani, Denis Moreira e Maik Rene Lima (2011), uma das histórias fictícias que mais impulsionaram as vendas do diário foi a do Bebê Diabo. Entre 11 de maio e 8 de junho de 1975, quase diariamente, o jornal estampou em sua primeira página manchetes sobre o suposto recém-nascido que teria características diabólicas e andava pelos telhados das casas da capital paulista.

No jornalismo, tanto o sério quanto o sensacionalista, é comum atribuir apelidos a pessoas envolvidas em importantes histórias. Talvez o exemplo mais famoso seja o do Garganta Profunda, fonte principal de informações no escândalo Watergate, processo que obrigou o presidente estadunidense Richard Nixon a renunciar. A história é contada em detalhes no livro *Todos os homens do presidente* (2011), dos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein, obra que teve aclamada adaptação para o cinema pelas mãos do diretor Alan J. Pakula, além de contar com os impecáveis Robert Redford e Dustin Hoffman nos papéis principais. Ainda no campo da sétima arte, há *Dragão Vermelho*, direção de Brett Ratner, parte da trilogia

sobre o psiquiatra Hannibal Lecter que tem início em **O silêncio dos inocentes** (dirigido por Jonathan Demme). No filme de Ratner, Ralph Fiennes vive um *serial killer* que tem como hábito assassinar famílias e colocar pedaços de espelho em suas órbitas para “sentir-se visto”. Atrás do paradeiro do assassino e da venda de notícias, o jornalista Freddy Lounds (Philip Seymour Hoffman) o batiza de Fada dos Dentes, atitude que traz sérias consequências para ele próprio.

A partir de suas análises, Fiorin (2004, p. 22) define o *éthos* dos enunciadores dos dois tipos de imprensa – o da séria é equilibrado, sutil e, aparentemente, isento, além de ser reservado e elegante; o da sensacionalista, viril, rude e de apelo erótico, sem a contenção dada pela polidez da norma culta, cuja impaciência é revelada pelo discurso acelerado, de poucas e contundentes palavras. O modo como esses enunciadores são construídos possui forte relação com o enunciatário.

Segundo Fiorin (2008, p. 156), *Estadão* e *Folha* pressupõem enunciatários cujo *páthos* é de certa cultura e educação. Com relação ao público-alvo do primeiro, escreve que são pessoas conhecedoras dos fatos relacionados a economia e política, possuindo visão conservadora em ambos os casos, além de serem consumidoras de cultura erudita. Já no caso dos indivíduos que optam pelo segundo, o estudioso (FIORIN, 2008, p. 156) fala que se trata de um grupo descolado e de interesses variados, que abrange artistas, professores universitários, etc. São leitores cujo interesse por política, em comparação aos leitores do *Estadão*, é relativo, sendo o jornal apenas uma de suas fontes de informação. Além disso, trata-se de sujeitos que consomem não só manifestações artísticas voltadas para a erudição, mas também as alternativas.

Já no caso do **Notícias Populares**, podemos pensar no seu público-leitor a partir de prefácio escrito pelo jornalista Marcelo Coelho para o livro **Nada mais que a verdade**. Apesar de ter pertencido à mesma empresa da **Folha de S. Paulo**, sua redação era totalmente diferente do jornal de maior circulação no Brasil. Coelho (2011, p. 10) diz que uma cena que traduz o modo como o texto do diário sensacionalista era regularizado é o diretor de redação submetendo à aprovação de um contínuo a manchete que sairia no dia seguinte, algo que, segundo ele, opunha-se totalmente às normas estipuladas em manual pela *Folha*. O *NP* tinha como propósito atingir as camadas menos letradas da população, classe formada por pessoas que tiveram pouco ou nenhum acesso ao ensino e não tinham os mesmos interesses que os adeptos ao jornalismo dos seus, digamos, primos ricos.

