

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

LARA MUCCI POENARU

**UMA LITERATURA SOB TENSÃO: A difícil tarefa do leitor de Oswaldo Reynoso e
Rubem Fonseca**

Belo Horizonte

2022

Lara Mucci Poenaru

UMA LITERATURA SOB TENSÃO: A difícil tarefa do leitor de Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca

Tese apresentada ao Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit / UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Professor Dr. Rômulo Monte Alto

Belo Horizonte

2022

Poenaru, Lara Mucci.
R466e.Yp-l Uma literatura sob tensão [manuscrito] : a difícil tarefa do leitor de Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca / Lara Mucci Poenaru. – 2022.
1 recurso online (208 f.) : pdf.
Orientador: Rômulo Monte Alto.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 160-179.
Anexos: f. 180-208.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Reynoso, Oswaldo, 1931-2016. – En Octubre no hay milagros – Crítica e interpretação – Teses. 2. Fonseca, Rubem, 1925-2020. – Feliz Ano Novo – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Peruana e brasileira – Teses. 4. Literatura comparada – Brasileira e peruana – Teses. 5. Violência na literatura – Teses. 6. Crimes na literatura – Teses. 7. Realismo na literatura – Teses. I. Monte Alto, Rômulo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Pe863.42



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Uma literatura sob tensão: A difícil tarefa do leitor de Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca*, de autoria da Doutoranda LARA MUCCI POENARU, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - FALE/UFMG

Profª. Dra. Eleonora Frenkel Barretto - UFSC

Prof. Dr. Roberto Ignacio Reyes Tarazona - Universidad Ricardo Palma, Lima, Peru

Belo Horizonte, 29 de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Eleonora Frenkel Barretto, Usuário Externo**, em 29/07/2022, às 18:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto, Servidor(a)**, em 29/07/2022, às 18:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 01/08/2022, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leandro Garcia Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 01/08/2022, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Subcoordenador(a)**, em 02/08/2022, às 06:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1587947** e o código CRC **1BED4A3F**.

A tia Ana, com saudades eternas

A meus pais, Vlad e Juju

AGRADECIMENTOS

A Rômulo, pelas leituras atentas, pelas trocas tão valiosas e pela parceria desde o mestrado. A Tânia Sarmiento-Pantoja, pela acolhida e pela orientação primeira quando esta tese era ainda embrionária.

Um agradecimento especial aos membros da Banca, os professores Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Leandro Garcia Rodrigues, Roberto Reyes Tarazona e Eleonora Frenkel Barretto, por aceitarem ler e discutir esta pesquisa, contribuindo imensamente para seu aprofundamento.

Agradeço também aos docentes do Pós-Lit e do PPGL, especialmente os professores Volker Jaeckel, Márcia Arbex, Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja, Luis Heleno Montoril Del Castillo e Germana Sales, que me auxiliaram a cada semana propondo novas formas de ver e entender o universo literário.

Às amigas da vida, que estiveram sempre presente e me ajudaram em momentos desafiadores, Ingrid, Luziane, Patrícia, Mariana, Lua e Daniela, muito obrigada!

Ao Rafa, que também atravessava o doutorado enquanto escrevia esta tese, obrigada pela amizade e por ser meu apoio constante durante toda essa jornada.

À minha família, obrigada por apoiarem meu processo, por entenderem minhas ausências e sempre vibrarem junto comigo a cada etapa superada. Meus mais efusivos agradecimentos. Em especial, a minha mãe, por ler e reler cada página desta tese todos esses anos, e a tia São, minha segunda mãe, pelo carinho e pela torcida diária.

Finalmente, agradeço ao IFPA, à UFF e a todos os colegas dessas instituições que tiveram a paciência e a sensibilidade para que eu pudesse iniciar e continuar me dedicando a essa pesquisa.

RESUMO

Esta tese tem como objeto teórico os livros *En Octubre no hay milagros* (1965) do escritor peruano Oswaldo Reynoso (1931-2016) e *Feliz Ano Novo* (1975) de Rubem Fonseca (1925-2020). As obras compõem um mosaico de produções artísticas brasileira e peruana, nomeadas em seus países como nova narrativa, que se tangenciam ao retratar uma galeria de personagens do submundo das grandes cidades, a partir do olhar irônico, grotesco e obscuro, numa perspectiva transgressora da experiência urbana. A hipótese teórica que sustenta esta pesquisa é de que essas produções operam a partir de uma tensão dialética, desde diferentes dimensões: da oposição real e ficcional nos realismos ali engendrados; na dicotomia entre ética e estética no processo criativo de cada autor; na moral turva que reelabora limite e transgressão a partir do delito. Busca-se realizar uma análise comparativa entre as obras que radicalizam o relato urbano moderno sob uma nova perspectiva violentamente realista, na qual se entrelaçam a brutalidade, o olhar amplificado sobre a humanidade das personagens e a complexificação da sua dimensão moral. Ademais, busca-se refletir como essas obras foram compreendidas historicamente pela crítica e retomadas na contemporaneidade ao se considerar que, nas últimas décadas, o tema da violência nas produções artísticas se torna cada vez mais evidente, atualizando a discussão teórica e crítica tanto dos elementos estéticos articulados nesses materiais, quanto das inter-relações históricas por eles referenciadas.

Palavras-chave: literatura e violência; *Feliz Ano Novo*; *En octubre no hay milagros*; realismo traumático; o espaço autobiográfico; a ontologia do crime.

ABSTRACT

This thesis takes its theoretical object from the books *En Octubre no ha milagros* (1965) by Peruvian writer Oswaldo Reynoso (1931-2016) and *Feliz Novo Ano* (1975) written by Rubem Fonseca (1925-2020). The books comprise a mosaic of Brazilian and Peruvian artistic productions, named in their countries as new narrative, which are tangent when portraying a gallery of characters from the underworld of large cities, from the ironic, grotesque and obscene perspective, in a transgressive dimension of the urban experience. The theoretical hypothesis that supports this research is that these productions operate from a dialectical tension, from different dimensions: from the real and fictional opposition in the realisms engendered there; in the dichotomy between ethics and aesthetics in the creative process of each author; in the murky morality that re-elaborates limit and transgression based on crime. This thesis aims to carry out a comparative analysis between the works that radicalize the modern urban account under a new, violently realistic perspective, in which brutality, the amplified look at the humanity of the characters and the complexity of their moral dimension are intertwined. In addition, it seeks to reflect how these works are taken up by contemporary criticism when considering that, in recent decades, the theme of violence in artistic productions has become increasingly evident, updating the theoretical and critical discussion of both the aesthetic elements articulated in these materials, as well as the historical interrelationships they refer to.

Key-Words: literature and violence; Feliz Ano Novo; En octubre no hay milagros; traumatic realism; ontology of crime.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objeto teórico los libros *En Octubre no hay milagros* (1965) del escritor peruano Oswaldo Reynoso (1931-2016) y *Feliz Novo Ano* (1975) de Rubem Fonseca (1925-2020). Las obras comprenden un mosaico de producciones artísticas brasileñas y peruanas, nombradas en sus países como nueva narrativa, que son tangentes al retratar una galería de personajes del inframundo de las grandes ciudades, desde la mirada irónica, grotesca y obscena, en una perspectiva transgresora de la experiencia urbana. La hipótesis teórica que sustenta esta investigación es que estas producciones operan bajo una tensión dialéctica, en diferentes dimensiones: desde la oposición real y ficcional en los realismos allí engendrados; en la dicotomía entre ética y estética en el proceso creativo de cada autor; en la turbia moral que reelabora el límite y la transgresión a partir del crimen. Esta tesis busca realizar un análisis comparativo entre las obras que radicalizan el relato urbano moderno bajo una nueva perspectiva violentamente realista, en la que se mezclan la brutalidad, la mirada amplificadora a la humanidad de los personajes y la complejidad de su dimensión moral. Además, busca reflexionar cómo estas obras son retomadas por la crítica contemporánea al considerar que, en las últimas décadas, el tema de la violencia en las producciones artísticas se ha tornado cada vez más evidente, actualizando la discusión teórica y crítica tanto de los elementos estéticos articulados en estos materiales, así como las interrelaciones históricas a las que se refieren.

Palabras-clave: literatura y violencia; Feliz Ano Novo; En octubre no hay milagros; realismo traumático; ontología del crimen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
A prosa marginal de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso sob o recorte comparativista	11
CAPÍTULO 01 - ULTRAPASSANDO OS LIMITES DAS NOVAS NARRATIVAS	19
1.1 A Nova Narrativa latino-americana	19
1.1.1 Nova narrativa latino-americana ou hispano-americana?	22
1.1.2 Da ruptura à radicalização	30
1.2 Nueva Narrativa Peruana: Neorrealismo e a prosa urbana de veia popular	41
1.3 A Nova Narrativa: do Brutalismo ao Realismo Sujo	48
CAPÍTULO 02 - O REAL EM XEQUE/CHOQUE	56
2.1 Novos realismos: um novo olhar sobre o universo urbano	56
2.2 Os Novos realismos de Reynoso e Fonseca: uma difícil conceituação	60
2.3 O real como semblante: O Balcão de Jean Genet e o realismo de En Octubre no hay milagros	67
2.4 O realismo traumático de Feliz Ano Novo	80
CAPÍTULO 03 - ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA	92
3.1 A ficcionalização do vivido. Escrever é mentir?	92
3.1.1 A trajetória criativa de Oswaldo Reynoso	94
3.1.2 Rubem Fonseca, da academia de polícia à ficção violenta	95
3.1.3 Uma análise crítica biográfica	97
3.2 A história de um deicídio: reificar a experiência vivida na ficção	102
3.3 O mito de Sísifo, a criação literária e o absurdo	106
3.4 Que é a literatura engajada?	116
3.4.1 O intelectual comprometido	120
3.4.2 Narración	122
CAPÍTULO 04 - O DESVIO DO DELITO	129
4.1 Por uma ontologia do delito	129
4.2 A utilidade do delito	130
4.3 Os crimes do corpo: a transgressão erótica	133
4.3.1 - Assassinato	136
4.3.2 - Canibalismo	142
4.3.3 - Incesto	145
4.4 O castigo	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	159
Corpus Ficcional Principal	159
Corpus Ficcional Complementar	159
Corpus Teórico sobre as obras de Oswaldo Reynoso	159

Corpus Teórico sobre as obras de Rubem Fonseca	161
Corpus Teórico Geral	163
ANEXO I - Fortuna Crítica - En Octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso	179
ANEXO II - Fortuna Crítica – Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca	196

INTRODUÇÃO

A prosa marginal de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso sob o recorte comparativista

No contexto latino-americano, a partir da segunda metade do século XX, no processo de transposição da realidade social pela ficção, a literatura toma para si o imaginário despertado pela violência como matéria prima para narrar e representar o que é viver nos grandes centros urbanos. Notadamente a partir dos anos 1950, a temática da violência urbana e seus reflexos começa a ser incorporada nos discursos sobre a realidade latino-americana. Em meados dos anos 1960 e na década seguinte, seu protagonismo ganha força, e os meios de comunicação de massa colocam em evidência a cada vez mais imbricada relação entre cidade e criminalidade. Em razão de seu poder de fascínio, a violência espetacularizada pelas mídias modernas desperta reações ambíguas que oscilam entre atração e rejeição, tornando-se um bem de grande valor, explorada por diversos meios, para diversos fins.

O estudioso e crítico literário Erik Karl Schøllhammer, em seu artigo “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo” (2019), propõe um mapeamento da apropriação cultural e artística brasileira em torno da violência, em três períodos: anos 1960 e 1970; anos 1980 e 1990 e início do século 21. O professor afirma que a representação da violência, tanto a partir da mídia, quanto das produções culturais, torna-se agente central das dinâmicas culturais e sociais da América Latina, e, aqui nos questionamos, apesar de o autor não expandir o recorte geográfico em seu artigo, por que não do resto do mundo. Sua representação a partir das artes se dá pela estetização de alguns de seus elementos engendrados no processo de simbolização da realidade social urbana.

A vasta produção literária de Rubem Fonseca (1925-2020) e Oswaldo Reynoso (1931-2016) compõe um mosaico de produções artísticas brasileira e peruana, desde o final do século XX ao começo do XXI, que se tangenciam ao retratar uma galeria de personagens do submundo das grandes cidades, a partir do viés irônico e grotesco, da linguagem obscena e violenta, numa perspectiva transgressora da experiência urbana. Em suas obras, o corpo torna-se sujeito e objeto das experiências mais cruéis e prazerosas experimentadas pelas personagens. Em seus livros, essa relação dicotômica de gozo e culpa, satisfação e desassossego, reflete a busca de uma experiência sublime a partir das vivências dos corpos marginais.

Ao se considerarem as formas como as obras apreendem e transformam o real em narrativa, pode-se pensar que os livros de Reynoso e Fonseca dialogam com a tradição realista das artes, não mais ancorados ao paradigma da referencialidade fiel ou do compromisso com a verdade, mas a partir da radicalidade de novas formas de representação do real, evocadas através da violência perpetrada pelo Estado autoritário, sobretudo, sobre os corpos marginais. Izabel Margato, na apresentação do livro sob sua organização, *Novos Realismos* (2012, p. 12), afirma que a tendência realista se reconfigura a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI, afastando-se, em certa medida, de suas formulações iniciais de fins do século XIX, “cuja intenção de evidente referencialidade estabilizava e ordenava uma determinada visão de mundo” (p. 9-10).

As tendências naturalistas visavam à representação de uma realidade supostamente unívoca embasadas em abordagens científicas e no rigoroso método de observação e análise. Para essa tendência realista do século XIX, o valor literário da obra era inseparável da sua busca pela representação autêntica da vida cotidiana e, para tanto, como explica Émile Zola, um dos maiores expoentes dessa escola, “Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real” (ZOLA, 1995, p. 24). Já o realismo das obras de Fonseca e Reynoso, ainda que se aproxime do Naturalismo no tratamento dado ao corpo e seu funcionamento fisiológico, a partir de “(...) descrições ácidas, cruas e objetivas” (FORTUNA, 2007, p. 24), difere-se do último que utiliza desse recurso para corroborar seu viés cientificista, enquanto o primeiro pretende pôr em xeque o *status quo*, utilizando-se à exaustão dos recursos dos mass media (jornalismo, colunas policiais sensacionalistas, propaganda) em um duplo espelho, para, então, “recuperar a representação - não para criar a ilusão de realidade, mas para fazer emergir o seu caráter de representação de uma representação” (FIGUEIREDO, 2003, p. 14).

Ainda a respeito dos afastamentos das perspectivas neo-realistas frente às tendências naturalistas e seus reflexos nos romances sociais dos anos 1930 e 1940, António Pedro Pita, professor da Universidade de Coimbra, em seu artigo “O Neorrealismo entre a realidade e o real” (2012, p. 21), afirma que há uma evolução da experiência estética realista ao longo do tempo. Isso é, os neorealismos, em oposição ao naturalismo, não mais compreendem o real como imediatidade empírica, e tampouco confundem o realismo como método, recalcando o trabalho estético sob a intenção social engajada, como observado nos romances regionalistas. Notam-se nas produções analisadas novas perspectivas literárias, que propõem desarticular a linearidade mimética entre texto e realidade social, ao transpor o debate realista para o campo

estético e poético. Pita (2012, p. 21) explica que, quando o plano do conteúdo entra em conflito com o plano da forma, reabre-se a tensão entre os realismos. E é no limiar da fricção entre dimensão ética e estética que podemos pensar as produções de Reynoso e Fonseca.

Nesse sentido, interessa-nos pensar os procedimentos formais empregados nos livros de Rubem Fonseca e Oswald Reynoso que estruturam uma outra perspectiva realista/autorreflexiva sobre a realidade urbana, como aponta Eduardo P. Santos (2008), ao analisar os contos de Fonseca:

Os contos não trazem alusões específicas à realidade política brasileira, mas fundamentalmente à inoperabilidade, à inércia do homem em face de uma cidade gigantesca que o devora e cerceia. A modernização progressiva, que aumenta o abismo que separa os ricos dos miseráveis, surge religiosamente nos contos, seja corporificada em um personagem, seja sob a forma de uma citação. (SANTOS, 2008, p. 20)

Pode-se observar que o caráter realista dos livros se relaciona com o modo como essas obras se apropriam da realidade urbana não sob o prisma da imitação, cujas fronteiras entre o real e a ficção se borram, mas, sim, desde o experimentalismo e da ótica do exagero e da ironia, isso é, ambos os livros projetam seu olhar sobre a cidade de Lima e do Rio de Janeiro como uma lente de aumento, potencializando suas mazelas, seus vícios, sua violência. O resultado dessa apreensão do real é provocar no leitor a experiência da modernidade na América Latina, que põe no mesmo plano a angústia e o humor perverso, o respeito a determinados padrões sociais e a delinquência, o medo da violência e o gozo com sua espetacularização.

Em ambas as obras, nota-se também a preocupação estética com a linguagem, na busca pela verossimilhança com o registro oral. Muito próxima ao que efetivamente se observava nos extratos sociais retratados nos livros, a linguagem das obras não apenas reproduz a fala coloquial, como também incorpora palavrões e gírias, visando a recriar a própria língua marginal dos rincões das periferias urbanas. Sobre este aspecto, Erik Karl Schøllhammer comenta uma particularidade das narrativas realistas dos anos 1960, que, apesar de perpetuarem a preocupação com a demarcação dos discursos informais do cotidiano das populações marginais, como o faziam os narradores regionalistas das décadas anteriores, deslocam seu trabalho linguístico desde as personagens para também adentrar a dimensão narrativa, radicalizando os efeitos da representação:

A semelhança coloquial já não é apenas o privilégio dos personagens; os narradores assimilam a mesma voz e juntos, escritor, narrador e personagem, forçam a

expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável em que a semelhança vai desaparecendo na confusão entre a forma representativa e seu conteúdo extremo. (SHOLLHAMMER, 2012, p. 133)

Para o autor Luis Fernando Cueto, a prosa de Reynoso, ao mesclar linguagem popular com procedimentos técnicos elaborados, alcança uma dimensão lírica e, assim, consegue

(...) transformar os ambientes infernais, o mundo objetivo, deprimente e opressivo, a vida crua e cruel em cidades respiráveis, em espaços urbanos onde os sentidos podem vagar livremente e perceber todos os cheiros, (...) todos os sabores (...) todas as cores, até as nuvens cinzas do céu de Lima em dias da procissão.” (CUETO, 2013, p. 466)

No mesmo sentido, Karl Erik Schøllhammer (2003) aponta que a literatura de Rubem Fonseca deve ser entendida como precursora de uma nova leitura do universo urbano marginal, que busca “encontrar uma linguagem ou expressão literárias adequadas à nova realidade urbana diante da impotência, por um lado, do realismo histórico, e, por outro, da experiência modernista” (p. 736). É especialmente pela simbiose entre a temática, marcadamente alinhada com a realidade social vigente, e a experimentação com a linguagem própria da criminalidade, suprimindo-se o distanciamento moral das narrativas, que podemos pensar na tentativa empreendida pelos autores de ressignificar e ressimbolizar a violenta realidade urbana emergente dos confrontos sociais dos submundos das metrópoles.

Quando Reynoso e Fonseca situam suas obras no contexto urbano, trazendo elementos que se chocam com a moral vigente, estão revelando uma opção por um olhar crítico sobre a modernidade latino-americana. Retratar a juventude seduzida pelas imagens da modernidade, símbolos do consumo desenfreado, que lhe são veiculadas pelas indústrias de consumo, ou as relações hierárquicas (patrão-empregado, empresário-acompanhante, assaltante-refém, padre-fiel, professor-aluno) que resvalam para o abuso, a violência e o crime, é representar, no escopo de duas metrópoles cujos projetos modernizadores mostram-se falidos, a complexa personalidade humana, com múltiplas arestas que coexistem numa sociedade também tecida de violência, solidão e injustiça. O significado de sua existência só pode ser compreendido a partir de situações limites, nas quais se rompem as barreiras do proibido. Motivados por sua essência angustiada e contraditória, as personagens expurgam a violência latente que as acompanha no cotidiano das grandes cidades, a partir de atos violentos.

Provocativas, as produções se tornam uma elegia ao prazer e à delinquência (CRUZ, 2013). E é na fronteira entre transgressão e limite que se encontra a essência da moral daquelas cidades: o corpo oscila enquanto objeto e agente de prazer e dor. A degradação do corpo é

ponto central do caráter marginal das obras. Canibalismo, defecação como assinatura de um crime, assassinatos a sangue frio, prostituição, assédios e estupros, incesto e travestilidade: é através do corpo e de suas funções biológicas que as personagens respondem (e, por que não, resistem) àquela violenta realidade. Dentro dessa perspectiva, busca-se realizar uma aproximação entre duas obras escritas em contextos literários com os quais compartilham algumas semelhanças, em que a literatura busca novos caminhos que tematizam a cidade em uma perspectiva inaugural. Ademais, faz-se necessário refletir como essas obras tornam-se atuais e mais relevantes para a crítica contemporânea ao se considerar que, nas últimas décadas, o tema da violência nas produções artísticas se torna cada vez mais evidente, atualizando a discussão teórica e crítica tanto dos elementos estéticos empregados nesses materiais, quanto das inter-relações históricas por eles referenciadas.

A partir dessa reflexão, nesta tese, interessa-nos pensar em que medida pode-se considerar tais produções transgressoras, sob o prisma do experimentalismo radical que redefine os limites do sistema literário vigente. Isso é, como pensar a produção de dois escritores latino-americanos, durante os anos 1960 e 1970, referentes de vertentes literárias engendradas no viés da ironia, da obscenidade e da violência extrema, fixando suas obras no limiar entre o gozo e a lei. Há a construção de uma nova margem? O que implica a opção pela temática e pela linguagem pervertidas em um contexto de violência brutal aos direitos individuais? Há um esboço de genealogia que as relacione com as obras anteriores de Jean Genet ou com as produções futuras do que, a partir dos anos 1990, intitula-se literatura marginal? Isso é, aquilo que, segundo Ferréz, é “marginal mesmo, que não se limita a ser subalterno, mas que precisa delinquir”. (FERRÉZ, 2002)

O primeiro capítulo se ocupará da discussão acerca das tendências literárias predecessoras às obras analisadas que contribuem para a compreensão do estado da crítica quando do surgimento de *En Octubre no hay milagros* e *Feliz Ano Novo*. Para tanto, será realizada uma retomada das reflexões críticas que embasam o conceito de Nova Narrativa, fenômeno a que se convencionou chamar a produção literária latino-americana da década de 1960 e 1970. A partir de uma análise contextualizada do panorama literário da região, especialmente, brasileiro e peruano, visa-se a reconstituir o momento histórico-cultural no qual as obras foram escritas e que tem profundas implicações em sua produção. As bases que alicerçam a guinada crítica sobre a produção literária do continente no final do século XX serão discutidas a partir dos conceitos de sistemas literários (Antonio Candido, 2000),

transculturação narrativa (Ángel Rama, 1982) e heterogeneidade (Antonio Cornejo Polar, 1994), pilares da reconfiguração do olhar sobre a literatura latino-americana. Os conceitos de nova narrativa (CANDIDO, 1989) e nova narrativa peruana (VIGIL, 2008), termos cunhados pela crítica e que se referem às produções literárias completamente modernas brasileira e peruana respectivamente, também serão discutidos. Interessa-nos pensar de que maneira a nova perspectiva crítica integralizadora da produção literária do continente se articula com a maturidade da nova narrativa brasileira e peruana.

A partir desta retomada, no segundo capítulo, serão analisadas as dimensões do real operadas nas obras de Fonseca e Reynoso, debate que segue vigoroso na crítica contemporânea (FIGUEIREDO, 2003; FORTUNA, 2007; VIGIL, 2008; SCHØLLHAMMER, 2012; PITA, 2012; GOMES, 2012; BIRKENMAIER, 2020; ALVES et al, 2020). A partir das reflexões teóricas de Alain Badiou e Slavoj Žižek, será discutido como o realismo no século XX relaciona-se com duas perspectivas distintas, primeiro, aquela que visa ao real sem nenhuma mediação, e, para isso, utiliza-se da transgressão, do ato violento, segundo, aquela que deseja a sua espetacularização, que transforma a violência brutal em fetiche. Nessa perspectiva será analisado o viés realista de *En Octubre no hay milagros*, em comparação com a peça *O Balcão*, de Jean Genet, com a qual o romance mantém um diálogo próximo. Ao analisarmos as dimensões realistas de *Feliz Ano Novo*, tomaremos como referentes as reflexões do crítico de arte Hal Foster, em especial, no seu livro *O retorno do real*, do professor Karl E. Schøllhammer, notadamente, em *Literatura e Realidade* e de Daniele R. Fortuna, em sua tese, *Do realismo sujo ao realismo vazio*. Visando a elencar as aproximações e os afastamentos das distintas conceituações elaboradas pela crítica para se referir a tais correntes realistas, a reflexão busca contribuir para a compreensão de um dos pontos de maior complexidade da leitura dessas obras.

O terceiro capítulo irá discutir como os livros analisados, ainda sob a dimensão realista, entrelaçam procedimentos formais com a realidade ficcionalizada para dentro do universo narrativo, abrindo espaço para um tipo de leitura sobre a produção desses escritores na qual até o próprio autor empírico se torna uma personagem. A seção será introduzida por uma síntese das trajetórias literárias de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso, buscando-se elencar alguns elementos biográficos que aproximam e se afastam em suas experiências como escritores. Nessa direção, a crítica biográfica entra em pauta, especialmente, para contrapor o gênero entrevista, amplamente encontrado na fortuna crítica de Oswaldo Reynoso (conforme

Anexo I desta tese), em especial nos momentos de silenciamento da crítica, enquanto Rubem Fonseca nunca concede entrevistas, apesar de fazê-lo, ficcionalmente, no conto “Intestino Grosso” em *Feliz Ano Novo*. Se a entrevista é uma das formas através das quais o escritor projeta sua imagem para a sociedade, quais as motivações e as consequências da opção pela exposição ou reclusão dentro desta perspectiva?

A partir dessa reflexão, será discutido o trabalho ficcional como um ato de rebeldia. Para tanto será retomado o livro *Historia de un Deicidio* (1971) de Mario Vargas Llosa. Na esteira das discussões propostas por Llosa, será analisado o conceito de absurdo proposto por Albert Camus em *O mito de Sísifo* (1942), visando a discutir a escrita literária como tarefa absurda. Também será avaliado o caráter engajado da literatura a partir do livro *Que é a literatura?* (1947), de Jean Paul Sartre, articulado com as análises dos três números da revista *Narración*, publicação que converge textos teóricos, narrativos, notícias, crônicas e artigos que refletem o debate ideológico proposto pelo grupo de mesmo nome e do qual Reynoso é um dos idealizadores. Finalmente, ainda no terceiro capítulo, retomando o viés comparativo, será discutido o caráter autoficcional da produção literária desses autores sob o viés ético e estético, isso é, o que caracteriza uma literatura de compromisso ou engajada? Sob este prisma, podemos afirmar que o caráter documental sobressai ao ficcional nestas obras? Há uma dimensão de denúncia no realismo brutal inaugurado por esses autores? E, se sim, esse traço contribuiria para a censura dos livros?

No quarto capítulo, será realizada uma análise comparativa entre as obras desde o recorte adotado: do experimentalismo radical; do desnudamento da humanidade das personagens e da complexificação de sua dimensão moral. Serão estudados os delitos cometidos nas obras a partir da discussão sobre a própria ontologia do crime. Para tanto, serão articulados os estudos de Josefina Ludmer, em *O corpo do delito* (1999), Juan Carlos Marín, em seus artigos sobre criminologia e as análises de Ricardo Forster publicadas no livro *Crime e Transgressão na literatura e nas artes* (2015). O recorte comparativo buscará trazer aproximações e afastamentos entre os dois livros tomando-se os delitos do corpo, notadamente assassinato, canibalismo e incesto como categorias teóricas para discutir a complexificação dos aspectos morais das obras. Para tanto, tomaremos como referencial as reflexões propostas por Georges Bataille em *O erotismo* (1954), *A parte maldita* (1949) e *A literatura e o mal* (1957); Claude Lévi-Strauss, em *As Estruturas Elementares do Parentesco* (1949) e Sigmund Freud, em *Totem e Tabu* (1913).

O quinto e último capítulo serão as considerações finais da tese.

CAPÍTULO 01 - ULTRAPASSANDO OS LIMITES DAS NOVAS NARRATIVAS

1.1 A Nova Narrativa latino-americana

Desde o surgimento das vanguardas literárias do começo do século XX, pode-se pensar em uma tensão dialética operada na América Latina, em que se contrapõem o local e o global; centro e periferia; vanguardas e regionalismos. O duplo movimento que se estabelece diz respeito ao desejo de ser moderno e universal (alinhando-se às estéticas importadas da Europa), ao mesmo tempo em que se reafirmam questionamentos identitários nacionais, resultados do colonialismo e frutos da mestiçagem e, por isso, periféricos. Trata-se, portanto, de um movimento relevante para o processo de construção da identidade cultural da América Latina, que prepara o terreno para a renovação literária da região, o fenômeno editorial dos anos 1960, que viria a ser conhecido como boom literário.

Alfredo Bosi, em seu texto “A parábola das vanguardas latino-americanas”, que compõe o livro de Jorge Schwartz, *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos* (1995), afirma que as vanguardas latino-americanas, analisadas sob o viés sincrônico, como um sistema cultural definível no espaço e no tempo, não parecem outra coisa que não um mosaico de paradoxos (p. 19). Para o crítico, o leitor contemporâneo, ao se deparar com a produção do começo do século e buscar seu caráter geral, concluirá que, no afã modernizador, os vanguardistas da região excedem-se em imitação e também em originalidade. Por isso, em seu artigo, Bosi defende a superação da leitura estática dessa tendência literária, pois:

As vanguardas não tiveram a natureza compacta de um cristal de rocha nem formaram um sistema no qual cada face refletisse a estrutura uniforme do conjunto. As vanguardas devem ser contempladas no fluxo do tempo como o vetor de uma parábola que atravessa pontos ou momentos distintos. (BOSI, 1995, p. 20)

A proposta de Bosi vai ao encontro de uma leitura menos preocupada com as respostas artísticas buscadas pelos escritores modernistas/vanguardistas, e mais atenta aos seus questionamentos; à sua crise identitária frente à cada vez mais crescente consciência de sua condição heterogênea e plural. Nesse sentido, como explica a poeta e professora cubana Aimée Bolaños, as vanguardas precisam ser compreendidas, “(...) como proceso y en su diacronía, en ese movimiento destructivo y reestructivo que la caracteriza, es que se muestran sus tendencias germinales” (BOLAÑOS, 2001, p. 69). Diante disso, a fecundidade das produções de autores como Mário e Oswald de Andrade, Jorge Luis Borges, César

Vallejo, Alejo Carpentier, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, etc, pode ser pensada a partir de sua perspectiva híbrida, crítica e de seu caráter transicional. Isso é, os escritores mais vigorosos desse período são aqueles que conseguem trafegar por essa “ponte de duas mãos” (BOSI, 1995, p. 21), seja partindo de um alinhamento com as correntes internacionais e, depois, resolvendo as idiossincrasias nacionais históricas, como o faz Mario de Andrade, seja no caminho inverso, partindo da valorização portenha, como Borges, para, então, tornar-se um cosmopolita.

A profunda renovação narrativa almejada pelos escritores do início do século não se realiza plenamente naquele momento, mas alicerça as bases para as narrativas regionalistas dos anos 1940 e 1950 e, posteriormente, para a Nova Narrativa que iria despontar nos anos 1960, como veremos a seguir.

A produção literária dos anos 1940 e 1950, na qual se destacam José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Alejo Carpentier, também está intimamente ligada às perspectivas lançadas pelas vanguardas latino-americanas em sua busca por novas expressões artísticas; contudo, a partir de uma proposta mais analítica e reflexiva (BOLAÑOS, 2001). Não é por acaso que as obras de maior expressão deste período são marcadas por questionamentos existenciais, desde o viés psicológico, esotérico, onírico ou espiritual. Sobre este aspecto da narrativa, conceituada por Ángel Rama como transculturada, Aimée Bolaños afirma: “Quizás el signo distintivo del nuevo cauce del arte narrativo se encuentre en la espiritualización de sus coordenadas objetivas, predominando los estados de ánimo y de pensamiento, los modos de enfrentar la existencia y de vivir una cultura” (BOLAÑOS, 2001, p. 70).

Para a pesquisadora, os escritores transculturadores dos anos 1940 e 1950 colocam a linguagem como protagonista da narrativa, cujo mais notável mérito talvez seja a criação de um código estético inovador, que transcende o meramente comunicativo para fomentar um novo idioleto poético, e, desta forma, partem do elemento subjetivo e humano, alcançando-se o universal. Ao relacionarmos o trabalho realizado com a linguagem oral por esses narradores daquele observado nas produções de Reynoso e Fonseca, podemos considerar que há um viés de continuidade na tendência de se retratar os discursos populares, porém, desde uma nova perspectiva:

O neorealismo surgido na literatura brasileira na década de 1960 dá continuidade a essa tendência [de criar ou recriar literariamente os discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido], agora não nas falas de um Fabiano ou de um Riobaldo, mas na contundência expressiva do cobrador de Rubem Fonseca, do Zé Pequeno de Paulo Lins ou do Maíquel de Patrícia Melo. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 132-133)

Se a produção imediatamente posterior às vanguardas coloca a linguagem em posição de destaque em seus esforços renovadores, o foco das atenções da nova narrativa dos anos 1960 será a forma. Reflexo do impacto do jornalismo moderno, do cinema novo, da publicidade, da televisão e das correntes vanguardistas surgem romances-reportagens; contos, crônicas e poemas convergem em uma única obra; ficções autobiográficas colocam em xeque o pacto ficcional; colagens e recortes popularizam-se na nova narrativa, marcada pela perspectiva plural, segundo Antonio Candido (1989, p. 219) e Ana Pizarro (2006, p. 25), os quais afirmam que, a partir dos anos 1970, pode-se pensar em um período de abertura à pluralidade (de formas, gêneros, teorias e formulações críticas).

Visando à tentativa de reconhecer um sentido coletivo inerente à produção literária do continente latino-americano - oriunda de universos tão diversos - à qual se chamou de Nova Narrativa, podem-se destacar alguns pontos que se tangenciam no âmbito histórico-político de suas nações. De forma precária, pode-se pensar que, inicialmente, os traços comuns às literaturas ibéricas da América Latina se referem ao passado colonial compartilhado que se aproxima devido às semelhanças das monarquias da Península Ibérica que nos colonizaram. Soma-se a isso o genocídio dos povos indígenas, a experiência escravocrata, os processos de mestiçagem, o surgimento das elites oligárquicas e os processos de independência balizados por essas mesmas elites.

A partir da segunda metade do século XX, aparecem outros traços que dão forma à fisionomia comum da região, tais como: o processo de urbanização acelerada e desumana; a industrialização crescente que implicou a migração e a marginalização das populações rurais; o regime capitalista e o consumismo desenfreado, coexistente com a penúria à qual a maioria da população estava submetida; a influência dos Estados Unidos nos campos econômico, político, social e cultural; a efervescência gerada pela Revolução Cubana de 1959; os processos de descolonização; as reivindicações das lutas identitárias.

É importante ressaltar que, ao realizarmos essa aproximação, não se está perdendo de vista as singularidades múltiplas e divergentes das experiências modernas na América Latina. Mas nos apoiamos na reflexão de Hugo Achugar, que defende que, ainda que seja impossível falar de maneira única sobre o conjunto da região, é possível pensar em elementos comuns à heterogênea realidade histórico-cultural desses países. Segundo o crítico, este exercício teórico-comparativo visa a encontrar “uma espécie de transversalidade horizontal que permita estabelecer alguns traços - ainda que seja apenas um - em comum” (ACHUGAR, 2009, p. 15).

A América Latina responde a esse panorama, em sua produção narrativa, com a construção de uma imagem também utópica do próprio continente, como aponta a professora Lívia Reis, ao definir a nova narrativa como “uma literatura que reivindicou voz e ação contra as ditaduras, contra o capitalismo e a construção de um espaço utópico ideal” (REIS, 2008, p. 178). A tônica das expressões artísticas se consolida e radicaliza nos anos 1960, transformando-se, nos anos 1970, no experimentalismo e na renovação temática e estética. Observa-se uma profusão de obras no campo da ficção curta latino-americana nas quais borram-se as fronteiras entre os gêneros literários, dificultando sua definição precisa. A nova ficção latino-americana a partir dos anos 1960 é impulsionada pelo crescente movimento editorial e pela consolidação de um público leitor que atestam, em conjunto, a maturidade da prosa da região, traçando os contornos do fenômeno que se convencionou chamar de Nova Narrativa Latino-americana.

1.1.1 *Nova narrativa latino-americana ou hispano-americana?*

Antes de se iniciarem as reflexões sobre os limites geográficos da nova narrativa, é preciso problematizar a própria categoria de literatura latino-americana¹ como ponto espinhoso da crítica literária a partir da segunda metade do século XX. Para isso, destaca-se um trecho do conto “Intestino Grosso”, do livro *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca:

“Existe uma literatura latino-americana?” “Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. (...) “Mas existe ou não existe uma literatura latino-americana?” “Só se for na cabeça do Knopf.” (FONSECA, 2012, p. 173)

A personagem “Autor” do conto de Fonseca, ao criticar a possibilidade de se pensar a produção literária da América Latina como um coletivo - proposta levada a cabo pelo editor norte-americano Alfred Knopf, que publicava na editora de mesmo nome obras traduzidas de

¹ As diferenças implicadas entre os conceitos de literatura latino-americana e hispano-americana vão muito além do recorte geográfico e de sua origem, marcadamente associada aos processos de colonização português, francês e espanhol da América, como na maioria das vezes somos levados a crer. Ainda que não seja o foco desta seção, é preciso fazer uma ressalva de que o conceito de literaturas latino-americanas abarca as produções lançadas pelos países hispanofalantes, contudo, ainda assim não resolve a problemática acerca do conceito de nacionalidade literária na América Latina, pois centraliza a produção literária a partir de uma perspectiva tradicionalista, isso é, desde a chegada do colonizador e da sua contraposição com os materiais literários fundacionais. Para ampliar essa discussão, conferir o artigo “A literatura hispano-americana como processo formativo”, de Adriana Binati Martinez (2008). Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-502/A%20literatura%20hispano-americana.pdf

autores latino-americanos promissores, influenciando diretamente a recepção da literatura latino-americana nos Estados Unidos - deixa explícito seu rechaço às tradições literárias nacionais (e, conseqüentemente, latino-americanas), e a postura reativa pode ser compreendida como uma ênfase à ruptura estética levada a cabo pela nova narrativa. Mais do que isso, ela nos faz refletir sobre o caráter não inocente da ruptura, sugerindo uma opção consciente vinculada ao projeto artístico dessa geração de autores. Diante da caótica e violenta realidade moderna urbana, tornavam-se irreconciliáveis as diferenças com o passado literário: “Não dá mais para Diadorim”. A mesma atitude de ruptura frente à tradição pode ser observada em diversos outros autores da Nova Narrativa, como aponta Antonio Cornejo Polar, em entrevista a Beatriz Sarlo para a revista *Punto de Vista* (Buenos Aires, 1980):

Cuando los autores de la nueva narrativa hispanoamericana comienzan a reflexionar sobre la tradición narrativa de América Latina, prácticamente todos ellos niegan cualquier vínculo con el pasado. Fuentes o Vargas Llosa plantean la ruptura total. Recuerdo esta frase de Vargas Llosa que se ha repetido tanto: con Onetti comienza la ‘novela de creación’ y todo lo anterior era ‘novela primitiva’.” (POLAR apud SARLO, 1980, p. 12).

São evidenciadas nas falas de Antonio Cornejo Polar e Rubem Fonseca - assumindo-se que a personagem seja um alter-ego do autor -, por um lado, que os novos narradores se afastam de uma perspectiva historiográfica da tradição literária, forjando o caráter genial de sua produção artística, sem assumir rastros literários herdados, e, por outro, que existe uma fratura ou um vácuo em torno das formulações acerca do conceito de literatura latino-americana, naquele momento. É importante pensar que se trata de uma reflexão que vai para além da opinião dos ficcionistas, mas que as posições de ruptura e de questionamento sobre a tradição literária da região representam vieses que coexistem e que precisam ser resolvidos pela crítica e pela teoria literária de fins do século XX.

Ao propor uma reconciliação crítica, Ángel Rama, na mesma entrevista a Sarlo, defende uma saída, um denominador comum à experiência literária latino-americana: a condição historicamente utópica compartilhada pelos países da região:

Es cierto que podemos pensar a la sociedad latinoamericana en términos históricos y que, en esta perspectiva, podría trabajarse mejor que los sectores conservadores que manejan la tradición. Pero también podemos pensar a la sociedad y a la cultura de América en función de un proyecto, una utopía, en cierto modo, siempre una ruptura. Creo, como Henríquez Ureña, que la utopía de América es una condición constante para pensarla. No es meramente una acumulación de pasado, sino un proyecto que los americanos debemos realizar. (RAMA apud SARLO, 1980, p. 12).

Diante disso, ao se propor a sistematização da literatura latino-americana, especialmente da nova narrativa do continente, faz-se necessário considerar toda contradição e heterogeneidade (cultural, histórica, social, política) que coexiste nos múltiplos universos literários da região, seja pelo viés historicista, ou através do elemento utópico..., como também é preciso refletir como a dinâmica do sistema literário brasileiro se relaciona historicamente com os demais sistemas da região, nos quais predomina a língua espanhola. Ainda que hoje se possa teorizar com certa tranquilidade sobre a comunidade literária latino-americana, é necessário fazer a ressalva de que, historicamente, na crítica literária, predominou-se o viés unilateral, teórico e crítico, sobre as produções, seja em língua portuguesa ou espanhola.

Dentre os estudos de caráter teórico-metodológico que visavam a conceituar a nova narrativa latino-americana, a partir da década de 60, é preciso ressaltar as contribuições de Antonio Candido (1918-2017), especialmente em *Formação da Literatura Brasileira* (1959-2000); Ángel Rama (1926-1983), em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982-2008) e Antonio Cornejo Polar (1936-1997), em *Escribir en el aire* (1994-2003). A partir das formulações propostas por esses estudiosos, pode-se depreender que a visão de conjunto das tendências literárias da narrativa latino-americana é um processo lento e paulatino para o qual o pensamento de Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar e Ángel Rama representam um ponto de inflexão, devido a sua importância para a teorização sobre o estatuto de literatura latino-americana, em sua totalidade contraditória.

Em sua palestra “O papel do Brasil na nova narrativa”, apresentada no seminário “The rise of the New Latin American Narrative”, em Washington, em 1979, e publicada pela Revista de Crítica Literária Latinoamericana (Lima, 1981), Antonio Candido explicita a fragmentada cartografia da nova narrativa latino-americana:

Pelo mundo afora, quando se menciona a “nova narrativa latino-americana”, pensa-se quase exclusivamente na produção, deveras impressionante, de *todos* os autores, espalhados em *todos* os países da América que falam língua espanhola, isto é, dezenove, se não estou equivocado. Uma unidade composta, maciça e poderosa, em face da qual, num segundo momento, lembra-se que existe uma unidade simples que fala português e é preciso incluir, para completar o panorama. (CANDIDO, 1981, p. 103)

O crítico brasileiro, em sua fala, também destaca que o movimento se dá em via de mão dupla, pois, no Brasil, ao se pensar na produção literária dos países hispano-americanos, observa-se um olhar redutor, no qual são colocados sob o mesmo prisma autores como

Arguedas, Cortázar e García Márquez, por exemplo. E, só depois de algum esforço crítico, consegue-se integrar os autores nacionais em uma perspectiva coletiva com a produção do continente.

Uma das mais relevantes contribuições de Candido para a reconfiguração da crítica sobre a nova narrativa é a elaboração do conceito de Sistemas Literários, desenvolvido em seu livro *Formação da Literatura Brasileira*. O termo se refere ao “conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar” (CANDIDO, 2000, p. 24). O sistema literário, portanto, constitui-se em oposição à manifestação literária, que compreendia as produções nacionais como fenômenos eventuais e desarticulados, como mera transplantação das correntes europeias. Ao propor a “integração de autores, obras e público em um sistema articulado e não mais como uma pluralidade aleatória – ainda que cronologicamente próxima – de autores e obras, concebidos como independentes de uma articulação visível em um sistema” (LAJOLO, 2009, p. 78), o sistema literário supera a concepção da literatura nacional como manifestações isoladas e permite identificar uma continuidade na produção literária da região. Roseli Barros Cunha salienta que o sistema literário permite vislumbrar denominadores comuns entre obras de uma mesma fase, e que tais denominadores possuem características internas (língua, temática, construções simbólicas...) e também externas, nas quais incluem-se “a existência de um conjunto de produtores culturais razoavelmente conscientes de seu papel, um conjunto de receptores, ou seja, diferentes tipos de público, e um mecanismo transmissor que os relacionaria” (CUNHA, 2013, p. 143). Isso é, para o estabelecimento do que Candido considera um sistema literário, é necessária uma sequência perene e ininterrupta de autores, obras e leitores.

Diante dessas reflexões, pode-se afirmar que a nova perspectiva crítica está vinculada a um maior grau de consciência do atraso ou do subdesenvolvimento que assola essa parte do continente americano. Sob essa perspectiva, Flávio Aguiar (2013, p. 37-38) ressalta que o Brasil destaca-se como um exemplo precoce de constituição de seu sistema literário, se comparado aos demais países latino-americanos, consolidando-o já na segunda metade do século XIX, seguido da Argentina e do México. Para Ángel Rama (1974), naquele período, em contraponto com o Brasil, na América Hispânica surgiam manifestações literárias isoladas umas das outras. Isso é, enquanto a Semana de Arte Moderna revelava um movimento modernista, em certa medida, organicamente autocentrado no público interno nacional, ainda

que calcado sob as correntes europeias, as vanguardas dos países americanos de língua espanhola não podiam descolar-se tão facilmente do desejo de alcançar o público e a crítica do velho continente. Para nos ater ao recorte adotado nesta tese, iremos delimitar nossas análises aos contextos brasileiro e peruano, salientando suas semelhanças e contrapondo suas diferenças, a fim de refletir sobre como a crítica latino-americana se adapta e se relaciona com as produções locais, e como as obras analisadas se inserem dentro desta perspectiva metodológica.

Hugo Achugar, em seu livro *Planetas sem boca* (2006, p. 82), enumera alguns fatores que se relacionam com a maturidade (e o atraso) da consolidação dos sistemas literários da América Latina. Para o autor, destacam-se: as diferentes etapas dos processos de consolidação dos aparatos estatais; a paisagem étnica, cultural e social remodelada conforme o grau de harmonia da mestiçagem (mais declarativa do que real); e o combate às diferenças - potencialmente anticivilizatórias - a partir dos autoritários processos de homogeneização que acompanham a consolidação do Estado e que se relacionam com um projeto de educação universal de sua população. Enquanto Brasil e Peru se tornam independentes quase que simultaneamente, em 1822 e 1821, seus sistemas literários se estabelecem de maneira díspar.

O início da sistematização da literatura brasileira, segundo Antonio Candido (2000), começa com o Arcadismo, uma vez que no século XVIII as manifestações literárias adquirem características orgânicas de um sistema. Conforme aponta o crítico, é a partir de então que “os letrados tendiam a reunir-se em agrupamentos duradouros ou provisórios, – seja para cumprimento a longo prazo de um programa de estudos e debates literários, seja para comemorar determinado acontecimento” (2000, p. 73). As reuniões dos intelectuais da época propiciam uma atmosfera literária condizente com o diálogo e a conformação de projetos artísticos comuns, bem como a formação de um público leitor, e, conseqüentemente, a articulação de produtos literários. Ainda que somente se consolide no Romantismo, o espírito nacional já se esboçava naquele momento, quando “os grêmios permanentes consagraram atenção marcada às coisas do Brasil, reforçando o nativismo e contribuindo para despertar o sentimento nacional” (CANDIDO, 2000, p. 75).

Ainda que Candido concentre sua atenção no contexto brasileiro ao desenvolver as reflexões sobre Sistemas Literários, trabalhando com menos frequência sua relação com a América Latina, suas ideias podem ser (e foram) aproveitadas para se pensar em questões

relativas ao continente, como afirmam Florencia Garramuño e Adriana Amante, no artigo “Partir de Candido”:

(...) há um saber de Candido sobre a América Latina e sua cultura que se encontra disseminado - não nos trabalhos sobre ela -, mas em seus textos brasileiros. Sua melhor resposta sobre a literatura latino-americana, podemos pensar, está em seus textos brasileiros, aqueles em que analisa o Brasil, sua literatura e sua cultura e onde - deliberadamente ou não - esquece-se da América Latina. (GARRAMUÑO; AMANTE, 2001, p. 95)

Ángel Rama corrobora a afirmação anterior, em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina* (2008), quando atesta a sistematização da literatura peruana, segundo a proposta de Antonio Candido, exemplificando o conceito de transculturação narrativa a partir da obra do autor peruano José María Arguedas (1913-1969). Flávio Aguiar (2013) afirma que Rama conhece Candido e sua proposta, em 1960, durante uma viagem do brasileiro a Montevidéu, quando, então, projeta a conceituação de Sistema Literário à tentativa de elaborar uma visão unitária dos processos literários na América Latina. Não se trata, contudo, de solapar as peculiaridades inerentes a cada país ou região (intitulada “comarca” por Rama), mas de trabalhar exemplarmente com apenas uma, a qual sua análise se detém em uma obra específica. O crítico uruguaio, ao analisar a comarca andina, defende que Arguedas, com seu livro *Los ríos profundos* (1958), alcançara a valorização do sujeito mestiço, sob o prisma cultural. Exatamente por haver um sistema literário consolidado no Peru, naquele momento - isso é, categorias bem estabelecidas no tripé autor-leitor-obra - o livro de Arguedas era, por meio deste sistema, revitalizado, obtendo seu reconhecimento para além dos limites nacionais e, posteriormente, da América Latina.

As reflexões de Rama sobre a importância de Arguedas e a consolidação do sistema literário peruano e seu status transfigurador dentro deste universo vão ao encontro de outro importante instrumento conceitual para a construção de um discurso teórico e crítico de conjunto: “Heterogeneidade cultural”. Tais formulações, segundo Beatriz Sarlo (1980, p. 4), tentam resolver o problema de defasagem entre as teorias críticas latino-americanas, espelhadas nas de origem europeia e universitária americana, e sua produção literária. Nesse sentido, Cornejo Polar propõe uma reformulação do pensamento crítico latino-americano, num esforço coletivo para se pensar as particularidades dos textos da região, evitando as conceituações que, desvinculadas da realidade, funcionam abstratamente. Ademais, o próprio conceito do literário como valor imanente é posto em xeque, como explica o crítico peruano, em entrevista a Beatriz Sarlo (1980): “Durante décadas, hemos trabajado con un concepto de

literatura que privilegiava la autonomía, la subjetividad y la originalidad. Y esas son cualidades históricas y socialmente explicables y no valores absolutos” (CORNEJO POLAR apud SARLO, 1980, p. 11).

Para tanto, as diferentes temporalidades peruanas devem ser consideradas nas análises das causas da lentidão da sistematização do fenômeno literário no país. Tal percepção se confirma na fala de Ángel Rama, ao analisar a dicotomia ruptura / continuidade na tradição literária hispano-americana:

Así como la economía de nuestro continente ha quedado, nos guste o no, soldada a economía mundial, un sector de su superestructura cultural - el de la literatura culta - atraviesa la misma situación. Y en la medida en que el circuito internacional funciona sobre un sistema de rupturas y novedades, el sector de escritores y críticos está enfrentando con la misma situación. Ahora bien, los elementos que llamamos tradicionales son los que trabajan sobre las huellas de sucesivos impactos pasados, también recibidos desde el exterior y operantes sobre un fondo que, en los estratos culturales más bajos, tiende a permanecer igual a sí mismo. La distancia existente entre el sector más alto integrado al circuito internacional y los sectores más bajos, de rasgos más conservadores o repetitivos, produce enormes escollos a la integración cultural. (RAMA apud SARLO, 1980, p. 12)

Ao se compararem os níveis de maturação dos sistemas literários brasileiro e peruano, pode-se perceber o relativo atraso do segundo em relação ao primeiro, especialmente nos anos 1960 e 1970, quando são formuladas as teorias de Candido e Rama. O relativo atraso, que nada se refere à qualidade ou relevância das produções de cada um dos países, já fora observado por Ángel Rama, que, segundo Flávio Aguiar, dentre as justificativas para a diferença de tempo de maturação de seus sistemas, destaca: “a precariedade das instituições culturais; a falta de profissionalização da produção literária e a grande divisão em muitos países do antigo império espanhol, ao contrário do Brasil, cujo território se mantivera basicamente unificado” (AGUIAR, 2013, p. 37). Ademais, como defende a professora Livia Reis, ainda que o passado colonial brasileiro e hispano-americano seja bastante similar, nota-se uma anacronia em seus processos culturais:

Se o passado romântico comum determinou, para alguns países, como no caso do Brasil, o início da formação da identidade e da consciência nacional, para a maioria dos países hispânicos, apesar de terem vivido seus processos de independência política antes do Brasil, as questões de identidade cultural começaram a ser colocadas no panorama da formação cultural e literária, apenas a partir do modernismo hispânico, isso é, nos últimos anos do século XIX (...). (REIS, 2009, p. 94)

Soma-se a esses fatores a profunda desigualdade social entre as regiões do país andino à época, mazela compartilhada pelo Brasil, contudo, de maneira menos agravada. Para se dimensionar os reflexos desse cenário, considerando-se a taxa de analfabetismo da população

de cada um dos países, consideremos os dados trazidos pelo Grupo Narración², em seu manifesto, publicado em 1966:

Hemos nacido en uno de los países más atrasados de la tierra. Nuestra vida constituye un milagro: tenemos más de veinte años. (En el Perú más del 50 por 100 perece de hambre antes de cumplir veinte años). Formamos una pequeña excepción: tenemos formación universitaria, y esto es un privilegio en el Perú, donde **hay cerca del 60 por 100 de analfabetos**. (REYNOSO et al, 1966 apud ESLAVA, 2005, p.15, grifo nosso)

Considerando-se os dados do Censo Demográfico do IBGE, organizados por Braga & Mazzeu (2017), tem-se que, em 1950, a taxa de analfabetismo da população adulta do Brasil era de 50,6%; em 1960, 39,7%, e em 1970, 33,7%. Em artigo para o jornal Folha de São Paulo, em 1995, o pesquisador Sérgio Haddad comenta a constante queda nos índices de analfabetismo no Brasil, que perdurou até os anos 1990. Na ocasião, Haddad aponta as causas da tendência descendente: “Três fatores principais contribuíram para isso: crescimento econômico com mobilidade social, expansão da oferta do ensino primário com qualidade, e programas de educação de jovens e adultos com recursos específicos para esse fim.” (HADDAD, 1995, s/p). Ao se compararem os dados brasileiros e peruanos, é possível notar a diferença entre os níveis de analfabetismo: enquanto no Brasil, nos anos 1970, 33,7% da população adulta é analfabeta, no Peru, em 1966, esse percentual salta para 60%. Sob este prisma, é preciso refletir sobre os impactos desses dados para a consolidação de um público leitor, um dos pilares da efetivação de um sistema literário nacional. Mais do que isso, interessa-nos compreender o que implica os diferentes níveis de maturação desses sistemas para o surgimento e a crítica imediata à publicação das obras *En Octubre no hay milagros*, em 1965, no Peru, e *Feliz ano novo*, em 1975, no Brasil.

A partir desta reflexão, nas próximas seções deste capítulo, nossas análises irão se aprofundar no contexto brasileiro e peruano imediato ao surgimento do corpus ficcional adotado, cujas produções datam dos anos 1960 e 1970, período em que em todo o continente latino-americano observa-se uma profusão de obras literárias inovadoras que experimentam, exploram e radicalizam a narrativa em toda sua composição. É na década de 1960 que se pode pensar no surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais latino-americanos, que Marcelo Ridenti (2010) conceitua como “utopia revolucionária”, e que nos anos 1970 será transformado, especialmente devido à quebra de expectativa quanto à

² Liderado por Oswaldo Reynoso, o grupo literário do qual faziam parte jovens narradores atualmente consagrados, como Miguel Gutiérrez e Gregorio Martínez, propunha uma revisão da função da literatura e do papel do escritor frente à sociedade.

revolução nacional modernizante, frustrada pelos regimes ditatoriais instaurados em muitos países da região, e à forte repressão enfrentada por artistas e intelectuais naquela década.

1.1.2 *Da ruptura à radicalização*

Ao refletir sobre as causas das mudanças no imaginário crítico das artes no contexto latino-americano pós-1960, pode-se tomar emprestado o termo “estruturas de sentimento” cunhado por Raymond Williams em seu livro *Marxismo e Literatura* (1979). O conceito criado por Williams, cujas contribuições teórico-metodológicas são de fundamental importância para área dos estudos culturais, traz novos contornos à produção literária dos anos 1960. O pensador britânico explica que a expressão se refere a “(...) um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embrionárias, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida. Suas relações com o que já está articulado e definido são, então, excepcionalmente complexas.” (WILLIAMS, 1979, p. 133). Trata-se da evidência de formas e convenções que estão se reconfigurando nos processos culturais e que, associados à arte e à literatura, estão com frequência entre os primeiros indícios de uma nova estrutura que se está formando. Contudo, exatamente por se tratar de uma experiência social ainda em processo de desenvolvimento, não é definível, classificável ou racionalizável, perdurando enquanto potência no presente.

Maria Elisa Cevasco explica que as “estruturas de sentimento” visam a:

(...) descrever a presença de elementos comuns a várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimentos é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. (CEVASCO, 2001, p. 153 *apud* RIDENTI, 2010, p. 86).

Diferentemente de outras formações sociais que se configuram de forma mais evidente e imediata, as estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais em latência, só sendo apreensíveis com a passagem do tempo que as consolida. Nesse sentido, ao se tomar o contexto latino-americano pós anos 1960, pode-se identificar estruturas de sentimento que perpassam grande parte das obras literárias, notadamente aquelas analisadas nesta tese.

O sociólogo Marcelo Ridenti, em seu livro *Brasilidade Revolucionária* (2010), discute a construção da identidade nacional a partir das aproximações históricas com ideias, partidos e movimentos de esquerda. O recorte adotado por Ridenti propõe uma análise detalhada de como, ao longo do século XX, a ideia de uma revolução brasileira se inter-relaciona com as

diferentes gerações intelectuais e artísticas do país. Ao levantar as particularidades da segunda metade do século, Ridenti defende que havia uma “aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de uma nação” (RIDENTI, 2010, p.10). O autor explica que, desde fins dos anos 1950, já se pode pensar em uma maturação das estruturas de sentimento que implicaram mudanças no imaginário crítico das artes no Brasil - e que acreditamos poderem ser observadas também em todo o continente:

Amadurecia o sentimento de pertença a uma comunidade imaginada (...), sobretudo nos meios intelectuais e artísticos de esquerda ligados a projetos revolucionários. Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se. (RIDENTI, 2010, p. 87)

Havia, portanto, um sentimento compartilhado da urgência daquele período entendido como revolucionário. A arte precisava garantir o acesso rápido e eficaz de um público massivo, se quisesse cumprir sua função engajada e, por isso, observa-se a ascensão de formas expressivas e veículos “politicamente mais eficazes” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 36), como o teatro, a música, o cinema e a prosa curta. Ítalo Moriconi, em seu livro *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2009), em que os contos *Passeio Noturno I e II*, lançados em *Feliz Ano Novo*, figuram na seleção, ressalta o profundo sentimento de urgência presente nas produções da década:

Se o clima dos anos 60 foi de revolução em todos os quadrantes do mundo e dimensões da vida, devemos incluir aí a tremenda explosão de qualidade no campo da ficção curta brasileira. (...) Os contos dos anos 60 falam de nossa contemporaneidade, quase sempre urbana, agitada por conflitos psicológicos e sociais. Desenredam-se laços, tradições. Homens e mulheres se dilaceram em conflitos de identidade. Não há mais lugar para a inocência, o lirismo puro. Ficamos mais adultos. Os leitores inclusive. Querem mais narrativas que traduzam com força dramática e riqueza metafórica as cruzes do real. A literatura brasileira nunca mais será a mesma depois do vendaval dos 60. (MORICONI, 2009, p. 193)

Outra obra que também discute a produção ficcional dos anos 1960 é o livro de Regina Dalcastagné, *O espaço da dor* (1996), que analisa nove romances brasileiros escritos durante o regime militar, assumindo as obras como expressão de um tempo, um período conturbado e caótico que marcou profundamente a cultura nacional. O reflexo dessas marcas na literatura é o objeto de sua pesquisa. No livro, a autora vai ao encontro do que Ítalo Moriconi afirmava: “Os anos 1960 não foram simplesmente um momento de ruptura, mas um profundo, um intenso movimento de transformação. (...) Ao sair em busca do povo, o artista brasileiro (...) encontrou um mundo extremamente complexo.” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 41).

Dalcastagné também destaca outro ponto de inflexão na produção literária dos anos 1960, o tratamento dado às mazelas sociais, que nos anos 1930 eram expostas a partir da denúncia social, e, então, passam a ser discutidas pela arte como um problema político. O artista, naquele momento, arma-se com suas teorias alinhadas às ideologias de esquerda, visando a alcançar a massa popular, conscientizando-a da iminência de uma revolução proletária. A filiação dos artistas a doutrinas e até mesmo partidos políticos de esquerda não deve ser compreendida como um dado biográfico sem correlação com a produção literária da época, mas, sim, observada com atenção devido à grande dificuldade de se separar vida e obra / ideologia e produção ficcional, haja vista que ambas categorias se tangenciam simetricamente na construção de uma nova perspectiva de identidade nacional, naquelas décadas.

Na mesma direção se encontra o livro *Os intelectuais e a política no Brasil* (1990) do sociólogo francês Daniel Pécaut, especialista em dinâmicas sócio-políticas da América Latina. A obra, ao discutir o papel do intelectual frente à sociedade no Brasil entre os anos 1920 e 1980, separa o período temporal em duas principais gerações. A primeira subdivide-se em dois momentos: de 1920 a 1940, quando a politização dos intelectuais define-se pela atribuição de um papel, em certa medida, institucional, realizado a partir da preocupação em forjar uma consciência nacional, visando à organização social. Já no intervalo até 1964³, observa-se uma aproximação política dos intelectuais às doutrinas de esquerda, que, segundo o autor, refletem o “deslocamento de interesses por parte da intelectualidade que busca apagar as marcas de sua origem ‘pequeno-burguesa’, inclinando-se para as classes populares” (SILVA, 1993, p. 193). Sob esta perspectiva, Pécaut defende que os intelectuais latino-americanos, amparados por certa “vulgata marxista”, assumem o papel de mediadores das novas perspectivas de esquerda, com o objetivo de despertar as massas populares, reconhecendo-se enquanto intérpretes das aspirações revolucionárias.

Alinhado ao que Daniel Pécaut identifica como a segunda geração de intelectuais até a instalação dos governos autoritários, Antonio Cornejo Polar, em seu ensaio “*Hipótesis sobre la narrativa peruana última*”, reconhece o Grupo Narración (1966-1971-1974) como representante de uma “narrativa popular” que reflete teórica e criticamente sobre a literatura e sua inserção na sociedade peruana (POLAR, 2008, p. 256). O crítico, apesar de reconhecer a limitação do termo adotado, explica que os autores desta linha narrativa expõem em sua

³ O intervalo temporal dos anos 1954-1964 justifica-se pelo recorte geográfico adotado por Pécaut: o golpe militar deflagrado no Brasil. Contudo, o marco temporal pode se estender até 1968, considerando-se o contexto peruano.

produção literária as contradições do capitalismo moderno peruano a partir da consciência dos grupos oprimidos, não em seu caráter proletário, mas, sim, genericamente, popular (p. 257). Sustentados pelas tendências marxistas, esses autores imprimem a perspectiva popular sem se esquecer do plano formal na construção do relato social, segundo Cornejo Polar. Contudo, é preciso pontuar que muitas das críticas das obras vinculadas a esta vertente se referem à predominância dos aspectos doutrinários e engajados sobre a preocupação estética - a título de exemplo, pode-se tomar a crítica de jornal escrita por Mario Vargas Llosa para o *Jornal Expresso* (Lima, 1966), na qual afirma que o livro *En Octubre no hay milagros*, em vários momentos, parece preferir o documental ao ficcional, o que, para o autor, impacta negativamente na qualidade da obra. Importante mencionar que Vargas Llosa e Cornejo Polar escrevem suas análises críticas temporalmente muito próximas à produção que analisam, em 1966 e 1979. Talvez, por isso, é preciso reavaliar a validade de alguns de seus apontamentos, especialmente quando comparamos com a crítica contemporânea.

Nesse contexto, é possível identificar uma tendência de autoafirmação das filiações ideológicas e partidárias adotadas por diversos artistas naquele momento. Apenas no Brasil, podemos destacar Carlos Diegues (1940), Ferreira Gullar (1930-2016), Ziraldo (1932), Glauber Rocha (1939-1981) e Vladimir Herzog (1937-1975), todos declaradamente apoiadores ou filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). No Peru, pode-se mencionar Oswaldo Reynoso (1931-2016), Antonio Gálvez Ronceros (1932), Miguel Gutiérrez (1940-2016), Gregorio Martínez (1942-2017), Augusto Higa (1946) e Roberto Reyes Tarazona (1947), que compunham o grupo *Narración*, que reunia novos escritores, críticos da arte dissociada de sua função social que, amparados nas ideias de Sartre, Marx e Mao Tse-Tung, reivindicam uma literatura do compromisso.

Pode-se inferir, a partir dessas reflexões, que a declarada filiação de Oswaldo Reynoso às tendências mais radicais de esquerda refletiam um sentimento de classe ativamente consensual entre seus pares, isso é, a opção compartilhada por diversos outros artistas e escritores latino-americanos na década de 1960, de não descolar vida e obra, nem mesmo apagar os traços identitários de seu repertório artístico/literário. Exemplo disso é o alinhamento dos discursos de boa parte dos artistas do período, no sentido de expor as mazelas da realidade desde uma posição privilegiada - e, por que não, autoritária⁴ - com o objetivo de

⁴ Regina Dalcastagné aponta que a forma como se debatiam os problemas políticos a partir das artes, naquele momento, refletia um tom autoritário dos intelectuais que se consideravam "donos de um saber, e, portanto, de um poder privilegiado sobre a realidade brasileira". (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 37)

mobilizar a massa popular para a revolução e para a luta armada, como observado na afirmação do cineasta baiano Glauber Rocha, criador do Cinema Novo, importante movimento cinematográfico brasileiro, dos anos 1960 e 1970, que surge como resposta ao industrialismo cultural e ao cinema tradicional, através de uma arte engajada:

Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados, onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência. (ROCHA, 1965, p. 168)

Alinhado à posição adotada por Glauber Rocha, Oswaldo Reynoso defende que o fazer literário deveria ocorrer a partir da comunhão entre teoria e práxis, conforme observado em seu discurso no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, realizado em Arequipa, em 1965, pouco antes de publicar seu primeiro romance, *En Octubre no hay milagros*:

En lo que se refiere a mi actitud como hombre y como escritor he de decir que estoy por la violencia, pero no una violencia irracional, sino una violencia inteligente, organizada, para cambiar el país. (...) En lo que se refiere a mi creación literaria, creo que es una consecuencia directa de mi actitud vital porque yo no puedo explicar a un escritor comprometido con su país que simplemente tenga un compromiso teórico; yo creo que el escritor comprometido necesariamente debe tener una militancia política (...) en el sentido de estar adherido teórica y prácticamente con una ideología. (CORNEJO POLAR, 1986, p. 57)

Quando comparamos as afirmações de Glauber Rocha e Oswaldo Reynoso, compreendemos, portanto, que as semelhanças nos discursos podem expressar um reflexo do que Raymond Williams conceitua como estruturas de sentimento, isso é, essa presença enquanto potência de um pensamento compartilhado em sua dimensão social e material, ainda não plenamente articulada e definida. Por isso, ao analisarmos *En Octubre no hay milagros*, é fundamental refletir sobre como as dimensões política e literária se entrelaçam na obra. Quando Reynoso escreve as epígrafes de seus livros, mencionando nas entrelinhas suas influências literárias ou reforçando suas convicções políticas, o que aparece principalmente em suas entrevistas, ele está sugerindo um roteiro de leitura ideal de sua produção, que Umberto Eco, em seu livro *Interpretação e Superinterpretação* (1993), chama de “intenção do autor empírico” (p. 76); ali ele reconhece, de maneira pública e consciente, a filiação de sua produção a uma literatura comprometida. Uma discussão mais aprofundada sobre o que consideramos como literatura comprometida, bem como a imbricada relação entre engajamento político e trabalho estético na produção ficcional de Oswaldo Reynoso será realizada no terceiro capítulo desta tese.

É preciso ter em mente que propor uma definição mais precisa das estruturas de sentimento que se assentam no Brasil e no Peru naquele momento é tarefa necessariamente limitadora, pois torna-se imprescindível considerar a complexidade e diversidade do fenômeno num contexto em que as experiências sociais são múltiplas e, especialmente, o intervalo entre 1965 e 1975, que posiciona o romance de Reynoso no auge das utopias revolucionárias modernizantes, reflexo também de uma “euforia doutrinária” (DALCASTAGNÉ, 1969, p. 37), enquanto o livro de Fonseca é publicado no período de maior repressão do governo autoritário no Brasil, e isso tem implicações fundamentais na produção e na recepção dessas obras. Isso é, os processos históricos e sociais ao longo dos anos 1960 até meados dos anos 1970 impactam diretamente as estruturas de sentimento compartilhadas pelos artistas latino-americanos. Enquanto as latino-americanidades revolucionárias⁵ estão em plena efervescência na produção de *En Octubre no hay Milagros*, elas são profundamente reconfiguradas a partir dos golpes de Estado dos anos seguintes, especialmente aquele sofrido pelo Brasil. Nesse sentido, é preciso considerar o pessimismo que perpassa o contexto de produção de *Feliz Ano Novo*, como explica Chico Buarque, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo:

Folha - Nos anos 50, com a bossa nova, e também nos 60, a música popular foi uma espécie de catalisador de uma série de demandas ou de aspirações coletivas. Parecia haver uma utopia coletiva em relação ao Brasil.

Chico - Nos anos 50 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. O Juscelino, que de esquerda não tinha nada, chamou o Oscar Niemeyer, que por acaso era comunista, e continua sendo, para construir Brasília. Isso é uma coisa fenomenal. Se você pensar, em contraposição, na década seguinte, quando foi construído o Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo, aquele monstro neoclássico no Morumbi, você percebe a diferença. Brasília não é condenável por ter sido construída. Ela foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil que era visível para todos nós. Inclusive nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe. (BUARQUE, 1999, s/p)

Ao buscarmos compreender a mudança no imaginário cultural do que Chico Buarque denomina “aquele Brasil”, especialmente após o golpe militar, podemos retomar as discussões de Daniel Pécaut no livro *Os intelectuais e a política no Brasil* (1990), cuja segunda geração de intelectuais analisada na obra se refere ao período pós-golpe militar. O autor explica que, com o recrudescimento paulatino dos governos autoritários, o campo intelectual precisa se

⁵ O termo foi adaptado ao contexto latino-americano, a partir de Ridenti (2010), que discute a “Brasilidade Revolucionária”, limitando suas análises ao contexto brasileiro.

reorganizar, passando, então, a atuar na reelaboração de uma nova simbologia política, da qual torna-se porta-voz. Nesse contexto, observa-se uma ruptura com a cultura política observada até então, isto é, a intelectualidade que, historicamente, situava-se no mesmo plano que o Estado, seja paralelamente ou em concorrência a este, em relação à sociedade, passa a posicionar-se contra o Estado autoritário. Para o sociólogo francês, a mudança na perspectiva de representação da nação chancelada pela camada intelectual coloca em xeque a própria função das artes e das ciências que dela se ocupavam. Pois, “frente às múltiplas divisões da sociedade, presentes agora em seu meio, já não podem se projetar facilmente acima da sociedade e nem se instalar na dianteira da história” (SILVA, 1993, p. 195). Pode-se considerar, portanto, que o pessimismo que perpassa a produção ficcional dos anos 1970 se relaciona tanto com a frustração da revolução almejada, interrompida pelos golpes de Estado, como explicado por Chico Buarque, quanto com a crise do papel institucional da literatura naquele momento, conforme defende Pécaut.

Na esteira da discussão sobre os impactos dos regimes autoritários na produção cultural latino-americana, está o livro *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985) do sociólogo e professor titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Renato Ortiz. A obra, que busca realizar uma análise do discurso do Estado pós-1964 sobre a produção e organização da cultura, defende que, durante o governo militar brasileiro, observa-se um processo de modernização - inclusive cultural - de dimensões sem precedentes, puxado pelo desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro (ORTIZ, 1985, p. 81). O professor explica que, enquanto, no período, cria-se um mercado de bens materiais, estabelece-se, paralelamente, um mercado de bens simbólicos no que se refere à cultura. Nota-se, portanto, um processo de expansão do movimento editorial, advento dos *best-sellers*, que indica o crescimento do mercado consumidor⁶ dos bens culturais. Este mercado conserva aspectos de defesa à nacionalidade, apropriando-se da utopia nacional das décadas de 1940, 50 e 60 (RIDENTI, 2010, p. 104), contudo, despindo-a de sua criticidade, e a transforma numa justificativa de ordem. Joseph Comblin, em seu livro *A ideologia da Segurança Nacional* (1978) explica que o governo militar estimula a cultura no sentido de utilizá-la como ferramenta de integração social, contudo, mantém-na sob o controle estatal: “No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é

⁶ Renato Ortiz (1985, p. 83) exemplifica o processo de expansão do movimento editorial, apresentando dados do IBGE que indicam que, enquanto, em 1960, a tiragem de periódicos diários era de 3.951.584, este número salta para 1.272.901.104, representando um aumento de mais de 30.000%.

desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional.” (COMBLIN, 1980, p. 239).

Diante deste cenário, observa-se um rearranjo da intelectualidade comprometida com a ética e a estética de esquerda, que é recrutada para atuar na crescente indústria cinematográfica, televisiva, editorial, jornalística e publicitária. A socióloga Maria Arminda Arruda, em seu livro *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro* (1985), explica que: “Empregavam-se, frequentemente, artistas e intelectuais nas agências de publicidade, cujo crescimento vertiginoso acompanhou a modernização conservadora promovida pelo Estado, que se tornou ainda um anunciante fundamental para os meios de comunicação de massa.” (ARRUDA, 1985 apud RIDENTI, 2010, p. 105). O escritor José Rubem Fonseca inclui-se no rol de artistas que trabalham nas instituições estatais de grande impacto às políticas de cultura do governo militar. Contudo, em seu caso, há uma particularidade: ele é, de certa maneira, beneficiado pelo aparato institucional – e pelas relações consolidadas através dele – para se lançar como escritor (CORRÊA, 2013; PEREIRA, 2009).

Após se formar em Direito e atuar no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro, Fonseca passa a trabalhar como executivo da área de comunicação na iniciativa privada da companhia canadense Light. No ano de 1962, assume a direção do Grupo Publicação Editorial – GPE, responsável pela elaboração dos materiais de divulgação de todas as ações públicas do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES). É importante ressaltar que, ao assumir o cargo no GPE, Fonseca entra em contato com os chefes das principais editoras, sendo sua primeira obra, *Os prisioneiros* (1963) publicada pela Editora GRD, cujo proprietário era membro e contribuinte do IPES. Sobre esta organização, pode-se destacar o livro *Propaganda e Cinema a serviço do Golpe – 1962-1964* (2014), da jornalista Denise Assis, o qual realiza um estudo profundo sobre as ferramentas de convencimento e comunicação utilizadas pelo IPES, ao considerá-lo como um dos braços de sustentação do golpe militar de 64. A autora explica que o órgão foi formado a partir de “um grupo de empresários e democratas para o progresso que se reuniu cômicos de sua responsabilidade na vida pública do país” (p 21). Marcos Corrêa, em artigo publicado na Revista Terceira Margem, sobre a imbricada relação entre as atividades burocrática e política de Rubem Fonseca entre 1962 e 1964, explica como se deu a evolução do IPES na direção de apoio ao autoritarismo:

A instituição, de caráter eminentemente civil, surgiu como instrumento de ação política de empresários nacionais ligados aos interesses do capital estrangeiro, políticos e profissionais liberais. A eles se juntaram, posteriormente, oficiais militares. Os últimos serviram de amálgama à junção de interesses que a instituição representava e acabaram conferindo caráter “militar” ao Golpe de 1964. (CORRÊA, 2013, p. 66)

Sempre muito discreto e avesso à entrevistas, Fonseca rompe o silêncio, em carta aberta enviada à Folha de São Paulo, em 27 de março de 1994, na qual justifica sua participação no IPES e justifica a existência de duas tendências que perfilavam no instituto, sendo apenas umas delas filiada ao autoritarismo. O escritor também esclarece não haver apoiado o governo autoritário que então se instaurou no país, saindo da agremiação assim em 1964:

À medida em que crescia a rejeição ao governo João Goulart (...) no IPES se desenvolveram duas tendências. Uma, fiel aos princípios que haviam inspirado a fundação do Instituto, manteve-se favorável a que as reformas de base por ele defendidas fossem implantadas através de ampla discussão com a sociedade civil, o governo e o parlamento; a outra passou a julgar a derrubada do governo João Goulart (...). A eclosão do movimento militar solucionou, no que me concernia, a controvérsia entre as duas tendências dentro do Instituto. Eu afastei-me completamente do IPES. (FONSECA, 1994, s/p apud PAIVA, 2020, s/p)

A carta, contudo, é problematizada por muitos estudiosos, como o historiador uruguaio René Dreifuss, em seu livro, *1964: A conquista do Estado (Ação política, poder e golpe de classe)* (1981), que revela o papel central de Fonseca nos materiais de divulgação do IPES, ou da jornalista Denise Assis (2001), que, em entrevista com antigos participantes da agremiação anticomunista, constata que o autor roteirizou filmes para o Instituto. Ademais, tem-se os estudos de Aline Pereira (2009) que colocam em xeque a versão apresentada por Fonseca na carta de 1994, bem como corroboram a relação entre a produção literária de Fonseca, nos anos 1960, e os contatos estabelecidos dentro do Instituto. Para a historiadora:

O que podemos ver, portanto, é que ainda que o processo de ilusão biográfica realizado pelo autor seja o de sempre construir a sua atividade de escritor como absolutamente aleatória e independente de suas relações pregressas, todas as relações que ele estabelece dentro do campo político nos leva a crer que teriam lhe aberto as portas do campo literário. Nessa construção autobiográfica, o episódio público sempre levantado por Rubem Fonseca é a sua censura sofrida com o livro *Feliz Ano Novo* e a série de processos que ele move contra a União, tendo perdido todos. Em contrapartida, sua atuação no IPES é minimizada como uma mera atuação burocrática como funcionário da Light. (PEREIRA, 2006, p. 5)

Para além do apoio ou não do autor ao regime, antes de 1964, interessa-nos pensar na guinada crítica presente em suas obras na década de 1970 que, inclusive, motivou a censura a *Feliz Ano Novo*, em 1975. Primeiramente, é preciso considerar a permanência da posição

ambígua do governo no que se refere à cultura: financiava a política de cultura, criava um sólido projeto de ensino superior e pós-graduação vinculado à pesquisa, ao mesmo tempo em que censurava produções artísticas e reprimia professores e estudantes considerados subversivos. Diante da quebra de expectativa com a revolução popular não realizada, da tensão provocada pela desassociação entre a narrativa latino-americano e a modernização do Estado-nação, ou, segundo Renato Ortiz (1985), o afastamento dos intelectuais da “construção de uma política de cultura” (p. 99), e do recrudescimento do autoritarismo com o AI-5, em 1968, a produção literária responde àquele violento cenário a partir de três tendências (FERREIRA, 2009, p. 29; SCHØLLHAMMER, 2003, p. 730) que perfilavam as abordagens literárias nos anos 70: a prosa engajada tematizando os conflitos durante o regime militar, o realismo documental com caráter de denúncia e a literatura brutalista que expõe a violência social. Sobre a última tendência, a qual se filia toda a produção de Fonseca na década de 1970, Ítalo Moriconi destaca:

Intensificam-se ímpetos revolucionários e dilaceramentos pessoais, agora num contexto de violência política e social até então inédito no país. O conto afirma-se como instrumento adequado para expressar artisticamente o ritmo nervoso e convulsivo desta década passional. (...) Diante do consumismo e da internacionalização em que mergulha a classe média, a arte do conto busca trazer à tona *o outro lado* - o lado violento e obscuro da realidade. O contista brasileiro dos anos 1970 quer desafinar o coro dos contentes (MORICONI, 2009, p. 281)

Observa-se, portanto, que os livros *En Octubre no hay milagros* e *Feliz Ano Novo* surgem em um período histórico muito particular, no qual a produção literária dialoga com uma amálgama de “estruturas de sentimento”, para citar Raymond Williams (1979). Nos anos 1960, o contexto urbano capitalista cria marcas profundas na ficção, especialmente devido a seu caráter inacabado: a ordem dominante semiaristocrática, a economia semi-industrializada e o movimento proletário semi-insurgente (RIDENTI, 2010, p. 102). Em paralelo, o furor ideológico que marca as utopias revolucionárias perpassa as obras literárias, fazendo brotar a vertente realista-popular, que, no contexto peruano, reflete-se no programa do grupo Narración - sobre o qual muitas críticas são tecidas pela sobreposição dos elementos éticos sobre os estéticos (VIGIL, 2006, p. 194).

No período de recrudescimento dos governos autoritários, observa-se uma nova feição da relação intelectualidade-institucionalidade, que implicou uma adaptação das estruturas de sentimento à nova dinâmica cultural imposta pela ditadura. A expansão do mercado de bens culturais reorganiza a produção artística, que alcança, com o intermédio do financiamento

estatal, números nunca antes imaginados. Contudo, nos anos 1970 (mas, especialmente, pós-AI-5, em 1968, no Brasil), ainda que a relação simbiótica Estado-intelectualidade, em certa medida, permanecesse benéfica para alguns estratos da classe, observa-se uma insatisfação crescente dos artistas com o incremento do autoritarismo e dos aparelhos censores. Antonio Candido, em seu ensaio “A Nova narrativa”, explica o duplo movimento entre Estado autoritário e produção ficcional de resistência, em que o primeiro cerceia e retroalimenta a segunda:

Estas tendências podem ser ligadas às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um movimento duplo de negação e superação. A ditadura militar — com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados — certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre outros o caso do tropicalismo dos anos 60, que desencadeou uma recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções. (CANDIDO, 1989, p. 211)

Da ruptura ao radicalismo, a ficção literária dos anos 1960 e 1970 tematiza os conflitos simbólicos e empíricos da região e tenta dar conta artisticamente daquele momento particular como a expressão de uma alternativa àquela realidade. Notadamente as obras de Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca acionam e engendram na literatura, através de um uso muito próprio, um tema até então pouco explorado: a espetacularização da violência urbana. Ainda que hoje se possa considerar o traço como ação rotineira de tão repetida por diversos meios de comunicação, uma vez que, como explica o professor Marcio Fonseca Pereira: “a temática da violência passou à ordem do dia na forma de entretenimento ou simples diagnóstico, sem o objetivo de problematizar sobre suas origens em nossa sociedade” (PEREIRA, 2017, s/p), é preciso analisar o que representa, em cada uma das obras, a opção por representar a falência da modernidade latino-americana, brasileira e peruana, a partir da violência brutal. Ademais, interessa-nos compreender quais modificações ocorrem no panorama cultural brasileiro e peruano contemporâneo que tornam essa opção esgotada na ficção contemporânea, pois, como afirma Edu Teruki Otsuka:

(...) o enfraquecimento do brutalismo se deve à incorporação, pela cultura dominante, dos próprios temas que antes constituíam interditos. Estes passaram a ser explorados avidamente pelos media até a banalização e, ao se converterem em elementos cotidianos e corriqueiros, foram naturalizados e transformados em imagens consumíveis (OTSUKA, 2001, p. 99)

Buscando compreender como essas obras surgem dentro de seus respectivos sistemas literários, nas próximas seções, vamos analisar, detidamente, a partir dos aspectos históricos,

sociológicos, culturais e literários, a Nova Narrativa Peruana e a Nova Narrativa, e as vertentes realistas às quais os livros de Reynoso e Fonseca se filiam, de acordo com a crítica relativamente imediata à sua publicação e contemporânea.

1.2 *Nueva Narrativa Peruana*: Neorrealismo e a prosa urbana de veia popular

Ao considerar os predecessores do movimento de renovação da narrativa no contexto peruano, focaremos nossas análises no período que vai desde o fim dos anos 1940 e o começo dos 1950. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, observa-se uma tendência global em direção aos regimes democráticos, como resposta aos totalitarismos dos anos 1930 e 1940. Na América Latina, tem-se o fim do Estado Novo, no Brasil, em 1945; na Argentina, em 1946, Juan Domingo Perón é eleito após o período ditatorial instaurado com a Revolução de 43; e no Peru, eleições democráticas legitimam a vitória do presidente José Luis Bustamante y Rivero, após 25 anos de governos totalitários civis e militares. Bustamante elege-se com o apoio, à primeira vista contraditório, de setores urbanos da sociedade, partidos de viés social-progressista, e representantes das oligarquias. O partido APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), principal apoio popular e de esquerda do governo Bustamante, como explica Pinheiro (2009, p. 21), negocia sua participação na eleição para o legislativo e a sua recondução à legalidade, em contrapartida ao comprometimento de não forçar ações reformistas na economia e na política, mantendo-se os interesses oligárquicos.

Contudo, apesar das promessas eleitorais de condução de reformas sociais, melhoria das condições de trabalho, redução das desigualdades e imediata abertura democrática do país, o governo encontra-se estagnado com os acordos firmados antes da eleição, nos quais comprometia-se a manter privilégios das elites agroexportadoras, ao mesmo tempo em que inflamara o desejo de avanços sociais junto às parcelas mais desamparadas da sociedade. Encontrando-se engessado pelo Congresso, que atuava para impedir a aprovação de leis de austeridade governamental, Bustamante, em 1948, sofre um golpe de Estado, liderado pelo general Manuel A. Odría, após a ala radical da APRA e setores militares da Marinha Peruana ensaiarem um movimento de revolta contra o governo.

Os oito anos de Odría no poder representaram a retomada ainda mais robusta dos privilégios das oligarquias agroexportadoras, cujos interesses mantiveram na condução do direcionamento das políticas sociais e econômicas do país. O modelo liberal de não-

intervenção do Estado na economia foi adotado e, devido à expansão do fluxo de capital norte-americano e europeu a outros setores, como a manufatura, durante a recuperação do mercado internacional, no pós-guerra, garantiu-se a estabilidade econômica, gerando uma onda de superficial modernização no Peru dos anos 1950. Soma-se a este período de prosperidade econômica, os avanços no campo da saúde trazidos no Pós-Segunda Guerra, como explica Pinheiro:

A introdução de remédios como a penicilina, a sulfá e a cortisona, bem como a expansão da rede pública de saúde possibilitaram um crescimento populacional jamais visto anteriormente. Entre 1940 e 1971, a mortalidade infantil caiu de 27 para 11 por mil, enquanto a natalidade oscilou de 45 para 42 por mil, o que deu espaço a uma explosão demográfica que se evidenciaria a partir da década de 1950. (PINHEIRO, 2009, p. 24)

Em consonância com o relativamente próspero cenário internacional, Odría investe na expansão do sistema de saúde peruano e na construção de escolas nos diferentes níveis em todo o país. Para se dimensionar o avanço na população com acesso à educação formal no Peru, tem-se que, entre 1948 e 1966, as matrículas no Ensino Fundamental passaram de 990.458 para 2.208.299; e, no Ensino Médio, de 60.661 para 368.565 (PINHEIRO, 2009, p. 27). Ou, ainda, segundo dados de Valcárcel (1975), entre 1958 e os anos 1968, o número de matrículas na rede pública aumentou quase 100%; dentre elas, aquelas referentes ao primário aumentaram 78,12%; ao Ensino Médio, 165,8%; e ao Ensino Universitário, 280,9%. Esses dados não apenas refletem os avanços da reforma educativa peruana, mas também representam o salto demográfico observado no Peru nos anos 1950. Pode-se afirmar, nesse sentido, que o expressivo avanço no número de matrículas não diz respeito apenas às políticas públicas na área de educação, mas, especialmente, ao elevado crescimento populacional observado no país desde os anos 1940, reflexo também da queda na taxa de mortalidade, graças aos avanços sanitários e médicos da época.

Observa-se, contudo, ao longo dos anos 1960, que o crescimento demográfico não consegue acompanhar o avanço econômico. As bases para esse descompasso já se desenhavam desde o começo da modernização peruana, pois, enquanto economicamente o país se desenvolvia e modernizava, permaneciam inalteradas sua política dependente do capital externo voltada para a mineração e agroexportação; a organização social e as relações trabalhistas. Enquanto a modernização do Peru se mantém superficial, os conflitos e as desigualdades da sociedade se aprofundam, e basta uma redução do fluxo de capital internacional, para que as contradições da modernização eclodissem na forma de desemprego

e, principalmente, na do êxodo rural. Diante disso, as populações campesinas partem da selva, da serra e dos andes aos centros urbanos em busca de melhores condições de vida e emprego.

O antropólogo peruano Carlos Franco, em seu livro *Imágenes de la sociedad peruana: la "otra" modernidad*, discute o fracassado processo de modernização peruana que se inicia nos anos 50. Para o intelectual, no entanto, pode-se pensar no fracasso apenas quando se considera a modernização limitada a dois modelos: um “democrático, liberal e privatista” e o outro “democrático, nacional e popular”. Contudo, Franco destaca a possibilidade de uma terceira via de modernização do Peru, a que chama de “outra modernidade”, e, para tanto, defende a hipótese de que o processo de migração peruana dos anos 1950 foi a experiência fundadora dessa “outra modernidade” no país. Dentre as particularidades das migrações peruanas daquela época, Franco destaca:

(...) a origem social e até espacial dos migrantes. Eles não pertenciam às elites senhoriais que circundavam as principais capitais e províncias serranas e costeiras que enviaram seus filhos à Lima entre a primeira e segunda década do século. Tampouco pertenciam às classes médias urbanas de comerciantes, profissionais e empregados dessas mesmas capitais e províncias que, entre os anos 30 e 40, incentivaram seus filhos a se dirigirem até a capital. Os migrantes dos anos 50 em diante vieram, em sua vasta maioria, das comunidades camponesas e das famílias de servos, peões, e yanacunas das fazendas situadas nas províncias mais pobres, nos vales interandinos e nos pisos ecológicos mais altos nos Andes. [...] Em segundo lugar, diferentemente das migrações anteriores, a que se inicia nos anos 50 não teve como resultado a concentração exclusiva em Lima, mas se irradia não somente para as principais capitais da costa como também da serra e, na última década, à selva. [...] Uma terceira diferença - e a mais notável - é o contingente extraordinariamente massivo que se dirigiu do campo e dos Andes até Lima e às sedes urbanas do país. Esta migração envolveu literalmente milhões de peruanos no decorrer de duas ou três décadas. (FRANCO, 1991, p. 82)

Os três pontos mencionados pelo antropólogo, como a proveniência dos migrantes, que reflete sua vulnerabilidade econômica e social, a migração desconcentrada entre as capitais da costa e da serra peruana, não limitando-se a Lima e o fluxo do campo à cidade, segundo Franco, contribuem diretamente para a formação do sujeito moderno peruano. Cáceres (2004), ao analisar a obra de Carlos Franco, destaca a imbricada relação entre a migração e os reflexos da modernização peruana através da urbanização, a economia informal, a cultura chola e a organização popular emergente. Para a estudiosa, as migrações implicam mudanças sociais e culturais que forçam novas formas com as quais os imigrantes se relacionam e através das quais se adaptam à modernização. Nesse sentido, a migração provoca um reordenamento não apenas espacial, mas da própria noção de nação, isto é, das formas subjetivas de apropriação do território peruano.

Observa-se, portanto, uma cisão de valores sociais, orientações éticas e culturais, padrões de conduta e modos de consciência, que estão estreitamente ligados com a constituição do espaço urbano, em sua dimensão antropológica, e também em suas práticas sociais, nas interrelações pessoais ali estabelecidas, em toda sua dinâmica como espaço sensível e simbólico. Nesse contexto, é importante pensar como a literatura peruana se apropria desses elementos, que constituem (e alimentam) essa outra modernidade, na construção do relato moderno. Isso é, frente a todas essas circunstâncias que confluem na construção da modernidade peruana, estabelecida sob a tensão entre o processo de modernização forjado pelo Estado e a velha ordem social oligárquica arraigada às tradições rurais e campesinas, interessa-nos pensar como as novas narrativas assumem para si todo esse material.

Diversos são os componentes históricos e sociais que a modernização peruana fornece aos narradores daquele período. Dentre os principais temas assumidos pelos romances da nova narrativa peruana, González Vigil destaca “la explosión demográfica, la inmigración (abandono del campo, centralismo capitalino), el crecimiento urbano (...) el surgimiento de nuevos partidos políticos, la evolución del APRA y el Partido Comunista, las guerrillas, el terrorismo” (2008, p. 39). Soma-se a eles, segundo Cornejo Polar, “la decadencia de la clase terrateniente, la inestabilidad de las capas medias, el surgimiento de las barriadas, la aparición de grupos juveniles marginales.” (2008, p. 245).

A narrativa peruana moderna responde a esse panorama a partir de duas grandes correntes: a literatura neoindigenista e a neorrealista urbana. A primeira se ocupa da iminente destruição da velha ordem da serra, sob o comando das antigas oligarquias, das ordens e valores das culturas indígenas que veem sua tradição sob o risco de desaparecer frente ao novo modelo projetado de nação, das reminiscências dos jovens que tiveram que migrar aos grandes centros urbanos, mas que mantêm a nostalgia do universo rural, que, nas palavras de Llosa, ao descrever a migração de Gabriel García Márquez, ainda em sua infância, “La ‘gran ciudad’ no deslumbra al niño provinciano: lo deprime y disgusta. La compara con su pueblo, con la costa, donde la gente es comunicativa y alegre, y encuentra a (...) esa ciudad [que] es para él aprehensión y tristeza” (LLOSA, 1971, p. 24). Destacam-se como referentes dessa corrente os livros de José María Arguedas, principalmente: *Los ríos profundos* (1958) e *Todas las sangres* (1964).

A segunda corrente, neorrealismo urbano, está mais próxima dos processos de modernização da sociedade peruana e sua produção; em certa medida, submete-se à lógica do funcionamento, dos juízos e da estrutura que opera essa nova realidade. Seu maior representante, segundo Cornejo Polar, é Mario Vargas Llosa. O crítico peruano, inclusive, parece propor uma resposta a respeito dos modos como a literatura peruana se apropria da realidade histórica, ao indicar uma leitura da produção de Vargas Llosa, na qual o rigor do trabalho artístico organiza a desordem da realidade conflituosa. Para o crítico, a produção de Llosa se destaca por seu:

(...) escepticismo básico no solo se genera y/o confirma en el exámen de la realidad, sino que se convierte en el primer término de una vasta oposición entre realidad y literatura. En otras palabras: la imperfectibilidad de la realidad se enfrenta a la plenitud de la literatura, espacio punto menos que sagrado, donde la sustitución de Dios por el hombre es metafóricamente posible. (CORNEJO POLAR, 2008b, p. 254)

Mario Vargas Llosa é considerado por grande parte da crítica como o principal narrador moderno peruano, capaz de condensar toda a renovação estética e temática da nova narrativa peruana inaugurada por Zavaleta e Arguedas, nos anos 1950. Llosa é um dos primeiros escritores peruanos que consegue dar a sua obra o atributo de literatura hispano-americana. Sua produção acompanha e testemunha a modernização de Lima e da sociedade peruana nos grandes centros urbanos. Sob este aspecto, como explica o crítico literário peruano, Ricardo González Vigil (2008, p. 39), é relevante considerar, ao tomarmos suas primeiras publicações lançadas durante os anos 1960, *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) e *Conversación en La Catedral* (1969), que mais do que qualquer outra forma literária, é a narrativa (e, especialmente, o romance) que consegue manter mais patentes as conexões com a realidade social.

Quando Cornejo Polar escreve *Hipótesis sobre la Narrativa Peruana Última*, em 1979, e propõe a divisão da nova narrativa entre neoindigenismo e neorrealismo, sua análise encontra-se temporalmente muito próxima à publicação das obras mencionadas. É preciso ter em mente que a crítica contemporânea inclui novas categorias, dentre as quais a nova narrativa se dividiria. Para fins de sistematização, enquanto Antonio Cornejo Polar divide as vertentes literárias responsáveis pela modernização do relato, a partir dos anos 1950 entre “neoindigenismo” e “neorrealismo urbano”, González Vigil menciona cinco correntes principais que podem ser esboçadas dentro da chamada Nova Narrativa Peruana, em sua

historiografia literária lançada em 2008. São elas: Realismo Maravilhoso; Neorrealismo; Literatura Fantástica; Experimentalismo e Subliteratura. (VIGIL, 2008, p. 41).

Ainda na mesma obra, Ricardo González Vigil também conceitua como “anos decisivos da narrativa peruana” a produção literária peruana a partir dos anos 1950 e afirma ser o contexto literário a partir dos anos 1948⁷ um período crucial para o desenvolvimento da Nova Narrativa Peruana. O crítico explica que o termo se refere a um “surto geracional”⁸, que compreende a produção de importantes narradores peruanos que publicam suas primeiras obras nesse período (Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, José B. Adolph), bem como o lançamento de obras plenamente modernas de narradores já consagrados, como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de José María Arguedas, e *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata.

Apesar de estarem incluídas sob o mesmo prisma - “Nova Narrativa Peruana” - é preciso pontuar os diferentes níveis de maturidade do sistema literário peruano encontrados nas décadas de 1950 e 1960, como ressaltam Antonio Cornejo Polar (2008) e Ricardo González Vigil (2008). Para os estudiosos, o ponto crucial da nova narrativa, a partir dos anos 1950, é seu afã modernizador: a renovação da estrutura do relato, da sua linguagem e de sua função. Porém, a efetivação de tal modernização deveria implicar, necessariamente, um desenvolvimento semelhante nos processos de produção e institucionalização literária. O problema, como explica Cornejo Polar, é que, nos anos 1950, a diferença entre os dois níveis - o almejado pelos autores e o oferecido pela indústria literária peruana - cria um desnível evidente, sintetizado pelo paradigma: “los narradores ‘del 50’ pretendieron producir artesanalmente, pues ese era el signo del sistema editorial que los acogía, una literatura moderna” (CORNEJO POLAR, 2008, p. 243). É no começo dos anos 1960 que se oficializa um potencial mercado de leitores no Peru, reflexo do desenvolvimento urbano, da reforma educativa e do avanço significativo dos índices de alfabetização no país, como explica Vigil:

Precisamente, a fines del 50 y comienzos del 60, presenciamos ediciones masivas de obras peruanas e hispanoamericanas (Festivales del Libro, Populibros) (...) también hizo patente la existencia de un público peruano lector. Señalamos estos datos porque la novela (...) es un género bastante vinculado con el desarrollo urbano y la existencia de un mercado editorial. (VIGIL, 2008, p. 39).

⁷ González Vigil toma como data inicial da Nova Narrativa o ano de 1948 em razão da publicação do romance *El clínico* de Carlos Eduardo Zavaleta, considerado um marco da renovação das técnicas narrativas na literatura peruana.

⁸ “brote geracional” (VIGIL, 2008, p. 7; 33)

Afirmando-se a maturidade do sistema literário peruano, com a efetivação de um público leitor, Cornejo Polar defende que, a partir dos anos 1960, especificamente, 1963, com a publicação de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, realiza-se aquilo que fora ensaiado pelos narradores “dos 50”: a modernização do relato em consonância com um sistema produtivo moderno da narrativa hispano-americana. Na esteira da renovação narrativa peruana, dois anos depois do lançamento da obra de referência de Llosa, em 1965, Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En Octubre no hay milagros*.

1.3 A Nova Narrativa: do Brutalismo ao Realismo Sujo

Em 1979, Antonio Candido escreve o ensaio “A nova narrativa”, compilado alguns anos depois em seu livro *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios* (1989), no qual o crítico cunha o termo “Nova Narrativa”. Candido explica que se trata de um conceito que amplia os limites geográficos e as particularidades da nova narrativa hispano-americana - também conhecida como *Boom*, termo empregado, segundo Roberto Fernández Retamar (1995, p. 20), por razões políticas e editoriais -, ao se incluir o Brasil na perspectiva das produções literárias inovadoras, especialmente das décadas de 1960 e 1970, em que as profundas mudanças políticas, históricas e sociais contribuem para a formação de uma narrativa experimental de grande qualidade. Ademais, a nova narrativa se relaciona diretamente com as vanguardas do modernismo dos anos 1920 e 1930, ao levar à maturidade suas pautas, em um momento culminante de surgimento de novos autores expoentes, em consonância com o lançamento de obras-primas de autores já consagrados.

O ensaio de Candido analisa a produção ficcional brasileira desde os anos 1930 até 1970, sob o viés histórico, político e social, visando a estabelecer análises críticas, identificar manifestações literárias coletivas, e discutir a importância - e a autonomia - da literatura ao longo da história brasileira e, especialmente, em tempos de convulsão social. O crítico retoma brevemente as tendências literárias que perpassam nossa historiografia, desde o começo do período de independência, e afirma que no século XIX, em particular, desde os anos de 1840, pode-se observar uma preponderância na ficção brasileira de um determinado viés de identificação nacional: a descrição da vida nas cidades grandes.

Apesar da inegável importância do indianismo e dos romances regionalistas que pautam o sentido social de reconhecimento do País, a partir da imagem mítica dos povos originários, os primeiros brasileiros, Candido explica que, na literatura brasileira, com os romances urbanos, a experiência nos grandes centros (geralmente considerando o Rio de Janeiro como a metrópole por excelência) se contrapunha ao regional, tratado como exótico ou pitoresco. Para o autor:

(...) na ficção brasileira, o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas; universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas suprarregionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste geral com aquele particular, de tal modo que as fortes tendências

centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica da unificação política). (CANDIDO, 1989, p. 202)

Nesse sentido, pode-se pensar que, no final do século XIX e início do XX, com especial destaque às obras de Machado de Assis, a opção pela contraposição urbanidade x regionalismo reflete uma decisão que extrapola o meramente artístico para vincular-se ao plano político e institucional. O traço urbano, por um lado, favorece a imitação das correntes europeias (enquanto amplia-se o afastamento com a realidade empírica de grande parte do país), mas, por outro, forja-se uma dimensão comum a todos os brasileiros aproximando-os, através de uma “linguagem que procura dar conta dos problemas que são de todos os homens, em todos os quadrantes, na moldura dos costumes da civilização dominante” (p. 200), em detrimento do particular e do local.

Sob o mesmo prisma, Flora Sussekind, em seu livro *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984), defende a hipótese de uma continuidade da tendência naturalista desde os fins do séc XIX com reflexos, especialmente, nos anos 1930 e 1970. A tendência é compreendida como traço constituinte da literatura brasileira na eterna busca pela identidade nacional. Trata-se, contudo, de uma tentativa sempre frustrada de se alcançar uma unidade da história e realidade nacionais. Sussekind explica a preferência pela dimensão realista da literatura na América Latina, devido à busca pelo sentimento de pertencimento nacional:

Normalmente, procura-se uma literatura que, ao documentar o país, pareça acreditar na existência de uma identidade nacional. Uma literatura que, não se indagando como linguagem, funcione no sentido de exterminar quaisquer dúvidas, digam elas respeito à ficção ou ao país. (...) Quando isso se mostra inviável diante de um país historicamente marcado não por uma identidade cultural mas pela dependência, não pela homogeneidade mas pelas divisões (regionais, culturais, econômicas, étnicas ou de classe), só resta representar tal unidade. (SUSSEKIND, 1984, p.43)

Já Karl E. Schøllhammer (2013), ao analisar a produção literária brasileira nos anos 1970, defende a hipótese de que o romance-reportagem - por ele intitulado neorealismo jornalístico - é frustrado por não conseguir dar conta de representar a nova e complexa realidade urbana que se desenha naquele momento, como afirma a seguir:

Encontramos nesse documentarismo a proposta de traduzir a realidade das favelas e da marginalidade no âmbito literário, mas talvez o maior sintoma de sua fragilidade literária seja que esses romances tenham encontrado maior sucesso em adaptações para o cinema e a televisão do que entre o público de leitores. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 55)

Segundo o autor, é somente a partir da vertente brutalista, denominada assim por Alfredo Bosi (1975) e inaugurada por Rubem Fonseca em 1963 com *Os prisioneiros*, que se

alcança uma prosa urbana brasileira renovadora do ponto de vista temático e estético. Enquanto os romances-reportagem se afastam do experimentalismo estético ao aumentarem o tom de denúncia, o brutalismo reelabora a realidade dos grandes centros urbanos e suas favelas a partir da inversão do ponto de vista e do emprego da própria linguagem marginal o que resulta na eliminação do distanciamento moral para se abordar a criminalidade e a violência.

Ao traçar o paralelo com a literatura contemporânea, que, no momento quando o ensaio foi escrito, representava o final dos anos 1970, Antonio Candido destaca os anos 30 e 40 como “antecessores imediatos” da nova narrativa e cuja produção literária ela irá desenvolver ou contrariar. É interessante observar o salto temporal realizado pelo teórico, uma vez que é recorrente a análise comparativa da nova narrativa com as vanguardas de início do século, a partir das proximidades e dos traços herdados. No entanto, Candido explica que é nos anos 1930, após a revolução que pôs fim à Velha República, quando se obtém um contexto favorável à consolidação do romance e à radicalização do gosto e também das ideias políticas lançadas pelas vanguardas dos anos 1920 (p. 203), que se observa a ampla divulgação das ideias marxistas, o surgimento dos regimes fascistas e o renascimento católico, movimentos que serão importantes para a consolidação da nova narrativa.

Na mesma direção, quando o sociólogo Marcelo Ridenti (2010) discute as novas formulações sobre a constituição da brasilidade, isto é, do sentimento de identificação nacional, que passam a vigorar no imaginário coletivo brasileiro a partir dos anos 1960, o pesquisador esclarece que as novas representações artístico-literárias não mais se preocupam em justificar a ordem social vigente, mas, sim, questioná-la: se ainda não somos o país da harmonia entre as raças (retomando a ideologia de Gilberto Freyre), devido à herança latifundiária, ao imperialismo norte-americano e ao sistema capitalista, poderíamos vir a sê-lo mediante uma revolução brasileira? O sociólogo explica que esse processo de revisão do imaginário simbólico nacional vem se desenhando nas artes desde os anos 1930, com os regionalismos:

A crítica da realidade brasileira, associada à celebração do caráter nacional do homem simples do povo, viria dos anos 1930 e 1940, por exemplo, na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, até desaguar nas manifestações da década de 1960, herdeiras da brasilidade, agora indissociável da ideia de revolução social - fosse ela nacional e democrática ou já socialista, contando com o povo como agente, não mero portador de um projeto político. (RIDENTI, 2010, p. 93)

Uma das vertentes que se consolida no período, no qual se observa uma renovação literária, é o "romance do Nordeste", movimento do qual o livro *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, é um dos principais referentes. O movimento desconstrói os traços paternalistas e pitorescos associados ao romance regionalista de fins de século, engendrando uma perspectiva crítica desde o olhar do espoliado, enfatizada pelo realismo da linguagem e das situações narradas. Outra vertente que surge na década são os romances voltados para os grandes centros urbanos, sejam aqueles construídos sob o viés religioso, os quais discutem problemas de ordem familiar e íntima, como observado nas obras de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. Candido identifica, naquela década, ainda, aqueles romances sem inclinação ideológica clara, como as obras de João Alphonsus e Ciro dos Anjos; e, ainda, os chamados de "radicais urbanos", que oscilam entre a crítica social e os conflitos pessoais, cujos autores de maior importância são Érico Veríssimo e Dionélio Machado.