Em **Asco: Thomas Bernhard em San Salvador**, novela de Horacio Castellanos Moya, o narrador Edgardo Vega (2013, p. 67) reflete sobre a pífia formação dos habitantes de seu país, pessoas que, segundo ele, saltaram de um atroz analfabetismo para a cultura imagética da televisão, ignorando os séculos de desenvolvimento da palavra escrita. O mesmo pode ser dito sobre o que ocorre no Brasil. Tânia Pellegrini (1999, p. 85-86) escreve que o crescimento industrial brasileiro e o seu processo de modernização a partir dos anos 20, que inclui todos os problemas decorrentes do inchaço urbano, resulta também na gradativa privação de acesso à cultura e à educação por parte da população. Isso eclodiu no surgimento de um público específico que, quando alfabetizado, praticamente pula a etapa letrada e parte para a fase da comunicação oral, dominada pelo rádio, pela televisão e pelas histórias em quadrinhos, o que forma a base de uma cultura de massa. A

estudiosa esclarece que, nesse contexto, as novelas televisivas representam uma válvula de escape que quebra a monotonia do cotidiano desse público virtual de literatura, no qual se projetam anseios de aventura e encanto. Sendo os aparelhos televisivos a única via de acesso cultural para uma grande maioria, isso explica a decisão do **Notícias Populares** de, como diz Fiorin (2004, p. 21), recorrer ao uso apelativo de imagens, pouco texto e tipografias chamativas. O trabalhador que teve raro contato com livros não se interessaria pelo diário caso visse páginas com textos longos e de vocabulário pouco familiar.

Rubem Fonseca não se utiliza da mesma premissa, já que escreve literatura. Ainda assim, como veremos, manipula matéria-prima semelhante à do *NP* que, ao contrário do que ocorre no jornalismo, busca fazer com que seus leitores reflitam criticamente sobre a violência espetacularizada por meio do estranhamento provocado pela arte.

Vale-tudo literário

O *catch*, na França, é algo similar à luta-livre no Brasil. Roland Barthes (1972, p. 11) diz que tal espetáculo conta com a cumplicidade do público que adere espontaneamente à teatralidade do combate. Segundo ele (BARTHES, 1972, p. 16), os espectadores, apesar de clamarem pelo sofrimento do vencido, não desejam realmente que o vencedor aplique cruéis e variados métodos de tortura física – o deleite da arquibancada vem do *fac-símile* iconográfico, não de um possível sadismo.

Se, durante esses duelos, existisse algum tipo de prazer na dor do outro, também poderíamos chamar os fãs de Quentin Tarantino de perversos. A maioria daqueles que entram numa sala de projeção para ver um filme do autor de *Pulp Fiction* já o fazem esperando o clímax violento. Com o passar do tempo, essa brutalidade tem sido trabalhada de outra maneira. Basta ver *Era uma vez em... Hollywood*, película lançada em 2019. Ao contrário de **Kill Bill** ou **Bastardos Inglórios**, histórias cujos motes são quase totalmente sangrentos, o mais recente longa tarantinesco guarda para o terço final os narizes fraturados e os crânios esmagados. Ao acender as luzes, os fiéis seguidores do diretor estadunidense saem plenamente satisfeitos, assim como aqueles que se esgoelam nos imundos camarotes do *catch*.

Situações de ojeriza à violência real diferem do que imagina Sérgio Sant'Anna (2007, p. 538-539) em "Um conto obscuro", história sobre crianças que aleijam uma barata e observam-na ser devorada por um exército de formigas. Elas assistem ao inseto inutilizado debater-se enquanto os outros mutilam partes do seu corpo, até que, cansadas do pequeno show, procuram outra coisa para fazer. A crueldade inocente das crianças que protagonizam a fábula imaginada por Sant'Anna aproxima-se do *modus operandi* dos espectadores de vale-tudo e distancia-se das intenções da audiência do *catch*. Nesse tipo de luta, a plateia clama pelo real. Os chutes e socos que abrem cortes e provocam fraturas são ovacionados. Basta ver o sucesso da marca *Ultimate Fighting Championship* (UFC) que, quase todo fim de semana, mobiliza multidões para assistirem a duelos propagandeados à exaustão.

Com eventos sediados ao redor do mundo, a organização oferece pacotes por assinatura para aqueles que desejam ver seus lutadores favoritos pela televisão. Os que não desfrutam de recursos para ter o sinal disponível em domicílio têm a opção de recorrer a bares e restaurantes. Cientes da procura por esse tipo de entretenimento, é difícil encontrar algum estabelecimento que não utilize tal serviço como isca para atrair fregueses.