Apesar da separação metodológica realizada por Candido entre as diferentes vertentes através das quais a prosa da década se desenvolvia, é importante pensar que o caráter integrador daquela produção não era um problema teórico sobre o qual os autores se debruçaram; e, talvez, inclusive, seja esse o trunfo da narrativa dos anos 1930 e 40. Não havia mais a preocupação com a renovação da linguagem literária, pois o experimentalismo já havia sido empreendido pelos modernistas dos anos 1920. Os escritores, a partir de então, podiam usufruir artisticamente de todo o radicalismo, de toda inovação e toda a liberdade alcançada pelos seus antecessores, sem se prenderem a reflexões teóricas sobre se, de fato, estavam construindo uma nova maneira de escrever. E essa flexibilidade não apenas fortalece o vigor criativo da produção ficcional de então, como permite que surja:

a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; a transfusão de poesia e a composição descontínua do primeiro Jorge Amado; a atualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos ou Marques Rebelo; o contundente prosaísmo de Dionélio Machado; a simplicidade chã de Érico Veríssimo. (CANDIDO, 1989, p. 204)

Desta forma, a partir da liberdade criadora despreocupada, ou, segundo Candido, "desliterarizada", ganha-se ímpeto renovador a nova prosa, refletindo-se, em especial, na linguagem: o vocabulário é expandido, quebra-se a estaticidade da sintaxe, palavras consideradas incultas dão o tom do discurso informal que renova a nova ficção. Observa-se que a modernização trazida pelas vanguardas, na produção das décadas seguintes, perde seu caráter elitista para tornar-se acessível, a linguagem natural da ficção.

Os anos de 1950 para a produção literária brasileira iniciam-se com a consolidação das tendências arroladas nas décadas anteriores, pois, “(...) o que antes era exceção tornou-se rendimento normal, e, se houve menos erupções de elevada criatividade, houve maior número de bons livros do que em qualquer outro momento da nossa ficção” (CANDIDO, 1989, p. 204). Os destaques dos primeiros anos da década são Dalton Trevisan, que estreia em 1954, com sua antologia (ou mitologia) sobre Curitiba, Lígia Fagundes Telles, também em 1954, com seu romance *Ciranda de pedra*, e Fernando Sabino, em 1956, quando publica *Encontro Marcado*. Inclusive, é neste ano que Afrânio Coutinho demarca o início da “Nova literatura brasileira”.

Em uma das mais completas historiografias literárias brasileiras, *A literatura do Brasil* (2004), cuja primeira edição é lançada em 1955, sendo reeditada com inclusão de novas seções, em 1986, 1997, 1999, 2003 e 2004, o crítico literário Afrânio Coutinho conceitua como “Nova literatura brasileira” a produção nacional a partir de 1956. O marco temporal adotado pelo crítico se explica a partir de três pontos principais:

1. O surgimento da Poesia Concreta brasileira, que desestabiliza as desgastadas fórmulas da poesia tradicional, consolidando-se como uma “verdadeira vanguarda poética” (2004, p. 246);
2. A publicação do livro *Contos do imigrante* (1956) de Samuel Rawet, que propõe uma nova estrutura para o gênero conto, eternizado pela perspectiva machadiana, com a quebra da linearidade temporal, além de abrir o caminho para os novos contistas que irão reformular e radicalizar o conto brasileiro das próximas décadas;
3. O lançamento de *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, cuja carreira literária apesar de já ser consolidada, alcança maior vulto e importância com o romance que irá transculturar (citando as formulações de Ángel Rama) a prosa pós-moderna brasileira. Para Antonio Candido, a importância do livro de Guimarães Rosa é inegável, pois nele o autor

(...) alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado; válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos. O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do

revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. (CANDIDO, 1989, p. 207)

É interessante notar como a perspectiva teórico-metodológica adotada por Coutinho se orientava sob uma tendência literária de viés sistemático, voltada para a interioridade da obra, cuja leitura deveria se dedicar a investigar elementos formais e estruturais. Marcadamente alinhada com a perspectiva metodológica do New Criticism, a historiografia literária de Afrânio Coutinho difere-se daquela adotada por Antonio Candido, de viés sociológico.

Diante disso, não é por acaso que, enquanto Coutinho delineia os marcos estéticos que sintetizam os principais pontos que alicerçam a “nova literatura” brasileira em sua dimensão poética, do romance e do conto, Antonio Candido discute o cenário político-social brasileiro dos anos 1960 e 70 para compor a análise crítica da nova narrativa. Nesse sentido, o crítico integra os aspectos histórico e políticos do período, como a turbulência do decênio de 1960, com o populismo do governo João Goulart (1961-1964), sua interrupção pelo golpe militar de 1964, e a posterior radicalização autoritária de 1968, com a produção literária brasileira daqueles tempos, sendo indissociável sua crítica sobre a nova narrativa dos aspectos extratextuais. Por isso, para Candido, as linhas de experimentação e renovação dos 1960 e, sobretudo, 70, constituem a simbiose do vanguardismo estético e da amargura política.

Neste furor inovador e plural, um traço que se consolida na produção artística é a ficcionalização de diferentes gêneros textuais, como a crônica, a notícia de jornal, a autobiografia, tendência que se projeta, inclusive, para fora da expressão escrita, proporcionando um frutífero diálogo interartes, com o cinema e o teatro. Sob esta perspectiva múltipla, o gênero conto consegue sobressair como “o melhor da ficção brasileira mais recente” (CANDIDO, 1989, p. 209). Precursores da ficção curta, João Antônio e Rubem Fonseca destacam-se pelo ritmo potente e veloz da prosa ultrarrealista que mescla monólogo, palavrões, gírias, apagando marcas que diferem o falado e o escrito, o diálogo do narrado, ao tempo em que a temática violenta irrompe de forma brutal, chocando o leitor. Enquanto João Antônio publica em 1965 seu mais notável conto, "Paulinho Perna-Torta", Rubem Fonseca estreia em 1963 com o livro de contos *Os prisioneiros*.

Alfredo Bosi intitula a corrente literária inaugurada por Rubem Fonseca como brutalista. Segundo o crítico, ela se apoia na temática da violência que não almeja legitimar a crítica realidade dos submundos urbanos, mas, sim, “explorar como esses elementos podem

ser processados pela ficção, a possibilidade de transfigurá-los, de ampliá-los a tal ponto que já não seja mais possível observá-los pacificamente: em lugar da imagem "realista" ou "hiper-realista" (...), apenas o granulado da foto” (DIAS, 2003). A vertente brutalista, conceituada por Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1977), tem estreita ligação com o “realismo feroz” na análise de Antonio Candido sobre a produção de Fonseca.

Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p. 219-220)

A nova literatura, que se apresentava através do “realismo feroz”, foi percebida pela crítica imediata como uma denúncia às desigualdades sociais do país. Silviano Santiago, em posfácio do livro *A coleira do cão* (1965), afirma que a obra de Fonseca narra a “superação do individualismo, levada a efeito pela dramaticidade de dois temas complementares: os limites da liberdade humana na nossa sociedade e a necessidade da participação coletiva.” (FONSECA, 1969, p.191). O professor Karl Eric Schøllhammer (2009) destaca outros traços comuns às obras brutalistas: a descrição da violência social perpetrada por e sobre indistintos grupos e classes econômicas (prostituta, policial, empresário, bandidos); a preferência pela realidade marginal e delinquente; o destaque dado à dimensão sombria e cínica da cidade; a preocupação estética e literária com a temática e com a linguagem, “apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas também de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular ‘realismo cruel’”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27) E é neste contexto que, em 1975, Rubem Fonseca publica seu sexto livro, sendo a quinta coletânea de contos, *Feliz Ano Novo*, desafiando o leitor e a própria crítica, como observado no ensaio de Ary Quintella, para o *Jornal do Brasil*:

Tal é o objetivo de *Feliz Ano Novo*: abrir o baralho, jogá-lo na cara da gente, pois as cartas têm de ser conhecidas, reconhecidas, mesmo que a gente tenha pavor de conhecê-las, mesmo que a gente murmure (...). Vários conhecidos me vieram com aquela: É amoral! - Hum. Não vale a pena repetir - entediado - a opinião de vários antropólogos: a moral depende da latitude: à qual eu sagazmente acrescento: e da imoralidade latente em cada um de nós. (QUINTELLA, 1975, s/p)

A partir da retomada do estado da crítica literária, das correntes e dos movimentos literários anteriores à publicação dos livros de Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca, este capítulo buscou recuperar algumas discussões teóricas que perpassam os estudos literários ao longo do século XX e que culminam com uma visão sistêmica do universo literário latino-americano como unidade independente e autônoma. Esta revisão visou à compreensão de como a crítica imediata recebe ambas as produções e como isso se reflete nos rótulos utilizados para conceituar as vertentes historicamente associadas à produção de Fonseca e Reynoso, destacando-se os pontos de contato entre elas.

Após essa revisão teórica, vamos nos aprofundar sobre o viés realista desses livros, almejando-se explicitar como os contos de *Feliz Ano Novo* e o romance *En Octubre no hay milagros* conseguem ficcionalmente retratar os efeitos singulares do real no século XX.

CAPÍTULO 02 - O REAL EM XEQUE/CHOQUE

2.1 Novos realismos: um novo olhar sobre o universo urbano

A título de epígrafe do capítulo, trazemos algumas imagens do romance de Oswaldo Reynoso e dos contos de Rubem Fonseca;

1. O monólogo interior de Zorro, personagem de *En Octubre no hay milagros*, em que confessa, com culpa, novamente ter se masturbado após ver sua irmã se trocando, antes de dormir:

No era bueno, pero ya le estaba gustando mirar las piernas de Bety. No podía evitarlo, todas las noches, ahí, cerquita a su cama, su hermana se desvestía. Chaveta contó cierta vez que su hermana mayor, que duerme en la misma cama que él, una noche se lo comenzó a tocar y que él, como hombre que es, tuvo que montársela. (REYNOSO, 2005, p. 239)

2. A cena em que Don Manuel descobre que seu amante, Tito, por vingança, quebra as relíquias que o empresário colecionava, navalha os quadros de seu quarto e suja com fezes seu retrato:

Ingresó y la débil y temblorosa luz de la lámpara fue iluminando, desparramados por el suelo, fragmentos de sus queridas piezas de cerámica precolombiana: eran los únicos objetos que había amado intensamente; levantó la lámpara y vio las telas de sus adorados cuadros coloniales tasajeados con odio; (...) alucinado, sacó el revólver y disparó contra la luna del espejo. La luz eléctrica se prendió y vio su gran retrato cubierto por una sustancia amarillenta; se acercó y pudo ver que estaba cubierto con porquería. (REYNOSO, 2005, p. 349)

3. O episódio no conto que dá nome ao livro de Rubem Fonseca, em que três marginais assaltam uma casa de classe alta na noite de Ano-novo e um dos ladrões relata ter defecado na cama de uma das vítimas: “A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha.” (FONSECA, 1989, p. 11)
4. A decisão tomada pelo narrador personagem do conto “Passeio Noturno” de atropelar, voluntariamente, uma mulher na rua, após um dia entediante:

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

desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio. (FONSECA, 1989, p. 62)

As citações anteriores se articulam a partir da construção de narrativas explicitamente cruéis e ou desconcertantes que, apresentadas sem nenhum julgo crítico - ainda que exista um lastro de culpa cristã no relato de Zorro, na primeira epígrafe -, deixam a cargo do leitor avaliar moralmente as ações das personagens. A particularidade da narrativa realista trazida nos livros de Fonseca e Reynoso deve ser compreendida considerando-se sua relação com o leitor: eles o tomam de assalto.

Sobre esse aspecto do real, o pesquisador Karl Eric Schøllhammer, no artigo “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação” (2012), comenta que o que antes era compreendido como experiência de contemplação da obra, converte-se em choque, em uma potência de interrupção sobre o leitor. Para Schøllhammer, esse realismo “procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror” (p. 133). Dentro desse marco, a noção de “real” se relaciona com os impactos sensíveis provocados no leitor, isso é: “a obra se torna referencial ou ‘real’ nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão” (p.133), e nisso consistiria o que o autor conceitua como “realismo do choque”.

Seja a partir da relação incestuosa entre irmãos; da vingança escatológica cometida pelas personagens periféricas contra representantes da elite econômica; ou da violência injustificada pela simples emoção em se cometer o ilícito, as passagens equacionam alguns elementos particulares dos realismos engendrados nos livros de Reynoso e Fonseca que se destacam dentre a diversidade de aspectos vigentes nas vertentes literárias limiadas entre ficção e não-ficção de fins do século XX, como o romance-reportagem, as biografias, o romance-testemunho, o diário de relato e o ensaio ficcional.

A atenção dada aos efeitos provocados pelos realismos das obras é um ponto de inflexão da crítica, como discutiremos no final deste capítulo. Um dos aspectos que ratifica o interesse pela especificidade desses realismos é a necessidade - ainda vigorosa - de se conceituar esse movimento. Apenas a maneira de exemplificação, podemos citar algumas nomenclaturas que já foram propostas por pesquisadores e teóricos, como: Brutalismo (BOSI, 1977), Realismo urbano de veia popular (CORNEJO POLAR, 1979/2008), Realismo Feroz (CANDIDO, 1989), Realismo Sujo (FORTUNA, 2007), Neorealismo Urbano (VIGIL,

2008), Realismo do choque (SCHØLLHAMMER, 2012). Apesar da variedade de terminologias, pode-se encontrar um denominador comum a todas: a tentativa de sintetizar uma vertente realista que rompe com as fronteiras da representação mimética visando a complexificar a realidade social urbana, sem, no entanto, mediar seus conflitos nem tampouco propor soluções, mas apenas apresentar a realidade a partir dos seus traços mais abjetos e violentos.

Quando se afirma que essas produções não realizam mediações morais ou julgamentos críticos frente aos episódios que apresentam, outro ponto de contato entre as obras precisa ser elencado: a presença do corpo e suas funções fisiológicas como balizadoras da dramatização da experiência urbana. É interessante observar como o choque experienciado pelos leitores desses livros se relaciona intimamente com a frequente alusão aos órgãos genitais, ao “baixo corporal”, na conceituação de Mikhail Bakhtin, em seu livro *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987) e a todo o universo simbólico a ele relacionado.

Nesse sentido, o professor de filologia Marlos de Barros Pessoa explica como a linguagem, através dos palavrões, tão recorrentes em ambas as produções, subverte os valores simbólicos associados ao corpo físico, suas funções e seus fluidos, através de um fenômeno de reinterpretação semântica, fornecendo matéria-prima para que esse universo de formas linguísticas agressivas ou pejorativas faça alusão à moral.

Com base na metáfora direcional – “para o alto, o bem; para baixo, o mal” –, essas partes baixas reúnem as condições para a produção do escárnio, da depreciação, da baixaza, para resumir. Tanto os órgãos sexuais, já aludidos, quanto o que eles produzem constituem a extensão dos conteúdos, transformados em palavrões. Assim, o ventre, o ânus, as nádegas, a vulva, o pênis assumem designações pejorativas, sarcásticas, para produzir ora o gracejo, ora a depreciação, ora a agressão. Daí o que esses órgãos produzem também assumem essas funções. As fezes, os gases, o esperma, por exemplo, recebem outras designações pejorativas. (PESSOA, 2012, s/p)

A partir da reflexão, pode-se compreender que existe um processo histórico de associação, no nível simbólico, a todo um universo de valores e princípios morais que subjazem o “rebaixamento” da linguagem. Dentro do recorte adotado nas citações anteriores dos livros de Reynoso e Fonseca, interessa-nos analisar as diferentes formas como a arte se apropria desse processo semântico e linguístico sob o viés do realismo de choque. Bakhtin, ao estudar a produção do escritor francês renascentista François Rabelais, explica que: “É nessa atmosfera densa do ‘baixo’ material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção” (BAKHTIN, 1987, p. 328).

Ainda que Bakhtin esteja se referindo a uma renovação semântica que visa ao aspecto cômico, marca da literatura de Rabelais, cujos efeitos representativos não se mantêm no realismo de choque, o uso do grotesco como procedimento literário é fundamental para se compreender a difícil tarefa dos leitores de Reynoso e Fonseca. Exemplo disso é o conto “Intestino Grosso”, em que Rubem Fonseca forja a construção de seu alter-ego, “Autor”, e que em certo momento é questionado se a linguagem é afetada pela inata preocupação humana em esconder as funções primárias (a sexual e a excretora) que o impedem de dissociar-se de sua natureza animal. O entrevistado afirma que:

[...] Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana. (FONSECA, 1989, p. 167)

A resposta da personagem aponta para a importância da dimensão subversiva da linguagem literária na interpretação dos fenômenos pelas sociedades. Essa teoria é defendida pelo filósofo alemão Ernst Cassirer, que afirma que dependemos da experiência, mediante algum tipo de simbolismo, para alcançarmos o conhecimento. Daí temos as instâncias das artes, da linguagem, da religião e dos mitos como extensão dos espaços de experimentação simbólica, fundamentais para a “apreensão afetiva do mundo [já que] (...) toda experiência humana é penetrada por valores simbólicos” (TAFFAREL, 2011, p. 156).

Se, por um lado as artes realizam um trabalho mimético de representação da realidade, de maneira a forjar-se como transparente, apagando as marcas da enunciação no enunciado, a literatura também, historicamente, serve ao homem como ferramenta discursiva que representa situações e conflitos incômodos da realidade, atribuindo-lhes máscaras simbólicas, através de palavrões, termos chulos ou pornográficos, cujos efeitos expressivos cumprem o objetivo de problematizar os tabus ancestrais, as frestas de nossa dimensão animalesca, selvagem, sempre ocultadas por princípios morais socialmente compartilhados.

No entanto, a prosa de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso, ao utilizar o grotesco, realiza a renovação formal da imagem daquilo que já está automatizado pela linguagem cotidiana sob um novo prisma, em que não há a proposição de um valor positivo ao abjeto, ao conjunto corporal e seus limites (como observado no realismo grotesco de Rabelais), nem tampouco uma visão asséptica deles (como propunha o Naturalismo), nem sua ligação indissociável com o pornográfico, como realizado pelo *mass media*, mas sua representação crua, sem mediação nem resolução possível. E é por isso que a experiência com o baixo

corporal, nas produções analisadas, implica uma nova relação com a materialidade do real, como veremos ao longo deste capítulo.

Todas essas reflexões, associadas às imagens das epígrafes, servem de ponto de partida para se pensar em que dimensão se estrutura o caráter realista dessas produções, tanto no âmbito temático quanto no linguístico. Nesse sentido, busca-se neste capítulo refletir sobre a perspectiva realista engendrada nas obras que analisamos. Tomando-se a hipótese, que baliza o trabalho teórico desenvolvido nesta tese, de que os livros *En Octubre no hay milagros* e *Feliz Año Novo* operam sob uma tensão dialética, tem-se que a dimensão realista observada em ambas as produções também reflete esse caráter tensionado, demarcando a natureza transgressora dessas literaturas.

2.2 Os Novos realismos de Reynoso e Fonseca: uma difícil conceituação

Ao se analisarem os materiais críticos contemporâneos sobre a produção literária das últimas décadas do século XX, pode-se perceber uma preponderância do realismo como articulador metodológico comum à maior parte deles. Daniele Ribeiro Fortuna, em sua tese sobre o realismo sujo, na qual realiza um trabalho comparativo entre a produção de Fonseca e a do escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, afirma que “(...) ao longo desses cem anos, a literatura sempre se caracterizou, em maior ou menor grau, por uma tendência realista.” (2007, p. 24).

Nesse sentido, tem-se uma pista da importância desse operador que se reflete, em primeiro lugar, no interesse do público leitor por gêneros que expõem uma continuidade dessa tendência, como as biografias, as narrativas não-ficcionais, os relatos de viagem, romances de testemunho, ..., e, em segundo lugar, na proliferação de estudos, debates e conceitos que tentam dar conta das novas formas do realismo retomadas pelos escritores contemporâneos.

O professor Karl Erik Schøllhammer, no artigo em que propõe o conceito de “realismo afetivo”, retoma algumas tendências realistas desde a década de 1950, e, ao justificar a atualidade e a importância do estudo, afirma que:

“Não é de estranhar que a literatura também reflita essa preferência de temas e de conteúdos que nos devolvem uma experiência de leitura em contato com a

realidade social, cultural e histórica e seu estudo forma parte de uma compreensão do lugar da produção literária nos circuitos culturais, educacionais e midiáticos em um sentido amplo que não contemple sua especificidade literária.” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 129)

A afirmação de Schøllhammer vai ao encontro do que diversos críticos, como Antonio Candido e Darío Villanueva, defendem sobre a indissociação das artes e da realidade, ainda que não a realidade empírica, mas também a realidade simbólica ou metafísica. Se a arte articula-se com a realidade, compreende-se porque o realismo é um ponto de inflexão da crítica literária. René Wellek e Austin Warren, no livro *Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários*, no qual discutem de forma geral o arsenal teórico da crítica literária até aquele momento, ao tentarem responder o que faz com que a literatura seja literatura⁹, defendem que:

A literatura é uma instituição social que utiliza, como meio de expressão específico, a linguagem – que é uma criação social. Processos literários tão tradicionais como o simbolismo e o metro – são, por natureza, sociais. Constituem convenções e normas que só podiam ter surgido em sociedade. Acresce que a literatura “representa” a “vida”: e a vida é, em larga medida, uma realidade social, não obstante o mundo da Natureza e o mundo interior ou subjectivo do indivíduo terem sido, também, objecto de “imitação literária” (WELLEK; WARREN, s/d, p. 113)

A estreita relação arte e realidade, explicitada pelos autores, leva em consideração o sentido tradicional de realismo. Isso é, uma noção sedimentada da função representativa das artes, na qual semelhança e verossimilhança cumprem um importante papel. Contudo, é preciso contrapor os diferentes vínculos estabelecidos entre obra de arte e verdade ao longo do tempo. Pode-se destacar a proposição clássica (também adotada pela perspectiva psicanalítica) que não considera a arte como detentora de uma verdade, visto que é mimesis, o que, no entanto, não implica um valor negativo, dada a função catártica provocada pela linguagem poética. Em outro viés, tem-se a perspectiva romântica, que considera o projeto filosófico de Heidegger, e acredita que a verdade só é acessível através da arte, contudo em estado de latência, em seu “vir-a-ser”: “A obra é um estar a acontecer da verdade e nisto o artista tem o papel de libertar a obra para o “puro estar-em-si-mesma” (SEIBT, 2008, p. 193). Ainda pode-se mencionar a concepção marxista, em que a obra de arte não detém uma única

⁹ O estudioso Manuel da Costa Pinto, em artigo para a Folha Ilustrada, em 24 de janeiro de 2004, analisa a nova tradução do livro de Wellek e Warren lançado à época pela editora Martins Fontes e se aprofunda nas questões discutidas na obra. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2401200411.htm>.

verdade, inerente a si mesma: “sua verdade é de segunda ordem, é mimética” (PINHEIRO, 2010, s/p), como explica Georg Lukács, em seu texto “Arte e verdade objetiva”:

Uma vez que a obra de arte deve atuar como um todo fechado, uma vez que a concretude da realidade objetiva deve ser imediatamente e sensivelmente restaurada nela, todas essas determinações devem ser representadas nela no seu contexto e na sua unidade, que objetivamente tornam o concreto concreto (...). A concretude de um fenômeno depende precisamente deste contexto extensivamente infinito. Na obra de arte, uma fração, um acontecimento, um ser humano, ou um inclusive um momento da vida do sujeito tem que representar esta conexão em sua realização, ou seja, na unidade de todas as suas determinações essenciais. (LUKÁCS, 1996, s/p).

Como observado, a discussão sobre o papel da arte e sua relação com o contexto histórico e sociocultural sempre foi perene nos estudos críticos e teóricos ao longo do tempo. Contudo, nos fins do século XX, o realismo ganha ainda outros contornos. A tendência realista das artes, nesse sentido, pode ser compreendida como uma tônica nas produções literárias do último século. Reflexo disso é a proliferação de estudos teóricos sobre o real¹⁰ lançadas nas últimas décadas do século passado, dentre os quais podemos destacar *Os novos realistas* (1979) de Pierre Restany, obra em que o crítico de arte francês analisa o movimento urbano das artes plásticas conhecido como Novo Realismo, contemporâneo da Arte Pop; *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), de Fredric Jameson, em que o teórico marxista propõe um modelo alternativo de compreensão da pós-modernidade, elaborando uma periodização que traça paralelos entre o surgimento dos meios digitais e as novas representações pós-modernas; e *O retorno do real* (1996), de Hal Foster, em que o professor norte-americano propõe a conceituação do realismo de choque.

A importância da dimensão do real para as produções artísticas do último século também é salientada por Alain Badiou, em seus livros *O século* (2007) e, mais recentemente, *Em busca do real perdido* (2017), nos quais o filósofo francês discute o real como o conceito que comporta a subjetividade que permeia o século XX. O professor Karl E. Schøllhammer explica o recorte adotado por Badiou ao considerar este período: “(...) o século XX de *La passion du réel*, o século em que o homem desejava ‘a coisa em si’, o real em sua existência nua, isto é, o homem existe sem nenhuma mediação teórica e conceitual”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 80).

¹⁰ No contexto brasileiro, destacam-se as obras *Tal Brasil, qual romance?* (1984), de Flora Sussekind; *Literatura e realidade(s)* (2011), organizada por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer e *Novos realismos* (2012), organizada por Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes.

Badiou toma de empréstimo o conceito de *passion du réel*, cunhado por Jacques Lacan, para embasar sua percepção sobre as novas formas de se ler o século XX. Para tanto, é preciso retomar algumas categorias propostas por Lacan, durante sua conferência intitulada “O simbólico, o imaginário, o real”, ministrada em 1953 e compilada no livro *Nomes-do-Pai* (2005). Dentro do campo psicanalítico, Lacan propõe a distinção desses conceitos, trazendo um novo viés para se compreender o real, o qual será retomado nas reflexões de Badiou.

O campo do imaginário, dentro desse viés, refere-se às expectativas, à ilusão e à alienação. Pode-se considerar, de maneira simplificada, que o imaginário relaciona-se às projeções a partir do ego, com as quais estabelecemos vínculos de semelhança e simetria ao compreender o mundo e nossas relações, tendo como parâmetro a perspectiva narcísica. Já o simbólico trata-se da estrutura que corta a dimensão imaginária. Ele baliza as relações entre o inconsciente e o imaginário, considerando que há um sistema que medeia as posições assumidas pelo sujeito (e pela sociedade), sejam os mitos, as relações de poder, os sistemas econômicos, etc., contribuindo para que o significado e o modo como se compreende o mundo sejam inferidos a partir de formas simbólicas. Por fim, Lacan compreende o real como aquilo que precisamos subtrair da realidade para que o amálgama entre o simbólico e o imaginário se apresente como uma totalidade harmônica e homogênea. O real, na perspectiva psicanalítica, é, portanto, aquilo que sobra, o que resta, aquilo que não se integra, é o abjeto, o que não pode ser nomeado. Ele é, ao mesmo tempo, aquilo que resiste ao imaginário e ao simbólico, o que está no limite, que é impossível de se representar.

Alain Badiou e, posteriormente, Slavoj Žižek propõem uma reelaboração da noção de real relacionada às expressões artísticas do século XX, a partir das articulações das descobertas psicanalíticas lacanianas no interior dos estudos culturais. Esses autores vão na contramão da filosofia contemporânea, muito alinhada à multiplicidade liberal, ao defenderem um “velho” repertório conceitual do universalismo (no qual se inserem o simulacro, o fetichismo, o acesso ao real, todos eles em debate nas obras de Reynoso e Fonseca) sem, contudo, proporem seu reflexo em uma realidade concreta. Interessa a esses teóricos apenas o ponto de suspensão no qual o ato político descola-se de sua institucionalização (de uma Igreja específica, de um partido determinado, de um regime político). Vladimir Safatle, no Posfácio do livro *Bem-vindo ao deserto do real!*, de Žižek, esclarece que: “o pensamento de Žižek não procura, em momento algum, legitimar

perspectivas que, no limite, visariam fornecer uma teoria normativa da ação social e das práticas expressivas no interior de um Estado justo.” (SAFATLE, 2020, p. 181)

A perspectiva de compreensão dos estudos de Lacan, sob o viés hegeliano defendido por Badiou e Žižek, leva em consideração o que o psicanalista francês considera como específico ao campo do inconsciente e do sexual: a sua resistência à simbolização autorreflexiva, isso é, para Lacan, no sentido dialético, o inconsciente e o sexual são aquilo que é irreduzivelmente negativo no sujeito, é a posição de não-identidade que o sujeito sustenta nos espaços de representação, de autorreflexão e de identificação social (SAFATLE, 2020, p. 182). Žižek, em seu livro *O mais sublime dos histéricos*, esclarece o conceito do sujeito hegeliano: “O sujeito hegeliano não é nada mais do que o simples movimento de autodecepção unilateral, da hubris de pôr-se em uma particularidade exclusiva que necessariamente volta-se contra si mesma e termina em autonegação.” (ŽIŽEK, 1991, p. 77)

Sob este referencial teórico, tem-se que o homem é um sujeito ontologicamente negativo, porém, sem que isso implique pessimismo frente à sua falta ou incompletude. Trata-se, por outro lado, da possibilidade de abrir uma nova via de se pensar o real, permitindo que a liberdade negativa se inscreva no campo do reconhecimento político. A partir dessa premissa, Žižek defende que é a partir da “violência criadora” que a negatividade do sujeito seria capaz de romper com o ordenamento jurídico. Violência essa que “se transforma em ato revolucionário capaz de romper o ciclo de repetições e suspender a rede de diferenciais que dá forma ao nosso universo simbólico.” Aqui, é preciso, novamente retomar Lacan, que compreende o “ato” como categoria negativa: “Lacan insiste na primazia do ato (negativo) a despeito do estabelecimento (positivo) de uma ‘nova harmonia’, através da intervenção de algum Significante-Mestre novo” (ŽIŽEK, 2000, p. 159 apud SAFATLE, 2020, p. 185).

Contudo, Žižek e Badiou observam que a potência transgressora da violência criadora, no século XX, acabou por acomodar-se em uma produção fetichista da aparência, em uma espetacularização da violência como produto mercantil. A partir daí, e tomando as proposições psicanalíticas de Lacan, Badiou reelabora a “paixão pelo real” ou “paixão do real”, expressão que reflete o caráter dicotômico da relação que se estabelece com o real: por um lado, refere-se ao afeto ativo, à paixão pelo real, à busca por sua compreensão, pela sua dimensão de “verdade”, por aquilo que ele desvela; por outro, diz respeito à sua dimensão passiva, ao afeto que o real mobiliza, à sua fetichização, na tentativa de representá-lo, através

de uma encenação, “(...) como só se fosse possível suportá-lo ou padecer dele, à maneira de estar possuído pelo real” (FARINA, 2016, p. 2).

O filósofo Vladimir Safatle, estudioso e orientando de Badiou, tenta esclarecer o termo, em artigo para a revista *Cult*, intitulado “De que filosofia do acontecimento a esquerda precisa?”, explicando que:

O termo “paixão pelo real” é uma construção que visa a dar uma resposta determinada a questões como: qual é a origem do sofrimento social que sustentou, no século 20, a crítica às nossas formas de vida naquilo que elas têm de mais fundamentais? A resposta de Badiou é: nosso sofrimento vem de uma paixão, um afeto produzido pelas exigências de manifestação de um real “horrível e entusiasmante, mortífero e criador” que deve, no limite, livrar-nos de uma subjetividade esgotada a fim de instaurar um homem novo. Afeto que fornece a inteligibilidade do movimento do século em sua dinâmica fundamental. (SAFATLE, 2007, p. 64)

Safatle, em participação para o Caderno +mais do jornal *Folha de São Paulo*, também discute a atualidade das discussões de sobre a noção de real proposta por Badiou, ao explicitar como ela se reflete na obra do filósofo esloveno Slavoj Žižek, em seu livro *Bem-vindo ao deserto do Real!* (2003) em que analisa o atentado às torres gêmeas nos Estados Unidos e discute a atuação da esquerda pós 11 de setembro de 2001. Em entrevista concedida a Safatle, Žižek explica o duplo movimento que o termo lacaniano representa desde o último século:

Há uma questão importante aqui porque eu uso o mesmo termo [paixão pelo real] em dois sentidos que não devem ser confundidos. De uma maneira meio ingênua, eu diria que há uma boa e uma má paixão pelo real. A má paixão assenta-se na ideia de que a única experiência potente é a experiência de transgressão, seja na figura da violência política, da sexualidade, sadomasoquismo etc. Essa paixão pelo real, eu a vejo no terrorismo e, por exemplo, na fascinação do revolucionário que, para defender a causa, não teme ir até o fim e fazer o trabalho sujo que vai contra seus princípios morais privados. Mas essa paixão pelo real é complementada atualmente pelo seu inverso aparente, ou seja, por uma certa paixão pelo semblante, pelo simulacro, pelo espetáculo. Os dois estão interconectados e o terrorismo mostra isso muito bem. Por um lado, ele é o resultado de uma paixão pelo real, paixão daqueles que afirmam: "Vamos agir brutalmente", mas seu efeito final é o de um grande espetáculo explosivo que nos fascina. (ŽIŽEK, 2003, s/p)

O Posfácio deste livro de Žižek, inclusive, foi escrito por Vladimir Safatle e lá o filósofo complementa a afirmação retirada da entrevista com seu orientador esloveno, ao explicar como se deu a inversão da paixão pelo real no último século, subvertendo seu potencial corrosivo:

A paixão pelo real seria, pois, a paixão estético-política pela ruptura, nihilismo apaixonado pela transgressão, pela radicalidade da violência como signo do aparecimento de uma nova ordem cujo programa positivo nunca foi exaustivamente tematizado. (...) O desejo de destruição da aparência, desejo animado pela crença na possibilidade do advento de uma nova experiência da ordem do Real, realizou-se como paixão pelo *efeito espetacular de destruição*. (SAFATLE, 2020, p. 186)

Somado a essa reflexão acerca do aspecto dúbio do real, da potência transgressora que se transforma na paixão pelo espetáculo, que Žižek trata como boa e má paixão pelo real, respectivamente, Badiou traz outro operador teórico para buscar compreender onde esses dois pontos se encontram: o semblante, que, na teoria do filósofo francês, também pode ser intercambiado por representação. Badiou afirma que o real se encontra coberto por máscaras de representação e que eles, real e semblante, estabelecem-se a partir de uma relação dialética. Nesse sentido, o real só pode ser acessado na ruína da representação, mas, para isso, é preciso que o próprio semblante também seja real, isso é: “(...) o acesso ao real é sempre uma divisão, pois ao dividir o semblante do real, estamos retirando uma parte do real: o próprio semblante.” (BENZAQUEN, 2017, p. 335). Diante disso, Badiou apresenta como exemplo da paixão do real o teatro de Bertolt Brecht, especialmente sua técnica de distanciamento, que expõe a dialética entre o semblante e o real.

Tomando-se o exemplo de Žižek, na geopolítica pós-moderna, é apenas quando as máscaras são retiradas por algum motivo, como em crises políticas, períodos autoritários, etc., em que são produzidos estados de animosidade coletivos, que visam à transgressão, como os movimentos terroristas, que, em sua execução, deixam-se entrever que são, eles mesmos, simulacros, encenações midiáticas que afetam (e causam afetos) no público. E é nesse rompimento, na ruptura do semblante, que reside a possibilidade de acesso ao real.

Sob este prisma, é interessante pensar como as obras de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso dialogam com essa noção de real e com a relação dialética entre real e representação. Por um lado, a dimensão “ativa” ou brutal, a “má paixão” é facilmente identificada nos atos de violência e transgressão perpetrados em ambos os livros - aqui podemos retomar as citações da epígrafe deste capítulo, que sinalizam apenas algumas dentre as diversas ações que “chocam” os leitores dessas produções. Em segundo lugar, pode-se pensar na espetacularização da violência, sua encenação dentro da própria obra de arte, como veremos a seguir.

2.3 O real como semblante: O Balcão de Jean Genet e o realismo de *En Octubre no hay milagros*

En Octubre no hay milagros apresenta a procissão religiosa como uma performance, em que o caráter sagrado é subvertido, transformando-se em um espaço confuso e ambivalente, onde as personagens cometem atos obscenos e violentos que se sobrepõem aos cantos litúrgicos, às rezas, às pregações, às cruzes. Como simulacro, o caráter divino da manifestação é colocado em mesmo plano que as ações profanas e sua encenação implica irreverência e desapego à imagem sagrada, por meio da degradação do corpo e de todas suas funções – sobretudo a defecação, a urina e a copulação. Sob este prisma, faz-se necessário pensar como a paixão pelo real se entrelaça no romance de Reynoso, especialmente sob o viés do escândalo, como explica o sociólogo Guilherme Figueredo Benzaquen, na resenha crítica sobre o livro *Em busca do real perdido*, de Alain Badiou.

Para o autor [Badiou], o sensível é sempre mediado pelo discurso sobre o real. Portanto, ambos os casos não fornecem um caminho possível para a busca do real perdido, será necessário construir outro caminho baseado em Lacan e na “paixão pelo real” típica do comunismo. O fim dessa seção é marcado pela análise acerca da noção de escândalo – outra via para o real como submissão – que, apesar de se apresentar como uma exceção que revela o real, é apenas uma operação teatral cujo objetivo é manter a aceitação de um real muito similar ao escândalo em si. Os escândalos de corrupção seriam, portanto, uma encenação que turva a percepção de que toda a sociedade está corrompida (BENZAQUEN, 2017, p. 334)

A “operação teatral”, por um lado, está intimamente ligada aos discursos ideológicos, providos de um caráter forjado de falsa consciência, como na literatura marxista, na qual a própria representação dos conflitos sociais é levantada através de montagens, de arquétipos teatrais. Por outro lado, a encenação e seu efeito catártico também estão relacionados com o efeito final da paixão do real, o “grande espetáculo explosivo que nos fascina”. Não à toa, o exemplo dessa paixão adotado por Badiou em seu livro, *O século*, são as peças de Bertolt Brecht, em especial, devido à sua técnica do distanciamento que “(...) radicaliza a diferença entre o real e sua encenação e problematiza os elos ‘íntimos e necessários’ que unem o real com a semelhança.” (SCHÖLLHAMMER, 2011, p. 80).

O distanciamento brechtiano é uma ferramenta dramática que causa estranhamento no espectador, ao quebrar a ilusão mimética da encenação, provocando estranheza diante de

situações e ações que sempre se apresentaram como normais. Para Brecht, “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 243). É interessante pensar como o efeito de distanciamento implica uma possibilidade de “acontecimento”¹¹ - aqui, assumindo-se o termo como “uma relação de forças, que se inverte, um poder confiscado (...) uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e outra que faz sua entrada mascarada” (FOUCAULT, 1992, p. 18), quando se considera que o real só pode ser acessado na “ruína da representação”.

Alguns dos recursos dramáticos empregados por Brecht para alcançar tal efeito são o uso da ironia e da paródia, de forma que o efeito cômico leve a audiência a se afastar da situação retratada na cena e reelaborá-la pelo viés do ridículo ou do grotesco. A partir dessa reflexão, é preciso destacar como o romance de Oswaldo Reynoso dialoga com essa perspectiva realista, em especial, na sua aproximação com a obra dramática de Jean Genet, *O Balcão* (1968).

O texto de Genet é uma peça curta ambientada em um bordel, o Grande Balcão, gerenciado pela personagem Irma e frequentado por homens das mais altas classes: políticos, policiais, juizes e clérigos. A peça transcorre ao longo de um dia e é dividida em cenas as quais compreendem o Bispo, o General e o Juiz interagindo com Irma e com as prostitutas daquele lugar, enquanto uma revolução que visa a depor a Rainha ocorre do lado de fora da casa. Uma das funcionárias do prostíbulo, Chantal, é confundida com uma militante e torna-se, por engano, mártir da revolta popular. Também de maneira equivocada, Irma, a cafetina, transveste-se de rainha, em uma tentativa de confundir a massa popular. A convulsão social desenrola-se até chegarem ao Grande Balcão, representado como um paralelo ao Palácio real, onde Chantal é morta após ser atingida por uma bala perdida, e seu amante, Roger, fingindo ser o chefe-de-polícia, ao ser expulso do bordel e perceber que não teria nenhum poder na nova hierarquia que se estabelecia, decide arrancar seus testículos.

CARMEN (Para Roger) - Saia! O senhor não tem o direito de me fazer perguntas. O senhor sabe que os bordéis são regidos por um regulamento muito rígido e que a polícia nos protege.

ROGER - Não! Já que estou representando o Chefe de Polícia, e como você me autorizou a fazê-lo aqui...

¹¹ Em sua obra, *Em busca do real perdido*, Badiou considera o acesso ao real como “acontecimento”.

CARMEN (Puxando-o) - Está louco! E não seria o primeiro a acreditar que chegou ao poder... Venha!

ROGER (Livrando-se) - Se o bordel existe e se tenho direito de vir aqui, tenho também o direito de levar a personagem que escolhi até o fim de seu destino... não, do meu... de confundir o seu destino com o meu...

CARMEN - Não grite, todos os salões estão ocupados. Venha...

ROGER - Nada, não me resta mais nada! Mas também para o Herói vai sobrar muito pouco... (Carmen tenta fazê-lo sair. Abre uma porta, depois outra depois outra... engana-se... Roger puxou uma faca e, de costas para o público, faz o gesto de castrar). (GENET, 1968, p. 84)

A encenação termina com Irma sozinha - após o juiz, o general e o bispo se retirarem pelas portas do fundo do Balcão, com medo de serem cercados pela multidão -, preparando-se para o próximo dia, quando seus afazeres como cafetina/rainha deverão recomeçar.

IRMA (Sozinha, e continuando a apagar as luzes) - Foi preciso tanta luz... mil francos de eletricidade por dia! ...Trinta e oito salões! ...Todos dourados, e todos com uma maquinaria capaz de encaixar uns nos outros, de conjugá-los... E todas estas representações para que eu fique sozinha, dona e assistente desta casa e de mim mesma... (...) Daqui a pouco, será preciso recomeçar... acender tudo de novo... vestir-se... (Ouve o canto do galo), vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis... assumir o meu... (Para no meio do palco, de frente para o público)...preparar o de vocês... juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar, vou preparar meus trajes e meus salões para amanhã... é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será ainda mais falso que aqui... Agora, saiam... Passem à direita, pelo beco... (Apaga uma última luz) Já é de manhã. (Crepitar de metralhadoras). (GENET, 1968, p. 86)

Assim como *O Balcão*, O romance de Reynoso é construído a partir de uma divisão em atos ou cenas, com uma aparente separação cronológica precisa, em que cada capítulo indica o horário e o local onde ocorre a cena narrada, apresentando os eventos que se sucedem no decorrer do dia da Procissão do Senhor dos Milagres, celebrada no primeiro sábado de outubro de cada ano, quando, ao meio-dia, os fiéis começam a peregrinação em direção ao Santuário de Las Nazarenas. O livro inicia-se às 08 da manhã, na Praça San Martín, com uma descrição da praça, dos seus cheiros e das pessoas que ali circulam, através de um fluxo de consciência de Miguel e termina às 21 horas e 22 minutos da noite, na Avenida Miguel Grau, por onde a procissão passa e onde Miguel é encontrado morto, após ser atacado pela multidão de fiéis.

Em oposição à organizada divisão cronológica do romance, a estrutura narrativa da obra é construída de modo propositalmente confuso, em que as mudanças de ação acontecem,

muitas vezes, de forma abrupta, sem nenhuma marca de separação de cada evento. Nota-se que, quando os contextos das cenas narradas são radicalmente diversos, há uma separação clara entre as seções de cada capítulo, com a quebra de página. No entanto, as diferentes narrativas coexistem sem separação evidente, quase sobrepostas, em que, em algum nível, percebe-se uma aproximação entre as diferentes ações narrativas: seja pelo mesmo espaço onde ocorrem, pelos semelhantes sentimentos ou impressões das personagens, ou por algum elemento comum entre as cenas. Pode-se considerar que este é um recurso encontrado pelo autor para contrapor duas realidades que, à primeira vista, são consideradas opostas, como os núcleos socialmente antagônicos (Don Lucho x Don Manuel; Miguel x Toño), a partir do que elas possuem em comum. O trecho a seguir exemplifica o procedimento, contrapondo o almoço da família Colmenares, que está na iminência de perder sua casa, e a abundância na mesa da casa de Don Manuel:

- ¿No hay otro poquito, mamá? - pide Miguel estirando su plato vacío. (...)

Terminando de tomar un vaso de agua Carlos pregunta:

- ¿Qué has hecho de segundo, ah?

Variado y exquisito piqueo criollo sobre una larga mesa en el portal del patio principal de la casona colonial. Mozos de saco blanco y pantalón negro, rígidos hacen guardia. (REYNOSO, 2005, p. 248)

A aparente temporalidade linear da narrativa é cortada pela construção caleidoscópica das cenas retratadas. O procedimento empregado por Reynoso reforça ainda mais a proximidade da construção literária com o texto teatral, podendo-se, inclusive, separar os capítulos em atos, ora protagonizados por Don Lucho e sua família, ora por Don Manuel. A narrativa constrói-se em atos aproximando-se da linguagem dramática com o estabelecimento de “cenografia” impressionista, como explica Luis Fernando Cueto, no artigo “El narrador y el espacio en ‘Los inocentes’”, publicado no periódico Lima Gris, em 2019:

Más que la descripción, el narrador privilegia la impresión. La realidad apprehendida instantáneamente, al vuelo, por los sentidos. Ya no tiene tiempo, está de paso, y por eso, más que pintar un gran cuadro, pretende, con pinceladas rápidas y lo más pictóricas posibles, expresar aquello que logra captar. La realidad no tal como “es”, sino tal como él la “siente”. (CUETO, 2019, s/p)

A construção narrativa da obra é fortemente imagética, no que se aproxima, mais uma vez, ao teatro e a outras expressões artísticas de apelo visual. O livro inicia-se com uma

descrição poética do centro de Lima, amanhecendo e se preparando para receber a procissão: “Morado. Ácido morado sobre cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida de pescado. Morado dulce en alfombra. Morado turbio y ondulante en cuerpos morenos. Morado tibio en la mañana fría: mojada.” (REYNOSO, 2005, p. 165). A descrição é interrompida pelo fluxo de consciência de Miguel: “Giragiragiragira la cabeza. San Martín está que se cae, que se cae del caballo: ¡Ya era tiempo! Sentado en veranoinvierno, primaveraotoño. Siempre, siempre mirando: mirando el mar.” (REYNOSO, 2005, p. 165). Tem-se, então, outra interrupção: um diálogo entre Bety e Mery: “- Miramira, allá está tu hermano Miguel. - Pero, hija, te digo que no me hables de ese borracho” (REYNOSO, 2005, p. 166).

O corte abrupto entre as cenas retratadas no romance é uma técnica utilizada por Reynoso em todas suas obras, e já havia sido utilizada em *Los inocentes* (1961), seu primeiro livro em prosa. E isso se dá pela forma como diferentes linguagens audiovisuais estão conjugadas ali. As descrições poéticas, quase imagéticas, como um roteiro audiovisual, são interrompidas por fluxos de consciência ou por diálogos que demandam seu complemento visual (de quem é aquela voz?) para o imediato entendimento da cena e, como isso não ocorre, o leitor é obrigado a se afastar daquela cena e o efeito mimético de representação é problematizado. Nesse sentido, *En Octubre no hay milagros* pode ser considerado exemplar na execução do distanciamento proposto por Brecht.

Contudo, percebe-se uma evolução desse procedimento em seu primeiro romance. Luis Fernando Cueto, em seu livro *Viaje a través de la piel* (2021), o qual analisa toda a produção literária de Oswaldo Reynoso, destaca, no capítulo dedicado a *En Octubre no hay milagros*, que, nesse livro, a voz em off também se relaciona com a voz da mass media, isto é, do rádio, da propaganda e das radionovelas. Na cena a seguir, é possível observar como dois tempos se inter-relacionam: Doña María, na cozinha, chora ao cortar cebolas e Don Rafael, na radionovela, chora devido a seu conflito familiar. A cena transplantada do rádio corta e suspende a narrativa:

La cebolla y la ternura escandalosa de “El derecho de nacer” arrancan lágrimas a Doña María que, con su bata entrecasa, floreada, va diligente de la cocina al comedor, del comedor al baño, a echar una miradita a la ropa que se lava sola en “ace” (así y así dicen por la radio) y, nuevamente, a la cocina. La voz pastosa, melodramática de Don Rafael de Junco sigue a Doña María en sus quehaceres (...) Corta cebolla para pescado frito y Albertito Limonta, romántico, triste, galán, llora al no saber quien es su madre, y las mejillas pálidas, un poco arrugadas, de Doña María se humedecen de lágrimas. (REYNOSO, 2005, p. 193)

A mescla das linguagens e dos canais de comunicação funciona como uma montagem, um jogo de aproximação, confronto e combinação de diferentes elementos, que resultam em um novo objeto, que, segundo André Breton (1988), reflete o efeito de leitura e recepção que a montagem produz ao não apresentar coesão pictórica ou semântica. Pode-se perceber, com o exemplo anterior, que há lacunas do deslocamento deixado pela montagem e que estas disparam um processo imaginativo, um efeito que aproxima, converge e restabelece os papéis dos receptores (leitores e espectadores) e do objeto artístico, num processo de cooperação ativa. A frustração causada pelo encontro desses elementos na obra provoca um engajamento ativo daquele sujeito que a recebe. A montagem, nesse sentido, também se relaciona com o próprio olhar moderno, especialmente devido a sua velocidade, por se tratar de um efeito instantâneo, que imediatamente é cortado por outra construção simbólica, como ressalta o autor Luis Fernando Cueto:

En realidad, construyó un artificio un tanto complicado. Para armarlo, utilizó, además, piezas de otros mecanismos: los escenarios formados de espejos de El balcón, el calidoscopio usado en Los inocentes, el libre fluir de la conciencia de Joyce y las narraciones de las radionovelas. E hizo que todos esos elementos giraran, pasaran como en un tiovivo, de tal manera que el lector pudiera “verlos” confundidos, licuados. Consiguió, con esto, que las escenas se mezclaran, y que el tiempo se enroscara, diera vueltas como un torbellino. (CUETO, 2021, p. 121)

Outro ponto de convergência entre *En Octubre no hay milagros* e *O Balcão* é a utilização de arquétipos, que reforçam a semelhança com o gênero dramático. Ambas as produções apresentam personagens que representam a sociedade dividida em estratificações sociais, o que permite explicitar didaticamente as posições hierárquicas instituídas em determinado contexto social. Desta forma é notável a percepção que Reynoso faz uso da mesma forma de representação seccionada dos extratos sociais utilizada por Genet em *O Balcão*, para analisar a sociedade peruana dez anos depois. Na passagem a seguir, o procedimento se torna claro, com a representação da reunião organizada por Don Manuel para planejar o golpe de estado que visa à destituição do atual presidente peruano. São convidados a compor a mesa deliberativa representantes das finanças, das indústrias, da imprensa, do exército, do planejamento e da tecnologia, da política e dos sindicatos.

El criado aprovechó una pausa de Don Manuel y anunció que la comida ya estaba servida. Abrió la pesada puerta de madera oscura con adornos de metal, y ahí, estaban el directorio de su Banco, (...) el inteligente joven editorialista de su diario, el mañoso general (...), el industrial más poderoso del país (...), el obeso jefe del Partido Democrático Popular el representante de la banca; el dueño de la más nueva

y floreciente industria del país; el técnico en planificación y desarrollo; el político de borrascosas aventura internacional (...) y el viejo dirigente sindical vestido con tosco refinamiento inglés. (REYNOSO, 2005, p. 202-203)

Por outro lado, essa estratégia dramática também se relaciona com a proposição de carnavalização proposta por Mikhail Bakhtin, em seu texto de mesmo nome, publicado no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981). Para o estudioso russo, o carnaval (retomada sua concepção medieval) refere-se a um ritual a partir do qual estabelece-se uma ruptura momentânea dentro de um ambiente (tradicionalmente a praça pública, como em *En Octubre no hay milagros* e o prostíbulo, em *O Balcão*) de maneira a permitir que todos se encontrem e se igualem-se socialmente, de modo que “O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo”. (SOERENSEN, 2017, p. 319)

Sob este prisma, quando Jean Genet constrói sua peça utilizando as personagens do bispo, do juiz, do chefe de polícia, do mendigo, do general, ele não visa à sua representação subjetiva e complexa acerca dos seus traços individuais. Mas, sim, solapar essas particularidades e propor que, no espaço fechado do bordel, onde elas transitam, há uma liberdade de se falsear como bem desejam, fugindo de convenções e regras sociais, como explica a pesquisadora Nilda Aparecida Barbosa: “Assim, desaparecem os nomes que marcam uma individualidade, um tipo único, e todo aquele que quiser tomar um desses papéis sociais para si pode fazê-lo sem reprimendas ou sem medo de tornar-se ridículo perante os pares.” (BARBOSA, 2020, p. 65). Esta reflexão é corroborada na fala de diversas personagens da peça, por exemplo, quando Roger, fantasiado de chefe de polícia, recusa-se a não ser reconhecido por Carmen como seu alter-ego: “Se o bordel existe e se tenho direito de vir aqui, tenho também o direito de levar a personagem que escolhi até o fim de seu destino... não, do meu... de confundir o seu destino com o meu...” (GENET, 1968, p. 84)

É importante destacar como o espaço utilizado para o ritual carnavalesco, no livro de Reynoso, passa a ser a própria praça pública onde ocorre a procissão religiosa. Ali, assim como nos quartos do *Balcão*, pode-se experienciar fantasias sem nenhum pudor, sem o julgamento moral que a sociedade imputa a todos os cidadãos. O carnaval suspende os juízos de valor e estabelece suas próprias leis, permitindo a “(...) plenitude os sentimentos e desejos que no mundo comum não seriam permitidos”. (BARBOSA, 2020, p. 60). Na passagem a

seguir, Zorro se excita ao ver uma conhecida, vestida com hábito religioso, masturbar-se durante a procissão e, diante da cena, reza um Pai Nosso.

Cuando torcí el pescuezo, curioso, para luquear a Melenita vi, cerca, a la Samaritana. (...) Entonces, haciéndose la rezadora, comenzó a menearse, suave, disimulada, al ritmo de la proce. Y a la gente apretaba más y más. Arrecho le metí la mano por debajo del hábito. (...) Poniéndome serio, de seriedad, compadre, al Ñorse Milagrero le recé un padrenuestro. (REYNOSO, 2005, p. 282-284).

Ou, ainda, quando a família de Don Manuel observa a procissão desde o balcão de sua casa, e, apesar da pompa e da riqueza da varanda, que se distancia e está literal e metaforicamente acima da “sujeira” da Praça, eles apenas falseiam uma aparente moralidade e religiosidade, que se desfazem quando se aproximam de seus amantes:

Un espeso olor a cuerpo sudado, sucio, se elevaba hasta los balcones coloniales de la casona: paralelepipedos de recia madera negra tallada, pegado, a lo largo, a la pared de piedra: recuadro delantero abierto y baranda con rico mantón de Manila. Don Manuel, voluminoso, con su gran cabeza calva y su patricia papada, en el centro mismo de su baranda; a su izquierda, la señora Katy, religiosa, de hábito morado y mantilla blanca sobre el rostro; a la derecha, Toño, serio, digno. (...) Pero las inquietas manos de mariposa buscan, por lo bajo, las manos tibias de Tito que, detrás de Don Manuel, trata de mirar a la calle. La señora Katy, de reojo, devora, ardiente, al joven de perita recortada y cutis de canela que no deja de mirarla. Y Toño aleja con el codo la impertinencia deshonesto de una joven que quiere acomodarse delante de él. Y Fredy, la incorregible gacela gorda, junta sus nalgas, señora, al vientre de un joven displicente que, de pie, permanece en éxtasis de primera comunión. (REYNOSO, 2005, p. 291-292)

Pode-se considerar que há um movimento dialético na carnavalização experienciada em ambas as produções; a liberdade é alcançada ao se retiram as máscaras sociais que a tradição e as normas vigentes nos impõem para que não se atente contra a lei, pois vive-se “(...) um tempo que é fugaz e intenso, um tempo que permite que se experimente viver o outro do mesmo e que rompe o estabelecido socialmente” (BARBOSA, 2020, p. 77). Ao mesmo tempo, tem-se que, um dos fetiches, ao se libertar das normas impostas nesse espaço catártico, é a possibilidade de se fantasiar de qualquer outra personagem. Desvelar-se dos disfarces forjados e travestir-se com qualquer outra fantasia estão, nesse sentido, imbricados, são faces de uma mesma moeda. Essa dicotomia complexifica (e, talvez, seja este mesmo o objetivo de ambos artistas) a própria noção de real. A realidade, portanto, não pode ser compreendida como aquilo que sobra quando se caem as máscaras da representação, uma vez que elas mesmas são semblantes, para se retomar o conceito proposto por Badiou, e, exatamente por isso, são também parte do real, e nisso reside o caráter ambivalente da experiência humana.

Também se pode considerar como uma aproximação entre *O Balcão* e *En octubre no hay milagros* a necessidade de se alterar a ordem política vigente em ambas as sociedades. Enquanto em Lima o desejo parte da própria elite econômica, sob a figura de Don Manuel, dono do banco e dos veículos de comunicação do país, na peça, a mobilização parte do povo, que vai às ruas desejando que a Rainha seja destronada. A partir daí pode-se considerar uma diferença basilar entre as mobilizações: a última visa a uma efetiva mudança de poder, em que a hierarquia social se altere, e, por isso, trata-se de uma revolta violenta de efetiva ação das camadas populares, que saem às ruas para tirar a monarca do poder com suas próprias mãos. A primeira não tem interesse algum em alterar o regime econômico do país, mas, apenas, depor o presidente eleito e escolher o novo representante que se alinhe aos interesses da elite, por isso, trata-se de um golpe de estado “silencioso”, em que diversas forças e poderes se juntam para que a população se mantenha alienada quanto ao movimento planejado.

(...) ya su padre ministro, banquero, industrial y casi Presidente de la República le había dicho que la única manera de gobernar a este pueblo de zambos, indios y cholos era la fuerza hambre, cárcel y bala, pero dosificados con inteligencia y tacto para mantener tranquila la plebe. (REYNOSO, 2005, p. 189)

Os movimentos populares de insurgência emergidos ao longo das obras de Reynoso e Genet, no entanto, são todos falhos. Na peça, a revolta popular acaba frustrada, pois, ainda que os revolucionários quase triunfem, eles veem sua líder (Chantal, que é uma falsa heroína) ser morta e o suposto chefe de polícia se castrar frente à não-aceitação de sua fantasia (novamente, tem-se um falso herói). Já no romance, também se observa o insucesso de todas as tentativas de se obter algum êxito com a mudança social das personagens. Primeiramente, a busca pelo novo lar da família Colmenares é infrutífera. O narrador, então, explicita o fracasso de Don Lucho, no final da tarde do último dia que tinha para encontrar outra casa:

Y así como a Don Lucho, mañana a ti, también, pueden sacarte los muebles a la calle. Será como abrirte el estómago y dejar, a la mirada pública, tus intestinos, lo más íntimo que tienes. Entonces, después de muchos años de trabajo, comprenderás que nunca tuviste un pedacito de tierra para vivir, que todo lo tuyo fue ajeno, que ni siquiera eres dueño de tu patria. (REYNOSO, 2005, p. 322)

Também é malsucedida a possibilidade do pedido de casamento de Bety, que se transforma em um envelope com o pagamento de Coquí pela (falsa) virgindade da jovem; e, por fim, a tentativa de Miguel de fazer justiça “com as próprias mãos” também é frustrada. Miguel tenta alcançar seu objetivo, expurgando toda a revolta pela frustração com o destino de sua família em um ato violento contra a imagem do Senhor dos Milagres: “Miguel: No sé

pero tengo que hacer algo, algo violento (...) No quiero ser cobarde. / Leonardo: Y crees que haciendo algo violento vas a dejar de ser cobarde? / Miguel: No sé, tengo que hacer algo.” (REYNOSO, 2005, p. 329). A massa de fiéis, ao perceber a tentativa de derrubar o andor do santo, desfere golpes, pisoteia-o, até que, às 21:22, ao ser encontrado morto na Assistência Pública, finaliza-se o romance: “Levantó una sábana blanca y, ahí, tendido estaba Miguel: su rostro cubierto con sangre coagulada y us ojos negros perdidos en la cara hinchada: estaba muerto. Rompió la vara: - LA PUTA QUE LOS PARIÓ”. (REYNOSO, 2005, p. 364)

Apesar da frustração de todas as tentativas populares de ascensão social e econômica, como já observado, há o sucesso, no romance e na peça, da manutenção de todos os privilégios daqueles que já ocupavam os lugares mais altos na hierarquia: Irma e Don Manuel. É interessante observar como eles conseguem manobrar a massa popular desde um lugar superior (metáforica e geograficamente), pois ambos estão posicionados no “balcão”, a partir do qual eles se colocam acima dos outros extratos sociais.

Irma utiliza-se de uma retórica visual para o convencimento dos revoltosos. O ato de destronamento e de coroação performado pela personagem, ao assumir a identidade da rainha, contribui para a alegoria da destituição dos poderes hierárquicos. Trata-se, no entanto, de uma ação forjada. Ela é uma falsa rainha, assim como é falsa a mudança política advinda de sua coroação, como se observa no último ato da peça: “Daqui a pouco, será preciso recomeçar... acender tudo de novo... (...) vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis... assumir o meu... (...) preparar o de vocês... juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar.” (GENET, 1968, p. 86)

Enquanto Irma aplaca a multidão popular utilizando-se da castração e da simbólica coroação, Don Manuel também manipula a massa popular, que participa do ritual religioso do alto de seu balcão, mas através do dinheiro. O banqueiro distribui envelopes com cheques aos fiéis, enquanto o andor passa por debaixo do balcão:

Un hermano vigoroso recibe un ramo y un sobre; entrega el ramo al jefe de la cuadrilla de cargadores y abre el sobre; saca un cheque y una tarjeta: asombrado, mira al balcón y con humilde reverencia saluda a Don Manuel (...). Habla con un grupo de hermanos, enseñándoles el cheque; entonces, uno a uno, los hermanos van levantando la cabeza en dirección al balcón de Don Manuel. (REYNOSO, 2005, p. 309)

O ato generoso do financista reflete-se na admiração dos fiéis que corroboram com a noção de superioridade - também moral - daqueles que estão “acima”, no balcão, como observado em: “Todos quedan, respetuosos, mirando a las damas elegantes que, contritas, contemplan las ricas andas del Señor de los milagros” (REYNOSO, 2005, p. 309). A distribuição de dinheiro à multidão por Don Manuel, no contexto comparativo com a encenação teatral, pode ser interpretada como uma representação, um gesto performático que visa ao impacto da audiência, e essa impressão é corroborada pela presença de um fotógrafo que registra o momento da boa ação. Além disso, é preciso ressaltar que o caráter forjado da alta moral da elite limenha do romance é explicitado também na passagem a seguir, quando, logo após a simulação do pudor e do respeito à imagem sagrada que acaba de passar, as personagens que estão no balcão simulam sua inocência aos olhares públicos (“virgem”, “criança”, “monja”, “seminarista”) enquanto liberam seus impulsos sexuais (“obsceno”, “gazela”, “masturbador”), sob os panos:

La señora Katy, con el velo sobre el rostro, permanece en luminosa expresión de virgen, mientras, por lo bajo, acaricia, en libre transporte de obsceno misticismo, la mano del joven de perita recortada y cutis quemado de canela. Fredy, la incorregible gacela gorda, con cara de niña monja, estática, goza del contacto en sus muslos del miembro del joven displicente que está con expresión de seminarista masturbador. Y todos, íntimos y familiares, se apretujan en el balcón de oscura madera colonial. (REYNOSO, 2005, p. 310)

O escritor Luis Fernando Cueto, em seu livro *Viaje a través de la piel* (2021), também comenta as similaridades do desfecho das personagens. Para o estudioso, a forma como lidam com a população revoltada é, em ambos os casos, uma castração simbólica perpetrada pelas elites:

Tal como Irma tiene un balcón en su prostíbulo (de ahí el nombre de la comedia), don Manuel tiene uno en su casona colonial del centro de Lima. Cuando ya se sentía perdida, la madama (en su papel de reina) salió al balcón acompañada del obispo, el juez y el general, y, como por encanto, logró aplacar la ira de los revolucionarios. Don Manuel, en el día central de la adoración al Señor de los Milagros, sale al balcón con su familia, sus amigos íntimos y su amante, y, en un acto de magnanimidad, regala a la feligresía un cheque bancario. Mientras tanto, tiene una mano ocupada: coge los cojones de Tito. Los fieles, al enterarse del monto del cheque, elevan las miradas al balcón, adoran al bienhechor. Los dos, Irma y don Manuel, dominan al pueblo, lo castran; una con la suplantación de la reina; el otro, con su dinero; ambos, con la ilusión del Poder. (CUETO, 2021, p. 115)

A partir da comparação entre *O Balcão* e *En octubre no hay milagros*, procurou-se refletir sobre a dimensão do real no romance de Oswaldo Reynoso. Sob este prisma, pensar a

obra literária em paralelo aos procedimentos teatrais de Bertolt Brecht e, especificamente, à peça *O Balcão*, de Jean Genet, é buscar na interseção com as artes dramáticas, uma reelaboração do real, a partir da representação, como explica o pesquisador Diogo Locks Farina:

(...) a representação como um sintoma decifrável de um real, isto é, trata-se da localização subjetiva do real como desconhecimento. Há uma função do desconhecimento que faz que o abrupto do real opere exclusivamente em ficções, montagens, máscaras. Para Badiou (2011), dito isso, o século XX é atravessado pela eficácia do desconhecimento, em oposição ao século anterior que, através da voga positivista, via-se sob a eficácia do conhecimento” (FARINA, 2016, p. 3)

Também é preciso destacar que a perspectiva analítica que propomos utilizar para estudar o realismo do livro *En octubre no hay milagros* retoma dois recursos articulados nos estudos de Žižek e Badiou: de um lado, a tradição dialética hegeliana, e, de outro, a psicanálise lacaniana. Tomando-se a paixão pelo/do real, termo que o filósofo francês Alain Badiou toma de empréstimo de Jacques Lacan, é possível discutir a categoria realista muitas vezes utilizada pela crítica para classificar a produção literária de Reynoso e, especialmente, contextualizá-la dentro dos movimentos experimentais e teóricos que as produções artísticas de fins do século XX assumem frente ao pós-guerra, aos regimes autoritários, ao *mass media* e ao sistema de consumo capitalista.

Para Žižek, não se trata de abandoná-la [a dimensão fetichista da aparência]. Trata-se, surpreendentemente, de compreender que “o problema com a ‘paixão pelo Real’ do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca pelo Real que há por trás das aparências é o estratagema definitivo para evitar o confronto com ele” (SAFATLE, 2020, p. 187)

A leitura dialética de Lacan proposta por esses teóricos, nesse sentido, vai ao encontro da noção de real desenvolvida no romance analisado. Isso é, é possível fazer um paralelo do que esses autores conceituam como a liberdade negativa do sujeito e os atos abjetos, delinquentes e pornográficos praticados por todas as personagens ao longo do livro. Quando Lacan afirma serem o campo do inconsciente e do sexual as esferas que resistem à racionalização e que, por isso, descentram o sujeito de seu inconsciente (daí sua negatividade ou sua não identidade), é preciso pensar como a procissão, no livro, torna-se o espaço que permite a liberação de toda a “violência criadora”, a “boa” paixão do real.

Vladimir Safatle, comentando o que Žižek compreende como violência criadora, ao afirmar que “Só um gesto desta natureza, que rompe o contínuo da história ao suspender a estrutura simbólica na qual o sujeito inscreve o sentido do seu ato, nos garantiria que a história não se reduz atualmente a um tempo morto e desprovido de acontecimentos” (SAFATLE, 2020, p. 185), ratifica a relação dialética do real expresso no romance. Na procissão, os poderes hierárquicos, as classes sociais, os papéis e identificações éticas e morais das personagens são suspensos, para que as pulsões e os desejos do inconsciente e do sexual sirvam apenas ao gozo, e é isso o que talvez Žižek denomina de liberdade negativa, uma vez que “O sujeito é aquilo que nunca é totalmente idêntico a seus papéis e identificações sexuais, já que seu desejo insiste enquanto expressão da inadequação radical entre o sexual e as representações do gozo” (ŽIŽEK, 2013, s/p).

No livro, a transgressão a partir da libertação sexual operada no espaço sagrado explicita a ambivalência da própria dimensão humana, que irremediavelmente deve sustentar sua negatividade como parte de si. Ademais, ela sugere a “outra via” de criação da política do real, isso é, “(...) uma realidade *consistente*, na qual nenhum *antagonismo* Real, nenhuma *inadequação* intransponível pode ter lugar e tudo se dissolve na positividade harmônica de um gozo sem falhas” (SAFATLE, 2020, p. 189).

No romance, essa suspensão é momentânea, não há o estabelecimento de uma nova política ou de uma nova ordem jurídica. E, inclusive, é exatamente por isso que ela pode ser considerada na perspectiva adotada por Badiou e Žižek, uma vez que esta outra via é possível apenas em estado de latência, nunca efetivamente institucionalizada. No entanto, *En octubre no hay milagros* também aporta a outra dimensão da paixão do real: a espetacularização da brutalidade do real. O fim do romance é sintetizado com cenas brutalmente violentas temporalmente localizadas após a procissão, ou seja, após a “suspensão” da política do Real:

un estudiante cae herido en la Plaza San Martín

en San Isidro, tres jóvenes ricos bajo añejos olivos violan a una sirvienta (...)

por los Barrios Altos un antiguo callejón se incendia (...)

atléticos y limpios marineros yanquis borrachos pelean en un prostíbulo de Callao

un reluciente y veloz automóvil atropella a un niño y lo deja muerto en plena avenida Brasil (...)

niños hambrientos se revuelcan con chanchos en el basural del Montón
(REYNOSO, 2005, p. 360-361)

Quando consideramos que a obra é lançada em 1965, podemos afirmar que ela consegue captar muito imediatamente o fenômeno da fetichização com a imagem do real violento, que irá se consolidar apenas nas décadas seguintes, especialmente nas mídias audiovisuais. Não é de se estranhar, portanto, que as imagens apresentadas no final do romance coincidam com uma montagem cinematográfica, ou teatral, de modo a tornar visível o apelo à realidade brutal daquelas cenas. Essa reflexão se relaciona com o que afirma Vladimir Safatle sobre o realismo no século XX:

Ou seja, uma das grandes lições do século XX (...) consistiu em mostrar como a violência criadora da política do Real normalmente acabou por acomodar-se à produção da imagem teatral de aniquilação. “A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, no vazio destrutivo), dirá Žižek, “culminou assim na emoção do Real como o ‘efeito’ último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos *reality shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*. A paixão pelo Real acomodou-se à estética da violência. (SAFATLE, 2020, p. 187)

Esse imediatismo com o qual o romance de Reynoso consegue articular a ambígua relação da sociedade moderna com o real é observado também em *Feliz Ano Novo*, como discutiremos a seguir. Uma hipótese para se compreender a forma como a crítica irá receber essas obras e as censuras sofridas é que elas conseguem, na radicalização de seus realismos, abordar a temática da violência urbana com procedimentos formais que forjam a representação audiovisual na prosa, de forma a alcançar o efeito da espetacularização da violência de uma maneira particular e inaugural. O choque sentido pelos seus leitores imediatos é o mesmo que será aplacado com a multiplicação exponencial das imagens violentas pela grande mídia ao longo dos anos.

2.4 O realismo traumático de Feliz Ano Novo

“Por que você se tornou um escritor?” “Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido.” (...)

“Você escreve os seus livros para um leitor imaginário?” “Entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão. Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir.” (FONSECA, 1989, p. 164; 173)

Rubem Fonseca nunca concedeu entrevistas e, por isso, a forma como ele define sua arte, ou como pensa seu processo criativo na articulação entre realidade e ficção, só pode ser inferida pela crítica dentro dos limites do literário. Contudo, destaca-se, nesse repertório, o conto “Intestino Delgado”, de *Feliz Ano Novo*, em que se reproduz ficcionalmente uma entrevista de um “Autor”, cuja produção, como a de Fonseca, é acusada de pornográfica. Ali, desarticular o impulso de pensar o conto como autoficção é uma artimanha proposta pelo escritor de difícil execução pelos seus leitores. Fonseca sabe disso e joga com o “falso espelho” que forja na literatura o reflexo do autor como sujeito empírico.

Ao retomarmos o que Jorge Luis Borges afirma em seu famoso ensaio “Kafka e seus precursores” (*Otras inquisiciones*, 1952), que todo grande criador cria seus precursores, sugerindo que o escritor inventa seu passado, podemos remeter a literatura fonssequiana a essa ideia de passado literário inventado, pois, em “Intestino Delgado”, ele (Autor e autor, já não há mais como separar as duas instâncias) está propondo uma dupla encenação: a invenção, na ficção, do ato simulado de se forjar o universo genético e de recepção de sua produção. Portanto, ao se ficcionalizar a entrevista, um gênero que, por excelência, remete às confidências, a algo que vai além dela mesma, a uma dimensão mais profunda onde a “verdade” estaria oculta, há um duplo jogo de ficcionalização do real.

Quando o Autor afirma que “Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido” (FONSECA, 1989, p. 164), ele está, ficcionalmente, convidando seu leitor para um viés de interpretação de sua obra. A associação do trabalho literário com a delinquência, na relação escritor/bandido vai ao encontro da já tradicional suposição sobre a natureza excêntrica do artista, como aquele sujeito com uma aura genial ou maldita, “gente como nós”. E esse recurso implica uma escolha que seu leitor deverá assumir: aceitar a declaração como um segredo revelado, a confissão do Autor, ou desconfiar de qualquer pista e agir como um detetive na busca pelas verdades escondidas naquela entrevista ficcional. Sobre esse ponto, a pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo comenta, em seu livro *Os crimes do texto*, que a literatura de Rubem Fonseca propõe: “(...) conciliar dois tipos de leitores - um que realiza a leitura em linha reta, sintagmática, e outro que aceita o convite para uma leitura labiríntica, paradigmática, tomando caminhos transversais.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 14)

Esse artifício discursivo que leva o leitor a ter que duvidar do estatuto de verdade da ficção, que Figueiredo trata como “armadilha da narrativa fonsequiana”, é recorrente na produção literária do autor e apresenta-se em diversos contos de *Feliz Ano Novo*, seja com a utilização da primeira pessoa, do narrador-personagem, como o jornalista de “Corações Solitários”, ou o detetive Mandrake de “Dia dos namorados”, ou ainda do bandido de “Feliz Ano Novo”, seja através do discurso direto, como na entrevista de “Intestino Delgado” ou no diálogo de “Entrevista”, ou, ainda, em “74 Degraus”, em que há inúmeros narradores-personagens, interpolados em planos justapostos. Neles, a ótica do narrador é confundida com a da personagem, reduzindo ou inexistindo o distanciamento que chancela a perspectiva mediadora e moralizante da reflexão em terceira pessoa, rompe-se a estabilidade do discurso.

esta [a armadilha da narrativa, em primeira pessoa fonsequiana] borra os limites entre o enunciado e enunciação, mas não para remeter para qualquer instância fora da ficção, como, por exemplo, o autor empiricamente considerado, e sim para o jogo infinito de simulações que afasta o espectro de um realismo ingênuo. (...) a primeira pessoa é a solução mais elaborada quando o eu se coloca além da convenção e tenta destruí-la remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confidência. (FIGUEIREDO, 2003, p. 17)

A pesquisadora acrescenta que essa armadilha traz como efeito um espelhamento sem fim, um “jogo infinito de simulações”, que impede a verossimilhança do realismo ingênuo. Essa reflexão dialoga com o que Hal Foster discute como ilusionismo traumático, e dentro dessa perspectiva é possível pensar na dimensão do real na obra de Fonseca.

Em seu livro *O retorno do real* (2017), o crítico de arte norte-americano discute como a arte, a partir dos anos 1960, estava alinhada com o realismo e o ilusionismo “(...) uma parte da arte pop, grande parte do hiper-realismo (também conhecido como fotorrealismo), um pouco de arte da apropriação.” (FOSTER, 2017, p. 123). Hal Foster toma de análise uma coleção de obras de Andy Warhol que se inicia em 1962, intitulada *Death in America*, na qual o artista apresenta imagens de acidentes, crimes em preto de branco, repetidas vezes. A série pictórica, que inclui mais de 70 trabalhos, recorta imagens de tragédias e desastres nos Estados Unidos retiradas de arquivos da polícia ou veiculadas em jornais. Para Foster, o trabalho de repetição dessas imagens, por um lado, implica o escoamento de seu significado, isso é, ao deparar-se com a mesma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela já não é capaz de produzir efeito.

A seguir, uma das peças da coleção de Andy Warhol exemplifica os procedimentos observados por Foster. Intitulada *Desastre de ambulância*, a obra apresenta uma fotografia

em preto e branco de um veículo após a colisão e do corpo de um passageiro que é projetado para fora da janela. A imagem repetida, também monocromática, ganha maior contraste e inclui uma mancha no rosto da vítima.

Imagem 01 - Andy Warhol, *Ambulance disaster*, 1963.



Fonte: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York

Por outro lado, essa repetição também aponta para um realismo traumático, entendido por Lacan, em seu seminário “O inconsciente e a repetição” (1988), como um encontro faltoso com o real. Para o psicanalista francês, o trauma funciona como uma resposta a um evento impactante que não foi completamente compreendido quando ocorreu, trata-se de um “encontro perdido com o real”, que emana a posteriori, através de mecanismos do nosso inconsciente como flashbacks, pesadelos, dentre outros fenômenos que a memória executa pela reincidência, de forma a reviver a experiência traumática. Por isso, a busca por acessar esse real perdido só pode se efetivar através da repetição, como explica Foster:

A repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também aponta para o real, e nesse caso o real rompe o

anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto do mundo quanto no sujeito - entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. (FOSTER, 2017, p. 128)

O realismo traumático, portanto, é a representação, nas artes, da experiência afetiva dos efeitos provocados pelo retorno do real que foi perdido, através da repetição do evento traumático. Essa perspectiva observada por Foster vai ao encontro do que o professor Maurício Santana Dias oferece como resposta à “fixação na obra de Fonseca pela violência e seu gosto pelo escatológico”, na falsa entrevista que Dias concede à Folha de São Paulo, na qual assume a identidade do autor mineiro.

O escritor sempre trabalha com materiais de sua época, mesmo quando fala do passado ou do futuro. E o nosso mundo é excessivamente violento, vulgar, feroz até a banalidade. Mas eu nunca quis fazer apologia da violência ou do kitsch. Isso é bobagem de crítico obtuso. O que mais me interessa é explorar como esses elementos podem ser processados pela ficção, a possibilidade de transfigurá-los, de ampliá-los a tal ponto que já não seja mais possível observá-los pacificamente: em lugar da imagem “realista” ou “hiper-realista” – como muitos críticos me classificaram –, apenas o granulado da foto” (DIAS, 2004, s/p).

Essa imagem hiper-realista, equalizada pela ficção, nos contos de Fonseca, relaciona-se com o que Foster intitula ilusionismo traumático, em que a repetição infinita dos assassinatos, das mortes e dos crimes não funciona como uma imitação similar às terríveis cenas diárias veiculadas nos tabloides. Mas a multiplicação dessas imagens repetidas reelabora aquilo que está presente em cada capa diária do jornal, e consegue alcançar uma ruptura do sujeito ao sentir o “efeito posterior” do trauma, de forma a ser impossível continuar neutro ao que Dias trata como “apenas o granulado da foto”.

Esse efeito traumático a posteriori sublimado pelo inconsciente a partir da repetição pode ser observado no conto “Entrevista”, composto de um diálogo entre H e M, em que não se precisa o contexto da cena, mas deixa implícito se tratar de uma mulher (M) que foi enviada à casa de H (homem) sob ordens de uma patroa, “M — Dona Gisa me mandou aqui. Posso entrar? H — Entra e fecha a porta. M — Está escuro aqui dentro. Onde é que acende a luz? H — Deixa assim mesmo.” (FONSECA, 1989, p. 140). Pela breve apresentação, pode-se supor que a mulher seja uma prostituta, devido à luz que permanece apagada por quem a recebe e pelo fato de o homem não desejar revelar seu nome. Então, enquanto a personagem se serve com uma bebida, o homem pede para que ela conte como foi parar no Rio. Enquanto narra sua história, a mulher reelabora traumas do que viveu com seu ex-marido, através de um relato extremamente violento, de forma fria e quase estéril, similar ao recorte adotado nas fotografias de Warhol:

M — Dei vários golpes com o caco de garrafa no peito dela, com tanta força que saiu um nervo para fora, de dentro do seio. Quando viu aquilo, meu marido me deu um soco na cara, bem em cima do olho; só por um milagre não fiquei cega. (...)

M — Eu me tranquei dentro do quarto, enquanto meu marido quebrava todos os móveis da casa. Depois ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontapés na barriga. Ficou uma mancha de sangue no chão, do sangue que saiu da minha barriga. Perdi nosso filho.

H — Era um menino?

M — Era. (FONSECA, 1989, p. 140)

Sobre esse aspecto da arte hiper-realista, Andy Warhol comenta: “Não quero que seja essencialmente o mesmo - quero que seja exatamente o mesmo. Porque quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido escapa, e melhor e mais vazio você se sente” (WARHOL; HACKETT, 1980, p. 50). É preciso observar que, em sua fala, o artista plástico salienta um dos pontos basilares desse realismo de choque, o seu efeito sedutor: “melhor e mais vazio você se sente”. A dimensão de prazer provocada pelas cenas violentas, seja nas obras de Warhol, ou nos contos de Fonseca, são indissociáveis da forma como a sociedade de consumo objetifica a violência, incluindo-a na lógica mercadológica, como um produto comercializável. Na perspectiva psicanalítica, Lacan defende que a repetição da experiência traumática, ou da imagem violenta, oferece um princípio do prazer, o que, para Foster (2017, p. 133), remete ao espetáculo capitalista.

Em *Feliz Ano Novo*, podemos destacar a dimensão do gozo pela espetacularização da violência no conto “O campeonato”, em que se tem um campeonato de sexo que é exibido para uma plateia e, como em qualquer torneio, há regras e jurisdições, dentre as quais medem-se as ejaculações dos participantes. O narrador em primeira pessoa comenta, antes de uma de suas performances, sobre o interesse de uma das espectadoras da alta classe carioca: “Ouvi a próspera escritora Eudora Blinis dizer alto, para o grupo de pessoas ricamente vestidas que a acompanhava, “adoro o primitivismo, a brutalidade, a naiveté, a candura e a crueldade desse tipo de porfia heterossexual” (FONSECA, 1989, p. 119). Também pode-se destacar o conto “Corações solitários”, no qual o narrador é um ex-repórter policial que começa a trabalhar em um jornal cujo público-alvo são mulheres das classes populares. Sob o pseudônimo Dr. Nathanael Lessa, o repórter responde a cartas enviadas pelas leitoras e, ao ser repreendido por Peçanha, seu chefe, por utilizar termos chulos em suas respostas, ouve que:

Ah! Meu Deus! a ideia que as pessoas fazem da classe C, exclamou Peçanha, balançando a cabeça pensativamente, enquanto olhava para o teto e fazia a boca de assobio. Quem gosta de ser tratada a palavrões e pontapés são as mulheres da classe A. Lembre-se daquele lorde inglês que disse que o seu sucesso com as mulheres era porque ele tratava as ladies como putas e as putas como ladies. (FONSECA, 1989, p. 29)

Essa reflexão também encontra eco na fala de Dias, como “pseudo” Rubem Fonseca, em sua entrevista para o caderno Mais+, do jornal Folha de São Paulo, quando perguntado sobre a especificidade de se abordar literariamente o abjeto e o escatológico, em sua produção. Para o professor, trata-se de uma cultura do entretenimento, em que o prazer como bem de consumo é oferecido à custa da insensibilidade pelas mazelas sociais.

Mas Rembrandt já fazia isso há mais de 300 anos na "Aula de Anatomia do Dr. Tulp", por exemplo.

É diferente. Hoje estamos vivendo na colônia penal de Kafka. Mas, como a oferta de entretenimento, psicofármacos e estupefacientes é imensa, não nos damos conta disso. Estamos condenados a nos divertir sem parar, como o rei de Pascal. Às vezes me sinto como se estivesse preso num gigantesco parque de diversões, um zoológico humano. (DIAS, 2004, s/p)

A discussão sobre as particularidades da literatura brutal de finais do século XX, que se interessa pelo abjeção e tem fascínio pelo violento, é uma das preocupações de parte da crítica, que vê nas produções de autores norte-americanos, como Henry Miller e Charles Bukowski, já nos anos 1960, os antecedentes de uma vertente que, nos anos 1970 e, especialmente, 1980, irá se desenvolver sob o rótulo de Realismo Sujo.

Frequentemente associado à estética da violência, o conceito surge como um realismo repaginado sob grande influência da cultura urbana pós-moderna, isto é, trata-se uma arte serial que toma como objeto imagens e produtos do capitalismo avançado. Essa corrente artística, inicialmente, foi classificada pela crítica como literatura minimalista, em paralelo à arte minimalista que surge em oposição à arte conceitual, “(...) longe de ser idealista, a obra minimalista mescla a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo num espaço e tempo particulares.” (FOSTER, 2017, p. 55). Seu minimalismo, no âmbito literário, refere-se à escrita contida, sem floreios, com pouca adjetivação, evitando-se a descrição excessiva e a linguagem rebuscada. Sobre esse aspecto, a professora María Esther Pavón comenta: “(...) el Realismo Sucio está caracterizado por una tendencia a la sobriedad, a la precisión y a la medida del léxico en todo lo referente a la descripción. Por tanto, el lenguaje y las expresiones son ordinarias y las escenas (...) son grotescas” (PAVÓN, 2012, p.21)

Foi somente em 1983, com a publicação do volume 8 da revista *Granta*, intitulado “*Granta 8: Dirty Realism*”, que o termo Realismo Sujo é cunhado para se referir à nova escola de escritores norte-americanos, na qual incluem-se, entre outros, Richard Ford, Jayne Anne Phillips, Raymond Carver, Elizabeth Tallent e Tobias Wolff. O editor do volume, Bill Buford, esclarece, na apresentação da revista, em que medida essas produções podem ser pensadas como minimalistas, e qual sua importância para a compreensão do espírito social de fins do século XX:

As frases são despidas de adornos e mantêm controle total sobre os objetos e eventos simples que nos são apresentados para testemunhar; é o que não está sendo dito – os silêncios, as elisões, as omissões – que parece falar mais. É, como Frank Kermode observou em Raymond Carver, em particular, uma “ficção tão simples que leva tempo até que se perceba como toda uma cultura e toda uma condição moral estão sendo representadas até mesmo pelo esboço mais aparentemente leve”. (BUFORD, 1983, s/p, tradução nossa)¹²

A perspectiva explicitada por Buford se relaciona, em certa medida, com a ficção curta de Fonseca, devido à linguagem sucinta, ao texto literário muito próximo ao jornalismo, e que se relaciona menos com a construção das personagens e dos contextos representados do que com o seu comportamento frente a situações limites (a miséria, a monotonia, o desespero, a raiva). O conto “Botando pra quebrar” dialoga com essa perspectiva ao apresentar como protagonista e narrador um homem que, obrigado a encontrar alguma fonte de renda, “(...) estava meio fodidão sem arranjar emprego e aporrinhado por estar nas costas de Mariazinha, que era costureira e defendia uma grana curta que mal dava pra ela e a filha” (FONSECA, 1989, p. 53), começa a trabalhar como leão de chácara em uma boate. Após um desentendimento com o patrão, pois havia barrado uma travesti, ao obedecer às ordens que recebera “(...) bicha louca, crioulo e traficante não entram, entendeu?” (FONSECA, 1989, p. 54), mas que depois soube que era uma pessoa importante.

Aí eu me lembrei do dono da casa, eu ia pra rua mesmo, puta merda, eu estava cansado de ser sacaneado, e ali na minha frente estava aquele pagode chinês, cheio de lustres e espelhos, pra ser quebrado, e eu ia deixar passar a chance? Disse pro bestalhão, só pra irritar, está nervosinho? Você e essa puta aí do lado vão logo dando o fora. Não é que o calhorda botou o galho dentro e foi saindo de mansinho? A minha sorte é que vi na mesa do lado três caras grandões, me encarando, doidos pra embocetar comigo, e fui logo dizendo para o mais feio, o que está olhando, quer levar uma bolacha? Pra poder forçar uma decisão dei um bife bem no meio dos cornos da mulher que estava ao lado dele. Aí foi aquela cagada, o pau quebrou que parecia um trovão, de repente tinha uns dez caras brigando, nego que levava a sobra

¹² “The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask us to witness; it is what’s not being said – the silences, the elisions, the omissions – that seems to speak most. It is, as Frank Kermode has observed of Raymond Carver in particular, a ‘fiction so spare in manner that it takes time before one realized how completely a whole culture and a whole moral condition are being represented by even the most seemingly slight sketch.’” (BUFORD, 1983, s/p)

também dava e entrava no conflito, corri pra dentro do bar e não sobrou uma garrafa, os lustres foram pra pica, a luz apagou, um ouriço tremendo que quando acabou só deixou em pé parede de tijolo. Depois que a polícia chegou e foi embora, eu disse pro dono da casa, você vai me pagar o hospital e também o dentista, nesse rolo acho que perdi três dentes, me arrebentei todo para defender a sua casa, mereço uma grana de gratificação, a qual, pensando bem, quero receber agora. Agora. O dono da casa estava sentado, levantou, foi na caixa, apanhou um maço de dinheiro e me deu. Peguei meu embrulho e fui embora. Puta merda. (FONSECA, 1989, p. 57)

É preciso observar como a construção das personagens não é o foco da narrativa, como tampouco é a descrição do enredo. As condições sociais já deixam subentendidos os conflitos que atravessam as personagens e os espaços onde as ações ocorrem. É difícil não pensar na intertextualidade com o livro de João Antônio (1937-1996), *Leão de chácara* (1975), que também aborda, em um de seus contos, essa profissão estreitamente associada à violência, à delinquência e à ilegalidade. O relato deixa claro o foco da narrativa na ação, ou, ainda, na reação (sempre violenta) do sujeito que se mobiliza simbolicamente e reage frente ao real que o oprime: “eu ia pra rua mesmo, puta merda, eu estava cansado de ser sacaneado (...) eu ia deixar passar a chance?”.

Interessa ao realismo sujo, como ilustrado pelo excerto do conto, a partir das ações cotidianas, dos sujeitos normais e dos espaços comuns das grandes cidades, explorar o abjeto, o pornográfico e a violência, criando-se uma “estética do lixo” (BIRKENMAIER, 2004). Sobre este aspecto repugnante do real, Dias comenta:

Mas o fato, a meu ver incontestável, é que vivemos cada vez mais rodeados de dejetos e deformidades de todo tipo. Não falo metaforicamente, embora a metáfora também se aplique ao caso. Basta abrir um jornal ou fazer um passeio noturno para topar em cada canto com a matéria excrementícia. Nossa imaginação, principalmente a de quem vive nas grandes cidades, está sobrecarregada de massacres. (DIAS, 2004, s/p)

Esses elementos violentos e abomináveis da realidade, a matéria excrementícia, inseridos na ficção de Fonseca, convertem-se num “realismo extremo” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 133), e provocam no leitor repulsa, nojo e horror, de forma a produzir e presentificar os efeitos sensíveis da realidade, muito próximos àqueles causados pelos traumas, pelas situações limite que o sujeito venha a enfrentar. Para o professor Karl E. Schøllhammer, esse realismo implica a derrota das possibilidades de representação, pois, representa “uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta e terrível da possível experiência humana.” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 136)

Dentro dessa perspectiva, é imprescindível apontar a importância do corpo para a produção do efeito estético do êxtase, do estranhamento e do fascínio vinculado ao realismo extremo dos contos de Fonseca. Ela, segundo Mário Perniola (2004, p. 12-13), aponta, em primeiro lugar, para a alteridade. Schollhammer complementa a reflexão do filósofo italiano ao explicar que:

Ele explora uma experiência estética positiva de fusão e de impacto que suspende as fronteiras entre interior e exterior, entre eu e o outro e entre corpo e mundo sem necessariamente negá-las dialeticamente. Crucial é a importância do próprio corpo, que já foi o campo de batalha para a estética do abjeto e do desgosto, tematizando tudo aquilo que ameaça a integridade do corpo por meio de dissolução, penetração ou desmembramento. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 136)

Sob esse prisma, pensar o corpo como a fronteira é compreender o abjeto como “o outro” - e, por isso, a relação de alteridade - aquilo que precisa ser excretado, excluído metaforicamente da sociedade. Não é casual que o corpo e suas funções estejam presentes com frequência nos contos de *Feliz Ano Novo*. Para se ter uma ideia, os “dentes” são mencionados em, pelo menos, quatro contos: “Corações Solitários”, “(...) eu perguntei a ela, e **se eu não tivesse dentes**, você me amaria?, e ela respondeu, se você **não tivesse dentes eu continuaria te amando. Então eu tirei a minha dentadura** e botei em cima da cama, num gesto grave, religioso e metafísico.” (FONSECA, 1989, p. 37, grifo nosso); “Dia dos namorados”, “Eu peguei a princesa loura e disse, vem comigo. (...). **Você tem todos os dentes?**, perguntei. Ela tinha todos os dentes. **Abriu a boca e vi as duas fileiras, em cima e embaixo. Coisas de rico.**” (FONSECA, 1989, p. 76, grifo nosso); “74 Degraus”, “**Sempre tive muita inveja das pessoas que têm bons dentes**, passei a minha vida inteira no dentista, desde garotinha. Para tirar os meus dentes do siso eu tive que ser hospitalizada, estavam inclusos no osso, um horror.” (FONSECA, 1989, p. 148, grifo nosso) e “Intestino Grosso”, “Sapatos eles têm, às vezes. **O que falta, sempre, é dentes**. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que tem na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. **O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato.**” (FONSECA, 1989, p. 164, grifo nosso).

Nesses exemplos, o corpo está associado à condição social, demarca aqueles que possuem melhor situação econômica, e denuncia os que estão à margem. Apesar de não remeterem diretamente ao abjeto, eles explicitam a relação dialética entre o corpo e o mundo sob o sistema capitalista. As marcas econômicas e sociais da sociedade de consumo exprimem-se na presença ou ausência de dentes. Essa relação é tornada ainda mais clara

quando o Autor de “Intestino Grosso” retifica a expressão idiomática associada à pobreza (não ter sapatos) com a falta de dentes. O efeito da ordem econômica à qual estão submetidos todos aqueles sujeitos é tão real que ultrapassa o limite corpóreo, ele o atravessa para demarcar sua presença na “carne”.

Outra forma de se compreender o abjeto na ficção fonsequiana é a partir do prisma discutido por Julia Kristeva, em seu livro *Powers of Horror* (1982), que leva em consideração a indissociável relação entre o abjeto e as religiões. A pensadora búlgara explica como historicamente a religião reforça a correlação entre abjeção e impureza:

Os vários meios de purificação do abjeto – as diversas catarses – compõem a história das religiões e terminam com aquela catarse por excelência compreendida pela arte, tanto do lado distante como do lado próximo da religião. Visto desse ponto de vista, a experiência artística que se enraíza no abjeto, expressa-o [o abjeto] e, ao mesmo tempo, purifica, aparecendo como componente essencial da religiosidade. Talvez seja por isso que o abjeto esteja destinado a sobreviver ao colapso das formas históricas das religiões. (KRISTEVA, 1982, p. 17, tradução nossa)¹³

Podemos retomar essa reflexão no exemplo do conto “Corações Solitários”, previamente citado, no qual o narrador conta: “Então eu tirei a minha dentadura e botei em cima da cama, num gesto grave, religioso e metafísico”. Ali, tem-se uma dupla dimensão abjeta (considerando-se o abjeto como aquilo que se expele) a dos dentes e dos falsos dentes. Ademais, há a constatação de que aquela ação tem uma dimensão religiosa e metafísica, o que retoma a declaração de Kristeva que discute como a religião se associa à experiência com o que é considerado abjeto, repugnante, pecaminoso, sofrido, etc. Mário Perniola, em seu livro *Desgostos* (2010) propõe uma hipótese para essa associação, na qual existe um fanatismo pela bela aparência, e esse julgamento estético alinha-se à mentalidade espiritualista que rechaça as dimensões animais e naturais do ser humano, uma vez que elas podem ser reconduzidas à alma e à forma. Continua Perniola, “Assim, são completamente removidos o homem subcutâneo, as massas sanguinolentas, os intestinos, as vísceras e tudo aquilo que floresce destas, assim como os excrementos, a urina, a saliva e o esperma.” (PERNIOLA, 2010, p. 21)

A partir dessa retomada, pode-se pensar como a temática e a linguagem violenta e abjeta do livro de Rubem Fonseca apontam para elementos historicamente constituidores da experiência estética. O realismo que se reflete pelo choque, pela sua dimensão suja, por seu

¹³ “The various means of purifying the abject—the various catharses—make up the history of religions, and end up with that catharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion. Seen from that standpoint, the artistic experience, which is rooted in the abject it utters and by the same token purifies, appears as the essential component of religiosity. That is perhaps why it is destined to survive the collapse of the historical forms of religions.” (KRISTEVA, 1982, p. 17)

apelo ao trauma ou pela brutalidade com que encontra o leitor pode ser associado, em uma leitura contemporânea, como uma reflexão sobre a própria cultura de massa. Pelo fetichismo despertado pela imagem do horror, nos contos de *Feliz Ano Novo*, o abjeto ganha corpo ao mesmo tempo em que purifica (retomando a afirmação de Kristeva). E talvez seja esse duplo jogo a razão pela qual os limites entre real e ficção estejam tensionados nessa literatura.

CAPÍTULO 03 - ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA

3.1 A ficcionalização do vivido. Escrever é mentir?

No capítulo anterior discutiu-se a dimensão realista dos livros *En Octubre no hay milagros* e *Feliz Año Novo*. A partir dessa reflexão, subentende-se que o realismo nessas obras encontra-se mais associado a uma perspectiva filosófica ou psicanalítica sobre a dimensão humana em um espaço e tempo autoritário, violento e castrador, e menos a uma dimensão de compromisso com a verdade. Ambas as produções podem ser estudadas sob o marco da prosa agressiva, no qual a representação literária sente o impacto do autoritarismo político, e a violência é deflagrada como ingrediente irrecusável. A prosa de Reynoso e Fonseca (frequentemente) provoca repulsa, e o próprio leitor se sente atacado ao se deparar com a prática de atos extremamente violentos, executados com total frieza.

Nessa perspectiva, as contribuições inovadoras das propostas criativas de Fonseca e Reynoso são reconhecidas pela crítica como fundadoras de uma vertente do realismo urbano em seus respectivos sistemas literários, como afirma o professor Karl E. Schøllhammer, ao analisar a produção de Rubem Fonseca: “Entre os críticos é consenso que Fonseca consolidou a tendência urbana na prosa das últimas décadas, e, desta forma, represente a emergência na literatura do Brasil moderno das grandes metrópoles.” (SCHØLLHAMMER, 2003, p.729), ou, ainda, quando a Casa da Literatura Peruana, uma das instituições governamentais de maior relevância no país, condecora, em 2013, o escritor Oswaldo Reynoso pelo “(...) reconocimiento a su destacada contribución a la literatura peruana, en cuya obra narrativa coinciden diestramente la prosa refinada y la reivindicación del universo urbano popular” (CASLIT, 2013, s/p.).

A partir dessas reflexões, é preciso destacar um ponto muito particular nos realismos urbanos de ambos os livros. Eles se sobressaem na crítica muito mais devido ao trabalho estético empreendido - as sensações causadas no leitor pelas descrições brutais da narrativa, a linguagem popular articulada ao cenário urbano - do que à sua relação com a dimensão histórico-social, ao que está fora do texto. No entanto, ainda assim, são chancelados pela mesma crítica como obras inaugurais que retratam o submundo urbano, ou seja, indissociáveis

da realidade a que se vinculam. Diante disso, um traço fortemente tensionado na ficção de Fonseca e de Reynoso, sobre o qual precisamos aprofundar nossas análises, é precisamente o limiar entre ética e estética, entre o compromisso com o vivido, a experiência biográfica, e o trabalho ficcional.

Ao comparar as fortunas críticas dos dois autores, pode-se perceber um vultuoso número de estudos que trazem elementos biográficos de suas vidas para dentro das análises teóricas sobre sua produção. Inclusive em ensaios curtos ou em análises menos densas, esses elementos se sobressaem, de modo a explicitar que, no universo narrativo desses autores, o biográfico não se limita a um apêndice, a uma curiosidade, mas é tão importante quanto o texto analisado. São incontáveis as pesquisas que vinculam, por exemplo, o estilo narrativo jornalístico dos primeiros livros de conto de Rubem Fonseca com sua experiência como publicitário e como agente policial. Ou, ainda, a indissociável relação entre a filiação marxista de Reynoso com as críticas sobre sobreposição do caráter documental ao ficcional das obras anteriores ao autoexílio do autor. Nesse sentido, é válido perguntar se trazer esses elementos para as análises críticas das obras é distorcer o foco do texto; ou, se é impossível conceber o literário como elemento desvinculado do contexto da sua produção.

Em sua participação no programa Café Filosófico, da TV Cultura, em 14 de abril de 2019, o crítico literário Manuel da Costa Pinto, que conversava na ocasião com o escritor Michel Laub sobre autoficção, afirma que a literatura possui um caráter perturbador. Isso se daria devido ao medo provocado por aquilo que ela deixa subentendido. Tomando de partida essa afirmação, os leitores desavisados de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso, ou melhor dizendo, aqueles que realizam uma leitura de seus livros muito próxima aos dados que previamente conhecem sobre esses autores, provavelmente irão cair em algumas armadilhas interpretativas de suas obras, exatamente em razão daquilo que elas deixam subentendido.

Em algumas passagens do romance e em alguns contos da coletânea, podemos encontrar, sem muita dificuldade, passagens da vida, experiências e vocações conhecidas dos autores em contextos claramente ficcionais. Os personagens/narradores que atuam profissionalmente como escritores dos contos de Fonseca (apenas em *Feliz Ano Novo* há três contos com esse traço), ou o professor, militante de esquerda e intelectual do livro de Reynoso, que reaparece em diversas obras do autor peruano, colocam em discussão a dimensão ficcional. Que leitura podemos e devemos realizar quando um livro trata, literariamente, em maior ou menor medida, de um fato da vida pessoal do autor?

Ainda, se tomarmos o que afirma o escritor francês Julien Serge Doubrovsky, que cunhou o termo autoficção como “toda autobiografia, [que] qualquer que qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de autoficção” (DOUBROVSKY, 2014, p. 121), podemos considerar válida a relação oposta? Toda obra ficcional comporta sua parte de verdade? Visando a discutir todos esses pontos de tensão, neste capítulo iremos trazer ao centro da análise o elemento biográfico. A partir da retomada das trajetórias pessoais de Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca, será discutida a efetividade da crítica literária que se vale também do biográfico.

3.1.1 *A trajetória criativa de Oswaldo Reynoso*

Jorge Oswaldo Reynoso Díaz nasceu em Arequipa, na costa peruana, e iniciou sua graduação em Letras na Universidade Nacional de San Agustín, em 1950, e a terminou, em 1955, na Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta). Seu exercício profissional perpassou diversas instituições de ensino como o tradicional Colégio Marista de San Isidro, bairro de classe alta em Lima, o Colégio Americano de Miraflores e a Universidade La Cantuta, onde se formou. Sua produção literária inicia-se no mesmo ano de sua graduação, em 1955, quando, então, publica o livro de poesias *Luzbel*. Em 1961, publica *Los inocentes* (1961), seu primeiro livro em prosa, e, em 1965, *En Octubre no hay milagros*, seu primeiro romance. Um ano depois, em 1966, Reynoso reúne um grupo de novos romancistas peruanos que se alinhava em torno de um projeto de revisão da literatura e da crítica nacional, junto à discussão do papel do intelectual frente à sociedade. Apoiados sobre as ideologias marxistas e maoístas, o grupo lança uma revista homônima, *Narración*, na qual publica seu manifesto e para a qual importantes narradores contribuem. O grupo destaca-se por desenvolver uma poderosa narrativa breve, de temática urbana e social, junto a inovadores procedimentos literários, alcançando uma visão ampla e realista do panorama urbano de então.

Contudo, a aberta filiação às doutrinas de esquerda em um contexto de tensões políticas de caráter reformista entre a sociedade civil e o alto-comando militar, que visava a “(...) garantir a soberania nacional e combater o inimigo interno do comunismo” (COTLER, 2015), somou-se às duras críticas recebidas pelo livro lançado em 1965, acusado de atentar contra a moral, profanar a religião sagrada e relegar o literário ao documental. Naquele ano, em sua intervenção durante o Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, evento organizado

pela Casa de Cultura de Arequipa, do qual participaram José María Arguedas, Ciro Alegría, Mario Vargas Llosa, dentre outros, Oswaldo Reynoso relata as diversas perseguições sofridas naquele momento. Após ser reitor da Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), Reynoso é demitido quando Manuel Odría assume o governo (1950). Posteriormente, contratado pelo Colégio Marista de San Isidro, também foi demitido após tentar organizar um sindicato de professores de colégios particulares. À época do Encontro, ainda contratado pela Universidade de Huamanga, afirmava ser aquele um dos últimos redutos de liberdade que restam no país (CORNEJO POLAR, 1986, p. 56). O segundo romance de Reynoso, *El escarabajo y el hombre* (1970), é editado de forma quase clandestina, recebendo da crítica apenas uma breve nota em uma revista acadêmica.

Encontrando-se em um cenário político adverso, Reynoso viaja à China, em um período de autoexílio, em 1977, a convite do governo chinês, para trabalhar como corretor de estilo e retorna ao Peru apenas em 1989. Durante a temporada de doze anos no país comunista, que nesse intervalo passa por um processo de reabertura política, muitas mudanças ocorrem em seu posicionamento crítico mantido até aquele momento, um reflexo do que aparecerá em suas obras posteriores. Em 1993, seu terceiro romance é publicado, já em sua volta ao Peru. *En Busca de Aladino* mescla a narrativa de Sherazade com a busca do protagonista. A exaltação do sexo é retomada na obra, porém, o estigma pornográfico começa a ser desfeito e sua leitura, reconstruída. Em 1995, Reynoso publica *Los eunucos inmortales* (1995), romance testemunho em que seu alterego, professor O, narra em primeira pessoa os acontecimentos imediatamente anteriores ao Massacre da Praça da Paz Celestial, testemunhado durante seu período de autoexílio na China. Posteriormente, publica *El goce de la piel* (2005), *Las tres estaciones* (2006), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), *El gallo gallina* (2014), *Arequipa lámpara incandescente* (2014), e, postumamente, *Capricho en azul* (2020).