Ao contrário, por exemplo, do boxe, o *UFC* mune os atletas de luvas menos espessas, favorecendo a ocorrência de ferimentos mais graves. Cada participante possui técnicas variadas de luta, dando razão ao nome do esporte: *MMA* – sigla inglesa para *Mixed Martial Arts* que, em tradução livre, significa Artes Marciais Mistas. Findas as batalhas, é comum ver o chão coberto de sangue. A atmosfera é semelhante à reproduzida por Ridley Scott em **Gladiador**, filme que mimetiza as lutas protagonizadas por escravos e soldados no coliseu romano. Elas tinham como objetivo entreter a população, fazendo-a esquecer da miséria que tomava conta da cidade.

Apesar da brutalidade, o *MMA* é menos agressivo que o vale-tudo. Talvez a principal diferença entre as duas modalidades seja que, em categorias como o *UFC*, há mais regras – golpes abaixo da linha da cintura não são permitidos e, caso o oponente tenha os quatro pontos de apoio em contato com o solo, é proibido atacá-lo. No vale-tudo, como no jornalismo sensacionalista, as normas são quase ausentes.

Já sabemos que os enunciatórios do *NP* têm variados interesses, do futebol à vida privada de celebridades. Porém, o principal deles talvez seja os crimes relatados nas páginas policiais. A espetacularização desses fatos garantia que o jornal obtivesse grande circulação não só na cidade de São Paulo, mas também no interior. Assim, os consumidores de notícias sangrentas muito se aproximam, nesse aspecto, daqueles que compram ingresso para acompanhar uma violenta disputa travada num imundo ringue de vale-tudo.

Toda essa violência é narrada de modo artístico em “O desempenho” (1994), conto que utiliza como matéria-prima uma luta de vale-tudo.

Uma luta física e psicológica

Em “O desempenho”, do volume *Lúcia McCartney* (1994), Rubem Fonseca escreve história de um lutador que se encontra no centro de um ringue de vale-tudo, fazendo algo recorrente em sua obra – utiliza como protagonista um personagem de outros escritos seus. Ele aparece pela primeira vez em “Fevereiro ou março”, que abre **Os prisioneiros** (1994), livro de estreia, percorrendo raras e melancólicas ruas vazias do Rio de Janeiro durante o Carnaval. Sua próxima aparição ocorre na coletânea seguinte, **A coleira do cão** (1994), na narrativa “A força humana”, em que seu cotidiano de halterofilista é abordado. É um indivíduo que se enquadra nos tipos da obra fonsequiana que não pertencem nem à classe A nem à D. Perambulam pela capital carioca sem ter nenhum plano, sobrevivendo na condição de anônimos.

Rubão é seu adversário na arena. Enquanto pensa em estratégias para evitar as investidas do adversário, reflete sobre o que acontece à sua volta:

Consigo agarrar Rubão, encurralando-o de encontro às cordas. O filho da puta tem base, agarra-se comigo, encosta o rosto no meu rosto para impedir que eu dê cabeçadas na cara dele; estamos abraçados, como dois namorados, quase imóveis — força contra força. O público começa a vaiar. Rubão me dá um pisão no dedo do pé, afrouxo, ele se solta, me dá uma joelhada no estômago, um pontapé no joelho, um tapa na cara. Ouço os gritos. O público está torcendo por ele. Outro bofetão: um esporro danado nas arquibancadas. Não posso dar bola pra isso, não posso dar bola pra isso, não posso dar bola para esses filhos da puta chupadores. Tento agarrá-lo mas ele não deixa, ele quer brigar em pé, ele é ágil, a cutelada dele é um coice.

Os cinco minutos mais longos da vida são passados num ringue de vale-tudo. Quando o round acaba, o primeiro de cinco por um de descanso, eu mal aguento chegar ao meu canto. (FONSECA, 1994, 237).

No romance **O verão tardio** (2019), de Luiz Rufatto, Oséias volta à mineira Cataguases em busca do único período em que teve paz na vida. Protagonista, é também narrador. Metodicamente, descreve suas ações enquanto perambula por becos fedendo a fezes e urina. O calor é implacável, ele sente o suor escorrer pelo corpo e encharcar as roupas.