3.1.2 Rubem Fonseca, da academia de polícia à ficção violenta

José Rubem Fonseca, mineiro, nascido em Juiz de Fora, ainda criança mudou-se para o Rio de Janeiro. Cursou Direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se graduou em 1949. No ano seguinte, formou-se na Academia de Polícia e trabalhou como comissário do Distrito Policial de São Cristóvão; no entanto, Fonseca não permaneceu trabalhando na rua por muito tempo, pois, em seguida, tornou-se um “policial de gabinete”, responsável pelas relações públicas da corporação. Em 1953, mudou-se para os Estados Unidos por um ano para

cursar mestrado em Administração na Universidade de Nova Iorque e, no retorno ao Brasil, permaneceu na polícia até ser exonerado, em 1958. Após sair da polícia, Fonseca trabalhou como executivo da Light, empresa de distribuição de energia do estado do Rio de Janeiro, até 1979. Concomitantemente a essa função, e escritor assumiu cargos na área de publicidade do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), fundado em 29 de novembro de 1961 por Augusto Trajano de Azevedo Antunes e Antônio Gallotti, este último chefe de Fonseca na empresa de energia do Rio de Janeiro. Apesar de sua filiação declarada ao IPES, sua participação efetiva enquanto diretor do Grupo Publicação Editorial do Instituto ainda é incerta. Apesar de alguns estudiosos afirmarem sua chancela na argumentação e roteirização dos filmes propagandistas a favor da intervenção militar, Fonseca nunca confirmou se exerceu essas atividades. Oficialmente, Fonseca se afastou da agremiação em 1964, após o Golpe militar e, um ano antes, estreou na literatura com o livro de contos *Os Prisioneiros*.

Dois anos após sua publicação de estreia, Rubem Fonseca lança *A coleira do cão* (1965) e *Lucia McCartney* (1967), ambos livros de contos. Na década seguinte, Fonseca alcança maior reconhecimento com o lançamento do filme *Lúcia McCartney, uma Garota de Programa*, em 1971, com roteiro baseado nos contos "Lúcia McCartney" e "O caso de F.A." publicados no livro homônimo. Na mesma década, o autor publica seu primeiro romance, *O caso Morel* (1973) e *Feliz Ano Novo* (1975), novamente uma coletânea de contos. A obra, que tem como protagonistas indivíduos de diversas camadas sociais, que compartilham a crise de viver a urbanidade num mundo caótico e sem sentido, reagindo a esse panorama a partir da sexualidade e da violência extrema, é censurada no mesmo ano pelo então Ministro da Justiça, Armando Falcão. Enquanto o livro permanecia censurado (a proibição se manteve até 1985), Fonseca publica o livro de contos *O cobrador* (1979) e o romance *A Grande Arte* (1983).

Rubem Fonseca é um autor de impressionante fôlego criativo, pois sua produção se mantém frequente e vigorosa até sua morte, em 2020. A título de exemplificação, tem-se a publicação dos romances: *Bufo & Spallanzani* (1986); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); *Agosto* (1990); *O selvagem da ópera* (1994); *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997); *O doente Molière* (2000); *Diário de um fescenino* (2003); *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005); *O seminarista* (2009) e *José* (2011). Ademais, tem-se os livros de contos: *Romance negro e outras histórias* (1992); *O buraco na parede* (1995); *Histórias de amor* (1997); *A confraria dos Espadas* (1998); *Secreções, excreções e desatinos* (2001); *Pequenas criaturas* (2002); *64 contos de Rubem Fonseca*

(2004); *Ela e outras mulheres* (2006); *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011); *Amálgama* (2013); *Histórias curtas* (2015); *Calibre 22* (2017) e *Carne crua* (2018).

Além de sua vasta produção literária, cabe ressaltar a imbricada relação de Rubem Fonseca com o cinema. Diversas obras do autor foram transformadas para a linguagem audiovisual, como *A Grande Arte* (1991); *Bufo & Spallanzani* (2001); *El Cobrador: In God We Trust* (México, 2008) e *Axilas* (Portugal, 2016). Para além disso, Fonseca assina o roteiro do filme *O Homem do Ano*, adaptado do romance *O Matador*, de Patrícia Melo, em 2003, e escreve o roteiro de *Stelinha* (1990).

3.1.3 Uma análise crítica biográfica

Desde a Antiguidade Clássica, o debate sobre como a arte se apropria da realidade para reelaborar simbolicamente o mundo à nossa volta mantém-se vigoroso e baliza diferentes pilares conceituais sobre os quais a crítica literária se estabelece. Com a Idade Moderna e o surgimento do romance como seu principal suporte literário, foram estabelecidos pactos ficcionais, que firmam entre leitor e texto um acordo de leitura no qual promete-se não se questionar o estatuto fantasioso de uma obra, ou seja, seu grau de ficcionalidade, que em cada período pode ser mais ou menos verossimilhante.

Sob este prisma, a leitura considerará o ficcional como discurso, e não como representação da realidade, ainda que em certos períodos históricos, a produção literária proponha-se mais mimética e, portanto, tente ocultar seu caráter ficcional, construindo um “retrato” mais ou menos fiel à realidade. Sobre este aspecto, o linguista José Luiz Fiorin explica que as tendências realistas da literatura expandem os limites do pacto ficcional, pois: “O contrato de veridicção que se firma entre enunciador e enunciatário é de que a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade. A linguagem existe para nos apresentar, de maneira transparente, a realidade. Ela é mimese, reflexo, imitação, reprodução.” (FIORIN, 2008, p. 199)

Os pactos ficcionais, dessarte, estabelecem-se para demarcar os limites da própria literatura, os critérios de literariedade e as fronteiras entre realidade e ficção. Contudo, não se pode ingenuamente tomar a ficção como paralelo oposto à realidade, sob o risco de cair em uma divisão espinhosa entre verdade e ilusão; transparência e opacidade; experiência e fantasia. A discussão ganha ainda mais corpo a partir dos anos 1970, quando a produção

literária coloca na centralidade de seu objeto artístico os testemunhos, os fragmentos de memória, isto é, o traço autobiográfico sobreposto à escrita ficcional. Se a crítica biográfica cai em descrédito especialmente a partir dos anos 60, com a preponderância dos estudos de natureza estruturalista de Barthes e com a decadência da própria noção de autoria, como problematizado no livro *O que é um autor?* (2006) de Michel Foucault, na década seguinte, observa-se o movimento de retomada da identidade do sujeito na produção ficcional pela crítica literária, fenômeno identificado por Beatriz Sarlo (2007) como “o sujeito ressuscitado”.

As literaturas de exílio, os relatos testemunhais, os romances-reportagem, os neorealismos urbanos impõem, mais uma vez, à crítica a necessidade de se repensar os limites das categorias ficção e autobiografia. Isso é, como essas categorias se mantêm na análise de obras em que eventos biográficos da vida de determinado autor se tangenciam com sua produção literária? Ou, posto de outra forma, como podemos compreender ficcionalmente o espaço autobiográfico?

Pode-se observar com o breve resumo biográfico dos dois autores que, apesar de contemporâneos e de próximos ficcionalmente na produção de realismos urbanos violentos ou brutalistas, diversos são os pontos de divergência observados em suas trajetórias pessoais. Notadamente, interessa-nos salientar, primeiramente, as diferentes opções ideológicas assumidas pelos narradores nos anos 1960, em especial, no período pré-golpes militares. Enquanto Reynoso posiciona-se radicalmente filiado às correntes marxistas-maoístas, favorável à luta armada, Fonseca atua diretamente no IPES, grupo de maior relevo na articulação contra o governo democrático do presidente João Goulart, cujo objetivo era “defender a liberdade pessoal e da empresa, ameaçada pelo plano de socialização dormente no seio do governo João Goulart”, através de um “aperfeiçoamento de consciência cívica e democrática do povo” (LAMARÃO, 2010, s/p.). Contudo, o grau de pactuação de Fonseca com as correntes mais extremas, favoráveis à militarização do movimento anticomunista sempre permaneceu turvo, uma vez que o autor nunca falou abertamente sobre o período, apesar dos estudos de cunho histórico e sociológico que sugerem uma resposta.

Diante disso, o segundo ponto de interesse na contraposição de ambas biografias é sua posição frente ao gênero entrevista. Enquanto Reynoso, especialmente em momentos de maior silenciamento da crítica, realiza inúmeras entrevistas, construindo um destacado repertório a partir delas para os estudos críticos de sua produção, Fonseca mantém-se recluso, longe de declarações públicas sobre si (e sobre suas obras), nunca concedendo entrevistas.

Aqui, cabe ressaltar um momento curioso, quando, em 1989, período em que Fonseca morava na Alemanha, registrou-se, talvez, sua única entrevista, e não sobre uma das mais importantes notícias sobre o autor e sua obra: a liberação de *Feliz Ano Novo*, mas sobre a queda do Muro de Berlim, como explica a nota da Revista Veja, de 22 de novembro de 1989:

Fonseca, que vive em Berlim, na Alemanha, há quase um ano, onde desembarcou graças a uma bolsa de estudos, ficou mudo e nada falou sobre a decisão histórica [a liberação do livro *Feliz Ano Novo*]. Mas acabou protagonizando uma cena insólita. Ele, que é uma das figuras mais procuradas e menos encontradas pela imprensa brasileira, foi entrevistado pelo correspondente da TV Manchete Luís Carlos Azenha, que cobria a queda do Muro de Berlim. Apresentado apenas como “um brasileiro que foi ver a queda do muro” - Azenha não reconheceu o escritor -, Fonseca disparou: “Já peguei vários pedaços pra mim”. (VEJA, 1989, p. 94)

Imagem 02 - A entrevista registrada de Rubem Fonseca



Fonte: Revista Veja, 22 de novembro de 1989

Se a entrevista é um importante meio através do qual se dá a conhecer a figura do autor, ou, para dizer de outra maneira, é uma das formas através das quais o escritor projeta sua imagem para a sociedade, é necessário entender mais sobre este gênero moderno, assim como as consequências da opção pela exposição ou reclusão dentro dessa perspectiva. Segundo Leonor Arfuch, (ARFUCH, 1995, p. 61) a entrevista possui uma especificidade sobre outros gêneros, que é a existência de uma expectativa por parte do leitor e do entrevistador, durante toda sua realização, de que a qualquer momento poderá aparecer uma revelação inesperada, pela qual será possível entrever um retrato do entrevistador, uma verdade oculta na fugacidade da fala. Através da entrevista, aproximam-se aqueles que estão

distantes: o sujeito notório (o entrevistado) e o homem comum (o leitor). Apesar da utópica expectativa de se alcançar a “verdade” e a intensidade dos sentimentos escondidos por trás do discurso do entrevistado, tudo o que se colhe são fragmentos e detalhes. Assim, ao tomar a palavra e falar diretamente através da entrevista, o autor, agora transformado em personagem, constrói um discurso sobre si mesmo que, além do elemento autorreferencial, pode funcionar também como meio através do qual ele oferece pistas de leitura de sua obra aos leitores. Ao tomar suas entrevistas como elemento de verdade, aceita-se o convite, ou o mapa de navegação, que o autor estende ao leitor, para que este possa se aventurar por suas obras.

Pode-se pensar que as entrevistas de Reynoso realizadas ao longo de sua vida, desde os anos 60 até o ano de 2016, não buscam encontrar o verdadeiro sujeito por trás das máscaras da representação, mas, antes, compreender de que forma ele se apresenta através delas. Se é preciso ser alguém notável para conceder a entrevista, ela própria é um ritual de consagração e, a partir desse ritual, Reynoso constrói uma personagem, uma criação autorreferencial. Através de cada entrevista, ele reforça a autoimagem formada pela crítica, e brinca com ela, como num jogo de luz e sombra. Reynoso, ao ver sua obra silenciada pela crítica, busca, através das entrevistas, redirecionar o olhar dos leitores aos aspectos que acreditava terem sido ignorados previamente, mas de extrema importância para a compreensão mais profunda de sua produção literária. Leonor Arfuch comenta esse aspecto da entrevista, que possibilita que a voz que narra (pensando a entrevista como narração) marque sua presença, a despeito da hierarquia de poderes que a circunda, como tentativa de sua legitimação: “Ainda que fragmentada, passada ao escrito, vítima de manipulações, a voz parece ser capaz de resistência, de manter uma entidade e até uma identidade: podemos não crer naquilo que se diz, mas tendemos a crer que alguém o diz”. (ARFUCH, 1995, p. 152)

Contudo, o que implica a decisão de Fonseca ao não expor opiniões, memórias, ou quaisquer outros traços biográficos à opinião pública? É possível pensar na construção da personagem do autor pela sua recusa a se deixar entrevistar? Talvez a resposta imediata - e mais inocente - para esta questão é trazida por sua filha, Bia Corrêa, também escritora, em entrevista, logo após a morte de Rubem Fonseca, na qual justifica o silêncio do pai:

“Eu lembro sempre do meu pai do que ele dizia sobre escrever. Você não tem que contar, tem que mostrar. Tem várias dicas dele que eu uso agora trabalhando e escrevendo esses roteiros”. Ainda segundo Bia, Rubem Fonseca não gostava de dar entrevistas porque, segundo ele, não havia nada a acrescentar, já que tudo o que ele tinha a dizer estava nos livros. (SIMONI, 2020, s/p.)

Outra leitura possível é pensar o silêncio como resistência a uma certa linhagem crítica que se vale das análises biográficas e, principalmente, entrevistas, para refletir sobre a produção literária do autor. Aqui, vale ressaltar que essas são as principais fontes dos estudos que, apesar de não julgarem os méritos literários dos livros de Rubem Fonseca, reforçam a impossibilidade de descolá-los dos traços históricos, sociológicos e biográficos do autor. A título de ilustração, podemos mencionar as obras *1964: A Conquista do Estado — Ação Política, Poder e Golpe de Estado* (1981), do cientista político René Armand Dreifuss e *Propaganda e cinema: a serviço do golpe, 1962-1964* (2001) da jornalista Denise Assis. Tal perspectiva, inclusive, é reforçada por Denise Assis, em ensaio sobre a morte do autor em abril de 2020, quando afirma:

José Rubem Fonseca, o escritor, foi bem maior que isto. Bastava vir a público dizer, com tranquilidade, que participou, mas no final mudou de posicionamento político. Preferiu, porém, carregar pela vida toda esta aura de mistério e fuga, quem sabe, fazendo ele um personagem de si mesmo. (ASSIS, 2020, s/p.)

Se Reynoso utiliza-se da entrevista como uma plataforma que esse gênero oferece ao autor, para que consiga, de algum modo, fugir do jogo de poderes ao qual está submetido – e em posição de desvantagem – pela crítica, Fonseca opta pelo silêncio, talvez, para se afastar da terrível realidade autoritária a qual os biografismos insistiriam em aproximá-lo, como sugere a jornalista Denise Assis: “Seus livros, inegáveis obras primas, o fizeram consagrado, e talvez ele não quisesse misturar os circuitos entre o militante de direita que foi, e o escritor com aura progressista que se tornou” (ASSIS, 2020, s/p.).

Ao propormos o breve levantamento histórico-biográfico de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso nesta seção, buscou-se superar a perspectiva histórico-arquivista meramente descritiva dos “biografados”, para destacar a imbricada relação entre o texto literário e os traços biográficos, como explica a professora Maria Eneida Souza:

Nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual. A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. (SOUZA, 2011, p. 20.)

Diante disso, não se pretende reduzir a obra à vida dos autores, nem atrelar a ficção a um subproduto das experiências pessoais de Fonseca e Reynoso. Mas, sim, tornar claras as dimensões teórico-ficcionais entre obra e vida visando a compreender melhor a produção ficcional de ambos os escritores, considerando que a esfera literária dialoga com a biográfica,

em sua dimensão alegórica. Para tanto, na próxima seção, iremos retomar o ensaio publicado pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa, em 1971, baseado em sua tese de doutoramento, intitulado *García Márquez: historia de un deicidio*, no qual o autor peruano discute, a partir de uma pesquisa biográfica sobre eventos da vida e da genealogia de Gabriel García Márquez, o trabalho ficcional e, de maneira geral, as inter-relações entre vida e obra no processo da escrita de um romance.

3.2 A história de um deicídio: reificar a experiência vivida na ficção

Ao publicar *Historia de Un Deicidio*, Vargas Llosa realiza um minucioso estudo literário, entrelaçando a vida de Gabriel García Márquez e sua genealogia com sua produção ficcional, desde os primeiros contos até *Cem Anos de Solidão*. A obra divide-se em duas grandes partes: “A realidade real” e “A realidade fictícia”. A primeira é aquela sobre a qual este estudo irá se deter, pois é ali que será estruturado o referencial teórico adotado nas análises seguintes da obra.

A seção que inicia o ensaio, “A realidade como anedota”, retoma as memórias da vida do autor colombiano, mais precisamente dos seus pais. O espaço idealizado pelas lembranças dos relatos orais e pelas memórias de infância se contrapõem com a realidade encontrada no retorno à Aracataca, já adolescente:

Pero el acontecimiento que la consolidaría [la vocación] definitivamente y la orientaría en una dirección precisa no fue partir de, sino regresar a Aracataca: el maravilloso mundo que se había llevado en la memoria a Bogotá, en el que había vivido emocionalmente durante sus años de interno, a través de la nostalgia y los recuerdos, se hizo pedazos: la realidad lo destruyó. Su venganza fue destruir la realidad y reconstruirla con palabras, a partir de esos escombros a que había quedado reducida su infancia. (LLOSA, 1971, p. 93-94)

Para Llosa, a ruptura do imaginário com a realidade forja a vocação literária de García Márquez e se tornará elemento indissociável de sua realidade ficcional, no realismo maravilhoso elaborado pelo escritor. Isso será aprofundado na segunda seção de seu livro, “O romancista e seus demônios”, que começa com uma assertiva afirmação: “ESCRIBIR novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea.” (LLOSA, 1971, p. 88).

Sob esta perspectiva, tem-se que o escritor é um rebelde, um autoproclamado marginal (LLOSA, 1971, p. 100), que, ao revoltar-se com o estado das coisas no mundo, reage suprimindo a realidade, reelaborando-a através de palavras. E ao fazê-lo (matar a realidade) também mata aquele que a instaurou, por isso comete um “deicídio”. A associação da vocação literária com a imagem do autor deslocado, marginal, é um lugar comum na história e rodeado de uma perspectiva falsa, muitas vezes inventada, pois ao declarar-se assim, diferencia-se dos demais, daqueles que se acomodam e se resignam com a realidade.

É interessante pensar como essa identidade inventada se articula com a fala do Autor do conto “Intestino Grosso”, ao afirmar que: “Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido.” (FONSECA, 1989, p. 164). Importa, sob o prisma do deicídio, especialmente, a associação do escritor com o bandido apontada pelo Autor. Na alegoria construída por Vargas Llosa são elaboradas diversas metáforas relacionadas ao crime e à violência. O escritor assassina a realidade, ele é um marginal. Ele também é um ladrão, que furta a realidade para suprimi-la (LLOSA, 1971, p. 108). Assim como exorciza seus demônios a partir da sua ficcionalização, o escritor é um rebelde, que se revolta com a arbitrariedade da realidade que está posta e, diante disso, resolve assassiná-la metaforicamente e assumir o posto daquele que anteriormente dava as cartas. E nessa realidade suplantada, criada por sua vocação deicida, poderá matar novamente ao Deus, ao burlar suas leis, ao transformar em vitória ao menos uma das derrotas que o motivaram a escrever.

A perspectiva explorada por Vargas Llosa para discutir a questão da tensão entre matéria e forma, entre imaginário e realidade dialoga com as reflexões de Jean-Paul Sartre, em seu ensaio “Las Sirvientas”, do livro *San Genet comediante y mártir*. Sartre afirma que Jean Genet traz um trauma da infância, ter sido pego roubando, como um de seus demônios que leva para sua vida adulta e, por conseguinte, para sua produção dramática, assumindo uma postura rebelde frente às leis. No entanto, a forma como realiza essa sublimação no plano teatral, escalonando seus traumas a três graus de irrealização (SARTRE, 1967, p. 723), faz com que a peça de Genet que dá nome ao ensaio, torne-se, ao mesmo tempo, símbolo da imaginação pura, como também de Genet mesmo (SARTRE, 1967, p. 715).

É interessante pensar como a resposta encontrada pelo ficcionista para afrontar a realidade arbitrária que o oprime também se aproxima ao que Miguel, em *En Octubre no hay milagros*, decide fazer para expurgar toda sua revolta. Por associação, não seria essa também a redenção almejada por Miguel na sua busca pela derrubada literal da imagem sagrada? Diante do autoritarismo da realidade enfrentada por sua família, é preciso suplantar aquele

sistema e a derrubada do santo de seu andor é um gesto simbólico da não resignação. Miguel também possui vocação literária, é um intelectual (aqui, emprega-se o termo como Jean Paul Sartre o compreende, conforme veremos mais adiante) e também é um deslocado.

El día que escribió su primer cuento - era sobre el billar de su barrio, en donde el personaje principal era el famoso Choro Plantado - salió corriendo de su casa con el cuaderno de tapa negra doblado. Buscó a sus amigos de la cantina y del billar (...) y después, tembloroso, leyó su cuento. El auditorio festejó con risas las palabras groseras del relato y nada más. Esa noche, decepcionado, estuvo con las manos en los bolsillos y un cigarro en la boca, caminando, solo, por toda Chacra Colorada. Nadie podía explicarse cómo, tan vago, tan billarista, tan borracho, tan frecuentador de mujeres malas, era el mejor alumno de su sección. Tampoco, nadie de su barrio, de su familia, pudo explicarse el porqué lo habían desaprobado en el examen de ingreso a la universidad. (REYNOSO, 2005, p. 342)

Contudo, ao tentar suplantar a realidade com palavras, Miguel se frustra. Os amigos não compreendem, apenas riem das palavras grosseiras do relato e nada mais. A reação de seus leitores alijam Miguel a uma posição ainda mais marginal, restando-lhe apenas a ação violenta para insurgir instintivamente contra o estabelecido.

Mas o que leva o escritor a rebelar-se? ou, por que escrever? O primeiro ponto a ser destacado por Vargas Llosa ao tentar responder essas perguntas é de que não é o escritor que escolhe os seus temas, mas, precisamente, o oposto. “Un hombre no elige a sus ‘demonios’: le ocurren ciertas cosas, algunas lo hieren tanto que lo llevan, locamente, a negar la realidad y querer reemplazarla.” (LLOSA, 1971, p. 99). Destaca-se o fato de a metáfora empreendida por Llosa manter-se no plano teológico. Se Deus é quem cria a realidade, são os demônios aqueles que provocam e escolhem suas “vítimas”, os deicidas. Os demônios, nesta alegoria, correspondem a duas instâncias, uma ativa, aquela que impulsiona a vocação ficcional, e outra, passiva, que é a própria matéria que o autor deseja romper em sua ficção.

Os demônios, portanto, são os estímulos criadores, que motivam a vocação literária e são também seus paradigmas, seus temas recorrentes. Vale destacar o viés psicanalítico envolvido nessa formulação teórica. Por um lado, será considerado o trauma original como propulsor da ruptura com a realidade, que sobrevive na memória do sujeito, como explica Vargas Llosa: “ellas [experiencias traumáticas] serán la cantera que le suministrará una y otra vez los materiales para la edificación de la realidad ficticia, y ellas la razón de ser del designio que atraviesa todas sus ficciones como una idea fija.” (LLOSA, 1971, p. 98).

Na perspectiva psicanalítica, tem-se dois pontos-chave arraigados ao conceito de trauma: temporalidade e fantasia. Como discutido previamente, o trauma é um processo “a posteriori”, um retorno ao passado, a um real que foi perdido e que o inconsciente irá tentar representar, posteriormente, através de flashbacks, sonhos.... ou, como proposto por Llosa,

através da ficção. E, ainda, é preciso considerar o segundo ponto de inflexão do evento traumático, sua dimensão de fantasia. O inconsciente representa o evento traumático, uma vez que não é possível repeti-lo, pois foi um encontro perdido, e isso implica criação, como destaca a psicanalista Sandra Letícia Berta (2012, p. 5), ao afirmar que a narrativa de um trauma exige uma posição do narrador, e que isso não retira seu valor de verdade, mas reafirma que o trauma é incorporado à fantasia. Essa reflexão psicanalítica alinha-se à teoria do deicídio, já que:

La creación literaria consiste no tanto en inventar como en transformar, en trasvasar ciertos contenidos de la subjetividad más estricta a un plano objetivo de la realidad. El testimonio del suplantador de Dios sobre los plagios de la realidad real que anidan en sus ficciones, es tan sospechoso como el testimonio de un hombre sobre el origen de sus obsesiones o los fantasmas que visitan sus sueños. (LLOSA, 1971, p. 110)

E, nesse sentido, a escrita ficcional sempre comportará sua dimensão de real e de fantasia, uma vez que “Ningún escritor podría hacerlo [escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales]; aun en la ficción más impersonal se esconde un ‘demonio’” (LLOSA, 1971, p. 91).

A partir dessas reflexões, pode-se depreender que o processo ficcional, desde sua origem, é articulado sob uma tensão, entre limite e transgressão, entre realidade e memória, entre a experiência, o trauma e a ficção, a fantasia. Escrever ficção é reificar a experiência. Mais do que suplantar o real, ficcionalizar é fazer a experiência voltar a tornar-se presente, mas sob novas leis e condições, de modo a transformar-se em um produto autônomo, completamente distinto do objeto do qual se apropriou. E essa mudança se justifica pelo papel transformador da arte, como explica Hannah Arendt: “a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até as cinzas pudessem irromper em chamas” (ARENDR, 2007, p. 182).

Por isso, ainda que a ficção se estabeleça a partir do material real, seja de seus “demônios pessoais”, da experiência vivida pelo escritor, ou dos “demônios coletivos”, dos traumas compartilhados social e historicamente, a busca pelo paralelismo entre ambas as esferas é inóculo. Pois, como explica Mario Vargas Llosa, “(...) detectar los ‘demonios’ emboscados detrás de los temas o motivos tiene un interés sólo anecdótico: lo importante es averiguar en qué forma aquéllos se convierten en éstos.” (LLOSA, 1971, p. 119).

Sob este prisma, ao tomarmos o estudo elaborado por Llosa para discutir o estado da tensão entre ética e estética nos livros de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso, o que nos interessa não é compreender quais os demônios estão operando em sua produção, ou em quais

momentos os traços biográficos surgem nas obras. Mas, sim, analisar como cada autor realiza essa suplantação, quais os procedimentos literários utilizados para que aquelas obras tornem-se alta literatura. Isso é, quando a ficcionalização de seus demônios - pessoais, históricos, culturais - adquirem, pelos procedimentos estéticos, caráter universal. Uma vez que, como explica Llosa:

No es el saqueo lo que importa, sino el partido que es capaz de sacar el suplantador de Dios de sus hurtos. Aquí el fin justifica los medios: como el ladrón avezado, el novelista con talento consigue que su botín vuelva al mercado convertido realmente en un objeto distinto del que se apropió. (LLOSA, 1971, p. 119)

Sob este viés, o escritor peruano esclarece como o elemento biográfico subjaz o ficcional de forma a tornar-se outro, distinto daquilo de que se apropriou. Especialmente no escopo desta pesquisa, é exatamente esse ponto que será discutido nas seções seguintes. Primeiramente, serão retomadas as reflexões propostas pelo filósofo e escritor Albert Camus, no livro *O mito de Sísifo* em que compara o trabalho do ficcionista com a pena imputada pelos deuses à personagem da mitologia grega: a tarefa absurda de levar uma pedra até o alto de uma montanha que toda vez rolará de volta até o ponto de partida. A escrita ficcional como tarefa absurda servirá para se analisar os contos “Corações Solitários” e “Intestino Grosso”, cujos protagonistas atuam profissionalmente como escritores, cada um à sua maneira, e refletem sobre o seu fazer literário.

3.3 O mito de Sísifo, a criação literária e o absurdo

O romancista e filósofo Albert Camus publica, em 1942, seu ensaio *O mito de Sísifo*, no qual discute, a partir da alegoria grega, alguns princípios da filosofia moderna e, em especial, o florescimento dos questionamentos existenciais em períodos de convulsão social, como o entre e o pós-guerras, os autoritarismos e a Shoá, bem como do suicídio como ilusão de liberdade. O autor explica que o desejo suicida, ou, antes, quando se começa a julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida, é uma questão que se torna mais frequente em momentos de exceção, nos quais a racionalidade não consegue dar conta dos absurdos da vida diante do horror. Sob o mesmo prisma, o filósofo Rafael Lauro, em seu blog Razão Inadequada, explica como a razão vai de encontro ao mundo violento e sem esperança com o qual Camus se depara ao escrever seu livro:

Eis a condição da única racionalidade possível: saber que não há verdade onde descansar. Os sistemas de governo e as guerras fazem toda razão tropeçar. Viver sob o peso do século sem ter uma ferramenta que dê conta. Pensar sob o assalto de uma razão que sabe ser vacilante. Agir sem ter no que se embasar. Ai está o homem absurdo, um estrangeiro em um mundo sem deus. (LAURO, 2018, s/p)

Nesse sentido, o suicídio torna-se um problema basilar da filosofia, pois, como explica Camus, “Morrer voluntariamente pressupõe que se reconheceu, ainda que instintivamente, o caráter irrisório desse hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver, o caráter insensato dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento.” (CAMUS, 2016, p. 9).

O homem, ao tomar consciência do absurdo ao qual está submetido, ao identificar os atos da vida mecânica que leva, desperta para sua condição desvantajosa, sempre um degrau mais abaixo do mundo que lhe causa estranheza. A consequência desse despertar é, para Camus, o suicídio ou o reestabelecimento. Este último seria a escapada mortal, uma terceira via: “A esperança de uma outra vida que é preciso ‘merecer’ ou a trapaça dos que vivem não para a própria vida mas para alguma grande ideia que a ultrapassa ou a sublima, lhe dá um sentido e a atraíção” (CAMUS, 2016, p. 10). A trapaça empreendida por aquele que não se resigna nem se submete ao círculo vicioso que sufoca suas esperanças cotidianamente é, então, exemplificada pelo mito grego que dá nome ao livro de Camus.

O mito de Sísifo trata das artimanhas realizadas por Sísifo, considerado o mais inteligente e esperto dos mortais, que, após desafiar e enganar Zeus e Hades, é sentenciado pelos deuses a uma punição exemplar, passar a eternidade empurrando uma pedra pesada pela encosta de uma montanha íngreme. Contudo, sempre quando estava prestes a chegar ao topo, a rocha rolaria abaixo, até o vale, de modo que Sísifo tivesse de escalar repetidamente a montanha, por toda a eternidade.

A pena infinita dentro da alegoria proposta por Camus se relaciona com o próprio caráter sem sentido da vida. Nesse sentido, paralelamente ao castigo da mitologia grega, cuja penitência é nunca alcançar o resultado almejado, mas passar a eternidade buscando-o, a tarefa do escritor é, através da palavra, procurar - sempre de maneira frustrada - reelaborar o vivido. E, nesse ponto, as reflexões de Vargas Llosa, em sua teoria deicida, articulam-se com o proposto por Albert Camus:

El ejercicio de su vocación es un paliativo, no un remedio. Nunca triunfará en su vertiginoso, casi siempre inconsciente designio de sustituir: cada novela será un fracaso, cada cuento una desilusión. Pero de esas derrotas sistemáticas sacará nuevas fuerzas, y otra vez lo intentará, y fracasará y seguirá escribiendo, en pos de la imposible victoria. Su vocación será un simulacro continuo gracias al cual podrá vivir. (LLOSA, 1971, p. 100)

As novas motivações evocadas pelo autor após sucessivas derrotas em seu empreendimento literário partem do mesmo lugar da ação de Sísifo ao buscar novamente a pedra que rolara para baixo. E é precisamente este o momento da tomada de consciência, pois, como afirma Sandra de Pádua Castro (2019, p. 29), ao descer o morro, Sísifo tem a oportunidade de constatar, de discernir e rebelar-se contra aquela realidade, pois: “Neste ponto do seu caminho, o homem se encontra diante do irracional. Sente em si o desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo.” (CAMUS, 2006, p. 41).

Contra a inutilidade da vida sob o prisma absurdo, escrever reveste-se de um novo estímulo. Na revolta contra o vazio e contra a morte, o romance é também uma resposta absurda: a ficção é a terceira via, é a tentativa de perdurar, de resistir. Sob este viés existencialista, o ficcionista, assim como Sísifo, é aquele que sente os reflexos provocados pelo absurdo ao mesmo tempo em que se conforta ao compreender sua origem ridícula:

Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um **começo ridículo**. Muitas vezes as grandes obras nascem na esquina de uma rua ou na porta giratória de um restaurante. Absurdo assim. **O mundo absurdo, mais do que outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável**. Em certas situações, responder “nada” a uma pergunta sobre a natureza de seus pensamentos pode ser uma finta de um homem. Os seres amados sabem bem disto. Mas se a resposta for sincera, se expressar aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta, ela é então um primeiro sinal do absurdo.” (CAMUS, 2006, p.26-27, grifo nosso)

Assumir a ficção como tarefa absurda implica tornar clara a própria dimensão inútil do automatismo da vida (é importante ressaltar os paradoxos que alicerçam essa perspectiva: grande e ridículo, nobre e miserável, vazio e eloquente) e responder a ela com a rebeldia do lúdico, a partir da compreensão de seu traço risível no universo de horror em que ela se estrutura. Sob o prisma do ridículo, pode-se observar como essa reflexão se alinha ao conto “O sonho de um homem ridículo” (1877) de Fiódor Dostoiévski, que se inicia com a afirmação:

Eu sou um homem ridículo. Agora eles me chamam de louco. Isso seria uma promoção, se eu não continuasse sendo para eles tão ridículo quanto antes. Mas agora já nem me zango, agora todos eles são queridos para mim, e até quando riem de mim - aí é que são ainda mais queridos. Eu também ria junto - não de mim mesmo, mas por amá-los, se ao olhar para eles não ficasse tão triste. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 91)

No conto, o ridículo, num primeiro momento, corresponde ao ordinário, ao homem comum. O narrador em primeira pessoa explica que se considerava assim porque para ele tudo tanto faz: "Senti de repente que para mim dava no mesmo que existisse um mundo ou

que nada houvesse em lugar nenhum (...) tudo para mim era indiferente." (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 92-93). Nesse sentido, o ridículo está associado ao tédio, à indiferença e à melancolia. Há a constatação da falta de propósito da existência do sujeito no mundo, sem que exista uma elaboração maior das causas desse deslocamento. Outro ponto que se destaca no âmbito do ridículo é seu caráter risível.

De repente desabafei-lhes isso mesmo: "Ora, senhores, para vós tanto faz". Não levaram a mal, apenas começaram a rir de mim. É que falei sem nenhuma censura, e só porque para mim tudo era indiferente. Viram mesmo que para mim tudo era indiferente e se alegraram muito. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 94)

O homem ridículo é aquele de quem as pessoas riem, e o motivo para considerarem-no cômico relaciona-se com o fato de ele tensionar aquilo que é posto, o normal e o esperado. Quando ele fala sem nenhuma censura, assumindo-se ridículo, expõe-se o absurdo, o feio, o humano. E essa cisão com o inesperado causa alívio, refletido no riso daqueles que o escutam.

Contudo, essa primeira concepção de ridículo, associada ao ordinário, recebe um novo contorno após o episódio em que a personagem, determinada a cometer suicídio, é abordada por uma menina que chora por sua mãe. Apesar de não ajudá-la, o homem chega em casa e se comove com uma sensação de pena e de vergonha por não tê-la amparado, constatando que nem tudo a ele lhe era indiferente, o que o leva a um profundo questionamento que o faz decidir não se matar naquela noite.

Parecia-me evidente que, se eu sou um homem e ainda não um nada, e enquanto não me transformei num nada, então estou vivo, e consequentemente posso sofrer, me zangar ou sentir vergonha pelos meus atos. Que seja. Mas se eu vou me matar, por exemplo, daqui a duas horas, então o que é que me importa a menina e o que é que tenho a ver com a vergonha e com o resto do mundo? Eu me transformo em nada, num nada absoluto. E será que a consciência de que nesse instante eu vou deixar de existir completamente, e que portanto nada mais vai existir também, não poderia ter a mínima influência nem no sentimento de pena pela menina, nem no sentimento de vergonha depois da baixeza cometida? (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 100)

A tomada de consciência da personagem representa a resposta encontrada contra a indiferença sentida em relação ao mundo, é aquilo que Camus propõe contra a resignação e o suicídio. No entanto, se antes tem-se a escrita ficcional como terceira via, no conto de Dostoiévski, a saída é a partir do sonho. O homem ridículo, após desistir de matar-se, adormece e é no mundo onírico que ele reelabora o vivido.

A partir da noção de absurdo e de ridículo, discutida por Albert Camus e Dostoiévski, e visando à análise da tensão ética e estética operada em *Feliz Ano Novo*, interessa-nos, especialmente, compreender como esses conceitos são relacionados através do lúdico ao longo da obra, destacando-se aqueles contos em que o autor reflete ficcionalmente sobre o

trabalho de escrita. O primeiro conto sob este recorte é “Corações Solitários”. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que é contratado para escrever em uma revista feminina, depois de ser demitido de um jornal onde atuava como repórter policial. O início do conto já traz a marca do absurdo desde a ótica lúdica, quando o narrador explica o motivo de sua demissão:

Há muito tempo não acontecia na cidade um crime interessante envolvendo uma rica e linda jovem da sociedade, mortes, desaparecimentos, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo. (...) **estamos numa fase ruim.** (...) Só tem pequeno comerciante matando sócio, pequeno bandido matando pequeno comerciante, polícia matando pequeno bandido. **Coisas pequenas.** (FONSECA, 1989, p. 25, grifos nossos)

A constatação de que existem homicídios que sejam considerados “coisas pequenas”, os quais são menos atrativos do que aqueles que envolvam motivos passionais ou praticados por representantes das altas classes, explicita a espetacularização da violência sob a ótica do mercado de consumo. Isso é, o absurdo reflete-se no fato de as personagens entenderem e deixarem explícito que o jornalismo policial se aproxima do folhetim, especialmente no que se refere ao entretenimento dos leitores. E que, levado ao extremo da desassociação com questões de cunho moral ou humanitário, para esse trabalho, a vida é algo que o interesse público pode valorizar ou deixar de valorizar, conforme determinadas circunstâncias.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo comenta, sobre este ponto específico da prosa de Fonseca, que o autor, ao colocar em xeque a comodidade de certezas simplistas do senso comum, realiza uma encenação ficcional de temas filosóficos em sua produção ficcional. Como, por exemplo, também no conto “Livre-arbítrio” em que a personagem defende: “(...) que, ao contrário do que se pensa habitualmente, a preservação da vida não é um valor absoluto, fazendo lembrar da tese semelhante desenvolvida por Montaigne (...)” (FIGUEIREDO, 2003, p. 24). E esse procedimento recorrente na obra de Fonseca, segundo a pesquisadora, “obriga o leitor a pensar na contramão, desafiando, dessa forma a hipocrisia de uma sociedade que se caracteriza cada vez mais pelo consenso, forjado com o auxílio da mídia” (FIGUEIREDO, 2003, p. 26).

Ainda no conto “Corações Solitários”, Fonseca propõe uma reflexão sobre a tarefa do escritor e a noção de originalidade da obra literária. Quando o jornalista (sob o pseudônimo de Clarice Simone, numa clara alusão à Clarice Lispector e Simone de Beauvoir) escreve o roteiro de uma fotonovela a ser publicada, ele explica seu processo criativo:

Norma Virgínia escrevia a novela em quinze minutos. Ele tinha uma fórmula. Eu também tenho uma fórmula. Dá uma volta e aparece daqui a quinze minutos que você terá a sua novela pronta. Esse fotógrafo idiota pensava de mim o quê? Só porque tinha sido repórter de polícia isso não significava que eu era um bestalhão.

Se Norma Virgínia, ou lá qual fosse o nome dele, escrevia uma novela em quinze minutos, eu também escreveria. Afinal li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o'neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeareas, as four hundred best television plays. Era só chupar uma ideia aqui, outra ali, e pronto. (FONSECA, 1989, p. 30)

Primeiramente, tem-se a eliminação da distância que separa o trabalho criativo de uma mera operação comercial. A arte perde seu status elevado, sua “aura”, quando a escrita ficcional adentra a perspectiva de produção em série, tendo-se a rapidez como pré-requisito. O tempo converte-se em medida de produtividade, explicitando a ótica mercadológica que balizaria a escrita. Figueiredo (2003) afirma que esse procedimento corrói a antinomia de valores estabelecidos, ao frustrar as expectativas que se têm sobre o autor, supostamente um homem ilustrado. O mesmo pode ser observado no conto “Intestino Grosso”, em que o narrador explica a negociação realizada para que o Autor aceitasse ser entrevistado: “Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago — ‘por palavra’. (...) ‘Você disse duas mil seiscentas e vinte e sete palavras e nós vamos lhe mandar o cheque respectivo’.” (FONSECA, 1989, p. 30).

O elemento financeiro, nos dois contos, não se dissocia do trabalho do escritor. E esse ponto remete à perspectiva pragmática que envolve a produção ficcional das personagens fonsequianas. Sob este viés, deve-se haver assassinatos para que haja matéria e, conseqüentemente, trabalho ao jornalista, ou, ainda, o valor daquilo que é dito pelo Autor é calculado por palavra, ou seja, a palavra tem custo não pelo seu significado, mas em razão de quem a pronuncia. Nesse sentido, a genialidade do escritor é colocada em questão, pois, ao submeter-se ao modelo mercadológico, dessacraliza-se sujeito e obra literária.

Soma-se a isso o questionamento sobre a própria originalidade do texto. O roteirista da fotonovela de “Corações solitários” explicita seu processo criativo como uma colagem a partir dos clássicos: “Era só chupar uma ideia aqui, outra ali, e pronto”. Mais do que isso, o narrador evidencia como os enredos inspirados na literatura canônica são uma prática historicamente reproduzida, seja no universo dos folhetins ou nas formas televisionadas: “as four hundred best television plays”. Por outro lado, os escritores dos contos de Fonseca também tornam claro o caráter ridículo desse procedimento quando descolado do universo para o qual foi transposto:

Mas não dá para eu fotografar, garoto. Tenho que fazer tudo em duas horas. Onde vou arranjar a mansão rica? Os automóveis? O convento pitoresco? O bosque florido? Esse problema é seu. Onde vou arranjar, continuou Mônica Tutsi, como se não tivesse me ouvido, os dois jovens louros esbeltos de olhos azuis? Nossos artistas são todos meio para o mulato. Onde vou arranjar a carroça? Faz outra, garoto. (FONSECA, 1989, p. 31)

Ao tentar reproduzir uma versão atualizada de Romeu e Julieta na Revista Mulheres, o narrador mantém elementos da peça original que se chocam com a realidade histórico-social e econômica de seu público leitor. O ridículo, nesse contexto, é explicitado pela ironia da inadequação dessas narrativas ao contexto suburbano brasileiro moderno. A desassociação dos elementos temporais, históricos, culturais e sociais com a realidade local é enfatizada de forma proposital e pode ser compreendida como uma provocação a um modelo de historiografia que forja uma tradição literária nacional na tentativa de refletir um modelo correlato, europeu, e que, segundo Flora Süssekind:

Em eco, repetem-se proverbialmente Tal pai, tal filho; tal escritor, tal obra; tal nação, tal literatura. E qualquer *tal* que se transforme em *qual?* faz do filho, do escritor, da literatura, estranhos. Como “parricida” ou “órfão” se torna qualquer texto que ouse fragmentar as ideias de paternidade, autoria e nacionalidade. (SÜSSEKIND, 1984, p. 34)

O roteiro elaborado por Clarice Simone, então, evidencia as inconsistências dessa paridade ficcional “Onde vou arranjar (...) os dois jovens louros esbeltos de olhos azuis? Nossos artistas são todos meio para o mulato”. Na transposição do clássico Shakespeariano para as periferias cariocas, tal literatura provoca um *qual?* (para usar os termos de Flora Süssekind) e a tentativa de tornar-se homólogo é insuficiente e, mais do que isso, ridícula. Existe um abismo entre ambos os referentes, mas, ainda se considerarmos apenas os cânones literários nacionais, o paralelo mantém-se inviável. O Autor do conto “Intestino Grosso” reforça essa percepção ao contrapor sua produção ficcional com o cânone brasileiro *Grande Sertão: Veredas*:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim.” (FONSECA, 1989, p. 76)

As iconografias literárias produzidas até então para representar o nacional não dão conta da realidade das cidades brasileiras de fins do século XX. A natureza exuberante, os rincões quase mitológicos do universo roseano, vão de encontro com o céu poluído das metrópoles onde vive o Autor. E, talvez, seja através da autorreferencialidade e da metalinguagem dos contos que a crítica consiga propor uma leitura sobre como Rubem Fonseca compreende seu trabalho ficcional.

Em 22 de novembro de 1975, o escritor e diplomata Ary Quintella (1933-1999) escreve uma resenha sobre o livro de Fonseca intitulada “Afinal, não dá mais para Diadorim”, para o *Jornal do Brasil*. O texto, que traz no título a conhecida frase do conto “Intestino Grosso”, salienta como o Autor coloca em xeque a tradição literária brasileira de viés regionalista que destaca a exuberância da natureza nacional, a partir da menção à protagonista do grande romance de Guimarães Rosa. Para Quintella, esse é o conto mais profundo da obra, pois se trata de um conto “corajoso, que interessa a todos que se interessem por literatura, pois nele Rubem faz a válida crítica: interior ou cidade?”. Para o crítico, o maior mérito da obra está em conseguir discutir o próprio estatuto literário vigente, em meio aos delitos que a compõem e que podem deixar o leitor mais distraído – e aqui se incluem os censores institucionais - acreditando se tratar de literatura pornográfica, amoral.

Outro ponto de inflexão sobre o processo de escrita ficcional apresentado nos contos de Fonseca aparece em uma das últimas perguntas realizadas pelo entrevistador ao Autor ainda no conto “Intestino Grosso”: “‘Última pergunta: você gosta de escrever?’ ‘Não. Nenhum escritor gosta realmente de escrever. Eu gosto de amar e de beber vinho: na minha idade eu não deveria perder tempo com outras coisas, mas não consigo parar de escrever. É uma doença.’” (FONSECA, 1979, p. 174). Primeiramente, pode-se pensar que, ao longo de toda entrevista, a personagem desconstrói a perspectiva idealizada que considera o autor como sujeito genial. Esta leitura inicial parece facilmente encontrar correspondência nos contos “Corações Solitários” e também em “Agruras de um jovem escritor”, no qual o reconhecimento público é o grande motivador da escolha profissional do narrador:

(...) quando ganhei o prêmio de poesia da Academia e meu retrato saiu no jornal e eu achei que ficaria instantaneamente famoso, com as mulheres se atirando nos meus braços. O tempo foi passando, e nada disso acontecia, um dia fui ao oculista e ao dizer para a recepcionista, profissão escritor, ela perguntou - estivador? Minha fama durara vinte e quatro horas. (FONSECA, 1979, p. 94)

É também o desejo de se tornar conhecido que o leva a reescrever a carta de suicídio de sua amante, vislumbrando a repercussão de seu conteúdo nos jornais que fariam a cobertura da morte: “(...) por instantes fiquei na dúvida, o que era melhor para um jovem escritor, um

prêmio da Academia ou uma mulher que se mata por ele, deixando uma carta de despedida, culpando-o desse gesto de amor desesperado?” (FONSECA, 1979, p. 96). E que, ironicamente, faz com que seja preso, ao constatarem que a caligrafia da carta era idêntica à sua. Nesse sentido, ratifica-se a ideia de dessacralização do trabalho literário, pois o motivo pelo qual escrevem sustenta-se, nos dois contos, sobre questões muito pragmáticas e pouco altruístas ou desinteressadas: escreve-se para ter um emprego, ou para obter reconhecimento público. É interessante notar como as personagens escritoras de seus contos fixam-se em uma autoexposição no limite da saturação (a entrevista polêmica, a busca pela fama e pelo reconhecimento...) em contraposição ao próprio autor, que sempre se manteve recluso quanto a sua vida privada.

No entanto, ao retomarmos a afirmação final de “Intestino Grosso”: “(...) não consigo parar de escrever. É uma doença”, em que a ideia de dom é transformada em uma doença, um vício, estabelece-se outro viés de compreensão sobre a tarefa ficcional, escreve-se porque, para ele, não há outra alternativa. Em certa medida, isso vai ao encontro das reflexões de Mario Vargas Llosa e Albert Camus no que diz respeito à dimensão desajustada do escritor. O escritor, para eles, é um rebelde, um deslocado da sociedade, para Vargas Llosa, um deícida, para Camus, um insurgente tal qual Sísifo. Assim como o Autor do conto fonsequiano, que descreve sua obsessão pela escrita como uma doença, para o escritor peruano, a relação conflitiva enfrentada pelo artista frente à realidade converte-o em um escravo cuja liberdade é recuperada no ato de escrever:

En el dominio específico de sus fuentes, el suplantador de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que ha extraído la voluntad de escribir y de las que esta voluntad se nutre incansablemente al traducirse en una praxis. Pero en el ejercicio de su vocación, en la operación concreta de convertir sus obsesiones en historias, el suplantador de Dios recupera su libertad y puede ejercerla sin límites. El esclavo es un ser absolutamente libre en el dominio de la forma, y es precisamente en este dominio - el del lenguaje y el orden de una ficción - en el que se decide su victoria o su fracaso como suplantador de Dios. (LLOSA, 1971, p. 107)

No conto de Sísifo, a restrição de liberdade imputada ao sujeito é explicitada de forma ainda mais contundente, pois o homem é sentenciado a uma tarefa absurda. Mas, apesar da perspectiva negativa diante da passividade por não ter opções, a qual compartilha, em certa medida, com o Autor e com o suplantador de Deus, Sísifo também encontra na criação a possibilidade de rebelar-se, como explica o filósofo Rafael Lauro:

A filosofia trágica encontra a estética e uma ética solar surge. O absurdo abre a possibilidade de criação. A revolta dá sua porção de sentido. A eternidade nada mais é do que um destino certo. A liberdade é uma condenação à presença. A criação é a atualização das forças em mais capacidade de existir e afirmar. (LAURO, 2018, s/p)

Após essas reflexões, tem-se que a vocação literária é um prisma de duas faces. Isso é, se, por um lado, a criação artística liberta o sujeito da realidade, ao mesmo tempo, ela mesma é um vício, uma sentença, uma atipicidade da qual o escritor não consegue se livrar. Sob este recorte, considerando o trabalho ficcional discutido em *Feliz Ano Novo*, pode-se considerar que Fonseca é um escritor que possui muita clareza sobre seu próprio projeto ficcional e, por isso, não se deve compreender as discussões empreendidas sobre a literatura e o fazer literário em seus contos como um reflexo objetivo do que o autor pensa, nem tampouco como reflexões puramente ficcionais e desarticuladas de intenção.

Fonseca parece reforçar tal dicotomia e, mais do que isso, brinca com ela. Isso pode ser observado quando consideramos que sua escrita é autorreferente, com a ampla utilização da metaficção, ao mesmo tempo em que é muito fragmentada, impedindo qualquer leitura que proponha um caráter menos ficcional e mais biográfico. Todas essas formulações, na obra, funcionam como uma tentativa de implodir paradigmas estabelecidos da crítica literária. E, nesse sentido, podemos pensar em uma das formulações de Umberto Eco encontrada na coletânea de textos *Nos ombros dos gigantes* (2018) na qual o teórico italiano afirma que a literatura é associada ao máximo de perspectivismo e relativismo em relação à realidade, uma vez que ela cria universos ficcionais; no entanto, não há nada menos controvertido e menos sujeito a relativismos do que a literatura, pois a narrativa ficcional é incontrovertida, isso é, ainda que a interpretação seja aberta, o fato narrativo é completamente fixo, factual.

Sob este prisma, quando Rubem Fonseca discute o fazer literário a partir da autoria, do jornalista ou do jovem escritor, em seus contos, ele recobre tais afirmações com a distância do relativismo, pois trata-se de ficção. Contudo, aquilo que as personagens dizem, suas opiniões, por estarem inscritas dentro da obra, não deixam abertura para questionamentos. Isso é, ainda que não se possa saber se Fonseca acreditava ou não na aproximação da escrita ficcional com o mercado de consumo, não resta dúvida que o jornalista, sim. Ou, apesar de Fonseca nunca ter comentado sobre sua percepção frente à existência ou não de uma literatura nacional robusta, o leitor de *Feliz Ano Novo* encontrará mais dificuldade em refutar que o Autor realmente desprezava essa hipótese, ou quaisquer outras afirmações que ele dissera em “Intestino Grosso” (ainda que a interpretação possa considerar a ironia, os lapsos e a não inocência da própria natureza do gênero entrevista).

E, nesse sentido, considerando todas as reflexões discutidas nesta seção, pode-se concluir que interessa menos compreender o que o autor empírico de fato pensa sobre seu trabalho ficcional do que como suas formulações teóricas aparecem em sua produção literária.

Pois, é somente dentro dos limites do literário, a partir de seu caráter autônomo, que a criação absurda representa qualquer coisa para fora de si e, então, realiza-se ética e esteticamente.

3.4 Que é a literatura engajada?

Em 1947, Jean-Paul Sartre publica o ensaio *Que é a literatura?* (2004) no qual discute como se dão os processos de criação literária sob o prisma de uma ontologia fenomenológica. No contexto do pós-guerras, marcado pelo caos social e pela falência de paradigmas que até então sustentavam os sistemas culturais, ideológicos, políticos e econômicos vigentes, o filósofo e romancista francês propõe uma reflexão de viés existencialista sobre o próprio papel da literatura (notadamente da prosa¹⁴) a partir de três grandes questões: que é escrever? Por que escrever? Para quem se escreve?

Primeiramente, é preciso destacar que Sartre considera a escrita como ação e isso se relaciona intimamente com a perspectiva ontológica adotada pelo filósofo. Ao tomar a escrita como ato, desmistifica-se a concepção idealista da arte como forma de expressão elevada, e, por conseguinte, elitista, considerando-a um ofício cuja especificidade é o trabalho com a linguagem: “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa” (SARTRE, 2004, p. 22).

Para o filósofo francês, o autor, ao proceder à tarefa de escrita literária, deve escolher sobre o que escrever e, inclusive, sobre o que silenciar. Ele esclarece que, ainda que seu trabalho seja relacionado ao estilo e à linguagem, ao produzir sua obra, o escritor deve realizar uma escolha, na qual, tratando-se da alta literatura, o tema sempre prevalece sobre a forma:

Em suma, trata-se de saber a respeito do que se quer escrever: de borboletas ou da condição dos judeus. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá. Muitas vezes ocorre que as duas escolhas sejam uma só, mas jamais, nos bons autores, a segunda precede a primeira. (SARTRE, 2004, p. 23)

Esta escolha implica colocar-se *em situação* na linguagem. Isso é, nomear alguma conduta ou situação humana, revelando-a, recolhendo sua inocência e tornando-a explícita ao

¹⁴ Sartre explica, ao diferenciar poesia de prosa, que a prosa é utilitária por essência, por isso suas reflexões acerca da literatura engajada detêm-se sobre este gênero, pois: “O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada. Já vimos suficientemente a linguagem pelo avesso; convém agora considerá-la do lado direito”. (SARTRE, 2004, p. 18)

escritor e ao seu leitor. Nesse sentido, Sartre afirma que: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana.” (SARTRE, 2004, p. 20)

Para Sartre, escrever é engajar-se (a si próprio) e exigir o mesmo do leitor. Sob este prisma, a literatura converte-se em um ato dialético entre leitor e autor, tangenciado pela liberdade de ambos. Ele explica que a leitura de uma obra literária:

É uma decisão livre que cada um deles [autor e leitor] toma independentemente. Estabelece-se então um vaivém dialético; quando leio, exijo; o que leio, então, desde que minhas exigências sejam satisfeitas, me incita a exigir mais do autor, o que significa: exigir do autor que ele exija mais de mim mesmo. Reciprocamente, a exigência do autor é que eu leve ao mais alto grau as minhas exigências. Assim a minha liberdade, ao se manifestar, desvenda a liberdade do outro. (SARTRE, 2004, p. 46)

Tomando a escrita como ação e o pacto do autor com o leitor, Sartre elabora o conceito de literatura engajada. Contudo, para compreender o engajamento do escritor a partir de sua práxis literária, é preciso discutir o estado das artes no momento em que o escritor francês publica sua obra. Para tanto, Sartre dedica um capítulo de seu livro para refletir sobre a “Situação do escritor em 1947”, no qual realiza uma retrospectiva das condições de produção de literatura ao longo dos séculos, notadamente no contexto ocidental. O ponto central da retomada é a compreensão de que a literatura, durante boa parte do tempo, deteve-se sobre classes econômica e culturalmente dominantes, como a nobreza e a burguesia.

No contexto moderno, Sartre salienta que, desde o século XVIII, a elite econômica vale-se da literatura para propagar valores e costumes burgueses, de forma a seus leitores se verem retratados nos romances modernos, com fins claramente utilitaristas. Até então, o sistema literário era completamente autocentrado, quem produz e consome as obras literárias faziam parte de um mesmo grupo, que fala de si para si.

Somos, portanto, os escritores mais burgueses do mundo. Bem alojados, decentemente vestidos, menos bem alimentados, talvez: mas até isso é significativo, pois o burguês gasta proporcionalmente menos que o operário com a alimentação; muito mais com roupas e habitação. Todos nós, aliás, imbuídos da cultura burguesa: na França, onde o bacharelado é um diploma de burguesia, não se admite que alguém tenha o projeto de escrever sem ser ao menos bacharel. (...) e pensávamos ingenuamente que os nossos futuros escritos sairiam de nossos espíritos no estado de acabamento em que encontrávamos os escritos alheios, com chancela do reconhecimento coletivo e aquela pompa que vem da consagração secular; em suma, como bens nacionais. (SARTRE, 2004, p. 129-130)

No entanto, em fins do século XIX e, principalmente, ao longo do século XX, ainda que as origens socioeconômicas da elite letrada se mantivessem as mesmas, como o autor

reconhece, na citação prévia, ganham espaço outros pontos de vista, especialmente a partir do contato com o proletariado, tanto como classe estabelecida quanto como público leitor, o que, juntamente com o contexto bélico atravessado pela sociedade europeia, gera uma mudança na visão de classe retratada nas obras literárias. Visando a compreender as diferentes nuances desse momento de transição do sistema literário europeu, Sartre propõe a divisão de três gerações da literatura contemporânea até 1947.

A primeira é de autores que começaram a escrever antes da Primeira Guerra Mundial (1914). Essa geração, ainda que seja duramente crítica do utilitarismo da literatura, não propõe uma ruptura com o *status-quo*¹⁵, mas sim uma análise de viés humanista que visava a “ (...) conduzir, por aproximações, cada leitor até aquele ponto obscuro da alma mais burguesa (...)” (SARTRE, 2004, p. 134). Essa perspectiva reflete, portanto, uma forma de anulação da luta social, pois alinhava-se à ideia de que “certamente vale mais contestá-la [a ordem estabelecida] por uma sonhadora melancolia do que subvertê-la pelas armas.” (SARTRE, 2004, p. 135).

A segunda geração é aquela que começa a publicar no Período Entreguerras, isto é, a partir de 1918. O contexto absurdo do pós-guerra traz consigo o retorno do espírito de Negatividade e o movimento surrealista é aquele que melhor sintetizaria as motivações dessa etapa. Sartre explica que as violências dos anos de guerra os levaram a um radicalismo e que:

Enquanto os seus predecessores se limitavam a combater pelo consumo a ideologia utilitária da burguesia, os surrealistas identificam mais profundamente a busca do útil com o projeto humano, isto é, com a vida consciente e voluntária. A consciência é burguesa, o Eu é burguês: a Negatividade deve exercer-se em primeiro lugar sobre essa Natureza (...). Trata-se de aniquilar, antes de mais nada, as distinções herdadas entre a vida consciente e a inconsciente, entre o sonho e a vigília. Isso significa dissolver a subjetividade. (SARTRE, 2004, p. 135-136)

Além de aniquilar a subjetividade, os surrealistas também visavam a destruir a própria objetividade, seja através dos simulacros de Duchamp, como os torrões de açúcar esculpidos em mármore, ou do método paranóico-crítico de Salvador Dalí, de forma a contribuir para o descrédito total do mundo real. É a partir do esvaziamento de sentido e da própria presença do objeto artístico que o surrealismo radicaliza a negação da utilidade da arte (iniciada mas de forma limitada pela geração anterior). Contudo, tal aniquilamento é apenas parcial, uma vez que, ainda que os surrealistas se declarem e se alinhem ao movimento revolucionário organizado, o Partido Comunista, eles param nessa etapa da revolução popular, de modo que

¹⁵ Sartre denomina a produção dessa geração como “literatura de álibi”, pois havia uma preocupação desses autores em não condenar a classe à qual pertencem, pois, “(...) desde antes da Primeira Guerra as classes dirigentes tinham mais necessidade de álibis do que de homenagens.” (SARTRE, 2004, p. 134)

as esparsas manifestações violentas que promovem só conseguem provocar escândalo, sem de fato alcançarem a classe proletária, como explica Sartre:

Assim, a primeira tentativa do escritor burguês para aproximar-se do proletariado permanece utópica e abstrata porque ele não procura um público, mas sim um aliado, porque conserva e reforça a divisão entre o temporal e o espiritual, e continua dentro dos limites de uma elite intelectual. O acordo de princípios entre o surrealismo e o PC contra a burguesia não vai além do formalismo; é a ideia formal da negatividade que os une. De fato, a negatividade do partido comunista é provisória, é um momento histórico necessário em sua grande tarefa de reorganização social; a negatividade surrealista, digam o que disserem, mantém-se fora da história. (SARTRE, 2004, p. 143)

A terceira geração, na qual se inclui o próprio escritor francês, é aquela que começa a escrever no período imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, em meados dos anos 1930. Sartre explicita a impossibilidade de se escrever romances como seus predecessores, que poderiam utilizar técnicas ficcionais historicamente estabelecidas, alinhadas com os eventos de uma sociedade estabilizada, a que ele se refere como “literatura de *situações medianas*”¹⁶. Os escritores de sua geração devem produzir uma literatura de situações extremas, uma literatura cujos leitores

(...) era um público formado de homens da nossa espécie que, como nós, aguardavam a guerra e a morte. A esses leitores sem horas de lazer, incessantemente absorvidos por uma só preocupação, um único assunto podia interessar: era sobre a sua guerra, sobre a sua morte que tínhamos de escrever. Brutalmente reintegrados à história, éramos acuados a fazer uma literatura de historicidade. (SARTRE, 2004, p. 159)

Sob este prisma, a literatura assume uma função social. A literatura engajada não podia mais propor um relativismo moral, nem tampouco tomar a tradição da negatividade literária ignorando a indissociabilidade entre literatura e meio social. Nesse sentido, Sartre rechaça o papel da literatura como experiência subjetiva e pessoal, bem como contemplação de um mundo estável. Escrever, para ele, não é buscar o belo ou confrontar-se com a erudição de um vocabulário rebuscado e desconhecido, mas, sim, exercer um ofício, “Um ofício que exige um aprendizado, um trabalho continuado, consciência profissional e senso de responsabilidade. Não fomos nós que descobrimos essa responsabilidade, ao contrário (...) é a sociedade que nos impõe nossos encargos e deveres.” (SARTRE, 2004, p. 171 - 172)

¹⁶ Em seu livro, Sartre explicita a distância existente entre o romance francês do pré-guerra e aqueles que ele e seus contemporâneos produziam: “No mundo estável do romance francês do pré-guerra, o autor, situado num ponto gama que representava o repouso absoluto, dispunha de parâmetros fixos para determinar os movimentos de suas personagens. Mas nós, embarcados num sistema em plena evolução, só podíamos conhecer movimentos relativos; enquanto os nossos predecessores acreditavam localizar-se fora da história, alçados num bater de asas a cumes de onde julgavam os eventos em verdade, as circunstâncias nos fizeram mergulhar no nosso tempo: estando dentro dele, como poderíamos divisar-lhe o conjunto? Uma vez situados, os únicos romances que poderíamos escrever eram romances de situação, sem narradores internos nem testemunhas oniscientes (...)”. (SARTRE, 2004, p. 165)

Quando Sartre afirma que a escrita literária é um ofício, ele propõe um viés prático ao papel do escritor. Para ele, escrever é fazer a história, é revelar, é tensionar a mudança. Escrever é práxis.

O papel do escritor, então, é contestar a alienação do trabalho, é engajar a sociedade, portanto, sem se esquecer do seu leitor, já que seu ofício implica uma relação dialética entre ambos. O caráter engajado da literatura, neste viés, ganha outros contornos, pois engajam-se o autor e o leitor ao escrever e ler e esse duplo engajamento implica um comprometimento da própria criação literária, como explica Thana Mara de Souza, em seu livro *Sartre e a literatura engajada*:

O apelo que o autor faz ao leitor para que este exerça sua liberdade é um apelo que se destina à própria criação da obra de arte. A liberdade do leitor se prova em um ato criado solicitado por um imperativo – a própria arte. O livro exige a liberdade do leitor para que ele mesmo possa existir, e é por esse motivo que a arte é uma finalidade em si mesma (SOUZA, 2008, p. 123).

A partir dessas reflexões, especialmente do conceito de literatura engajada elaborado por Sartre, propõe-se uma análise das tensões entre ética e estética na produção ficcional de Oswaldo Reynoso e, sobretudo, no seu trabalho intelectual comprometido a partir de sua atuação no grupo Narración.

3.4.1 O intelectual comprometido

É unânime entre a crítica que o projeto político-ideológico assumido por Oswaldo Reynoso nunca esteve desassociado de sua prática literária, como destacam Ricardo González Vigil (2008), Jorge Valenzuela Garcés (2013) e Jorge Eslava (2005), apenas para citar alguns. O próprio autor recorrentemente reforçava tal vínculo, como, por exemplo, no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, em 1965, meses antes de publicar *En Octubre no hay milagros*, em que afirma: “creo que a un escritor se le conoce por su obra y por su acción vital” (CORNEJO POLAR, 1986, p. 57).

Outro ponto de convergência da crítica é a importância de Reynoso e do grupo Narración para a ampliação do debate político-ideológico acerca das ideias de Marx e Mao Tse-Tung no campo artístico-literário peruano dos anos 1960. Garcés (2013, p. 386) salienta ainda que, ao reforçar a discussão sobre o compromisso político do escritor, Reynoso contribui para que a narrativa peruana alcance um novo estágio de autorreflexão.

No entanto, ainda que a crítica contemporânea consiga compreender a posição assumida pelo autor como um traço fundamental de sua produção ficcional completamente

alinhado com sua práxis literária, Reynoso enfrentou diversas críticas do circuito literário peruano no momento imediato de publicação de suas primeiras obras.

As afirmações contundentes de Reynoso a favor da revolução do proletariado; sua proximidade com Abimael Guzmán, futuro líder do movimento revolucionário Sendero Luminoso, que, nos anos 1960, era docente na mesma universidade onde Reynoso lecionava; sua temporada de três anos na Venezuela, naquele momento governada por um partido social democrata com tendências socialistas e sua conhecida adesão à doutrina maoísta contribuem para que o escritor, por um lado, receba inúmeras críticas de seus pares que se escandalizam com o retrato da sociedade limenha impresso em seus livros e, por outro, seja perfilado entre o rol de intelectuais considerados com potencial perfil subversivo aos olhos do governo peruano, que passa a persegui-lo, segundo suas palavras em entrevista a Enrique Planas (2011). Todos esses eventos, associados a uma crescente dificuldade de encontrar trabalho, contribuem para que, em 1977, ele aceite o convite de trabalho como corretor de estilo da agência de notícias Xinhua, empresa estatal do governo chinês, em um período de autoexílio que deveria ser inicialmente de doze meses, mas acabou se estendendo por doze anos.

Durante esse período, Reynoso testemunha a insatisfação popular com o autoritarismo do governo chinês e a reivindicação da abertura política do país, que culmina com o terrível episódio do Massacre da Praça da Paz Celestial (Tian'anmen), em 10 de junho de 1989. A China despertava econômica e socialmente em meio aos protestos que aparecem nos países comunistas a partir dos anos 1980, reivindicando mudanças políticas, o que levou os estudantes a se mobilizarem a favor de reformas democráticas no país. Após fracassadas tentativas do governo comunista de acabar com as manifestações, o mundo assistiu à entrada de tanques de guerra na Praça da Paz Celestial, durante a madrugada, resultando na tragédia na qual se estima que mais de dez mil pessoas tenham sido mortas e o movimento estudantil silenciado.

Durante seu autoexílio, Reynoso também acompanha, à distância, o fim do governo militar de Morales Bermúdez (1975-1980), a ascensão de Belaúnde Terry (1980-1985) e o agravamento da crise econômica que se instaura no Peru, ao longo dos anos de 1980, quando suas principais matérias-primas de exportação sofrem uma queda brusca no valor de venda, a inflação e a dívida externa atingem níveis recordes e o desemprego aprofunda ainda mais as desigualdades estruturais. A convulsão social causada pela insatisfação com as medidas de austeridade adotadas pelo governo se expressa em greves e motins oriundos da sociedade civil; nesse ínterim, o país assiste ao surgimento de grupos armados, como Sendero Luminoso e o Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA), instaurando um conflito que deixou

como saldo mais de sessenta mil mortos e cerca de duzentas mil pessoas expulsas de suas casas e terras. Na contraofensiva promovida a fim de restaurar sua governabilidade, o Estado convoca as Forças Armadas que, ao entrarem no conflito, potencializam os perversos resultados da contenda com um conjunto de ações que primam pela repressão e violência sobre as comunidades rurais. O relato de todos esses eventos pode ser conhecido nas páginas do Informe final da Comissão da Verdade e Reconciliação, publicado no ano de 2003.

Reynoso retorna ao Peru, em 1989 e, seis anos depois, em 1995, publica o romance autobiográfico *Los eunucos inmortales*, no qual relata o período de 12 de maio a 10 de junho de 1989, notadamente os dias imediatamente anteriores ao massacre da Praça da Paz Celestial, em Pequim. No romance, o protagonista, Professor O, alter-ego de Reynoso, ao narrar a experiência de autoexílio, revela a decepção com o regime implementado na China: “Eu também [fui uma vítima da Revolução Cultural]: os quatro me enganaram” (REYNOSO, 2006, p. 247). A pátria ideal sedimentada sob os preceitos da teoria maoísta, de uma democracia social e igualitária, vislumbrada por tanto tempo e projetada na opção pelo autoexílio na China, desaparece com a constatação de que o regime era apenas uma vitrine de luxo, que ocultava as reais condições de vida dos chineses (REYNOSO, 2006, p. 245).

No entanto, ainda que Reynoso tenha revisto suas crenças político-ideológicas após a experiência na capital chinesa, até hoje vincula-se à leitura de sua prosa os reflexos de seu posicionamento mais radical dos anos 1960 e, especialmente, o papel engajado assumido no grupo Narración. Em certa medida, isso se justifica pela própria resistência do autor em reconhecer publicamente a frustração com o regime maoísta, ainda que o tenha feito ficcionalmente em seu romance autobiográfico, e, inclusive, em fazer críticas mais duras ao período de recrudescimento do movimento Senderista nas entrevistas que concedeu desde o retorno ao Peru em 1989 até sua morte. Por isso, visando a compreender o projeto ficcional de Reynoso, no qual compromisso teórico e militância política se misturam, é preciso realizar uma análise mais aprofundada sobre seu papel de liderança no movimento literário Narración.

3.4.2 Narración

Em meados dos anos 1960, Reynoso reúne um grupo de novos escritores, críticos da arte dissociada de sua função social que, amparados nas ideias de Sartre, Marx e Mao Tse-Tung, reivindicam uma literatura do compromisso. Para o grupo, o trabalho do artista vincularia seu compromisso artístico com a militância política e sua arte deveria estar a serviço do proletariado. Entre todos os aspectos teóricos relativos à produção literária,

profundamente discutidos pelo grupo, há dois que se destacam: a função da literatura e o papel do escritor frente à sociedade.

Para tanto, em novembro de 1966, lançam uma revista com o mesmo nome do grupo, *Narración*, em cuja apresentação, explicitam o compromisso que firmaram entre sua práxis literária e a luta social, bem como a ideologia socialista.

COMO HOMBRES Y NARRADORES, seres sociales, luchamos por la transformación integral y completa de nuestra Patria. (...)

COMPRENDEMOS, como narradores socialistas, que nuestra única fuente de vida y de creación es el pueblo.

COMPRENDEMOS, como narradores revolucionarios, comprometidos con su pueblo, que nuestra tarea es formar a través de la acción y de la obra creadora, en la consciencia de las clases explotadas, na necesidad urgente de la Revolución.

POR ESO NUESTRA MISIÓN es aprender del pueblo, para poder escribir sin equivocarnos, sobre la realidad nacional. (REYNOSO et al., 1966, p. 3)

O manifesto do grupo torna clara a aproximação com as reflexões de Jean-Paul Sartre acerca do papel do intelectual engajado. Não restam dúvidas de que os escritores que assinam a revista leram as reflexões do teórico francês e bebem dessa fonte para discutir o compromisso do intelectual frente à sociedade peruana. Isso se reflete, primeiramente, na indissociação do escritor, como ser social, e seu ofício narrativo. Em segundo lugar, há a reafirmação do engajamento, pois eles escrevem para a transformação social do país, para a Revolução, e por isso, seu público leitor o povo, os camponeses, o proletariado desempenha um papel de suma importância na relação dialética empreendida na escrita da obra literária.

Na esteira das aproximações entre a revista *Narración* e o engajamento de Sartre, o autor Miguel Gutiérrez (1940-2016), na publicação da Universidade Ricardo Palma, de 2018, em homenagem aos 50 anos do Grupo *Narración*, escreve uma “Pequena crônica sobre *Narración*” na qual explicita a importância do tema do compromisso do autor discutido pelo filósofo para o fortalecimento do debate nos círculos intelectuais latino-americanos e, particularmente, no Peru. Gutiérrez acrescenta às reflexões de Sartre o impacto da Revolução Cubana e das guerras anticoloniais, bem como o início da Revolução Cultural Chinesa como os principais referentes da Revista que tem seu primeiro número lançado em 1966.

Oswaldo Reynoso foi o idealizador da Revista e quem, em uma reunião no bar Palermo, conhecido ponto de encontro da Geração dos 50, propôs a Eleodoro Vargas Vicuña, Antonio Gálvez Ronceros e Miguel Gutiérrez a criação de uma publicação periódica exclusiva sobre literatura e debate ideológico. A proposta ia ao encontro de outras iniciativas geracionais que, desde a Primeira Guerra Mundial, abriram os caminhos para a realização de um

expressivo projeto cultural democrático do Peru que foi a Revista Amauta¹⁷. Mais do que a divulgação de textos literários de seus membros, Narración pretendia estabelecer-se como um espaço alternativo à cultura oficial.

Em seu primeiro número, a Revista Narración traz o manifesto escrito pelos organizadores que é seguido por trechos de obras de seus colaboradores, como Carlos Gallardo, Miguel Gutiérrez, Juan Morrillo, entre outros. A segunda seção do periódico é intitulada Divulgação e Debate e é composta de textos teóricos que discutem as inter-relações entre arte e marxismo, como “Sobre literatura e arte”, de Mao Tse Tung, e “Expressão e forma”, de Lucien Goldman. Gutiérrez (2018, p. 7) esclarece que a escolha de incluir textos não literários na publicação justifica-se pela necessidade de se estudar e aprofundar as discussões sobre as diferentes vertentes da ideologia adotada. Havia uma preocupação coletiva de não apenas explorar o compromisso do escritor no interior da obra literária, como também de levar essas discussões teóricas para o público leitor.

O engajamento, nesse sentido, incluía mobilizar as massas populares para que elas tomassem consciência dos debates internacionais em vigência naquele momento. Contudo, vale questionar em que medida esse público efetivamente tinha acesso a esse material e a essas reflexões. Sobre este aspecto, Carlos Arámbulo e Jorge Valenzuela Garcés, no livro *Narración cincuenta años después* (2018, p. 10) comentam que, apesar dos esforços de seus idealizadores, a Revista não alcançou, em seu primeiro número, um público fora dos circuitos letrados. Assim como demais publicações que circulavam naquele momento, de natureza universitária, o acesso à Narración se limitou à intelectualidade e ou a setores que já estavam vinculados ao comunismo chinês.

Narración traz ainda uma entrevista com alguns críticos peruanos sobre metodologias e concepções ideológicas e, nesta seção, nota-se que há um espaço destinado às respostas de José Miguel Oviedo que é deixado em branco, sem que haja respostas. É interessante observar que Oviedo é uma das vozes mais ressoantes da crítica conservadora e que rechaça, um ano antes, em 1965, a obra *En Octubre no hay milagros*, na famosa crítica “Reynoso o la fascinación de lo abyecto”. A opção por manter o espaço, ainda que sem nenhuma resposta, em vez de retirá-lo da tabela, pode sugerir uma intenção de tornar clara a disparidade de opiniões e a resistência do crítico em dialogar com o grupo explicitamente alinhado às ideologias mais radicais do marxismo.

¹⁷ Miguel Gutiérrez (2018, p. 6) destaca que, com a publicação do terceiro volume da revista, em 1973, o grupo foi compreendido pela crítica como um acontecimento importante na história da narrativa da cultura popular peruana e que esta, inclusive, propôs sua filiação à revista Amauta.

Outro ponto de destaque na entrevista com os críticos literários peruanos é a última pergunta feita a eles, que se referia ao status social do crítico literário naquele momento e se era possível financeiramente viver do seu trabalho intelectual. O questionamento se alinha diretamente à proposição de Sartre quando este afirma ser a escrita um ofício, pois, paralelamente, a crítica também deveria assumir o caráter oficioso e profissional da arte literária. Fazê-lo implica estabelecer um circuito literário nacional muito bem determinado, com a remuneração justa aos escritores, a existência de um público leitor com poder de compra, selos editoriais que movimentam e tornam acessível a oferta de livros e o espaço público da crítica que tenha reconhecimento e seja paga para discutir e teorizar sobre literatura. Nota-se que há uma efetiva preocupação com a práxis literária em sua dimensão pragmática, isto é, nas condições sociais e econômicas necessárias para se produzir arte no contexto peruano daquele tempo. E, ainda, fomentar a consciência, tornando claras as limitações que o sistema liberal impunha ao ofício do escritor e do crítico.

No segundo número da revista, em 1971, observa-se uma evolução nas estratégias utilizadas pelos narradores para efetivarem o acesso da massa popular às discussões empreendidas na revista e, conseqüentemente, contribuir para a tomada de consciência do seu público leitor. Ainda que sempre houvesse essa preocupação, ela se efetiva somente a partir de duas principais mudanças: a inclusão de outras formas de relato, para além da prosa de ficção, como a crônica e o testemunho e a aproximação dos eventos sociais abordados nelas com a vida da população campesina e obreira.

Pode-se considerar que os gêneros escolhidos para engajar o público leitor fora dos circuitos intelectuais relacionam-se, em primeiro lugar, com as próprias condições que este dispunha, como tempo e grau de instrução. Os relatos curtos facilitam o acesso de um público maior e, além disso, diferente do romance, que aparece com frequência na publicação de 1966, a crônica e o relato de testemunho são textos em que não há um refinamento tão elaborado com a linguagem.

Em segundo lugar, há uma dimensão retórica potente que o testemunho e a vivência conseguem acessar e que, em outros gêneros, não se alcançaria. O relato testemunhal e a crônica, que narram a vivência, provocam um incômodo e, conseqüentemente, um engajamento, que o texto teórico com pouca frequência é capaz de causar. Arámbulo e Garcés (2018) acrescentam a essa discussão a importância dada por esses gêneros ao que Alain Badiou, em seu livro *Segundo Manifesto pela Filosofia* (2009) chama de “acontecimento”. Eles explicam que:

el acontecimiento es una lucha, un trauma en la configuración social, cuyo síntoma (la acción física, las consecuencias físicas mayormente lamentables que se expresan en el testimonio) alude al fantasma de ese discurso; que sería el fantasma de la rebelión ante la explotación, la respuesta física al dominante; estamos ante una posición frente al poder y su acción, el poder y la lucha por él, el poder y sus consecuencias; nuevamente, la dimensión ideológica. (ARÁMBULO; GARCÉS, 2018, p. 40)

Exemplo disso é a crônica publicada na segunda edição da revista intitulada “Los sucesos de Huanta y Ayacucho”, que discutia a revolta popular na serra peruana devido à reivindicação pela gratuidade do ensino. Ou, ainda, na terceira edição, em 1974, quando publicam a crônica “Gran Huelga Minera”, a respeito da grande greve do setor mineiro em Cobriza, em 1971. Ao abordarem esses eventos, os escritores de Narración colocavam em prática o compromisso da revista em engajar-se na luta social, em denunciar os abusos dos governos vigentes. Ademais, reforçavam “son las masas populares, mediante sus luchas, las únicas capaces de liberarse a sí mismas” (REYNOSO et al. 1971, p. 1).

Esse talvez tenha sido um dos maiores méritos do grupo, em sua missão de efetivar uma literatura engajada cujo compromisso com as camadas populares se estendia ao estabelecimento de uma literatura popular. No entanto, ainda que não haja dúvidas da importância do grupo Narración e de sua revista para a maturidade da literatura peruana contemporânea, é preciso problematizar alguns pontos relativos à forma, às vezes muito restrita, como compreendiam o fazer literário.

Na revista de 1971, pode-se encontrar um exemplo da concepção relativamente engessada que o grupo possuía naquele momento sobre a criação literária e o comprometimento do escritor. Na seção Reportagem, foram propostas quatro perguntas aos escritores Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa e Carlos Eduardo Zavaleta (os dois últimos, porém, não responderam): 1. Nos últimos tempos alguns escritores manifestaram sua simpatia e adesão ao socialismo. Você compartilha dessa posição? O que você entende por socialismo? 2. Diante dos resquícios feudais da nossa sociedade e da nossa dependência ao imperialismo, você acredita que as medidas político-econômicas adotadas pelo governo atual possibilitam o socialismo no Peru? 3. O tratamento literário das personagens que participam da luta de classes enfrentada pela nossa sociedade é um problema apenas de ordem técnica ou é uma questão que compromete sua posição política? 4. Alguns escritores postulam o direito do escritor à rebeldia permanente, independentemente da sociedade em que viva. Você acredita que esta rebeldia deveria se manter mesmo quando ela implica a negação ao princípio da ditadura do proletariado?

Pode-se perceber que o questionário exigia um posicionamento muito firme dos entrevistados, de modo a ultrapassar o literário e, necessariamente, entrar numa declaração de afetos ideológicos e políticos. As perguntas vão sendo construídas de forma a escalar o tom do comprometimento com a causa socialista, até chegar na última pergunta em que há praticamente uma cisão entre a liberdade da criação artística, chamada por eles de rebeldia, e a situação social enfrentada pelas camadas populares.

Causa incômodo a forma binária com que se apresentam as formulações enviadas aos narradores e não causa espanto que Llosa e Zavaleta não respondam à entrevista. De certa forma, torna-se aparente o viés reducionista de uma militância que não consegue se afastar criticamente da causa do seu afeto. Contudo, o que merece efetivamente destaque são as respostas dadas por Alfredo Bryce Echenique e Julio Ramón Ribeyro, especialmente no que se refere à última pergunta.

Echenique é sucinto em sua negativa: “Aquí me están pidiendo ustedes que prediga mi futuro. No puedo.” (REYNOSO et al. 1971, p. 17). Ainda que não entre diretamente no embate entre liberdade artística e engajamento, o escritor apela a uma perspectiva mais humanista e subjetiva defendendo a autonomia da criação ficcional e da escolha do narrador em poder rebelar-se e, inclusive, contradizer-se em seus posicionamentos, “A veces me siento un rebelde y me comporto como tal y esto me produce una gran alegría. Pero nada en mí (aparte de la sinusitis y la otitis) es crónico (...)” (REYNOSO et al. 1971, p. 17).

Ribeyro não desvia do cerne da pergunta, mas tampouco chega à resposta almejada pelo grupo. Para o escritor, a própria condição intocável da ditadura do proletariado, como a etapa final e estanque da revolução social é: “(...) dogmático, ridículo e incluso antimarxista.” (REYNOSO et al. 1971, p. 17). O autor contesta a estabilidade dos movimentos sociais e dos contextos e sistemas políticos que a sociedade atravessa e, exatamente por isso, afirma: “(...) en toda sociedad habrá lugar para los rebeldes y entre ellos para los escritores.” (REYNOSO et al. 1971, p. 17)

Sobre as respostas obtidas, Arámbulo e Garcés comentam que:

Las respuestas consignadas no son aquellas que el grupo hubiera querido reproducir en las páginas de la revista. Son respuestas que, sin rodeos, difieren de las posiciones de Narración y que por su propia dinámica muestran las diversas posibilidades (al menos dos) en que puede insertarse la actividad literaria en el país. (ARÁMBULO; GARCÉS, 2018, p. 27)

Todas essas reflexões propuseram uma compreensão mais aprofundada sobre como as instâncias biográfica e ficcional, ética e estética, rebelde e engajada, são pensadas pelo grupo

Narración e, especialmente, por Oswaldo Reynoso. O desejo de uma literatura que seja acessível ao povo e que engaje o leitor de forma a tomar consciência das opressões às quais está submetido, por um lado, realiza-se na práxis do compromisso, na escrita do testemunho e da crônica, na abordagem de temas da vivência do obreiro e do campesino. Contudo, a imposição de uma forma de pensar o fazer literário implica uma limitação da potência criativa, da rebeldia das artes, subversão essa da qual, ironicamente, Reynoso foi duramente acusado.

CAPÍTULO 04 - O DESVIO DO DELITO

4.1 Por uma ontologia do delito

Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca pertencem à plêiade de escritores transgressores que propõem novas formas de narrar o Mal - aquilo que, para Bataille, representa um valor soberano que não prescreve a ausência de moral mas exige uma “hipermoral” (2020b, p. 9). Ambos se consolidam como referentes de uma prosa urbana inaugural marcada por uma vertente violentamente realista, na qual inovações nos planos formal e temático se engendram, produzindo um quadro irreverente e quase lúdico sobre a desigual experiência moderna em Lima e no Rio de Janeiro. Em suas obras, destacam-se os reflexos de uma realidade violentamente brutal em homens das camadas altas e baixas, através do desenvolvimento de uma narrativa que parte da experiência do choque.

Suas obras retratam um rol de grupos sociais demarcados, que se aproximam em seus desvios (morais, sexuais, de caráter, de comportamento), tais como o adolescente periférico e marginal, a prostituta, a dona de casa, o banqueiro homossexual, o empresário pervertido, o pai endividado das camadas baixas, etc. Através de arquétipos que se assemelham nas construções ultra-humanizadoras das personagens, ampliam e complexificam-se seus traços (a)morais, fugindo de um maniqueísmo redutor, e que assume a corporalidade a partir da degradação, isso é, do escatológico, da objetificação do corpo vulnerável, da carnificina, da morte violenta, do canibalismo, do estupro, do incesto.

No Peru, a reação imediata aos traços mais escandalosos do livro de Reynoso foi a vinculação da obra à certa linhagem da literatura pornográfica, como afirmam Jorge Cornejo Polar: “En realidad casi podría decirse que Oswaldo Reynoso ve al mundo a través de un lente en cuya composición el ingrediente predominante es sexual.” (REYNOSO, 2006, p. 404-405) e José Miguel Oviedo: “la sodomía no basta, y se le injertan estímulos (drogas, bestialismo, alcohol); la sensualidad de mezcla con el ateísmo y lo sagrado colinda con el criminal (...). Reynoso parece ubicarse en la línea condenada de ciertos escritores-pornógrafos.” (REYNOSO, 2006, p. 397).

No Brasil, enquanto os órgãos de fiscalização justificam a censura sofrida pela obra de Fonseca devido à ameaça à moral e aos bons costumes conduzida pela tematização da sexualidade e da violência nos contos, a pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo defende que o único grande crime cometido por *Feliz Ano Novo* passível de punição pela justiça seria o modo pelo qual ele retrata a violência, de modo a impossibilitar sua essencialização. Figueiredo explica:

(...) o que de fato incomodava no livro e incomoda, ainda, é a variação, a cada conto, dos pontos de vista sobre a violência, levando o leitor a ver a realidade de diferentes ângulos e, assim, abrindo espaço para que as verdades estabelecidas fossem colocadas sob suspeita. (FIGUEIREDO, 2003, p. 27-28)

As reações dos setores mais conservadores aos livros de Reynoso e Fonseca refletem o incômodo frente à histórica relação entre arte e delito. Walter Benjamin, no ensaio *Imaginação e Sociedade*, ao analisar o livro *Os Demônios* de Fiódor Dostoiévski, sugere uma explicação para a resistência que essas obras enfrentam: “(...) o ingênuo acredita que o bem, com todas as virtudes de quem o pratique, é inspirado em Deus, e que o mal provém inteiramente da nossa espontaneidade e, por isso, somos, nele, independentes, estamos, nele, instalado em nós mesmos.” (BENJAMIN, 1980, p. 55 apud FORSTER, 2015, p. 23).

Quando a literatura questiona e desarticula a ontologia do bem e do mal, ela complexifica o próprio sistema moral em que a sociedade está inserida, propondo novas formas de compreender a violência, o crime e o delito. É a essa vertente da literatura, que transgride os sistemas de valores estabelecidos, que *Feliz Ano Novo* e *En Octubre no hay milagros* se filiam.

4.2 A utilidade do delito

A pesquisadora e crítica literária Josefina Ludmer (1939 - 2016) publica, em 1999, *O corpo do delito: um manual*, o qual foi traduzido para o português e lançado no Brasil em 2002. O livro analisa contos da literatura argentina que se conectam por seus delitos (sexuais, raciais, sociais, econômicos, de profissões, ofícios e estados) e traz uma importante reflexão sobre o caráter útil do ato de transgredir a lei. Para tanto, Ludmer retoma Karl Marx e suas reflexões sobre a relação consubstancial entre delito e o capitalismo. O filósofo alemão

defende que, na perspectiva da economia de mercado, o crime também é um setor da produção capitalista, pois: “Um criminoso produz crimes” (LUDMER, 2002, p. 9)

É interessante observar como no próprio subtítulo do livro da professora argentina, “um manual”, reforça-se o utilitarismo do delito a partir da sua instrumentalização. Nesse sentido, enquanto Walter Benjamin, ao analisar o livro de Dostoievski, compreende o mal e todas suas manifestações como parte inseparável da obra de Deus e de toda e qualquer ação do homem, Marx e Ludmer (ao recuperá-lo), ratificam a reconfiguração que o sistema capitalista realiza sobre esse traço inato à humanidade. As forças de mercado, sob este viés, conseguem transformar o delito em um elemento operado pelas leis de oferta e demanda. É esse traço que Marx destaca em seu ensaio sobre a mais valia:

O criminoso não só produz crimes, mas também leis penais, e com isso o professor que dá aulas e conferências sobre essas leis e produz também o inevitável manual onde esse mesmo professor lança suas conferências no mercado como “mercadorias”. Isso traz consigo um aumento da riqueza nacional, fora o gozo pessoal que o manuscrito do manual causa em seu próprio autor.

O criminoso produz, além disso, o conjunto da polícia e a justiça criminal, fiscais, juízes, jurados, carcereiros etc.; e essas diferentes linhas de negócios, que formam igualmente muitas categorias da divisão social do trabalho, desenvolvem diferentes capacidades do espírito humano. (MARX, 1945, p. 217 apud LUDMER, 2002, p. 9)

Pode-se considerar que as reflexões de Marx se aproximam do conto “Corações Solitários” em que o narrador, ex-jornalista policial, reclama da falta de crimes passionais, escandalosos ou da alta sociedade, o que implicou sua demissão do jornal em que trabalhara anteriormente. O delito, nesse contexto, como defende Marx, torna-se um bem de consumo, articulado com a mídia que lucra com a exploração pública da violência cometida. O crime não apenas não é repreendido como ainda é desejado, pois é útil, uma vez que cumpre um papel econômico e social dentro da cadeia de consumo para a qual o narrador do conto presta seus serviços.

Quando Marx torna claro os impactos econômicos e financeiros, estruturais e sociais do crime na sociedade moderna, caem por terra definições simplistas e reducionistas que consideram o delito apenas um ato ou uma reação. Diante disso, o próprio conceito de crime precisa ser repensado e, em certa medida, um dos motivos de maior incômodo dos leitores de Fonseca e Reynoso é o fato de suas obras os confrontarem, a todo momento, com diferentes óticas sobre a violência de modo a inviabilizar a distinção maniqueísta entre bem e mal, vítima e delinquente, crime e castigo.

Na mesma direção, o sociólogo argentino Juan Carlos Marín (1930-2014), em entrevista à revista “Delito y Sociedad”, em Buenos Aires, em 1993, propõe repensar o conceito de crime e afirma que, diferentemente do que se costuma depreender do senso comum, “lo dominante como modo de normalización es ‘el delito’ y la excepcionalidad que se ha constituído en una anormalidad casi inimaginable (...) de la ilusión es el 'no-delito'”. (MARÍN, 1993, p. 135). Isso é, a ausência da violência e da criminalidade não é o estado natural das coisas e, exatamente por isso, a própria relação indissolúvel entre delito e punição precisa ser repensada, já que, segundo o sociólogo, trata-se de uma falácia (p.138). Marín visa à desconstruir o discurso sedimentado sobre crime e castigo, pois este representa

(...) el modo cómo, desde una clase dominante, se construye *la legitimidad de su dominio*. Es decir, **alguien** se ve obligado a usar la fuerza, el “**castigo**” en su infinita variedad, porque “**alguien**” ha cometido un crimen. En realidad, esta es una mirada desde la clase dominante, acerca de como ella explica, describe, y asume la legitimidad del uso de un dominio (de la existencia de una determinada forma de su existencia social). (MARÍN, 1993, p. 136)

Marín vai além e explica que a forma como compreendemos a relação crime e castigo é atravessada por uma dimensão histórica, estando localizada em certo estágio de desenvolvimento da humanidade e, por isso, não é absoluta nem tampouco inocente. E, sob este prisma, ele explica, há aqueles que praticam o terror e a violência, e há aqueles que a monopolizam (p. 138). Desse modo, pode-se considerar que não apenas o delito é útil na economia de mercado, mas também a própria punição serve aos interesses de um grupo dominante e à manutenção de seu poder.

O professor e sociólogo Ricardo Forster, ao retomar a perspectiva histórica da tradição milenar de tentar compreender a ontologia do mal, explica que Descartes propõe superar as limitações da concepção agostiniana-cristã do mal (que define o mal a partir do pecado de Adão) antropologiza a origem do mal: “O mal deriva do homem, que, localizado no meio do caminho entre a absoluta perfeição e a imperfeição absoluta, entre o ser e o não ser, pela sua falta é causa do erro e do mal” (DESCARTES apud FORSTER, 2015, p. 40). Descartes também inclui a livre decisão e, portanto, a subjetividade do homem, como fator determinante sobre a realização do mal e, nesse sentido, corrobora a percepção cristã.

Além de Descartes, Forster também menciona Spinoza e Nietzsche como teóricos fundamentais para a reformulação dos conceitos de moral, bem e mal. Contudo, para ele, é Walter Benjamin, em seu ensaio “Para uma crítica da violência”, quem consegue apreender o caráter da modernidade e, mais precisamente, uma tradição literária que se inicia com os

poetas malditos do século XIX, tais como Lautréamont, Rimbaud e Apollinaire, que propõe um “deslizamento rumo a uma moral construída para além do bem e do mal.” (FORSTER, 2015, p. 27). Sobre esse aspecto, Figueiredo ressalta a influência dessa vertente marginal da literatura na ficção de Rubem Fonseca ao afirmar que:

Rubem Fonseca homenageia, em seus textos, aquela linhagem de escritores que desafiaram a hipocrisia da sociedade na qual viveram, que tiveram a ousadia de dizer o que não podia ser dito e, por isso, foram perseguidos, censurados, não obtendo, em vida, o reconhecimento merecido. Assim, seus textos estão repletos de referências a Marquês de Sade, Thomas de Quincey, Molière, dentre outros libertinos, malditos (...) (FIGUEIREDO, 2003, p. 108)

A relativização dessas categorias fundamentais faz com que Benjamin consiga trazer ao centro da discussão o papel destruturador do mal o qual, em oposição à noção de utilidade do delito trazida por Marx e Ludmer, sugiro considerarmos como a utilidade positiva do delito. O mal implicado nas obras alinhadas à tradição maldita ou pornográfica, como mencionam os críticos de *En Octubre no hay milagros* e *Feliz Ano Novo*, vai de encontro à estabilidade dos paradigmas progressistas da moralidade cristã-burguesa dos setores mais conservadores da sociedade que, ironicamente, acreditam ser detentores de uma “ética do bem”. Contra a falsa imagem de uma modernidade à semelhança do sonho ilustrado-burguês, é possível encontrar nas artes as manifestações que realizam um duplo movimento: apontam para a violência e o crime como forma de explicitar a barbárie solapada pelo discurso do progresso, ao mesmo tempo em que deixam explícito todo seu potencial criador.

Considerando todas essas reflexões e, em especial, o duplo movimento realizado pelas literaturas malditas, será analisado a seguir o caráter destrutivo das produções de Fonseca e Reynoso, a partir dos delitos presentes nos livros *Feliz Ano Novo* e *En Octubre no hay milagros*.

4.3 Os crimes do corpo: a transgressão erótica

Em 1957, Georges Bataille publica *O Erotismo*, obra cuja relevância mantém-se vigorosa para os estudos sobre arte, erotismo e transgressão. Bataille afirma na introdução do livro que as motivações para escrevê-lo partiram da necessidade de se compreender o erotismo em uma dimensão que a abordagem científica não pode alcançar. Ele explica que: “O

erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, for o homem o abordado. Especialmente, ele não pode ser abordado independentemente da história do trabalho, independentemente da história das religiões” (BATAILLE, 2013, p. 30). Portanto, sob o prisma do marxismo, da psicanálise, e da antropologia, o escritor francês elabora suas teorias acerca do erotismo.

O ponto de partida da obra é a compreensão de que erotismo e morte estão profundamente conectados. Ainda que Bataille elabore essa reflexão meticulosamente no livro sobre o erotismo, retomo seu texto sobre a escritora Emily Brontë, compilado em *A Literatura e o Mal*, para sintetizar a imbricada relação: “A sexualidade implica a morte, não apenas no sentido de que os recém-nascidos prolongam e sucedem aos mortos, mas também porque coloca em jogo a vida do ser que se reproduz.” (BATAILLE, 2020b, p. 14). Em resumo, pode-se considerar que somos intrinsecamente seres descontínuos, isso é, cada ser é distinto um dos outros, e, portanto, entre cada um existe um abismo, uma descontinuidade. Sob este prisma, o erotismo é um instante de continuidade profunda que substitui o isolamento do ser, pois trata-se do momento da passagem da descontinuidade para a continuidade, em que dois seres descontínuos se unem. E, portanto, explica Bataille, é através do erotismo que podemos nos conectar com a dimensão contínua da nossa existência.

Nesse sentido, o domínio do erotismo é necessariamente o domínio da violência, pois na passagem entre o estado normal para ao do desejo erótico implica-se a dissolução relativa do ser, isso é: “Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.” (BATAILLE, 2013, p. 41). O erotismo perpassa a violência, porque o que está em questão naquele instante é sempre a dissolução das formas estabelecidas. É toda a potência de continuidade perturbando um sistema fundado sobre a descontinuidade.

A partir dessa reflexão, Bataille retoma uma citação de Marquês de Sade, na qual o escritor maldito afirma: “Não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma idéia libertina” (SADE apud BATAILLE, 2013, p. 36). A reflexão de Sade aponta para o potencial subversivo da dimensão erótica (especialmente se a considerarmos articulada com as artes), uma vez que ela coloca em xeque a vida interior do homem, como explica Bataille, ao comentar a citação de Sade:

O que eu disse permite apreender, em si mesma, a unidade do domínio erótico aberto em nós por uma recusa da vontade de nos fecharmos em nós mesmos. O erotismo

abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite de todo o possível? (BATAILLE, 2013, p. 47)

O erotismo é o desequilíbrio em que o ser se coloca, conscientemente, em questão, “no erotismo: EU me perco” (BATAILLE, 2013, p.55). Por isso mesmo, pela impossibilidade de o próprio indivíduo duvidar dela, justifica-se sua potência. Considerando o desequilíbrio causado pelo erotismo e sua indissociável relação com a morte e a violência, Bataille introduz dois outros operadores, interdito e transgressão, para ajudar a responder a pergunta elaborada anteriormente: “Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite de todo o possível?”.

Para o escritor francês, existe um movimento da natureza de que não se pode dar conta, que excede os limites e que subsiste no homem. Bataille chama-o de “movimento tumultuoso”. O excesso de tais movimentos, portanto, dificulta a adesão do homem ao mundo do trabalho e da razão, que constituem a base da vida humana, pois implica a predominância da violência sobre a razão. O excesso, nesse sentido, está relacionado à violência do desejo, uma vez que tais movimentos dão ao homem uma satisfação imediata, em oposição à religião ou ao trabalho, que prometem uma recompensa ulterior. Por isso, historicamente, as sociedades visam ao afastamento do homem de sua animalidade primeira, criando restrições socialmente impostas para excluir o excesso, isso é, a violência. A essas restrições Bataille chama “interdito”.

Os interditos originais se relacionam com a morte e a função sexual. O primeiro implica aquilo que “ (...) com o trabalho, esse homem reconheceu de pavoroso e transtornador - e mesmo maravilhoso - a morte” (BATAILLE, 2013, p. 67). A necessidade de tal interdito justifica-se pelo duplo movimento que a morte opera. Por um lado, o apego à vida nos causa horror à morte, por outro, há um elemento fascinante nela que nos perturba. O segundo, o interdito ligado à reprodução, refere-se à restrição que se opõe em nós à liberdade animal da vida sexual. Sobre esses interditos, Bataille comenta:

A única razão verdadeira que temos para admitir a existência muito antiga de um tal interdito é o fato de que em todos os tempos e em todos os lugares, na medida em que vamos obtendo informações, o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte e da união sexual. (BATAILLE, 2013, p. 74)

A íntima relação entre erotismo, morte e violência explicita-se, mais uma vez, na necessidade de se rechaçar, a partir de tais interditos, a violência primeira, o excesso que não

se controla. Sob este viés, a transgressão atua como um operador, em certa medida, inconciliável ao interdito, trata-se de uma violação, da superação de uma restrição. O mecanismo da transgressão é aquele que desencadeia a violência e, no entanto, possui caráter limitado, como alerta Bataille:

A transgressão do interdito não é a violência animal. É ainda a violência, exercida por um ser capaz de razão (colocando no caso a sabedoria a serviço da violência). No mínimo, o interdito é o limiar somente para além do qual o assassinato é possível; e, coletivamente, a guerra é determinada pelo limiar transposto. (BATAILLE, 2013, p. 88-89)

Considera-se para fins desta seção os crimes do corpo como aqueles relacionados às transgressões dos primeiros interditos. Trata-se dos delitos que se relacionam com a morte e com a reprodução sexual. A partir da perspectiva de interdito e transgressão, vamos analisar a seguir os crimes cometidos nas obras de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso que dialogam com o erotismo dos corpos e que estão profundamente alinhados com as discussões propostas por Bataille, que em seu livro analisa-os separadamente de acordo com sua natureza, a saber: Assassinato, nos contos “Passeio Noturno”, “Passeio Noturno II” e “Feliz Ano Novo” e no episódio da morte de Miguel em *En Octubre no hay milagros*; Canibalismo, tomando-se o conto “Nau Catrineta”, de *Feliz Ano Novo* e Incesto, a partir da relação entre Bety e seu irmão Zorro em *En Octubre no hay milagros*.

4.3.1 - *Assassinato*

Dentre os interditos relacionados à morte, um dos mais antigos, inclusive refletido nos ordenamentos bíblicos, “não matarás”, é aquele que se refere ao assassinato. Desde as comunidades mais arcaicas, a violência sempre atravessou a morte e Bataille aponta que há dois aspectos corolários que embasam tal restrição: devemos evitar o quanto possível a morte, colocando-nos ao abrigo das forças que a operam, e devemos evitar o máximo possível que se desencadeiem em nós outras forças semelhantes àquelas que levaram uma vítima à morte.

O autor ainda acrescenta o caráter ambíguo do delito cometido por aquele que mata: ao mesmo tempo em que assistir ao assassinio de outrem provoca um afastamento pelo horror, um recuo daquele que rejeita a violência, há também uma dimensão de fascínio pelo terror. A qual pode implicar um desejo, como explica Bataille: “A violência de que a morte está atravessada só induz em tentação em certo sentido, se se trata de encarná-la em nós *contra* alguém vivo, se somos tomados pelo desejo de *matar*. O interdito do assassinato é um aspecto

particular do interdito global da violência.” (BATAILLE, 2013, p. 71). A partir disso, interessa-nos analisar alguns dos delitos dessa natureza presentes nas obras estudadas.

Em *Feliz Ano Novo*, os contos “Passeio Noturno” e “Passeio Noturno II” são protagonizados pela mesma personagem, um empresário casado e com filhos, que, paralelamente à vida familiar, tem como hobby sair à noite em seu carro importado e atropelar pessoas aleatórias que avista em ruas desertas. A ação da personagem trata-se de um hábito recorrente, como se pode observar, quando, antes de jogar seu carro sobre uma de suas vítimas, afirma: “Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado.” (FONSECA, 1989, p. 71)

Se no primeiro conto a personagem não conhecia previamente aqueles que iria atropelar, em “Passeio Noturno II” ele se apresenta à vítima. O empresário flerta com uma mulher no trânsito e a convida para jantar. Após o encontro mal sucedido, em que ele supõe que ela seja uma prostituta e ele se apresenta como traficante, ao deixá-la próximo a sua casa, ele joga seu carro contra ela, numa tentativa de expurgar um dia muito cansativo, antes de voltar para sua família, já relaxado, e dormir.

Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde. Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. (...) Bati em Ângela com o lado esquerdo do para-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente — e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando — e logo atrolei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 1989, p. 71)

Nos contos, a violência infligida sobre o outro funciona como um entorpecente para a personagem. O assassinato a inebria e a relaxa, como corroborado no diálogo final do relato: “Hoje você demorou mais. Estava muito nervoso?, ela disse. Estava. Mas já passou. Agora vou dormir.” (FONSECA, 1989, p. 71). A aleatoriedade dos delitos cometidos pelo empresário de “Passeio Noturno” I e II é um dos aspectos que mais causa choque nos leitores de *Feliz Ano Novo*. Em certa medida, o que se põe em xeque ali é o próprio estatuto da violência, pois, apesar de ser um interdito dos mais solidamente estabelecidos, historicamente o assassinato é uma transgressão socialmente aceita sob alguns aspectos. Notadamente, aqueles em que se observa uma utilidade, um “bem” maior a ser alcançado com a defesa a

alguma suposta coletividade. Sobre esse aspecto controverso, Georges Bataille esclarece que frequentemente a transgressão é admitida e até desejada algumas vezes. O autor afirma:

Somos tentados a rir, pensando no solene mandamento: "Não matarás", seguido pela bênção dos exércitos e pelo "Te Deum" da apoteose. O interdito é seguido sem rodeios pela cumplicidade com o assassinato! Seguramente, a violência das guerras trai o Deus do Novo Testamento, mas ela não se opõe da mesma maneira ao Deus dos Exércitos do Antigo. Se o interdito fosse dado nos limites da razão, ele significaria a condenação das guerras e nos colocaria diante da escolha: aceitá-lo e fazer tudo para eliminar a matança militar; ou lutar e tomar a lei por uma enganação. (BATAILLE, 2013, p. 87)

Portanto, o que causa estranhamento no leitor de Fonseca não é necessariamente o ato perverso cometido pela personagem, mas sim o caráter ilógico de seus crimes. Isso é, o terror provocado pelos homicídios se relaciona menos com o ato brutal em si do que com o fato de se tratar de uma transgressão gratuita, que foge dos limites "aceitáveis". Trata-se do que Bataille chama de transgressão indefinida.