Embora a história e a extensão das narrativas sejam outras, sua voz e estilo são similares aos do protagonista e narrador de **O desempenho** (1994). Em primeira pessoa, o lutador de Rubem Fonseca conduz o relato com verbos no presente que dão a impressão do “aqui e agora”, quase como se o leitor acompanhasse o embate no momento em que ele ocorre. Os períodos curtos e assíndetos contribuem para a agilidade da narrativa, denotando a fração de segundo que separa o golpe de Rubão da reação quase imediata da torcida.

Sedenta por sangue, a plateia repudia o momento em que os dois lutadores estão agarrados, cada qual tentando anular intenções adversárias de ataque. Os corpos abraçados um ao outro e estáticos dão a impressão, como diz o narrador, de um casal de namorados, algo totalmente diferente do que aquelas pessoas almejam. Com a intenção de trazê-las para o seu lado, Rubão é mais rápido que o já combalido narrador. O foco narrativo em primeira pessoa impede que o leitor acesse a mente do adversário, abolindo qualquer noção do que vem a seguir. Essa imprevisibilidade faz com que, mais do que acompanhar o combate ao vivo, quem lê o texto tenha sensação aproximada do que é sofrer um golpe inesperado, quase como se estivesse ele próprio no ringue.

A brusquidão dos movimentos é acentuada pela percepção do alarido que circunda o tablado. Os gritos a favor do oponente fazem com que o protagonista reflita sobre a animosidade da plateia, sendo despertado logo em seguida por outro soco que o atinge. Além de haver breve fluxo de consciência a respeito do

comportamento da audiência, o enunciador analisa a técnica do inimigo e percebe que, lutando em pé, está em desvantagem. Assim, o combatente fonssequiano tem dois adversários. Longe de apresentar a frieza necessária a quem se encontra nesse tipo de situação, luta também contra a torcida, oponente mais implacável que o próprio pugilista que chuta seu joelho. Ao dizer a si próprio que não deve levar em conta o comportamento dos espectadores e chamá-los de “filhos da puta” e “chupadores”, José faz parecer que os golpes de Rubão causam menos danos que os gritos que chegam de fora – temos um embate que, mais do que físico, torna-se psicológico.

A narrativa de Rubem Fonseca é recorrentemente comparada à praticada por escritores como Dashiell Hammet e Ernest Hemingway, artistas que primam pela objetividade, ou seja, pelo que acontece fora da cabeça das personagens. Aqui, talvez justamente por apresentar um narrador em primeira pessoa, há alternância entre momentos mais objetivos – quando descreve o comportamento do oponente e da plateia – e outros subjetivos – quando o narrador xinga, em pensamento, aqueles que o vão e apoiam o outro. Assim, nesse excerto e no restante da história, vemos um conto que transita entre a análise subjetiva de uma personagem e o relato quase jornalístico da luta.

Na TV, os duelos são vistos à distância, pelas lentes de câmeras posicionadas fora da arena de combate. Na ficção, filmes como os da série *Rocky*, famosa pela personagem-título interpretada por Sylvester Stallone, a câmera é posicionada próxima aos lutadores. Na literatura, há a possibilidade de aumentar ou não a subjetividade. Se fosse uma história conduzida pelo narrador de *O falcão maltês* (em terceira pessoa objetiva, não onisciente), o conto de Rubem Fonseca muito se assemelharia às lutas transmitidas pela televisão ou reproduzidas pela sétima arte, não acessando a subjetividade dos lutadores, primando apenas pela ação e pelas reações do público. Apesar de possuir linguagem próxima à utilizada no *roman noir*, o autor brasileiro opta por mergulhar na perspectiva do protagonista.