Para o escritor francês, a violência perpassa o terror que se impõe à sensibilidade, não à inteligência. Trata-se de um efeito de estados sensíveis, tais como a cólera, o medo e o desejo. Nesse sentido, ele afirma: "Sob o impacto da emoção negativa, devemos obedecer ao interdito. Nós o violamos se a emoção é positiva. A violação cometida não é de natureza a suprimir a possibilidade e o sentido da emoção oposta: ela é mesmo a sua justificação e sua fonte." (BATAILLE, 2013, p. 88). A partir dessa reflexão, Bataille diferencia os atos violentos organizados daqueles que considera como transgressão indefinida.

A guerra, sob este viés, trata-se de uma violência organizada e, portanto, aceita socialmente. É interessante observar como o interdito do assassinato, apesar de sua universalidade, nunca se opõe à guerra. Isso se justificaria porque a coletividade humana se organiza socialmente a partir de um conjunto composto pela transgressão organizada e o interdito: "A frequência - e a regularidade - das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado — como um movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede." (BATAILLE, 2013, p. 89)

No entanto, há outro movimento violento que não obedece à organização social. Longe de ser uma violência organizada, é uma transgressão que remete à origem animalesca do homem. É aquela que visa ao impulso ilimitado à violência. Enquanto a primeira é exercida

por um ser capaz de razão, que coloca a sabedoria à serviço da violência (sejam os mais questionáveis motivos que o movam), a transgressão indefinida é ilimitada, transborda o interdito. E é precisamente essa a natureza dos delitos cometidos em “Passeio Noturno”, em que o homicídio é praticado para se eliminar o tédio e o cansaço.

Ainda nessa perspectiva, de narrar episódios cruéis da vida cotidiana, tematizando a própria violência, vamos analisar outro delito presente nas obras estudadas, o assassinato de Miguel no meio da procissão do Senhor dos Milagres, em *En Octubre no hay milagros*. Em comparação aos assassinatos de “Passeio Noturno”, o crime em questão não está mais sob a ótica da transgressão indefinida. O primeiro ponto para se compreender a mudança na dimensão violenta desse episódio é a existência de um sentimento de coletividade, de pertencimento entre os membros da comunidade que realizam a transgressão do interdito.

Bataille explica que o interdito do assassinato só é sentido quando a comunidade entende que aquele que morreu é um dos seus. Por isso, por exemplo, quando se trata da violência perpetrada ao estrangeiro, àquele estranho ao meio social compartilhado, ainda que o interdito possa ser sentido, ele também pode ser transgredido, pois:

O interdito atua plenamente no interior [da comunidade]. (...) A comunidade, que o trabalho separa da violência, está com efeito separada desta no tempo do trabalho, e em relação àqueles que o trabalho comum associa. Fora desse tempo determinado, fora de seus limites, a comunidade pode retornar à violência, pode se entregar ao assassinato na guerra que a opõe a outra comunidade. Em determinadas condições, por um determinado tempo, o assassinato dos membros de uma determinada tribo é permitido - e mesmo necessário. (BATAILLE, 2013, p. 71)

No caso do livro de Reynoso, não se trata do tempo do trabalho, mas do tempo da religião, o elemento que integra os membros daquela massa. Os assassinos de Miguel são fiéis fervorosos, os quais se agregam com tamanha unidade que são retratados como uma “muralla de irmãos”:

Miguel, como borracho, peleando con la turbamulta, logra a llegar a la muralla de hermanos que forman el círculo que protege al Señor: por delante de las andas, penitentes sin zapatos con capucha morada, avanzan de espaldas, con pesadas cruces en los hombros; niños vestidos de ángeles cantan chillones y cubren el suelo sucio con flores; hermanos morenos, gruesos, robustos, de hábito morado, caminan, orgullosos, en rítmico vaivén. (REYNOSO, 2005, p. 358)

O sentimento de pertencimento comungado entre eles possui uma dimensão tão profunda que qualquer sujeito que se projete para fora de sua órbita doutrinária é considerado um estranho. E, portanto, passível de ser eliminado, em favor da manutenção da estabilidade da ordem social ali operada. Nesse sentido, quando Miguel tenta investir contra a imagem do santo, ele reproduz na multidão o sentimento de um ataque pessoal a cada um deles. Observa-se aí que, apesar de o mandamento "Não matarás" ser universal, está evidentemente subentendido a ele suas exceções: salvo em caso de guerra, e, como observado na Procissão, em outras condições mais ou menos previstas pelo corpo social. A partir daí, o grupo compreende que estaria permitido o ato violento de transgressão.

(...) los hermanos de hábito morado, furiosos, lo devuelven a la muchedumbre; en oleaje veloz corre la voz: es un loco, un borracho, un santo, sacrilegio, sacrilegio. La turbamulta estremece, herida, lo recibe en remolino de golpes y patadas. Entonces, una vieja, que está cerca de las andas, alzando los brazos y cayendo de rodillas, grita: ¡MILAGRO! ¡MILAGRO! ¡MILAGRO! ¡OIGO! ¡OIGO! ¡ES UN SANTO! ¡PERDÓN, SEÑOR, PERDÓN! ¡OIGO! (REYNOSO, 2005, p. 360)

É possível observar como, imediatamente após a multidão cometer o crime, o horror do assassinato se transforma em uma redenção catártica, já que, o interdito desrespeitado sempre sobrevive à transgressão. O delito não apenas não é recusado pelo grupo, como ainda é celebrado. O homicídio converte-se em milagre e o corpo assassinado ganha a dimensão sobre-humana, transformando-se em santidade. Há nesse movimento uma certa dimensão idealizada da ação violenta, quando respaldada pelo sucesso do seu empreendimento de atingir aquilo que a perturbava. Bataille explica que existe, nesse caso, uma “gloriosa maldição”, pois: “Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes, quando um terror, ao nos afastar dela, cercava-a com um halo de glória.” (BATAILLE, 2013, p. 72).

Outro ponto de destaque é o fato de que o ataque realizado por Miguel contra o Senhor dos Milagres foi cuspir na imagem sagrada: “(...) (no soy cobarde) y se lanza sobre las andas botando al suelo flores y cirios (tengo que escupirlo) (...)” (REYNOSO, 2005, p. 360). É o ato escatológico que provoca a ira dos fiéis que, então, respondem com violência. Esse aspecto é interessante porque aponta para a violência que não é motivada por um perigo objetivo, mas que tem seu fundamento no nojo. A ameaça de Miguel não é objetivamente justificável, mas pode sugerir o movimento de excreção, o reflexo de metaforicamente expurgar toda a sua sujeira interior.

A relação íntima entre o crime e a escatologia também pode ser observada no conto que dá nome à obra de Rubem Fonseca, no qual três marginais assaltam uma casa de classe alta na noite de Ano-novo. Violento e caótico, o relato narrado em primeira pessoa, por um dos ladrões, transita entre o horror da violência praticada pelos assaltantes: “Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado.” (FONSECA, 1989, p. 11); o grotesco e o humor perverso: “Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. (...) No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone..” (p. 11).

Há dois episódios no conto que remetem à dimensão escatológica e ou abjeta da violência. O primeiro, em que um dos assaltantes, para roubar um anel que estava preso ao cadáver da vítima, decide arrancá-lo com os dentes. “Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela.” (FONSECA, 1989, p. 18). O segundo, em que, após assassinar uma das moradoras da casa, Pereba retorna ao quarto da vítima para defecar sobre sua colcha:

Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí. (FONSECA, 1989, p. 20)

Dos trechos, pode-se compreender que há um potencial subversivo na ação escatológica. Sob esta perspectiva, o pesquisador Valdemar Valente Junior, em seu artigo sobre expressões de violência e escatologia no conto brasileiro, defende que o fenômeno se relaciona intimamente com o período autoritário em que a obra foi escrita: “[a] afirmação escatológica atinge a condição moral de que a ditadura militar se ressentia (...). No entanto, essa reação não parece ter relação com um tipo de oposição política, uma vez que se mostra sutil no ataque que desfere. (JUNIOR, 2020, p. 13).

Sob este prisma, esta afirmação se alinha ao questionamento da professora Florencia Garramuño em seu artigo “Novela negra y moral”, no periódico argentino *Todavía*: “¿Por qué lo amoral no y - a veces - lo político sí? ¿Qué tiene que ver la moral con la dictadura? ¿Por qué los regímenes autoritarios se escudaron en la moralidad para atacar a escritores?” (GARRAMUÑO, 2003, p. 40). Se a tematização do escatológico e do abjeto é mais sutil que um ataque explicitamente político, como afirma Junior, essas obras ainda sim são censuradas, mas agora sob o pretexto de ataque à moral e aos bons costumes.

Ainda sobre a relação entre delito e excrementos, Georges Bataille talvez proponha uma resposta à Garramuño, ao comentar que:

Os condutos sexuais evacuam dejeções; nós os qualificamos de "partes pudendas", e associamo-lhes o orifício anal. Santo Agostinho insistia penosamente na obscenidade dos órgãos e da função de reprodução. "Inter faeces et urinam nascimur", dizia: "Nascemos entre fezes e urina". Nossas matérias fecais não são o objeto de um interdito formulado por regras sociais meticulosas, análogas àquelas que incidiram sobre o cadáver ou sobre o sangue menstrual. Mas, no conjunto, por deslizamentos, formou-se um domínio da imundície, da corrupção e da sexualidade cujas conexões são bastante sensíveis. (...) Sucedendo o homem vivo, o cadáver não é mais nada: do mesmo modo, nada de tangível nos provoca objetivamente a náusea, nosso sentimento é aquele de um vazio e o experimentamos no desfalecimento. (BATAILLE, 2013, p. 81-82).

Ao se utilizarem de descrições abjetas, de partes e funções corporais associadas à imundície e até à barbárie, isso é, à origem animalesca do homem, as obras de Fonseca e Reynoso conseguem provocar em seus leitores a náusea, o "vazio do desfalecimento". Esse procedimento consegue complexificar ainda mais a discussão sobre erotismo, violência e o assassinato. O abjeto e o escatológico trazem o corpo ao centro das obras e é impossível desassociá-los do universo da desordem, do sadismo e da violência em que as personagens estão inseridas.

Para além disso, *Feliz Ano Novo* e *En Octubre no hay milagros*, ao retomarem as transgressões a partir dos crimes de assassinato cometidos pelas personagens, em todas as suas nuances e dimensões, seja da violência, do erotismo, do escatológico e do abjeto, deixam explícito o caráter utilitário do delito para a fundação da sociedade como a compreendemos hoje e, especialmente, para a manutenção dos estados autoritários em que foram produzidas. Sob diferentes óticas, da organização, da indefinição, da violência coletiva, as produções põem em xeque as fronteiras que separam a barbárie da civilidade, a cultura da não-cultura e a violência do estado. Com elas, conseguimos vislumbrar que o crime não é uma categoria estática, ele perpassa recortes econômicos, sociais, políticos, jurídicos, religiosos, morais. E, a cada novo conto, episódio ou relato das obras, essas noções são rearticuladas de forma a impedir o achatamento de sua complexidade.

4.3.2 - *Canibalismo*

Ao contrapor os interditos do assassinato e do canibalismo, Bataille afirma que, se o desejo de comer homens nos é profundamente estranho, o mesmo não acontece com o desejo de matar. Dessarte, por estarmos histórica e socialmente separados desse tipo de delito,

geralmente associado a sociedades arcaicas, o conto “Nau Catrineta” de *Feliz Ano Novo*, ao tratar do canibalismo, renova (outra vez) a ótica sobre o crime.

O conto retoma a tradição de uma família de origem portuguesa cujo primogênito deveria matar e comer uma pessoa ao completar vinte e um anos de vida. O ritual de sacrifício é encarado por José e suas tias como sua missão: “É obrigação inarredável de todo primogênito de nossa Família, acima das leis de circunstância da sociedade, da religião e da ética...” (FONSECA, 1989, p. 128). Pode-se observar o caráter dogmático da ação, há mandamentos a serem seguidos, e, portanto, aproxima-se do campo religioso, uma vez que o delito a ser cometido é encarado como uma imolação, na qual a vítima inocente sacrificada, Ermê, tornaria-se mártir de uma boa causa.

Quando Bataille discute a categoria “assassinato, caça e guerra”, o escritor francês reforça a relação entre o sacrifício religioso e o canibalismo:

O homem, que nunca é considerado um animal de corte, é frequentemente comido segundo regras religiosas. Aquele que consome sua carne não ignora a existência desse interdito. Mas o homem viola religiosamente esse interdito que ele julga fundamental. O exemplo significativo é dado na hora da comunhão que acompanha o sacrifício. A carne humana é então considerada sagrada: estamos longe de uma volta à ignorância animal dos interditos. O desejo não recai mais sobre o objeto que teria cobiçado o animal indiferente: o objeto é "interdito", é sagrado, e é a interdição que pesa sobre ele que o conduz ao desejo. O canibalismo sagrado é o exemplo elementar do interdito criador do desejo: o interdito não cria o sabor da carne, mas é a razão por que o "piedoso" canibal a consome. Encontraremos no erotismo essa criação paradoxal do valor de atração pelo interdito. (BATAILLE, 2013, p. 95)

No entanto, enquanto nas sociedades modernas o ato violento de comer outro corpo é repetido apenas metaforicamente, como, por exemplo, na comunhão, o conto retoma a potência do interdito sem nenhuma mediação alegórica: “Eu mesmo tenho que escolher e sacrificar a pessoa que vou comer no meu vigésimo primeiro ano de vida, não é isso?, perguntei. Sim, tu mesmo tens de matá-la; não use eufemismos tolos, tu vais matá-la e depois comê-la, ainda hoje (...)” (FONSECA, 1989, p. 134-135). Para a professora Maria Luiza Scher Pereira, isso se relacionaria com a contraposição entre os próprios contextos violentos portugueses e brasileiros, em que as práticas seriam cometidas: “A visita ao texto do *Romanceiro* permite a Rubem Fonseca fazer um paralelo implícito entre o Portugal absolutista, contrarreformista e inquisitorial, e o Brasil da ditadura militar, com a violência da tortura e da repressão.” (PEREIRA, 2019, p. 46)

Ademais, o paralelo sugerido também é reforçado no trabalho metalinguístico realizado no conto, que se inicia com o poema homônimo de Almeida Garrett. Nele, o capitão português narra de forma alegórica, através de um pacto entre ele e o diabo, o canibalismo

dos navegadores portugueses. No poema, o capitão se recusa a entregar sua alma em troca de poder se alimentar e decide lançar-se ao mar sendo salvo pelo anjo.

NAU CATRINETA (Almeida Garrett, Romanceiro)

Lá vem a Nau Catrineta
Que tem muito que contar!
Ouvide agora, senhores,
Uma história de pasmar.

Passava mais de ano e dia
Que iam na volta do mar,
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar.

Deitaram sola de molho
Para o outro dia jantar;
Mas a sola era tão rija,
Que a não puderam tragar.

Deitaram sortes à ventura
Qual se havia de matar;
Logo foi cair a sorte
No capitão general.

– “Sobe, sobe, marujinho,
Àquele mastro real,
Vê se vês terras de Espanha,
As praias de Portugal!”

– “Não vejo terras de Espanha,
Nem praias de Portugal;
Vejo sete espadas nuas
Que estão para te matar.”

– “Acima, acima, gageiro,
Acima ao tope real!
Olha se enxergas Espanha,
Areias de Portugal!”

– “Alvíssaras, capitão,
Meu capitão general!
Já vejo terras de Espanha,
Areias de Portugal!”

Mais enxergo três meninas,
Debaixo de um laranjal:
Uma sentada a coser,
Outra na roca a fiar,
A mais formosa de todas
Está no meio a chorar.”

– “Todas três são minhas filhas,
Oh! quem mas dera abraçar!
A mais formosa de todas
Contigo a hei-de casar.”

– “A vossa filha não quero,
Que vos custou a criar.”

– “Dar-te-ei tanto dinheiro
Que o não possas contar.”

– “Não quero o vosso dinheiro
Pois vos custou a ganhar.”

– “Dou-te o meu cavalo branco,
Que nunca houve outro igual.”

– “Guardai o vosso cavalo,
Que vos custou a ensinar.”

– “Dar-te-ei a Catrineta,
Para nela navegar.”

– “Não quero a Nau Catrineta,
Que a não sei governar.”

– “Que queres tu, meu gageiro,
Que alvíssaras te hei-de dar?”

– “Capitão, quero a tua alma,
Para comigo a levar!”

– “Renego de ti, demónio,
Que me estavas a tentar!
A minha alma é só de Deus;
O corpo dou eu ao mar.”

Tomou-o um anjo nos braços,
Não no deixou afogar.
Deu um estouro o demónio,
Acalmaram vento e mar;

E à noite a Nau Catrineta
Estava em terra a varar

A versão idealizada do ato violento é contraposta pelo relato trazido no Diário de bordo, de Manuel de Matos, imediato do navio Nau Catrineta, e antepassado de José. Tia Helena relata que, nesse Diário, está registrado que Manuel de Matos “comeu um dos marinheiros sacrificados para salvar os outros da morte pela fome” (FONSECA, 1989, p. 130). As fontes elencadas pelas tias de José para corroborar a “verdade histórica” dos atos canibais cometidos pelos navegantes são variadas, como *El naufrago salvado*, do poeta Gonçalo Berceo e as *Cantigas de santa Maria*, de Afonso, o Sábio, que, acrescenta a tia, são “todos cheios apenas de especulações, raciocínios sem fundamento, falsas proposições, impostura e ignorância.” (FONSECA, 1989, p. 131).

A resposta irônica dada por tia Helena a Ermê, estudante de letras que entendia o poema de Garrett como uma alegoria da luta entre o Mal e o Bem, reflete a perspectiva moderna que considera o canibalismo em sua dimensão animalesca, primitiva e ignorante. Contudo, ao longo do conto, paradoxalmente, observa-se uma preocupação em reforçar uma postura ética entre aqueles que irão cometer o crime.

Por exemplo, quando João questiona se o veneno dado a Ermê a faria sofrer e sua tia responde: “(...) e nós lá somos de fazer sofrer as pessoas?” (FONSECA, 1989, p. 135). Também quando Ermê é morta e esclarecem que não haverá desperdícios: “Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com farinha de milho e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás.” (FONSECA, 1989, p. 135). Ou ainda, quando defendem seus hábitos de caça: “Não somos como os outros, disse tia Helena, que não têm coragem de matar ou mesmo ver matar um animal e apenas querem saboreá-lo inocentemente. Em nossa família somos carnívoros conscientes e responsáveis.” (FONSECA, 1989, p. 129-130)

A estratégia de complexificar os traços morais das personagens, como observado, é recorrente nos contos de Fonseca e contribuem para recuperar a dimensão de profundidade que perpassa historicamente os crimes do corpo. Os delitos cometidos em *Feliz Ano Novo* estão engendrados em outra ética, que impulsiona a ação e justifica todas as violências, sendo impossível manter-se inerte frente a eles.

4.3.3 - *Incesto*

Claude Lévi-Strauss, em sua obra *As Estruturas Elementares do Parentesco* (1949), estuda a dimensão universal alcançada pelo problema do incesto, cuja proibição reflete-se

supostamente em uma regra de caráter universal, conhecida por todos os povos e em todos os tempos, ainda que sob diferentes modalidades. Nessa perspectiva, Georges Bataille comenta a complexidade do problema do incesto e seus limites pouco precisos:

Há algo mais firme em nós do que o horror ao incesto? (...) É inumano aos nossos olhos se unir fisicamente com seu pai, com sua mãe - com seu irmão ou com sua irmã. A definição daqueles que não devemos conhecer sexualmente é variável. Mas, sem que a regra jamais tenha sido definida, não devemos em princípio nos unir com aqueles que viviam em nosso lar no momento em que nascemos; (BATAILLE, 2013, p. 77)

Para tanto, Lévi-Strauss propõe discutir as origens e as implicações relacionadas à sua proibição. Partindo da hipótese eugenista, até hoje bastante difundida, que considera o interdito uma necessidade para se evitar casamentos consanguíneos, que implicariam o estado degenerado dos filhos dessa relação, Lévi-Strauss pontua que essa explicação é relativamente recente, encontrada a partir do século XVII, apenas. Apesar de manter-se vigorosa, ela não contempla o surgimento do tabu.

Para o antropólogo francês, tampouco esclareciam as origens do incesto as vertentes que afirmavam ser parte da natureza humana a repugnância instintiva à tal relação. A psicanálise freudiana já havia discutido a questão e não apenas rechaçou a ideia como defendeu o exato oposto. Em *Totem e Tabu* (1913), Sigmund Freud elabora a hipótese para a origem do interdito na passagem do animal ao homem. Para o psicanalista, a restrição relaciona-se com um pretense assassinato do pai pelos irmãos: “(...) segundo Freud, os irmãos ciumentos entre si mantêm uns em relação aos outros o interdito que o pai, ao reservando-as para seu uso, lhes impusera de tocar em sua mãe e em suas irmãs.” (BATAILLE, 2013, p. 227). Contudo, permanece ainda a confusão sobre as razões primeiras para se criar a proibição, uma vez que a explicação psicanalítica traduz muito mais o desejo latente, inconsciente, a forma simbólica de atos que nunca foram cometidos, do que uma razão histórica que justifique seu banimento.

Lévi-Strauss então propõe discutir a problemática da divisão das mulheres nas sociedades arcaicas para esboçar uma teoria que considera o interdito do incesto diametralmente oposto às relações sexuais ou ao casamento entre duas pessoas. Sob esta perspectiva, existiriam formas essenciais de consanguinidade que estão na base da prescrição do casamento e todas as formas distintas de parentesco que compõem o seu interdito. Trata-se portanto de uma diferença formal, que toma como balizadores elementos mercantis para validar quais as naturezas das relações seriam aceitas. Ou seja, vazia de sentido, tomando-se as condutas morais como princípios norteadores.

A aquisição de uma mulher era a de uma riqueza, e pode-se mesmo dizer que seu valor era sagrado: a repartição das riquezas constituídas pelo conjunto das mulheres colocava problemas vitais, a que as regras deviam responder. Aparentemente, uma anarquia semelhante à que reina nas sociedades modernas não teria podido resolver esses problemas. Apenas circuitos de trocas em que os direitos são determinados de antemão podem resultar, às vezes bastante mal, mas o mais das vezes bastante bem, na distribuição equilibrada das mulheres entre os homens a serem contemplados. (BATAILLE, 2013, p. 230)

Colocar os termos dessa maneira implicaria entender que o incesto é uma categoria arbitrária, isso é, diferentemente das restrições à liberdade sexual que são gerais e universais, Lévi-Strauss conclui que o incesto é uma condição particular, como explica Georges Bataille:

Se Lévi-Strauss não tivesse mostrado qual a origem de um determinado aspecto da regra dos casamentos, não haveria nenhuma razão para não buscar aí o sentido da proibição do incesto, mas esse aspecto respondera simplesmente à preocupação de fornecer uma solução ao problema da repartição pelo dom das mulheres disponíveis. (BATAILLE, 2013, p. 76)

Para Lévi-Strauss, a dimensão alcançada pelas restrições ao incesto relaciona-se com a oposição que ela apresenta, do estado da natureza ao da cultura. Isso é, com o estabelecimento desse interdito, o homem sai do estado primitivo para alcançar o estágio de sociedade. Contudo, retornando ao questionamento de Bataille, quais são os limites dos graus de parentesco ou os laços de sangue que estão na base das regras do tabu? Para o antropólogo, a imprecisão reflete a própria ontologia do incesto: “¿Dónde termina a naturaleza? ¿Dónde comienza la cultura?” (LÉVI-STRAUSS, 1988, p. 36 apud PONTES, 2004, p. 9).

Tomando-se as reflexões de Lévi-Strauss, Bataille e Freud, compreende-se que há, portanto, razões de natureza social, religiosa, individual, econômica, utilitária e sentimental que explicariam a necessidade de se criar o interdito. No escopo desta tese, interessa-nos compreender o incesto a partir da relação entre Bety e Zorro, irmãos, filhos de Don Lucho e Doña María em *En Octubre no hay milagros*. Em alguns episódios do romance, Zorro, o filho mais novo do casal, ainda na escola e iniciando sua sexualidade, encontra na figura de sua irmã Bety a fonte do seu desejo sexual: “Su hermana Bety llenaba el cuarto con un olor extraño, rico, que lo excitaba y, por más promesas que hiciera, volvía nuevamente a la mano viciosa, pajera, como dicen en la Unidad.” (REYNOSO, 2005, p. 239).

A pulsão sexual da personagem motivada pela irmã é sempre atravessada pela culpa. A todo momento, o fluxo de consciência de Zorro é interrompido pelo remorso que sente pelo desejo: “No era bueno”, “No podía evitarlo”. Essa perspectiva se alinha à formulação psicanalítica sobre o delito. Freud, em sua experiência analítica, compreende que é historicamente identificável a atração sexual pela mãe e pela irmã representada simbolicamente na dimensão dos sonhos. Lévi-Strauss, ao comentar a obra freudiana,

complementa: “E o prestígio desse sonho, seu poder de modelar à revelia os pensamentos dos homens provêm precisamente do fato de que os atos que ele evoca nunca aconteceram, porque a cultura sempre se opôs a eles por toda parte..” (LÉVI-STRAUSS apud BATAILLE, 2013, p. 227)

Em outro momento, no final do romance, Zorro, após percorrer a Procissão, entra com seus colegas dentro de um prostíbulo e decide ter sua primeira relação sexual, quando, então, novamente se recorda da irmã:

Olor a ruda, a esperma, a incienso, a orines podridos, a semen, a perfume, a cuerpo de mujer en celo, excitán al Zorro que, sentado sobre la cama, mira, asustado a la mujer que se quita la bata, el sostén: **(no, no, no, no, no sirve, no tengo que pensar en las piernas de mi hermana)**. (REYNOSO, 2005, p. 358, grifos nossos)

O que se observa é que em nenhuma das passagens o incesto se efetiva. Existe apenas a excitação, o desejo enquanto potência. Contudo, o incesto permanece no plano da fantasia, no nível da projeção, do sonho, como Freud pontua ser recorrente entre os homens. O desejo não vai além, não é levado à consumação do ato incestuoso e, nos trechos, observa-se que é a moral, a culpa por almejar transgredir o interdito, que o freia.

Diante disso, compreende-se o peso do interdito, cujas origens, nem os próprios estudiosos ainda alcançaram, mas que, após a breve retomada realizada por sociólogos, psicólogos e filósofos, sugere-se ser um tabu arbitrário, ou muito particular, adaptável histórica, social e economicamente, mas sempre chancelado pela religião. Pode-se pensar que a personagem está submetida a uma moral da culpa, que, em última medida, para além de tolher a liberdade sexual, esconde uma profunda carência de afetos daquele sujeito. Sobre esse aspecto, Figueiredo, em seu livro *Os crimes do texto*, salienta: “o corpo funciona, então, como um lugar de resistência às abstrações que dessubstancializam o mundo ao nosso redor, constituindo-se no último reduto de uma materialidade e, nesse sentido, (...) residiria a última possibilidade de interação entre os indivíduos.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 115)

4.4 O castigo

Quando o juiz Bento Gabriel da Costa Fontoura deu seu veredito a favor da censura de *Feliz Ano Novo*, ele afirmou: “(...) como se verifica pelo texto dos cinco contos escorçados

nesta sentença, subsiste um denominador comum consistente na inusitada violência contra a pessoa humana, aureolada por uma sugestão de impunidade.” (SILVA, 1996, p. 24). Ao comentar a sentença, Vera Lúcia Follain acrescenta:

Coerentemente com sua formação, o juiz exigia culpas e punições e é exatamente contra essa moral da culpa que a ficção de Rubem Fonseca se bate, chamando a atenção para o fato de que o conceito de violência só pode ser pensado no âmbito dos valores de uma determinada cultura e dos discursos ideológicos que o delimitam. (FIGUEIREDO, 2003, p. 28)

Em suas análises, os pesquisadores Deonísio da Silva (1996) e Figueiredo (2003) discutem que um dos pontos de maior incômodo para a crítica conservadora da obra de Rubem Fonseca é a falta de castigos imputados àqueles que cometem os diversos crimes dos contos. De fato, quando retomamos os quinze relatos que compõem o livro, apenas em um, “Agruras de um jovem escritor”, observa-se a intervenção do Estado, que prende o escritor, após ele se tornar o principal suspeito de ter matado sua namorada. Quando a personagem reescreve a carta de despedida deixada por Ligia antes de se matar, ele se compromete com a perícia realizada pela polícia, que constata, através de exames de caligrafia, que ele havia forjado o bilhete. Ironicamente, a única punição realizada em toda a obra foi um engano. O escritor não havia matado Ligia e seu único delito havia sido alterar a cena do crime, para que os veículos de imprensa publicassem uma nota mais elogiosa a ele como escritor e amante.

No final do romance de Oswaldo Reynoso tampouco se observa uma resolução na ordem da correção policial ou da sanção jurídica frente aos crimes cometidos durante toda a procissão. E o sentimento de impunidade torna-se ainda mais forte em razão da forma como são apresentadas as imagens, sobrepostas, das cenas que ocorrem após a multidão linchar Miguel. A descrição curta e sem adjetivações parece se aproximar da chamada de um noticiário, em que manchetes violentas vão sendo lidas uma atrás da outra, sem que haja tempo para se compadecer ou se revoltar diante de tudo aquilo:

un estudiante cae herido en la Plaza San Martín
 en San Isidro, tres jóvenes ricos bajo añejos olivos violan a una sirvienta (...)
 un reluciente y veloz automóvil atropella a un niño y lo deja muerto en plena avenida Brasil (...)
 niños hambrientos se revuelcan con chanchos en el basural del Montón (...)
 en Magdalena una madre con sus hijos desde el malecón se lanza al mar (...)
 la guardia de asalto lanza perros y bombas lacrimógenas

los estudiantes se defienden con piedras y gritos (...) (REYNOSO, 2005, p. 360-362)

Ao representar literariamente a violência, *Feliz Ano Novo* e *En Octubre no hay milagros* realizam uma tentativa de interpretar e se aproximar da realidade. As obras discutem o crime e todas as questões a ele associadas. Tem-se o delinquente, a vítima, a testemunha, a polícia, a sociedade, o estado, a mídia, o contexto, as motivações, os reflexos, os traços psicológicos... No entanto, a punição é suprimida desse rol de elementos. Ali não há, ou pelo menos não interessa discutir penalidades. A ótica que opera ambos os livros não é baseada na oposição crime e castigo. Não há respostas corretivas que se alinhem a uma perspectiva moralizante.

A complexificação da questão da violência urbana e, de maneira geral, do crime, apresentada nas obras, borra os paradigmas e as certezas estabelecidas sobre todos os aspectos que atravessam a transgressão, uma vez que “O delito é uma fronteira móvel, histórica e mutante (os delitos mudam com o tempo)” (LUDMER, 2002, p. 11). Sob esse prisma, o leitor é levado a confrontar a “cena do crime”, impedido de agir como jurado imparcial que apenas diferencia, seleciona e exclui evidências. Ele se vê obrigado a equacionar o papel do estado, da política, da sociedade, dos sujeitos, da cultura e da própria literatura.

A cada crime cometido nos livros, o leitor é colocado em um espaço fronteiro, que lhe permite ocupar diferentes lugares e assumir diferentes posições sem se fixar em nenhuma delas. A ficção de Reynoso e Fonseca explicita que: “(...) [o crime] é histórico, cultural, político, econômico, jurídico, social e literário *ao mesmo tempo*: é uma dessas *noções articuladoras* que estão em ou entre todos os campos.” (LUDMER, 2002, p. 11). A isso Figueiredo acrescenta:

O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite (...) constituindo a sua obra como um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando as suas inúmeras faces. A geografia da violência se impõe, assim, a outros recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa. (FIGUEIREDO, 2003, p. 31)

O caráter transgressor e radical dessas duas obras reside na urgência e no imediatismo com que elas revelam a necessidade de se haver novos enfoques alternativos ao problema do crime. Ao tomarem como elemento literário a violência, essas ficções articulam criminosos e vítimas: sujeitos, classes sociais, culturas, crenças, repertórios morais, corpos. E, principalmente, articulam a própria noção de justiça, de lei, de punição, de verdade.

Se tomarmos como exemplo alguns eventos de *En Octubre no hay milagros*, como a cena em que Coqui entrega um envelope a Bety com um pagamento referente à relação sexual que tiveram, qual é a régua moral que se pode aplicar ao episódio? Ela havia mentido sobre ser virgem e era uma ex-prostituta, mas ao mesmo tempo ele se vale da narrativa de uma promessa de um casamento futuro para que ela vá até seu apartamento. Quem é a vítima ali? Ou, ainda, quando o padre Domingo, professor do internato onde Dom Lucho estudou quando menino, em uma confissão religiosa, obriga-o a revelar que mantinha uma relação homossexual com Mario, filho do jardineiro: “se habían entregado, poseídos por el demonio, al horrible pecado de Sodoma” (REYNOSO, 2005, p 331). Ao ser punido pela transgressão, Mario confessa que havia se deitado com outros homens, inclusive o padre inquisidor. Seria então justa a punição recebida? A pedofilia incoberta pelas tradições religiosas e a hipocrisia no julgamento da relação dos adolescentes complexificam os esquemas morais e lançam uma nova luz sobre a personagem que, ao longo do romance, adquire novas camadas subjetivas e é até passível de receber a empatia do leitor.

O mesmo acontece em *Feliz Ano Novo*. No conto “Entrevista”, observa-se um sucessão de crimes que se inicia com a descoberta de uma traição: “Eu fiquei louca; quando dei conta de mim, estava com um caco de garrafa na mão e tinha arrancado a blusa dela” (FONSECA, 1989, p. 140). O marido então revida e agride a personagem, que estava grávida: “ (...) ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontapés na barriga.” (FONSECA, 1989, p. 140). Ela então é aparada por seus familiares que cometem tantas outras violências contra seu agressor:

Meu pai e meus cinco irmãos apareceram na hora em que ele estava chutando a minha barriga e deram tanto nele, mas tanto, que pensei que ele ia ser morto de pancada; só deixaram de bater depois que ele desmaiou e todos cuspiram e urinaram na cara dele. (FONSECA, 1989, p. 141)

Diante desse relato, qual é a perspectiva assumida quanto à justiça? As punições aplicadas resolvem ou amplificam o conflito? Quem tem respaldo para operar esses mecanismos punitivistas? o Estado? a polícia? a própria sociedade? A repressão se justifica? Soma-se a essas questões outras tantas levantadas por Josefina Ludmer, em seu *Manual do Delito*:

Teremos diversas linhas e tempos segundo quem diga eu na configuração de delinquente, vítima, investigador, testemunho, (quer dizer, segundo de onde se subjetiviza o delito nas ficções). E também teremos distintas linhas e tempos segundo o tipo de “justiça” ou “castigo” que se aplica ao delito (quer dizer, se há justiça estatal ou não). E teremos distintas linhas segundo a relação que se estabelece

entre essa justiça (estatal ou não) e a verdade: segundo o tipo específico de “justiça” e de “verdade” que postulam as ficções. (LUDMER, 2002, p. 12)

Diante de todas essas reflexões, pode-se depreender que as obras atualizam os problemas relacionados à violência, ao delito e, especialmente, ao castigo. Nesse sentido, ficcionalizar a transgressão implica compreender que ela está sempre em função do ponto de vista ou do lugar dos sujeitos coletivos que agem a partir de diferentes posições e experiências sociais. A presença do “delito” na literatura torna clara a correlação tensa e contraditória dos sujeitos, da sociedade, da cultura, da opinião pública e do Estado. E, mais do que isso, que essa tensão ocorre sob determinado recorte temporal, porque os interditos, as transgressões e as punições muitas vezes trazem arraigados estágios, códigos morais ou temporalidades anteriores até mesmo arcaicas.

A partir daí, o choque diante da literatura que comporta e escancara todas essas tensões é mais facilmente compreendido. Sua brutalidade reflete não apenas a violência cotidiana, pois a ela já estamos acostumados com a leitura diária dos jornais e, mais recentemente, das redes sociais, em seus diferentes graus de sensacionalismo. Talvez o ponto que mais provoque incômodo em seus leitores é a problematização das dinâmicas e das instâncias relacionadas no crime. Ludmer conclui, no mesmo sentido, que:

Sob este prisma, o delito é a interseção de uma série de linhas de pressão. É um antídoto contra os que analisam o delito em termos de vítimas e delinquentes, e ignoram o papel do Estado e a opinião pública. E também serve de crítica aos que veem o processo de “criminalização” como algo inteiramente gerado pelo Estado. (LUDMER, 2012, p. 17)

Quando a ficção desses autores espelha todos esses paradoxos difíceis de serem resolvidos, pode-se considerar que chegam a uma narrativa em abismo, sem possibilidade de retorno. Figueiredo (2003, p. 29) defende que o relativismo axiológico de Fonseca (e aqui estendemos a noção a Oswaldo Reynoso) é, de certa forma, remédio e veneno, pois levado às últimas consequências, acabaria por gerar a indiferença e o conformismo. Contudo, acreditamos que não se trata de um relativismo absoluto que leve ao niilismo e à descrença de se existir uma solução frente ao caos e ao autoritarismo. Mas a uma opção estética de se aproximar cada vez mais da vida e da experiência moderna, a partir de suas entranhas, de seus delitos, sua podridão, sua moral questionável. Para, então, buscar uma saída para o esgotamento a que se chegou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de todas as reflexões realizadas ao longo deste trabalho, propusemos a análise comparativa de duas obras que tematizam a violência urbana a partir de uma narrativa brutal em que os crimes, os vícios, as abjeções e as morais turvas são introduzidas ao cotidiano das personagens. Elas respondem através da violenta tensão entre sujeito e mundo, o que nas obras se reflete no cruzamento da arte no limiar do expressionismo, através do uso do grotesco, do pornográfico, do sádico, do escatológico. As narrativas não realizam nenhum tipo de mediação ou julgamento crítico, o que provoca ainda maior repúdio dos leitores mais conservadores. Escritas em períodos autoritários, ambas as produções sofrem sanções como a censura e o silenciamento da crítica. Contudo, seu valor literário é revisto pelos estudos contemporâneos, que conseguem observar nelas um caráter inovador muito próximo temporalmente de correntes artísticas como a Pop Art e o Realismo Sujo.

No entanto, ainda que haja diversas aproximações que tornem possível o trabalho comparativo, como discutido ao longo desta tese, é preciso tornar claro que *En Octubre no hay milagros* e *Feliz Año Novo* são obras muito distintas. O primeiro ponto é conceitual, elas se distinguem pelo estilo literário, já que a primeira é um romance e a segunda, um livro de contos. Além disso, elas estão separadas geograficamente, entre Brasil e Peru, e temporalmente, por dez anos entre suas publicações, o que implica diversas mudanças no horizonte de expectativas e na maturidade de seu público leitor.

No entanto, o ponto de maior diferença entre elas está no caráter engajado do romance de Oswaldo Reynoso. No terceiro capítulo, quando discutiu-se ética e estética, observou-se que o autor em diferentes contextos e momentos sempre reafirmou, desde sua participação no grupo Narración, seu claro alinhamento político com as doutrinas de esquerda mais radicais e na impossibilidade de desvincular a reflexão teórica de sua práxis literária. Quando Reynoso afirma, no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos que estava a favor da luta armada, não há como não relacionar seu veemente posicionamento com a voz narrativa que intervém em *En Octubre no hay milagros*, seja através do narrador onisciente que pontua: “Entonces, después de muchos años de trabajo, comprenderás que nunca tuviste un pedacito de tierra para vivir, que todo lo tuyo fue ajeno, que ni siquiera eres dueño de tu patria.” (REYNOSO, 2005,

p. 322). Seja através da personagem do professor, Leonardo, que discute com Miguel as consequências de uma ação violenta e que o encontra morto após a procissão. É interessante observar como Reynoso se insere na narrativa e reforça a proximidade com a voz do professor, até pelo fato de ser ele quem irá escrever um livro *En Octubre no hay milagros*: “Leonardo: No sé qué título ponerle (...). Miguel: Primero termínala. (...) Leonardo: Sí. ‘En octubre no hay milagros’ o ‘!Octubre octubre!’ (...) Miguel: ‘En octubre no hay milagros’ mejor.” (REYNOSO, 2005, p. 327). Ali está demarcado seu engajamento.

Esse aspecto é fundamental para se compreender, em grande medida, as duras críticas que a obra recebe imediatamente após sua publicação. Em 1965, no mesmo ano da publicação de *En Octubre no hay milagros*, o crítico José Miguel Oviedo publica uma resenha intitulada *Reynoso o la fascinación por el abyecto*, cujo título já antecede o tom da crítica. Oviedo se incomoda com as cenas pornográficas, consideradas excessivas, assim como o emprego de gírias e palavrões, que, segundo ele, não enriqueceram a obra.

Trataremos a novela de Reynoso con lo que intenta ser: una obra literaria; y a su autor como lo que evidentemente es: un autor fascinado por la abyección, la morbosidad y la inmundicia (...) ese tipo de narrador escandaloso y coprolático que apenas si asoma en nuestra literatura. (...)” (REYNOSO, 2006, p. 397).

Marco Martos, também em 1965, publica no jornal *La Tribuna* um crítica na qual elogia o tratamento dado à temática urbana e seu valor de denúncia, contudo, não prevê a transcendência do livro dentre os cânones peruanos, especialmente em razão da linguagem procaz que desmerece o relato (REYNOSO, 2006, p. 401). Jorge Cornejo Polar, em 1966, no jornal *El Pueblo*, apesar de reconhecer as inovações do livro no plano temático, no ritmo da narração, no uso das figuras literárias e no vigor e originalidade da linguagem, critica o ingrediente predominantemente sexual e prevê o “mal uso” que muitos leitores farão da obra (REYNOSO, 2006, p. 405). Em resposta às críticas mais raivosas, Mario Vargas Llosa escreve em 1966 o artigo “¿Pero qué diablos quiere decir pornografía?”, no qual associa a concepção conformista e provinciana da literatura a um sintoma do desenvolvimento cultural do Peru. Para o autor, no entanto, a narração, em vários momentos, parece preferir o documental ao ficcional, o que impacta negativamente na qualidade da obra.

Na comparação, *Feliz Año Novo* não é atacado pela crítica especializada. Há que se considerar que não é possível acusá-la de panfletária ou de sobrepor documental ao ficcional. A dimensão política está muito afastada da obra e, talvez, seja esse o motivo para que ela

permaneça atual, enquanto *En Octubre no hay milagros* mantenha certa dimensão datada, como um livro menor dentre a produção ficcional de Reynoso.

A título de exemplo, uma crítica recebida pela obra de Fonseca é observada na resenha de Wladyr Nader, intitulada “A Cidade perplexa”, que se inicia com a afirmação de que este não é o melhor livro de Fonseca, e o repete quando escreve que houve um “decréscimo de qualidade dos dois livros [*Feliz Ano Novo* e *O caso Morel*] em relação aos três primeiros (...)”. O crítico, no entanto, reforça os méritos do artista: “Fonseca é ainda o escritor brasileiro mais inventivo e brilhante da atualidade”, ainda que se queixe da “artificialidade de temas” abordados no livro. Dentre os contos que compõem a coletânea, Nader destaca: “Intestino Grosso”, “Nau Catarineta” e “Auguras de um Jovem Escritor” e afirma terem servido apenas para “encher espaço” os contos “Entrevista” e “Botando pra quebrar”. Nota-se, com as releituras da obra, que a crítica contemporânea interessa-se especialmente pelos contos “Feliz Ano Novo” e “Passeio Noturno”, nem mencionados por Nader, inclusive os únicos da obra selecionados no livro *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2009), organizado por Ítalo Moriconi.

O mesmo crítico, Wladyr Nader, em 23/12/1975, ao publicar um editorial com a retrospectiva de lançamentos literários daquele ano, novamente tece críticas a *Feliz Ano Novo*, ao apontar que Fonseca “não acertou em cheio” com a obra, mas que “deu o seu recado”. A partir dessa afirmação podemos supor que o choque causado pelo livro seria o responsável pelo impacto no público leitor e pelo seu sucesso (de vendas, já que a crítica, a princípio, parece não compartilhar esse interesse).

As críticas mais duras imediatas à publicação de *Feliz Ano Novo*, no entanto, virão do âmbito oficial. O escritor Nertan Macedo, com relação próxima ao ministro da fazenda do governo Geisel, publica no *Jornal do Brasil*, em 1977, uma crítica ao livro na qual declara “Nós ignoramos este assunto, esta literatura; não estamos aqui para fazer publicidade de autores idiotas.” (SILVA, 1996, p. 20). O então senador Dinarte Mariz, na mesma edição do *Jornal do Brasil*, afirma: “O que li me espantou, me causou arrepios. É pornografia de baixíssimo nível, que não se vê hoje nem nos recantos mais atrasados do país” (SILVA, 1996, p. 20). O juiz Bento Gabriel da Costa, em sua sentença diz: “No mundo destes autos, falou-se bastante sobre erotismo e olvidou-se da violência (..) Nem o erotismo nem a linguagem empregada, por si só, justificariam o veto censório. O grave está no modo pelo qual se tratou a violência” (SILVA, 1996, p. 24). Já a procuradora Maria da Glória Ferreira, ao julgar a

apelação dos advogados de Fonseca, afirmou em seu parecer que a obra “retrata personagens portadores de complexos, vícios e taras, com o objetivo de focar a face obscura da sociedade na prática da delinquência, suborno, latrocínio e homicídios, sem qualquer referência à sanção” (SILVA, 1996, p. 27). Reflexo das críticas institucionais é a nota de censura publicada em 21 de dezembro de 1975, aqui reproduzida do fac-símile do Jornal Folha de São Paulo:

Figura 3: Fac-símile nota de censura de *Feliz Ano Novo*

19 BRASÍLIA. (SUCURSAL) - O LIVRO "FELIZ ANO NOVO", DO PREMIADO
 AUTOR BRASILEIRO RUBEM FONSECA, TEVE SUA PUBLICAÇÃO PROIBIDA ATRAVÉS
 DE RESOLUÇÃO DO MINISTRO ARMANDO FALCÃO, DA JUSTIÇA. ACOMPANHA O
 ATO DE PROIBIÇÃO A ORDEM DE RECOLHIMENTO, PELO DEPARTAMENTO DE POLÍ-
 CIA FEDERAL, DE TODOS OS EXEMPLARES JÁ POSTOS À VENDA.
 "FELIZ ANO NOVO", DA EDITORA ARTENOVA S/A. RECEBEU ESTA PUNIAÇÃO
 POR TRAZER, SEGUNDO PARECER DE FALCÃO, "MATERIA CONTRÁRIA À MORAL
 E AOS BONS COSTUMES".
 SIMULTANEAMENTE O MINISTRO DA JUSTIÇA PROIBIU TAMBÉM O LIVRO
 "LOURAS ARDENTES" DO AUTOR RIX PIERRE MARCHAIS. PUBLICADO POR CADER
 EDIÇÕES E PUBLICAÇÕES, PELOS MESMOS MOTIVOS QUE LEVARAM À CENSURA
 "FELIZ ANO NOVO".

Fonte: Acervo Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 21 Dez. 1975

A partir dessa breve retomada das críticas dos livros, vale a pena refletir a validade do próprio estatuto comparativo: quais os elementos que justificam o recorte comparativo adotado? A hipótese teórica que sustentou esta pesquisa perpassou a tensão dialética que se apoia sobre *En Octubre no hay milagros* e *Feliz Ano Novo*, desde diferentes dimensões: da oposição real e ficcional nos realismos ali engendrados; na dicotomia entre ética e estética no processo criativo de cada autor; nas transgressões eróticas ali discutidas que reelaboram limite e transgressão a partir do delito.

No entanto, ao destacar as diferenças mais conflitantes entre ambas as produções, somos levados a discutir o que nos autoriza a contrapô-las? E, mais além, ainda se pode tomar como paradigma a literatura comparada em um contexto tão fraturado das produções literárias nacionais? É preciso admitir que não há uma resposta clara para nenhuma das duas questões. Em primeiro lugar, porque a literatura comparada, enquanto disciplina que busca ligações de

analogia, de parentesco e de influência, enfrenta uma crise, como anuncia a professora Eneida Maria de Souza:

Tanto a literatura comparada quanto os estudos culturais — e mais especificamente a crítica cultural — não se definem mais como campos disciplinares definidos e estáveis. Teorias sin disciplina [...] poderia ser uma das saídas para a complexa discussão sobre o campo disciplinar contemporâneo. (SOUZA, 2007, p. 151)

Se hoje o debate deslizou para a questão de tornar-se um campo de subalternidade ou de dependência cultural, não há como negar que o nascimento da perspectiva comparativista deu-se nesses termos. No entanto, acreditamos que isso não deveria implicar a impossibilidade de se realizar a comparação, o que nos parece óbvio uma vez que esta tese se baseia em um trabalho comparativo. Interessa-nos, no entanto, mais do que firmar o solo comum que estabeleça e viabilize a comparação, ter claros os motivos pelos quais nos interessa contrapor duas obras. Isso é, partir da fratura, do abismo que separa dois universos literários, ao invés de forjar uma semelhança por influências e genealogias.

Este trabalho comparativo, portanto, não pretendeu limitar a leitura dessas obras ou criar novos rótulos para comprimi-las em categorias estanque. Mas sim ampliar seus significados e suas narrativas para além de seus circuitos nacionais, não porque esses sejam limitados, mas porque acreditamos que a perspectiva dialógica possui o potencial de, na interseção com o outro, estabelecerem-se outros laços, outras ficções, outros rastros.

REFERÊNCIAS

Corpus Ficcional Principal

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REYNOSO, Oswaldo. En octubre no hay milagros. In: TARAZONA, Roberto R. (Org.). **Narraciones 1**. Lima: San Marcos, 2005. p.165-364.

Corpus Ficcional Complementar

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O sonho de um homem ridículo. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Duas narrativas fantásticas**. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 91-123.

GENET, Jean. **O Balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

REYNOSO, Oswaldo. Los inocentes. In: TARAZONA, Roberto R. (Org.). **Narraciones 1**. Lima: San Marcos, 2005. p.113-164.

REYNOSO, Oswaldo. Los Eunucos Inmortales. In: REYNOSO, Oswaldo. **Narraciones II**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006. p. 105-350.

Corpus Teórico sobre as obras de Oswaldo Reynoso

CASLIT condecora a Oswaldo Reynoso. **Casa de la Literatura Peruana**, 2013. Disponível em: <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/casa-de-la-literatura-condecora-a-oswaldo-reynoso/>. Acesso em: 14 abr. 2021.

CUETO, Luis Fernando. El mito de Orfeo: las claves narrativas de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). **Oswaldo Reynoso Los Universos Narrativos**. Lima: São Marcos, 2013.

CUETO, Luis Fernando. El narrador y el espacio en “Los inocentes”. Lima Gris. nº 16, 8 jun. 2019. Disponível em: <https://limagris.com/el-narrador-y-el-espacio-en-los-inocentes/#:~:text=M%C3%A1s%20que%20la%20descripci%C3%B3n%2C%20el%20narr>

[ador%20privilegia%20la,m%C3%A1s%20pict%C3%B3ricas%20posibles%2C%20expresar%20aquello%20que%20logra%20captar](#). Acesso em: 15 out. 2021.

CUETO, Luis Fernando. **Viaje a través de la piel**: Travesía por la obra de Oswaldo Reynoso. Lima: Editorial Trascender, 2021.

ESLAVA, Jorge. Oraciones del Cuerpo. In: TARAZONA, Roberto R. (Org.). **Narraciones 1**. Lima: San Marcos, 2005. p. 9-22

GLADIEU, Marie-Madeleine. La Búsqueda Sin Fin De Oswaldo Reynoso. **Revista De Crítica Literaria Latinoamericana**, v. 42, n. 84, 2016, p. 205–213. Disponível em: www.jstor.org/stable/44474264. Acesso em: 15 abr. 2021.

GUTIÉRREZ, Miguel. Pequeña crónica sobre Narración. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (Org.). **Narración** - Edición facsimilar. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018.

HEREDIA, Gladys Flores (Org.). **Oswaldo Reynoso la buena educación**. Lima: San Marcos, 2013a.

HEREDIA, Gladys Flores (Org.). **Oswaldo Reynoso los universos narrativos**. Lima: San Marcos, 2013b.

PLANAS, Enrique (Org.). **Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud**. Lima: Estruendomudo, 2011.

REA, Jorge Ramos. **La crítica periodística sobre la narrativa de Oswaldo Reynoso (1961-1970/1993-2008)**. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2015.

REYNOSO, Oswaldo. et al. (Org.). **Narración 1** - Revista literaria peruana. v.1 nov. 1966.

REYNOSO, Oswaldo. et al. (Org.). **Narración 2** - Revista literaria peruana. v.2 jul. 1971.

REYNOSO, Oswaldo. et al. (Org.). **Narración 3** - Revista literaria peruana. v.3 jul. 1974.

TARAZONA, Roberto R. (Org.). **Narraciones 2**. Lima: San Marcos, 2006.

TARAZONA, Roberto R. Narración: testimonio de parte. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (Org.). **Narración** - Edición facsimilar. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018.