A utilização de sintagmas mais enxutos e hemingwayanos aproxima o ritmo de “O desempenho” (1994) da rapidez de leitura proposta pelo *Notícias Populares*. Além disso, ao ser vaiado pela torcida, o protagonista reage com gíria maliciosa (“chupadores”, que conota a prática de sexo oral) e com termos de baixo calão (“filhos da puta”), vocabulário recorrente nas páginas do diário paulistano. O comportamento da torcida é semelhante aos que desembolsam dinheiro para adquirir edição que promete matéria sobre crimes sangrentos. Assim como esses leitores, estão ali para ver a brutalidade em seus mínimos detalhes. Para esses indivíduos, não importa se os lutadores exibem técnica apurada das artes marciais que praticam. Eles querem selvageria e, como Rubão é o primeiro a demonstrá-la, vão o narrador.

Essa vaia, como veremos a seguir, catalisará o espetáculo de brutalidade almejado pela torcida.

Sonhos frustrados e violência

Acosado pelas vaias, o narrador reflete sobre tudo o que lhe fora prometido durante a vida. Seu porte físico e sua beleza fizeram com que muitos projetassem-no no cinema, estrelando filmes americanos e italianos em tecnicolor. Teria mulheres, automóveis, apartamento, dinheiro. Nada disso aconteceu. A namorada, Leninha, é prostituta. Suas fontes de renda, um trabalho como auxiliar numa academia e doações para bancos de sangue. Assim como a maioria dos sujeitos que compõem o elenco de personagens que transita pela obra fonsequiana, está longe das benesses oferecidas pelo sistema capitalista. Os sonhos frustrados desse sujeito anônimo que caminha pelas ruas do Rio de Janeiro refletem-se nas suas reações contra a torcida.

Desde “Fevereiro ou março” (1994), de **Os prisioneiros**, esse melancólico narrador se coloca como alguém que vive a esmo. No início do conto, diz que ouviu falar de pessoas – amanuenses, banqueiros, homens organizados – que sabem tudo o que ocorrerá com elas no decorrer dos anos, dos meses, das semanas, dos dias. Ele, ao contrário, apenas vaga pela cidade à espera de que algo aconteça, assim como as personagens criadas por João Antônio (2012). Malagueta, Perus e Bacanaço, nomes que dão título a uma das narrativas mais célebres do escritor, são apresentados como sofredores sem eira nem beira, o oposto daqueles que caminham distraídos pelas ruas, têm o que comer e o que vestir e não precisam bater carteiras em conduções lotadas ou participar de jogos nos inferninhos paulistanos.

Para sujeitos como esses, qualquer tentativa de planejar algo pode ser frustrada. Essa questão é abordada no filme *Parasita* – dirigido por Bong Joon Ho, recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2019 e 4 Oscar (melhor filme, melhor direção, melhor roteiro original, melhor filme internacional). Depois de terem a casa devastada por uma forte enchente e estarem, ao lado de centenas de outras pessoas também afetadas pela chuva, alocados em um ginásio, o filho mais velho pergunta ao pai qual teria sido o plano deles ao se infiltrarem na casa de milionários. O genitor responde que não há plano, que a vida nunca segue de acordo com o planejado, que ninguém ali previu que estaria dormindo junto com desconhecidos no chão de uma quadra poliesportiva – planejar o futuro, arremata, é um erro.

Enquanto é humilhado por Rubão, dúvidas sobre o que está por vir e fracassos consumados invadem a cabeça do protagonista de **O desempenho** (1994). Seu adversário, percebendo o cansaço do oponente, resolve levá-lo para o chão – estilo de luta com o qual ele diz possuir maior afinidade. Porém, não é na técnica que garantirá a vitória, mas num lance de pura sorte. Tentando se desvencilhar de uma montada que o colocaria em maus lençóis, o narrador efetua desesperado movimento de defesa que acaba lhe premiando com a total imobilização do adversário:

[...] dou uma virada forte, rolamos pela lona, paramos, puta que pariu!, comigo montado-montada-completa em cima dele, puta que pariu! meus joelhos no chão, o tórax dele entre as minhas pernas imobilizado – montei! puta que pariu! montei! – alegria, alegria, vento quente de ódio da corja que ria de me ver apanhando na cara – canalha de chupadores putos escrotos covardes – golpeio a cara

de Rubão bem em cima do nariz, um, dois, três – agora na boca – de novo no nariz – pau, cacete, porrada – sinto o osso quebrando – Rubão levanta os braços para tentar impedir os golpes, sangue começa a brotar de toda a sua cara, da boca, do nariz, dos olhos, dos ouvidos, da pele [...] (FONSECA, 1994, p. 240).

De acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2009, p. 1314), o adjetivo montado remete ao sujeito que está posicionado sobre qualquer coisa como se ela fosse um cavalo. A montada é um golpe de jiu-jitsu no qual, como o próprio narrador descreve, o lutador fica por cima do tórax do seu oponente, com os dois joelhos apoiados no chão – detalhe crucial para que se caracterize a completude da manobra. Rápida pesquisa na internet comprova que, uma vez encaixado, é muito difícil para quem está preso entre as pernas do adversário sair dessa armadilha. Ao digitar os termos “montada jiu-jitsu” no Google, os primeiros links gerados são de vídeos em que mestres dessa arte marcial demonstram como sair dela.

Tal dificuldade explica a alegria do protagonista ao perceber que se encontra em situação vantajosa depois de praticamente aceitar a derrota. A percepção é construída aos poucos, com períodos breves entrecortados pelos pensamentos de surpresa (“puta que pariu!”) da personagem, construindo gradualmente a montada – a virada que termina com Rubão por baixo, os joelhos do narrador tocando o chão, o tórax do adversário encaixado entre as pernas do protagonista, a consequente imobilidade da vítima. Todo esse processo é narrado da maneira que tornou Fonseca conhecido pela crítica, poucas e precisas palavras que dão conta do espaço (lona) e da posição dos corpos (o tórax entre as pernas), elementos suficientes para criar a cena que se forma na cabeça do leitor.

O que se segue é a vingança pessoal do narrador. A ausência de pontos finais e o econômico uso de vírgulas fazem com que as palavras saiam num jorro, criando efeito de sentido que denota a fúria do protagonista. Até então, enquanto apanhava, analisava os movimentos do adversário e considerava as poucas chances de triunfo, algum resquício de razão aparecia em seus pensamentos. A partir do momento em que o jogo vira, a sede de vendeta assume o controle dos seus movimentos.

Os golpes que desfere não são apenas contra Rubão, mas também direcionados aos espectadores que se divertem com seu sofrimento, a um sistema que o mantém distante de um futuro minimamente decente, aos fracassos acumulados durante a vida. Enquanto golpeia o oponente, xinga quem está sentado nas arquibancadas. Olha o adversário, mas não o vê. A fúria é direcionada contra algo maior e que não possui rosto.

No filme **Clube da luta**, adaptação dirigida por David Fincher do romance de Chuck Palahniuk, há uma cena parecida em que o personagem vivido por Edward Norton monta no adversário e o esmurra até desfigurá-lo. Ao ser perguntado por seu alter ego (Brad Pitt) sobre o porquê daquela violência, ele responde que gostaria de destruir algo bonito. Na verdade, tanto a personagem literária quanto a fílmica buscam apenas uma coisa: aliviar a tensão de seus fracassos. Impulsionado pelas ofensas do público, o narrador dá o espetáculo tão desejado. Seus golpes, alternados

entre a boca e o nariz, ferem Rubão até que seu rosto se torne compacta massa de carne banhada em vermelho.

A narração em primeira pessoa aproxima o leitor da cena. O estado eufórico do enunciador, estruturado numa sintaxe assíndeta, faz com que a imagem seja borrada, como se ele atingisse um tipo de êxtase rubro traduzido pelo sangue que brota por todos os orifícios da face do inimigo. O punho que sente ossos sendo sinestesticamente esmagados funciona como uma lupa que aumenta o naturalismo do enquadramento.

A mesma violência exposta nas bancas de jornal que busca atrair leitores se apresenta em outro contexto. Podemos dizer que o *éthos* fonsequiano é semelhante ao do *Notícias Populares* – os dois são rudes e viris, de apelo à violência. O excerto em questão remete a manchetes como “Esbagaçou bebezinho na parede” e “Assassinado nu a pau e a tiro” tanto pela linguagem – que mantém o uso de expressões depreciativas (“filhos da puta”) e de duplo sentido (“chupadores”), além de, agora, inserir o uso de gírias relacionadas à brutalidade (“pau, cacete, porrada”) – quanto pela temática fartamente explorada por ambos.

Como dissemos, o *NP* possui pouco texto e muita imagem porque tem como público-alvo as camadas menos letradas da população, pessoas que têm a televisão como único meio de consumo cultural. No caso de Rubem Fonseca, a linguagem ágil e enxuta foi escolhida em favor de um procedimento estético que dialoga com as tradições naturalista e realista, além de ter a objetividade peculiar aos romances policiais. Ao contrário do que se encontra nas páginas de jornais, não há fotos ou letras de tipografia carregada, mas é um texto igualmente imagético. Para que essa visualidade ocorra, não é necessário descrever ação e cenário à maneira de Eça de Queirós ou de Karl Ove Knausgård. O habilidoso narrador aciona apenas uma vez o obturador de sua câmera para, em sintagma composto de cirúrgico e único verbo (“[...] *golpeio* a cara de Rubão bem em cima do nariz, um, dois, três – agora na boca – de novo no nariz [...]”), capturar o espetáculo de maneira precisa. A contagem do número de vezes que a ação é efetuada aumenta seu imediatismo e sua brutalidade – se o narrador dissesse que golpeou o rosto de Rubão “três vezes”, haveria maior distanciamento, quebrando o efeito de fúria alcançado.

Ainda sobre essa aproximação do leitor do que é narrado, caso “O desempenho” (1994) fosse conduzido em terceira pessoa, o resultado não seria o obtido, ainda que adotada a perspectiva da personagem. Na obra de Rubem Fonseca, isso ocorre, por exemplo, em **A grande arte** (1990). Camilo Fuentes, matador de aluguel, assassina brutalmente Mercedes, policial infiltrada no cotidiano do tráfico de drogas. Ao descobrir sua profissão, Fuentes quebra seu braço, desfigura seu rosto, torce seu pescoço até o limite. A narração heterodiegética aumenta a frieza do ato. Já na narrativa aqui analisada, a ação executada e narrada pela própria personagem aumenta a voltagem da cena, sendo sentimento de vingança desenfreada estruturado por sintaxe compulsiva e desprovida de pausas.

Breves considerações

Michel Ciment (2013, p. 61) escreve que, em *Laranja mecânica*, o diretor Stanley Kubrick questiona, de maneira persistente, a função do espetáculo – tal indagação pode ser notada nas cenas em que Alex, enquanto ouve a *Nona sinfonia* ou lê livros na prisão, tem seu imaginário invadido por imagens do cinema hollywoodiano. Dessa maneira, Ciment (2013, p. 62) avalia que Kubrick, ao torturar o protagonista com cenas de filmes de ação e de temática nazista, parece criticar o entretenimento fácil e irresponsável. Além disso, o crítico francês (CIMENT, 2013, p. 62) propõe a seguinte reflexão: **Laranja mecânica** não seria um longa em que o diretor dá ao espectador aquilo que critica?

Considerando brevemente o que foi colocado neste trabalho, vimos que o **Notícias Populares**, ao optar por linha editorial que prima pela espetacularização da brutalidade e pela utilização de vocabulário chulo, tinha como objetivo, mais do que informar – função primordial de um diário de notícias –, aumentar as vendas do jornal, colocando de lado uma possível crítica à violência. Já Rubem Fonseca, ainda que utilize matéria-prima semelhante à manipulada pelo *NP* (violência, expressões depreciativas e gírias), escreve literatura, expressão artística que busca, por meio de diferenciado arranjo vocabular e da voz narrativa, causar estranhamento naqueles que a consomem. Muitas vezes, cifrada nesse estranhamento está a crítica social.

Tal como o Alex de Kubrick, enquanto está lutando, o personagem de Fonseca é invadido por imagens de glamour fornecidas por filmes em technicolor, cenas que remetem a um tipo de arte que, assim como a imprensa sensacionalista, não faz refletir, mas apenas distrair. Voltando-se contra aqueles que o vão, o narrador de “O desempenho” (1994) não percebe que dá ao público da arena o espetáculo que consumiu por intermédio do cinema hollywoodiano. Essa alienação é perceptível quando, vitorioso, o protagonista faz as pazes com a plateia:

[...] no meio do ringue o juiz levanta meus braços – as luzes estão acesas, de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam meu nome – levanto os braços bem no alto – dou pulos de alegria – os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes – olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio. (FONSECA, 1994, p. 241).

Em conhecida reflexão sobre o efeito buscado pelas narrativas curtas, Julio Cortázar (2008, p. 151-152), comparando o ato de ler com uma luta de boxe, discursiva que o romance ganha do leitor por pontos, enquanto o conto, incisivo e mordente desde o início, deve vencê-lo por nocaute. Assim, Rubem Fonseca não nocauteia quem o lê somente por manipular estilo e temática recorrentes na imprensa sensacionalista e transformá-los em catarse condensada em poucas páginas, mas ao criticar sutilmente, à maneira de Kubrick em *Laranja mecânica*, aquilo que representa.

Tal sutileza faz com que o leitor, assim como Rubão, saia do ringue sabendo que foi nocauteado, mas sem saber muito bem pelo quê.

Referências

- ASSIS, Machado. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- BERNSTEIN, Carl; WOODWARD, Bob. **Todos os homens do presidente**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Três estrelas, 2014.
- BOLAÑO, Roberto. **A literatura nazista na América**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BOSI, Alfredo (Org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRESSANE, Ronaldo. Reeditado agora, **O jogo da amarelinha**, de Julio Cortázar, dividiu opiniões. 2019. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,reeditado-agora-o-jogo-da-amarelinha-de-julio-cortazar-dividiu-opinioes,70002904892>>. Acesso em: 6 jul. 2019.
- CAMPOS JR., Celso de et al. **Nada mais que a verdade**: a extraordinária história do jornal Notícias Populares. São Paulo: Summus Editorial, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- CARPEGGIANI, Schneider. Bolaño, **A literatura nazista na América** e um noturno do Brasil. 2019. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2257-bolaño,-a-literatura-nazista-na-américa-e-um-noturno-do-brasil.html>>. Acesso em: 5 abr. 2019.
- CHACOFF, Alejandro. O futuro chegou. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 150, p. 36-39, mar. 2019.
- CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ESTEVES, Bernardo. O algoritmo da ágora. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 160, p. 32-41, jan. 2020.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica e comunicação. **Galáxia**, n. 8, p. 13-30, out. 2004.
- _____. O *éthos* do enunciador. In: _____. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008. p. 137-151.

_____. *O páthos* do enunciatário. In: _____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 153-162.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

_____. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LAUB, Michel. Notas sobre o fígado. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 138, p. 42-46, mar. 2018.

MOYA, Horacio Castellanos. **Asco**: Thomas Bernard em San Salvador. Trad. Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. Rubem Fonseca. In: _____. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 80-105.

PEREIRA, Maria Antonieta. **O fio do texto: a obra de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

PETRIK, Tiago; PORTO, Malu; LIMA, João Gabriel de. O personagem Rubem Fonseca. **Bravo!**, São Paulo, n. 147, p. 30-41, nov. 2009.

RUFATTO, Luiz. **O verão tardio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RODRIGUES, Sérgio. Rubem Fonseca parece encher nova obra com esboços tirados do lixo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 abr. 2017. Folha Ilustrada, p. 5.

SANT'ANNA, Sérgio. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Para citar este artigo

REIS, M. E. dos. Rubem Fonseca: violência, sensacionalismo e literatura. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 2., 2020, p. 209-226.

O Autor

Murilo Eduardo dos Reis graduou-se em Letras na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP entre os anos de 2010 e 2014. Durante esse período, desenvolveu pesquisas na área

de Teoria e Crítica Literária, cujos títulos foram "A violência atmosférica na narrativa de Rubem Fonseca", "Manifestações literárias da violência em narrativas de Sagarana de João Guimarães Rosa" e "Agosto: história e notas jornalísticas num romance policial". Em 2018, obteve o título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP, seguindo a linha de Teoria e Crítica da Narrativa. A pesquisa tem como título a "Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca". Em 2019, iniciou doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP que tem como tema a aproximação entre o jornalismo sensacionalista e a literatura praticada por Rubem Fonseca, tanto no que diz respeito ao tema quanto à linguagem. Atua como professor de línguas portuguesa e alemã.