Corpus Teórico sobre as obras de Rubem Fonseca

ALVES, Luis Alberto N. Compromisso secreto com a ordem: os primeiros passos de Rubem Fonseca. **Terceira Margem**, v. 13, n. 21, p. 37-63, 2009.

CORONEL, Luciana P. Literatura em combate: a ficção de Rubem Fonseca nos anos 70. **Revista Eletrônica de crítica e teoria da literatura**. v. 1, n. 1, p. 01-11, 2005.

CORONEL, Luciana P. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca. **Métis: história & cultura**. v. 5, n.10, p. 203-215, 2006.

CORRÊA, Marcos. Cenas de um casamento perfeito: a ação burocrático-política do escritor Rubem Fonseca no IPES entre os anos de 1962/1964. **Terceira margem**, v. 13, n. 21, p. 65-78, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2003. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2504200410.htm Acesso em: 03 abr. 2022.

FERREIRA, Istela Regina. **O Neonaturalismo de Rubem Fonseca**. Goiânia: PUC Goiás, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. **Literatura e Sociedade**, n. 1, p. 88-93, 1996.

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

FORTUNA, Daniele Ribeiro. Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez. Tese (Pós-graduação em Letras). Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

FORTUNA, Daniele Ribeiro. O realismo sujo na literatura de Rubem Fonseca e a influência da arte pop. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba: ABRALIC, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia. Novela negra y moral. In: **Todavía**, n. 4, p. 40-43, abr. 2003.

JUNIOR, Valdemar Valente. Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca: expressões de violência e escatologia no conto brasileiro. **Revista Odisseia**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. p. 1 – 17, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/21507>. Acesso em: 23 jun. 2022.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. **A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca**. Campinas: UNICAMP, 1986.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PAIVA, Marcelo Rubens. Rubem Fonseca e o Golpe de 64. **Estadão**, Caderno de Cultura, 18 abr. 2020. Disponível em: <https://www.google.com/amp/s/cultura.estadao.com.br/blogs/marcelo-rubens-paiva/rubem-fonseca-e-o-golpe-de-64/%3famp>. Acesso em: 18 mai. 2021.

PAZ, Demétrio Alves; LORO, Alessandro Jean. As classes sociais nos contos censurados de Rubem Fonseca. **Literatura em Debate**, v. 7, n. 12, p. 39-60, 2013.

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

PEREIRA, Aline. A produção literária/trajetória política de Rubem Fonseca entre 1962-1963. In.: Usos do passado – **XII Encontro Regional de História** – ANPUH-RJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/Anais/2006/conferencias/>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

PEREIRA, Vinicius Carvalho. **Literatura e abjeção: um estudo da imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

PEREIRA, Márcio Fonseca. O Caso Morel, de Rubem Fonseca, e Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino: Uma leitura comparativa sobre os limites do brutalismo. **Revista Garrafa**, v. 8, n. 22, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8734>. Acesso em: 19 mai. 2021.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Textos que se visitam. **Diadorim**, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 1, p. 44-50, jan.-jun. 2019.

SANTOS, Eduardo Prazeres. **Estratégias de Romance Policial nas obras de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca**. Tese (Pós-graduação em Estudos de Literatura). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, J. C. de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe** — pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 729-737.

SILVA, Luciano Danilo. **Marginalidade literária: um olhar sobre a escrita de dois autores latino-americanos**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SILVA, Deonísio da. **O Caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado**. Rio de Janeiro: Dumará, 1996.

SIMONI, Matheus. Filha de Rubem Fonseca revela qual foi a única 'entrevista' do pai. **Metrópolis**, 2020. Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/91109,filha-de-rubem-fonseca-revela-qual-foi-a-unica-entrevista-do-pai>. Acesso em: 25 mai 2021.

Corpus Teórico Geral

ABANTO ARAGÓN, David. ¿A dónde se dirige la crítica literaria “peruana”? [Entrevista concedida a Rodolfo Ybarra]. **Proyecto Patrimonio**. Santiago, 2008. Disponível em: <http://www.lettras.mysite.com/da170808.html>. Acesso em: 21 fev. 2021.

ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: Divagações a respeito de ‘O Flâneur’ de Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo. (Org.)

Modernidades Alternativas na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 14-31.

ADORNO, Theodor. **Minima moralia:** reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática. 1993.

AGUIAR, Flávio. Ángel Rama e Antonio Candido - De um encontro feliz a uma nova realidade crítica na América Latina. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (Org.). **Ángel Rama:** um transculturador do futuro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 33-45.

ALEGRÍA, Ciro et al. **Primer encuentro de narradores peruanos.** Lima: Latinoamericana, 1969.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana.** São Paulo: Editora Forense-Universitária, 2007.

ARGUEDAS, José María. “Un narrador para un nuevo mundo”. **El Dominical**, Suplemento literario de El Comercio. Lima: 1 dez 1961. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/3429-350-2009-05-03.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

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

AZEVEDO, Estevão. **O corpo erótico das palavras:** um estudo da obra de Raduan Nassar. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BADIOU, Alain. **O século.** São Paulo: Idéias e Letras, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. “Carnavalização” In: **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p.122-132.

BAKHTIN, Mikhaïl. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, N. A. O balcão, de Jean Genet: da carnavalização como um regime da ordem inversa. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, [S. l.], v. 18, n. 18, p. 58–77, 2020.

Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3523>.
Acesso em: 20 mar. 2022.

BASILE, Teresa (Org.). **Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente**. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2015

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**, precedida de “A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020a.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.

BAUDELAIRE, Charles. **Os paraísos artificiais**. Porto Alegre, L&PM, 1982.

BENJAMIN, Walter. Para la crítica de la violencia. **Revista Foro**, n. 11, p. 91-102, 1990.

BENZAQUEN, Guilherme. BADIOU, Alain. Em busca do real perdido. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 61 páginas.. **Estudos de Sociologia**, [S.l.], v. 2, n. 22, p. 331-339, mai. 2017.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235749>. Acesso em: 14 mar. 2022.

BERTA, Sandra Leticia. **Um estudo psicanalítico sobre o trauma de Freud e Lacan**. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Acesso em: 22 abr. 2022.

BERTOL, Rachel. Anacronias da crítica literária em jornal: a transição da matriz romântica ao rodapé. **Intercom - RBCC**, v. 43, n. 1, p.53-70, 2020.

BIRKENMAIER, Anke. **El realismo sucio en América Latina**. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. 2004. Disponível em: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm. Acesso em: 09 dez. 2020.

BOLAÑOS, Aimée Gonzalez. Pensar la narrativa latinoamericana. **Organon**, v. 15, n. 30-31, p. 67-78, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

- BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7-22.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. A parábola das vanguardas latino-americanas. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. Edusp, 1995. p. 19-28.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRAGA, Ana Carolina; MAZZEU, Francisco José Carvalho. O analfabetismo no Brasil: lições da história. **Revista on-line de Política e Gestão Educacional**, v. 21, n. 1, p. 24-46, 2017.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- BRETON, André. **Oeuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1988.
- BUARQUE, Chico. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves e Fernando de Barros e Silva. **Folha de São Paulo**, Caderno 4, p. 8, 18 mar. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18039918.htm>. Acesso em: 28 abr. 2021.
- BUFORD, Bill. Editorial 'A new fiction seems to be emerging from America, and it is a fiction of a peculiar and haunting kind.'. **Granta: Dirty Realism**. v. 8, s/p. 1983. Disponível em: <https://granta.com/dirtyrealism/>. Acesso em: 05 abr. 2022.
- CÁCERES, Claudia. **De la migración a la plebe urbana**. Lima, 2004. Disponível em: <http://misociologia.blogspot.com/2004/07/etnicidad-y-mestizaje-2003-2-franco.html>. Acesso em: 08 mar. 2020.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. São Paulo: Livros do Brasil, 2016.
- CANDIDO, Antonio. O papel do Brasil na nova narrativa. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, v. 7, n. 14, p. 103-117, 1981.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa In: CANDIDO, Antonio. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.199-215.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. v.1. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, Roseane. Regionalismos e construções enunciativas na narrativa andina peruana. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 53, jan. de 2017. p. 58-74

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COMBLIN, Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional**: o poder militar na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COELHO, Haydée Ribeiro. Suplemento, Marcha e Margens/Márgenes. In: SOUZA, Eneida M. de; MARQUES, Reinaldo. (Org.). **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p.471-491.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Peru: Latinoamericana, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio. El zorro de arriba y el zorro de abajo: función y riesgo del realismo. In: CORNEJO POLAR, Antonio. **La novela peruana**. Lima: Latinoamericana, 2008a. p. 241-258.

CORNEJO POLAR, Antonio. Hipótesis sobre la narrativa peruana última. In: CORNEJO POLAR, Antonio. **La novela peruana**. Lima: Latinoamericana, 2008b. p. 241-258.

COTA, Débora. Argumento: literatura e cultura nos anos 70. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 49, n. 4, p. 424-433, 2014.

COTA, Débora. Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar e a constituição de um pensamento latino-americanista. **Remate de Males**, Campinas, v. 37, n. 1, p. 51-64, 2016.

COTLER, Julio. Peru, 1960-1990. In: BETHELL, Leslie (org). **História da América Latina Vol.XI** - A América Latina após 1930: México, América Central, Caribe e Repúblicas Andinas. São Paulo: EDUSP, 2015.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil: Relações e perspectivas, Conclusão**. São Paulo: Global Editora, 2004.

CUNHA, Roseli Barros. A transculturação narrativa de Ángel Rama - algumas de suas influências e intercâmbios. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (Org.). **Ángel Rama: um transculturador do futuro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 137-148.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: UnB, 1996.

DIAS, Ângela M.; GLENADEL, Paula. (Org.). **Valores do abjeto**. Niterói: EdUFF, 2008.

DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2003. Caderno Mais.

DIEGNER, Britt; SARAVIA, José Morales (Org.). **La novísima novela peruana**. Lima: San Marcos, 2006.

DORFMAN, Ariel. **Imaginación y violencia en América**. Barcelona: Anagrama, 1972.

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FERRÉZ; BRANDÃO, Ignácio de Loyola; COELHO, Marcelo (2002: São Paulo, SP). **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. **Nos ombros dos gigantes**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FARINA, Diogo Locks. Um século XX por Badiou, por Rancière: paixão do real e efeito de realidade. **Anais do XI Seminário Internacional de História da Literatura: perspectivas e limiares em história da literatura**. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2016. p. 1-7. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/sihl/#/publicacao>. Acesso em: 04 jan. 2022.

FORSTER, Ricardo. A redenção pelo mal (Stavrogin). In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei; JUÁREZ, Laura (Org.). **Crime e Transgressão na Literatura e nas Artes**. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 23-42.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. v. 1. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 28-46.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber - Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

FRANCO, Carlos. Exploraciones en “otra modernidad”: de la migración a la plebe urbana. In: FRANCO, Carlos. **Imágenes de la Sociedad Peruana: La otra modernidad**. Lima: CEDEP, 1991. p. 79-109.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. (Vol. 11). São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 14-244.

GABELLIERI, Paula. **A Relação entre Arte e Moral: O Moralismo moderado de Noël Carroll**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia; AMANTE, Adriana. Partir de Candido. In: ANTELO, Raul (Org.). **Antonio Candido y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001. p. 95-117.

GINZBURG, Jaime. A literatura das Américas na época colonial. In: Zilá Bernd. (Org.). **Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano**. Porto Alegre: CNPQ - UFRGS, 2001, v. CDRom, p. -.

GOMES, Renato C. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato C. (Org.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 71-90.

GONZÁLEZ, Susana. A literatura entre fragmentos de perda e explorações autorreferenciais. **Revista Criação & Crítica**. n.19. p. 42-53, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i19p42-53>. Acesso em: 14 jan. 2021.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2013.

HADDAD, Sérgio. **Analfabetismo no Brasil: o que há de novo?** Folha de São Paulo, São Paulo, 8 set. 1995. Opinião, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/08/opiniao/10.html>. Acesso em: 18 fev. 2021.

HARDIN, Michael. Postmodernism's desire for simulated death: Andy Warhol's car crashes, J. G. Ballard's crash, and Don DeLillo's white noise. **Literature Interpretation Theory**, v. 13. n. 1, p. 21-50, 2002.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2008.

JACKSON, Luiz; BLANCO, Alejandro. Três críticos latino-americanos. **Sociologias**, Porto Alegre, v.20, n.47, p. 138-169, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/15174522-020004705>. Acesso em: 04 fev. 2021.

JAMESON, Frederic. Periodizando os sessenta. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 81-126.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei; JUÁREZ, Laura (Org.). **Crime e Transgressão na Literatura e nas Artes**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real (1953). In: LACAN, Jacques. **Nomes-Do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 11-53.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

LAJOLO, Marisa. A leitura em Formação da literatura brasileira de Antonio Candido. **Revista Desenredo**, v.1 n.1. p. 75-90, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/rdes.v1i1.476>. Acesso em: 14 nov. 2020.

LAMARÃO, Sérgio. Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-de-pesquisas-e-estudos-sociais-ipes> Acesso em: 25 mai 2021.

LAUB, Michel. Autoficção: no limiar da biografia e da invenção. [Entrevista concedida a] Manuel da Costa Pinto. **Café Filosófico**, São Paulo, TV Cultura, 14 abr. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=91JHBpDsTO4>. Acesso em: 7 mar. 2021.

LAURO, Rafael. Camus: o mito de Sísifo. **Blog Razão Inadequada**. São Paulo, 18 abr. 2018. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2018/04/18/camus-o-mito-de-sisifo/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

LENCI, Yasmín López. Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. ano XXXI, n. 62. p. 143-161, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **O redemunho do horror**: nas margens do ocidente. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LLOSA, Mario Vargas. **García Márquez: historia de un deicidio**. Lima: Barral Editores, 1971.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. v.4. Barcelona: Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Georg. Arte e verdade objetiva. In: LUKÁCS, Georg. **Problemas del Realismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Disponível em: <https://traduagindo.com/2020/08/11/gyorgy-lukacs-arte-e-verdade-objetiva/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

MARGATO, Izabel. Apresentação. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato C. (Org.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 09-12.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Polémica finita. In: **Amauta** 7, mar. 1927.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 ensaios de interpretação da realidade peruana**. São Paulo: Alfa-Omega, 2004.

MARÍN, Juan Carlos. El no delito: ¿Tan solo una ilusión? Entrevista a Juan Carlos Marín. **Delito Y Sociedad**, v. 2, n. 3, p. 133-152, 1993. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DelitoYSociedad/article/view/5254/7946> Acesso em: 6 jun 2022.

MARTINEZ, José Luis. Las revistas literarias de Hispanoamérica. **América: Cahiers du CRICCAL**, n. 4-5, p. 13-20, 1990.

MATTHEWS, Roger; YOUNG, Jock. Reflexiones sobre el 'realismo' criminológico. **Delito Y Sociedad**, v. 2, n. 3, p. 13-35, 1993. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DelitoYSociedad/article/view/5249/7941> Acesso em: 04 abr. 2022.

MICELI, Sérgio. Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais. In: MICELI, Sérgio (Org.). **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: Edições Vértice, 1989. p. 72-110.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**, volume III - Desvairismo e Tendências contemporâneas. São Paulo: Cultrix, 2019.

MORICONI, Italo. (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**: Da carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

NIETZSCH, Friedrich. **A Genealogia da moral**. São Paulo: Escala, 2009.

NOLASCO, Edgar César. “Políticas da crítica biográfica”. **Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica**, Campo Grande, v. 1, n. 4, p. 35-50, 2010.

OLINTO, Heidrum Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (Org.). **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PATIÑO, Roxana. América Latina: Literatura e crítica em revista(s). In: SOUZA, Eneida M. de; MARQUES, Reinaldo. (Org.). **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p.456-470.

PAVÓN, María Esther Arcos, “El realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal Tropical”, en **Centro Virtual Cervantes**. n. 4, 2012, p. 21-25. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones centros/PDF/brasilia_2012/04_arcos.pdf. Acesso em: 05 abr. 2022.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; RONDELLI, Elisabeth; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; HERSCHMANN, Micael. (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- PERNIOLA, Mário. **Art and its shadow**. Nova York/Londres: Continuum, 2004.
- PERNIOLA, Mário. **Desgostos**. Novas tendências estéticas. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.
- PESSOA, Marlos de B. Palavrões surgem de alusões ao “Baixo Corporal”. Revista Continente, Pernambuco, n. 143, nov. 2013. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/rpalavroes-surgem-de-alusoes-ao-rbaixo-corporalr>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- PINHEIRO, Marcos S. **Utopia Andina e socialismo na historiografia de Alberto Flores Galindo (1970-1990)**. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Franca. 2009.
- PINHEIRO, Thiago Guilherme. O século e sua besta (por uma história das subjetividades). **Revista Garrafa**, v. 8, n. 23, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7366>. Acesso em: 03 mar. 2022.
- PIZARRO, Ana. **O Sul e os Trópicos - Ensaios de cultura latino-americana**. Niterói: EdUFF, 2006.
- PONTES, Andrea Mello. O tabu do incesto e os olhares de Freud e Lévi-Strauss. **Trilha**, Belém, ano 4, n. 1, p. 7-14, jul. 2004
- RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. **Revista de literatura hispanoamericana**, n. 5, p. 9-38, 1974.
- RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Editora Veintiuno, 1982.
- RAMA, Ángel. Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). In: RAMA, Ángel. **La novela en América Latina**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1986. p. 20-25.
- REIS, Livia. **Conversas ao Sul: Ensaios sobre literatura e cultura latino-americana**. Niterói: EdUFF, 2009.
- RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- RETAMAR, Roberto Fernández. **Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

RICUPERO, Bernardo. Formação da literatura brasileira nos anos 1950. **Revista Água Viva**, v. 1, n. 1, p. 1-5, 2011.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCCA, Pablo. Notas sobre el diálogo intelectual Rama/Candido. In: ANTELO, Raul (Org.). **Antonio Candido y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001. p. 47-70.

ROCCA, Pablo. Antonio Candido cultura, pensamento, sociedade. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (Org.). **Ángel Rama**: um transculturador do futuro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 67-78.

ROJO, Grínor. Ángel Rama, Antonio Candido y los conceptos de sistema y tradición en la teoría crítica latinoamericana moderna. **Caligrama**, v. 12, p. 7-33, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/179>. Acesso em: 10 fev. 2021.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio: A política do real de Slavoj Žižek. In: ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. p. 179-191.

SAFATLE, Vladimir. De que filosofia do acontecimento a esquerda precisa? **Revista Cult**, São Paulo, p. 61-64, 01 mar. 2007. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/de-que-filosofia-do-acontecimento-a-esquerda-precisa/> Acesso em: 10 mar. 2022.

SALIB, Maria Suzete. **A disciplina da Transgressão**. Santa Catarina: UFSC, 2001.

SARDINHA, Diogo. As duas ontologias críticas de Foucault: da transgressão à ética. *Trans/Form/Ação*, **Marília**, v.33, n.2, p.177-192, 2010.

SARLO, Beatriz. La literatura de América Latina. Unidad y conflicto. **Punto de Vista**. n. 8, p. 3-14, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. **San Genet, comediante y mártir**. Buenos Aires: Losada, 1967.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 2004.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira**. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.].(Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-259

SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, p. 129-148, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime** - violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: [Regina Dalcastagnè](#) (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2019. p. 57-77.

SEIBT, Cezar Luís. Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 30, n. 2, p. 189-196, 2008.

SELTZER, Mark. The crime system. **Critical Inquiry**, v. 30, n. 3, p. 557-583, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/421162>. Acesso em: 21 fev. 2022.

SILVA, Claudio Roberto da. Resenha de Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação. **R. História**, São Paulo, n. 127-128, p. 187-234, ago-dez/92 - jan-jul/93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/18701/20764/22232>. Acesso em: 28 abr. 2021.

SOERENSEN, C. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, p. 318-331, 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 21 mar. 2022.

SOUZA, Thana Mara de. **Sartre e a literatura engajada**. São Paulo: Edusp, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. São Paulo: Linear B, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. “Crítica biográfica, ainda”. **Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica**, Campo Grande, v. 1, n. 4, p. 51-57, 2010.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Variações sobre o mesmo tema**: ensaios de crítica, história e teoria literárias. Chapecó: Argos, 2015.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAFFAREL, Marilsa. Notas sobre a dimensão poética da palavra na prática psicanalítica. **Ide**, São Paulo, v. 34, n. 53, p. 155-160, dez. 2011.

TORNQUIST, Carmen S. O editorialismo programático de vanguarda de Mariátegui. In: XIV Jornadas Bolivarianas - IELA, 2018, Florianópolis, SC. **Anais** (on-line). Disponível em: <https://iela.ufsc.br/anais-da-xiv-edicao-das-jornadas-bolivarianas/jornadas-bolivarianas/xiv-edicao/artigo/o-0>. Acesso em: 19 fev. 2021.

TORRE, María Elena. Huellas de la violencia en relatos de Alarcón, Roncagliolo y Thays. In: BASILE, Teresa. (Org.). **Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015. p. 86-110.

VALCÁRCEL, Carlos Daniel. **Breve Historia de la Educación Peruana**. Lima: Editorial Educación, 1975.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VIGIL, Ricardo González. **Años decisivos de la narrativa peruana**. Lima: San Marcos, 2008.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol Sixties**. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ŽIŽEK, Slavoj. **O mais sublime dos históricos: Hegel com Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ŽIŽEK, Slavoj. A paixão pelo real. [Entrevista concedida a] Vladimir Safatle. **Folha de São Paulo** - caderno +mais, São Paulo, 30 nov. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3011200304.htm>. Acesso em: 27 fev. 2022.

ŽIŽEK, Slavoj. Entrevista a Slavoj Zizek. [Entrevista concedida a] Sabine Reul e Thomas Deichmann. **Otrocampo**, Alemanha, 13 ago. 2013. Disponível em: http://www.infofilosofia.info/filosofiames/index.php?option=com_content&view=article&id=5:entrevista-a-slavoj-zizek&catid=75:entrevistes&Itemid=435. Acesso em: 24 mar. 2022.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

ZOLA, Emile. **Do romance**. São Paulo: Edusp, 1995.

ANEXO I - Fortuna Crítica - *En Octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso

ANO	MATERIAL	DESCRIÇÃO	AUTOR	SUPORTE
1961	Resenhas	ARGUEDAS, José María. "Un narrador para un nuevo mundo". El Dominical, Suplemento literario de El Comercio. Lima: 1 Dez 1961.	José María Arguedas	Jornal
1964	Resenhas	BONDY, Sebastián Salazar - "La sociedad rocanrolera" en: Suplemento Dominical del Comercio. 22 de marzo, 1964. p. 8.	Sebastián Salazar Bondy	Jornal
1965	Resenhas	MARTOS, Marco. "En Octubre no hay milagros". In: La Tribuna. 12 dez. 1965.	Marco Martos	Jornal
	Resenhas	OVIEDO, Miguel. "Reynoso o la fascinación de lo abyecto". In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). Narraciones 2. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006. pp. 396-397.	Miguel Oviedo	Jornal
	Resenhas	DELGADO, Wáshington. "En Octubre no hay milagros". In: REYNOSO, Oswaldo. En Octubre no hay milagros. Lima: Ediciones Waman Puma, 1966.	Wáshington Delgado	Jornal
	Resenhas	CORNEJO POLAR, Jorge. En Octubre no hay milagros: novela de tremenda amrgura y de oscura desesperanza. In: El Pueblo. Arequipa. 25 jan. 1966.	Jorge Cornejo Polar	Jornal
	Resenhas	GONZALES, Pedro Luis. La novela de Reynoso está enmarcada dentro de la corriente crítica del realismo urbano, afirma estudioso. In: El Pueblo. Arequipa. 26 jan. 1966.	Pedro Luis Gonzales	Jornal
1966	Resenhas	CORNEJO POLAR, Antonio. En Octubre no hay milagros no hay exageración pero sí parcialización. In: El Pueblo. Arequipa. 27 jan. 1966.	Antonio Cornejo Polar	Jornal

	Resenhas	BACACORZO, Xavier. En Octubre no hay milagros novela sorprendentemente neo-realista. El Pueblo. Arequipa. s/d. 1966	Xavier Bacacorzo	Jornal
	Resenhas	VARGAS LLOSA, MARIO. ¿Pero qué diablos quiere decir pornografía? En: Expreso. Lima, 13 de febrero de 1996.	Mario Vargas Llosa	Jornal
1971	Entrevista	OQUENDO, Abelardo. Narración Peruana (1950-1970) Madrid: Alianza, 1973. p. 26-29	Abelardo Oquendo	Livro
1972	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. ¿Quién mierda?. In: Escritores peruano que piensan que dicen. Huancayo: ECOMA, 1972. p. 85-104. Entrevista concedida a Wolfgang Lutching	Wolfgang Lutching	Livro
1976	Acadêmico	ARRIBASPLATA, Miguel. Caracter de clase y proyección social de la obras de Oswaldo Reynoso (crítica a una literatura reaccionaria). Monografía (Graduação em Literatura. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Arequipa. Ediciones La Cantuta, 1976.	Miguel Arribasplata C.	Monografía
1981	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. OSWALDO REYNOSO ROMPE SU SILENCIO. Apuntes a Lápiz. Caretas. Lima. 1981. Entrevista concedida a Juan Gonzalo Rose. Disponível em: https://cortinas-de-humo.lamula.pe/2017/04/03/juan-gonzalo-rose-entrevista-a-oswaldo-reynoso/eduardososavillalta/	Juan Gonzalo Rose	Jornal
1989	Acadêmico	VALENZUELA, Jorge. El grupo Narración. Análisis de una experiencia literária en el proceso de la narrativa peruana. 1989. 140 f.: Monografía (Licenciatura em Literatura) – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escola de Literatura. 1989.	Jorge Valenzuela	Monografía
1993	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Unas cebadas con Oswaldo Reynoso – viejo león en su guarida. Lima: Oswaldo Reynoso La Buena Educación. Lima. pp. 129 – 138. 1993. Entrevista concedida a Jorge Eslava.	Jorge Eslava	Livro (2012)

1994	Acadêmico	ESLAVA, Jorge. Universo Adolescente en Los inocentes de Oswaldo Reynoso. 1994. 155 f. Monografía (Licenciatura em Literatura) – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escola de Literatura. 1994.	Jorge Eslava	Monografía
	Artigo	MANRIQUE, Nelson. La aventura de Narración. Quehacer. Lima. n. 91. p. 92-99. 1994.	Nelson Manrique	Revista Literária
1995	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Soy un auténtico solitario. Revista Bimestral del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo Desco – Que Hacer. Lima. 1995a. Entrevista concedida a Carla Díaz Villanueva.	Carla Díaz Villanueva.	Revista Literária
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. El narrador inocente. La República – Suplemento de Artes y Letras. Lima. 1995b. Entrevista concedida a Pedro Escribano.	Pedro Escribano	Suplemento literário Jornal
1996	Resenhas	DELGADO, WASHINGTON. Oswaldo Reynoso y la felicidad. El Dominical. Lima. 21 jan. 1996, p. 13.	Washington Delgado	Jornal
1997	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. A riesgo de perder la vida o el honor – conversación con Oswaldo Reynoso. Revista de literatura y cultura Aura. pp. 18-23. Lima. 1997. Entrevista concedida a Juan Gensollen e Rigoberto López.	Juan Gensollen y Rigoberto López	Revista Literária
	Resenhas	ESCUADERO, Frida. Oswaldo Reynoso Los Eunucos inmortales. Alma Mater. Lima. n. 13-14. p.148-154. 1997.	Frida Elena Poma Escudero	Revista Literária
1999	Artigo	CASTILLO, Patricia. Masculinización de los inocentes. Dedo Crítico. Lima. n. 6. ano V. p. 53-61. nov. 1999.	Patricia F. Castillo	Revista Literária

2005	Resenhas	GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. La moral de la piel. El Comercio. Lima. 28 jul 2005.	Ricardo González Vigil	Jornal
	Resenhas	MIRANDA, García; TEDDY, Julio. La identidad limeña: Arguedas y Reynoso. Agua, Revista andina. n. 2. p. 107-120. 2005	García Miranda e Julio Teddy	Revista Literária
	Prólogo livro	ESLAVA, Jorge. Las exaltaciones del maestro Oswaldo Reynoso. In: REYNOSO, Oswaldo. Narraciones I. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005. p. 9-22.	Jorge Eslava	Livro
	Resenhas	PATRIAU, Gustavo Faverón. El amor es un dios materialista: sobre El Goce de la piel de Oswaldo Reynoso. Hueso húmero. n. 47. Lima, nov. 2005. p. 188-195.	Gustavo Faverón Patriau	Revista Literária
	Resenhas	REA, Jorge Ramos. Oswaldo Reynoso: once crónicas y dos relatos desconocidos. Ínsula Barataria. n. 4. ano 3. Lima. p. 137-149. 2005	Jorge Ramos Rea	Revista Literária
	Prólogo livro	GUTIÉRREZ, Miguel. Fascinación por el mal y nostalgia de la inocencia. In: REYNOSO, Oswaldo. En Octubre no hay milagros. Lima: San Marcos, 2005. p. 315-324.	Miguel Gutiérrez	Livro
2006	Artigo	VALENZUELA, Jorge. “La experiencia literaria del grupo Narración: una aproximación a las crónicas”. In: REQUEJO, Néstor T. El Grupo Narración en la Literatura Peruana. Lima: Arteidea, 2006. p. 85-109.	Jorge Valenzuela	Livro
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Entrevista. La novísima novela peruana. Lima. 2006j. Entrevista concedida a Britt Diegner e José Morales Saravia.	Britt Diegner e José Morales Saravia	Livro
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. ¿Se enseña literatura en estos momentos? ¿Para qué?. Límite. Lima. 2006e. Entrevista concedida a Joaime Soto Aranda.	Joaime Soto Aranda.	Revista Literária

	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Reynoso en tres estaciones. El Comercio. Lima. 17 jul 2006i. Entrevista concedida a Jorge Paredes.	Jorge Paredes	Suplemento literário Jornal
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. El goce de vivir escribiendo. Blog Casa de Asterión. Lima. 29 jun 2006g. Entrevista concedida a Joel Córdova. Disponível em: http://casadeasterion.espacioblog.com/post/2006/06/29/entrevista-con-oswaldo-reynoso .	Joel Córdova	Blog
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso o la indecencia de la escritura. Blog Amores Bizarros. Lima. 27 jul 2006h. Entrevista concedida a Max Palacios. Disponível em: http://amoresbizarros.blogspot.com.br/2006/07/oswaldo-reynoso-o-la-indecencia-dela.html	Max Palacios	Blog
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. El sueño de la obra completa. Expreso. Lima. 21 fev 2006f. Entrevista concedida a Tomacine Sinche López.	Tomacine Sinche López	Suplemento literário Jornal
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. El goce de vivir escribiendo. Blog Casa de Asterión. Lima. 29 jun 2006g. Entrevista concedida a Joel Córdova. Disponível em: http://casadeasterion.espacioblog.com/post/2006/06/29/entrevista-con-oswaldo-reynoso .	Jaime Tranca	
2007	Ensaio	César Ángeles – marcas socialistas no romance de Reynoso – comparação com Babel de Miguel Gutiérrez.	César Ángeles	Revista Literária
	Artigo	León Úrsula, Angulo Militza, Vargas luz, Rodríguez Ulloa - “Goces lícitos y revaloraciones: Oswaldo Reynoso, un creador cabal”. En casa de Cita Revista de Literatura. # 2 .pp. 18-23.	León Ú., Angulo M., Vargas L., Rodríguez U.	Revista Literária

	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. El escritor debe estar comprometido con la sociedad. Blog El Hablador. Lima. 2007. Entrevista concedida a Francisco Ángeles. Disponible em: http://www.elhablador.com/blog/2007/04/01/entrevista-a-oswaldo-reynoso/ A	Francisco Ángeles	Blog
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. “el creador captura el aroma de una época”. El Nuevo Herald. Miami. 02 set. 2007. Entrevista concedida a Paul Alonso. Disponible em: https://paulalonso.wordpress.com/2007/09/13/oswaldo-reynoso-el-creador-captura-el-aroma-de-una-epoca/#:~:text=En%20medio%20del%20caos%20de,la%20esencia%20de%20la%20periferia.	Paul Alonso	Jornal
	Capítulo de Libro	GNUTZMANN, Rita. Oswaldo Reynoso. In: GNUTZMANN, Rita. Novela y cuento del siglo XX en el Perú. Universidad de Alicante, 2007. p. 126-135.	Rita Gnutzmann	Livro
2008	Artigo	VIGIL, Ricardo González. “Oswaldo Reynoso y la utopía erótica”. In: Años decisivos de la narrativa peruana. Lima: San Marcos, 2008. pp. 191-206.	Ricardo González Vigil	Livro
	Artigo	ESLAVA, Jorge. “Oswaldo Reynoso, escritor y maestro”. In: ALCÁNTARA, Tito Hernández (Org.). Oswaldo Reynoso un clásico vivo de nuestras letras, un maestro que llega al alma de sus alumnos. Lima: Oficina de Imagen Nacional, 2008. pp. 3-4.	Jorge Eslava	Livro
2009	Acadêmico	REA, Jorge Antonio Ramos. Estructura Narrativa de ‘En Octubre no hay milagros’ de Oswaldo Reynoso. 2009. 239 fol.. Monografía (Licenciatura em Literatura) – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escola de Literatura. 2009.	Jorge Antonio Ramos Rea	Monografia
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. El marxista rabioso. Blog Página 12. Buenos Aires. 03 mai 2009a. Entrevista concedida a Mariana Enriquez. Disponible em: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3429-2009-05-03.html	Mariana Enriquez	Blog

	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Entrevista a Oswaldo Reynoso. Blog Letra Capital. Lima. 10 mai 2009b. Entrevista concedida a Carlos M. Sotomayor. Disponível em: 125 http://carlosmsotomayor.blogspot.com.br/2009/05/entrevista-oswaldo-reynoso.html	Carlos M. Sotomayor.	Blog
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso, el narrador de las cantinas. Blog Resonancias. Lima. 17 Dez 2009c. Entrevista concedida a Eduardo Ainbinder. Fonte: http://www.resonancias.org/content/read/1041/oswaldo-reynoso-el-narrador-de-lascantinas-entrevista-por-eduardo-ainbinder/	Eduardo Ainbinder	Blog
	Capítulo de Livro	PORTOCARRERO, Gonzalo. Ser mujer / ser hombre. In: PORTOCARRERO, Gonzalo. Oído en el silencio : ensayos de crítica cultural. Lima : Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010. p. 264-269	Gonzalo Portocarrero	Livro
2010	Artigo	TORRE, María Elena. Narrar la violencia: En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso. In: IV Congreso Internacional de Letras, Buenos Aires. 2010. p. 1992-1997. Disponível em: http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/293.Torre_.pdf	María Elena Torre	Anais
	Artigo	TRUJILLO CARREÑO, Ramón. “Notas sobre: En Octubre no hay Milagros” En: Kolpa año II N.- 3 diciembre. Pucallpa-Ucayali. P.p. 13-23.	Ramón Trujillo Carreño	Revista Literária
	Artigo	PLANAS, Enrique. “Un lugar donde colocar el sentimiento de mi inocencia”. In: _____ (Ed.). Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud. Lima: Estruendomudo, 2011. pp. 8-17.	Enrique Planas	Livro
2011	Artigo	MIGOYA. Hernán. “Oswaldo Reynoso: el viejo compadrito y su valle de los infiernillos”. In: PLANAS, Enrique (Ed.). Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 26-29.	Hernán Migoya	Livro

	Artigo	GANOZA, Juan Morillo. "Oswaldo, el Palermo, el tiempo, el misti". In: PLANAS, Enrique (Ed.). Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 18-25.	Juan Morillo Ganoza	Livro
	Artigo	CUCURTO, Washington. "Oswaldo Reynoso se levanta incólume por encima de las cordilleras de los Andes". In: PLANAS, Enrique (Ed.). Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 30-35.	Whashington Cucurto	Livro
	Artigo	Selci, D. & Vilela, N. (2011). «Resonancia de Oswaldo Reynoso». KOLPA 3, Revista Internacional de Literatura y de Investigación Científica (3), 24-27.	Damián Selci e Nicolás Vilela	Revista Literária
	Artigo	JURADO, Raul. "TRAVESIA POR LAS OBRAS DE OSWALDO REYNOSO". Blog: Piel de Brujo. Lima. 04 abr. 2011. Disponível em: http://rauljurado.blogspot.com/2011/04/travesia-por-las-obras-de-oswaldo.html	Raul Jurado.	Blog
2012	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso, declarado inocente. Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud. Lima. 2011. Entrevista concedida a Enrique Planas. pp. 36-49.	Enrique Planas	Livro
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso: en el Perú hay muchos prosistas prosaicos. Blog Peru 21. Lima. 2012a. Entrevista concedida a Jaime Cabrera Junco. Disponível em: http://www.librosperuanos.com/autores/articulos/r/2233/Reynoso-Oswaldo	Jaime Cabrera Junco	Blog
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. La literatura es como un río. El problema que yo veo ahora con los narradores es que no saben dónde está el río ni qué recodos tiene ese río. Site Letras s5. Chile. abr 2012b. Entrevista concedida a Orlando Mazeyra Guillén. Disponível em: http://letras.s5.com/oma250812.html .	Orlando Mazeyra Guillén.	Blog
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. El Inocente: Entrevista a Oswaldo Reynoso en Radio San Borja. Blog Iwana Lima. Lima. 08 abr 2012c. Entrevista concedida a Diego Ferrer. Disponível em:	Diego Ferrer	Blog

		http://iwanalima.wordpress.com/2012/04/08/el-inocente-entrevista-a-oswaldoreynoso-en-radio-san-borja/		
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. "Oswaldo Reynoso y un libro que no es de cuentos, pero tampoco es novela". Blog Lee por Gusto. Lima. 13 jul. 2012. Entrevista concedida a Jaime C. Junco. Disponible em: http://www.leeporgusto.com/oswaldo_reynoso_y_un_libro_que/	Jaime Cabrera Junco	Blog
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. "LA LITERATURA ES COMO UN RÍO. EL PROBLEMA QUE YO VEO AHORA CON LOS NARRADORES ES QUE NO SABEN DÓNDE ESTÁ EL RÍO NI QUÉ RECODOS TIENE ESE RÍO". Blog Letras.s5. Arequipa. Arequipa, abr. 2012. Entrevista concedida a Orlando Mazeyra Guillén. Disponible em: http://letras.mysite.com/oma250812.html	Orlando Mazeyra Guillén	Blog
	Artigo	REYES, Gustavo Tapia. Literatura peruana, identidad y migración. In <i>Crescendo</i> , v. 3, n. 1, p. 175-192, 2012. Disponible em: https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5127635.pdf	Gustavo Tapia Reyes	Revista Literária
2013	Acadêmico	ZANABRIA, Moises. La Ciudad Desbordada: Imaginarios y Mentalidades sobre La Marginalidad en la Ciudad de Lima a Partir de su Representación Cinematográfica, 1978-1990. Monografía de graduação em Letras. PUC Perú. Lima. 2013. Disponible em: http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5128/CONTRERAS_ZANABRIA_MOISES_CIUADAD_LIMA.pdf?sequence=1&isAllowed=y	MOISES FERNANDO CONTRERAS ZANABRIA	Monografía
	Artigo	VALENZUELA, Jorge. "Oswaldo Reynoso: entre la política y la literatura. A propósito del grupo Narración". In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). <i>Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos</i> . Lima: San Marcos, 2013. p. 385-406.	Jorge Valenzuela	Livro
	Artigo	CRUZ, Kant Oré. La literatura y el mal: la libertad En Octubre no hay milagros. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). <i>Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos</i> . Lima: San Marcos, 2013. p. 155-172.	kent Oré de la Cruz	Livro

Artigo	DURAND, Luisa P. En Octubre no hay milagros, de Oswaldo Reynoso (1965): estudio lexicográfico completo. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 173-232.	Luisa Portilla Durand	Livro
Artigo	CARREÑO. Ramón T. En Octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 232-252..	Ramón Trujillo Carreño	Livro
Artigo	URBANO, Rodrigo B. La profanación "morada" de En Octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 351-364.	Rodrigo Barraza Urbano	Livro
Artigo	MONTES, Antonio G. Algunas características de la prosa periodística de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 365-384.	António González Montes	Livro
Artigo	MEJÍA, Nécker S. La representación de la urbe limeña en las crónicas de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 365-384.	Nécker Salazar Mejía	Livro
Artigo	In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 407-418.	Lara M. Poenaru	Livro
Artigo	POENARU, Lara M. Oswaldo Reynoso y la recepción crítica. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 419-430.	Néstor Tenorio Requejo	Livro
Artigo	REQUEJO, Néstor T. Grupo Narración: la creación "situada", la acción escrita. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 431-442.	Roberto Reyes Tarazona	Livro

Artigo	TARAZONA, Roberto R. Oswaldo Reynoso: artista comprometido. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 443-454.	Fernando Carrasco Núñez	Livro
Artigo	NÚÑEZ, Fernando C. El estilo poético o la "voluntad revolucionária" en el universo narrativo de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 455-474.	Luis Fernando Cueto Chavarría	Livro
Artigo	FREYRE, Maynor. Las iniciales narraciones de collera de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 475-486.	Maynor Freyre	Livro
Artigo	ANCO, Miguel Ángel. "El profesor Oswaldo Reynoso: orientaciones sobre la enseñanza del lenguaje y de la literatura". In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). Oswaldo Reynoso La Buena Educación. Lima: San Marcos, 2013. pp. 69-85.	Miguel Ángel Anco	Livro
Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso un escritor sin biblioteca. Site La Mula. Lima. 2013a. Entrevista concedida a Enrique La Rea. Disponível em: http://redaccion.lamura.pe/2013/12/09/oswaldo-reynoso-un-escritor-sinbiblioteca/enriquelarrea	Enrique La Rea	Jornal (Site)
Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Educación y plan lector – conversación con Oswaldo Reynoso. La Buena Educación. pp. 111-128. Lima. 2013b. Entrevista a Gladys Heredia Flores.	Gladys Heredia Flores	Livro
Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso: "La creación necesita de una mente lúcida, actitud y fuerza". Blog Lee por gusto. Lima. 21 Jun 2013c. Entrevista concedida a Orlando Mazeyra Guillén. Disponível em: http://leeporgusto.com/oswaldo_reynoso_la_creacion_ne/ .	Orlando Mazeyra Guillén	Blog
Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso: "Reynoso Clásico de la Literatura Peruana". Blog Gustavo Ancalle Salinas. Lima. 27 set. 2013. Entrevista concedida a Lilia Figueroa Manyari.	Lilia Figueroa Manyari.	Blog

		Disponível em: http://gustavoancallesalinas.blogspot.com/2013/09/reynoso-clasico-de-la-literatura-peruana_27.html		
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. “Mis libros se han impuesto por los lectores”. La Prensa. Lima. 22 mai. 2013. Entrevista concedida a Javier Bedía Prado. Disponível em: https://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia-oswaldo-reynoso-mis-libros-se-han-impuesto-lectores-7378	Javier Bedía Prado	Jornal
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. Entrevista a Oswaldo Reynoso. Blog Crónicas de la diversidad. Piura. 16 Jun. 2013. Entrevista concedida a Luis Vásquez Coronel. Disponível em: https://cronicasdeladiversidad.com/entrevista/entrevista-reynoso/	LUIS VÁSQUEZ CORONEL	Blog
	Acadêmico	POENARU, Lara Mucci. " Los inocentes", de Oswaldo Reynoso: críticas e releituras de uma obra maldita. 2014.	Lara M. Poenaru	Dissertação
2014	Acadêmico	MUÑOZ PARIETTI, Camila. Adolescencia dolorosa: representación literaria y masculinidad en Los inocentes de Oswaldo Reynoso y La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa. Dissertação - Mestrado em Literatura da Universidad de Chile. 2014. Disponível em: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129812/Adolescencia-dolorosa.pdf?sequence=3&isAllowed=y	Camila Muñoz Parietti	Dissertação
2015	Acadêmico	Jorge Ramos Rea - “la crítica periodística sobre la narrativa de oswaldo reynoso: 1961-1970/1993-2008” - Reynoso: “En lo que se refiere a mi actitud como hombre y como escritor he de decir que yo estoy por la violencia, pero no una violencia irracional, sino una violencia inteligente, organizada, para cambiar al país.” (Reynoso 1986a 57). Zavaleta – extremista Winston Orrillo – esquerdista decidido. “A ditadura da imprensa” “286 páginas de malsana pornografia”	Jorge Antonio Ramos Rea	Dissertação

	“livro erótico”.		
Acadêmico	Jhonn Nilo Guerra Banda - “Las Competencias De La Hombría Y La Sociedad Como Fiscalizadora En Los Inocentes De Oswaldo Reynoso” – Masculinidade / transgressão / queer.	Jhonn Nilo Guerra Banda	Monografía
Acadêmico	RODRÍGUEZ ROQUE, Antolín Julián; BRITO VILLÓN, Jesús Nicodemo. Análisis socio-cultural de la novela en octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso. Monografía em Bacharelado de Educação. Universidad Nacional "Santiago Antúnez De Mayolo". Huaraz -Peru. 2015. Disponível em: http://repositorio.unasam.edu.pe/bitstream/handle/UNASAM/1346/TESIS%20432%202015.pdf?sequence=1&isAllowed=y	Antolín Julián, RODRIGUEZ ROQUE e Jesus Nicodemo, BRITO VillON	Monografía
Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. “Me da asco cuando escucho que el peruano es pacífico”. Ideele. n. 248. Lima. Mar. 2015. Entrevista concedida a Gerardo Saravia e Patricia Wiese. Disponível em: https://revistaideele.com/ideele/content/oswaldo-reynoso-%E2%80%9Cme-da-asco-cuando-escucho-que-el-peruano-es-pac%C3%ADfico%E2%80%9D	Gerardo Saravia e Patricia Wiese	Revista Literária
Notícia	José Miguel Silva - “el escritor y cineasta chileno Alberto Fuguet destacó la influencia de dos de los más respetados autores peruanos de la actualidad: Mario Vargas Llosa y Oswaldo Reynoso.” – autor lhe apresentou “la cosa urbana, la cosa rebelde”.	José Miguel Silva	Jornal

2016	Capítulo de Livro	GUICH, José; SUSTI, Alejandro. Espacio urbano y cuerpos en expansión. In: GUICH, José; SUSTI, Alejandro. Ciudades Ocultas . Lima: Universidad de Lima, 2016. p. 129-142. Disponível em: https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/10757/G%c3%bcich_Susti_Ciudades_ocultas.pdf?sequence=1&isAllowed=y	José Güich R. e Alejandro Susti G	Livro
	Artigo	Luisa Portilla Durand - Los Inocentes y en Octubre no hay Milagros: La Visión Idiomática de Oswaldo Reynoso/ multiplicidade de vozes nos romances iniciais de Reynoso.	Luisa Portilla Durand	Livro
	Acadêmico	CABEZA DEL RÍO, Anita Ritha; OSORIO GUERRERO, Linder Alex. La literatura juvenil en el libro de cuentos los inocentes de Oswaldo Reynoso. Monografía em Bacharelado de Educação. Universidad Nacional "Santiago Antúnez De Mayolo". 2016. Disponível em: http://repositorio.unasam.edu.pe/bitstream/handle/UNASAM/1979/T033_70122967_T.pdf?sequence=1&isAllowed=y	Anita Ritha CABEZA DEL RÍO e Linder Alex OSORIO GUERRERO	Monografía
	Acadêmico	Christian Luis Reynoso Torres - “Xuéxi Formación y aprendizaje en Los eunucos inmortales y Babel, el paraíso de Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez” – Romances de Formação Bildungsroman	Christian Luis Reynoso Torres	Dissertação
	Acadêmico	ENRIQUEZ, Analí Ubalde. La identidad adolescente en la narrativa urbana peruana de 1950 y 1960: No una, sino muchas muertes; “Alienación”; Los Inocentes y Los Cachorros. Monografía de graduação em Letras. Universidade Mayor de San Marcos. Lima. 2016. Disponível em: https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5705/Ubalde_ea.pdf?sequence=1&isAllowed=y	Analí Ubalde Enriquez	Monografía
	Acadêmico	ARÁMBULO LÓPEZ, Carlos. Vigencia de la poética de las Crónicas del Grupo Narración. Monografía de graduação em Letras. Universidade Mayor de San Marcos. Lima. 2016. Disponível em:	Carlos Manuel Arámbulo López	Monografía

		https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5663/Arambulo_lc.pdf?sequence=1&isAllowed=y		
	Artigo	Gladieu, Marie-Madeleine. “La Búsqueda Sin Fin De Oswaldo Reynoso.” Revista De Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 42, no. 84, 2016, pp. 205–213. JSTOR, www.jstor.org/stable/44474264 . Accessed 25 Feb. 2021.	Marie-Madeleine Gladieu	Revista Literária
	Noticia	Revista Martín N° 29 rinde homenaje al escritor Oswaldo Reynoso, miembro de la Generación del 50’ - Disponible em: https://www.usmp.edu.pe/index.php?pag=novedades&sec=nov_3	Universidad de San Martín de Porres	Site
	Editorial	Carlos Arámbulo “Oswaldo Reynoso: Letras en silencio” – morte do autor Temáticas essenciais de sua obra – referentes na literatura peruana “amor juvenil culposo y asustado que se combina con la sensualidad de la experiencia mística y la vida marginal.”	Carlos Manuel Arámbulo López	Jornal
	Entrevista	REYNOSO, Oswaldo. La última entrevista en Arequipa a Oswaldo Reynoso. El Búho. Arequipa. 29 mai. 2016. Entrevista concedida a Miguel Almeyda Morales. Disponible em: https://elbuhu.pe/2016/05/oswaldo-reynoso-yo-escribo-por-capricho/	Miguel Almeyda Morales	Jornal
	Noticia	Publicación destacada rinde homenaje a Oswaldo Reynoso. Casa de la literatura Peruana. Lima. 13 set. 2016. Disponible em: http://www.casadelaliteratura.gob.pe/publicacion-la-semana-rinde-homenaje-oswaldo-reynoso/	Liliana Polo Ludeña	Site
2017	Acadêmico	DURAND, Luisa P. Figuras y narrativa del poder en la novela En octubre no hay milagros, de Oswaldo Reynoso. Tese de doutorado em Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidade Mayor de San Marcos. Lima. 2017. Disponible em:	Luisa Portilla Durand	Tese

		https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7263/Portilla_dl.pdf?sequence=3&isAllowed=y		
	Artigo	MILANESIO, Adriana Cecilia. No hay milagros ni en octubre para la mujer ambiciosa. Una lectura de la construcción femenina en "En octubre no hay milagros" de Oswaldo Reynoso. In: IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (15 al 31 de octubre de 2017): comunicaciones. Argentina. Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2017. p. 563-577. Disponible em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6202345.pdf	Adriana C. Milanesio	Anais
	Artigo	TARAZONA, Roberto R. (2018) "Narración: cincuenta y dos años después", Pacarina del Sur [En línea], año 10, núm. 37, octubre-diciembre, 2018. ISSN: 2007-2309. Consultado el Jueves, 25 de Febrero de 2021. Disponible en Internet: www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1686&catid=5 Fuente: Pacarina del Sur - http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/1686-narracion-cincuenta-y-dos-anos-despues - Prohibida su reproducción sin citar el origen.	Roberto Reyes Tarazona	Revista Literária
	Artigo	BANDA, Jhonn Guerra. "Transgresiones del cuerpo masculino en El goce de la piel de Oswaldo Reynoso." Latin American Literary Review, vol. 45, no. 90, 2018, p. 12+. Gale Academic OneFile, . Accessed 25 Feb. 2021.	Jhonn Nilo Guerra Banda	Revista Literária
2018	Acadêmico	GARCIA, Diego Freitas - En Octubre No Hay Milagros e a Ética do Sacrificio - furg https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/0000012176.pdf	Diego Freitas Garcia	Dissertação
2019	Crítica Jornal	VIGIL, Ricardo González. Narración Tal Cual. Caretas. Lima. 21 fev. 2019. Disponible em: https://caretas.pe/cultura/narracion-tal-cual/	Ricardo González Vigil	Jornal

2020	Artigo	ORTEGA, Gabriel Ruiz. Fe, provocación, fervor y multitud: El Señor de los Milagros en cuentos y novelas. Caretas. Lima. 18 out. 2020. Disponível em: https://caretas.pe/cultura/fe-provocacion-fervor-y-multitud-el-senor-de-los-milagros-en-cuentos-y-novelas/	Gabriel Ruiz Ortega	Jornal
------	--------	--	------------------------	--------

ANEXO II - Fortuna Crítica – *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca

ANO	MATERIAL	DESCRIÇÃO	AUTOR	SUPORTE
1970	Editorial	Rubem Fonseca: o conto em questão - Estadão - 21/02/1970	Fábio Lucas	Jornal
	Editorial	Um narrador - Estadão - 25/07/1970	Paulo Hecker Filho	Jornal
1975	Resenha	Zut! Zut! Zut! - Veja - 05/11/1975	Affonso Romano de SantAna	Revista
	Resenha	A Cidade perplexa - Folha de SP 18/11/1975	Wladyr Nader	Jornal
	Nota	Nota de censura ao livro Feliz ano novo - Folha de SP - 21/12/1975	União	Jornal
	Resenha	A família desfeita (Lavoura Arcaica) - Folha de SP 27/12/1975	Wladyr Nader	Jornal
	Editorial	Um bom ano literário - Folha de SP 23/12/1975	Wladyr Nader	Jornal
	Resenha	Afinal, não dá mais para Diadorim. Jornal do Brasil - 22/11/1975	Ary Quintella	Jornal
	Resenha	Os caminhos da narrativa na obra de Fonseca e Trevisan - Estadão - 19/10/1975	Nilo Scalzo	Jornal
1976	Notícia	Na reeleição de Athayde, o protesto por José Rubens - Folha de SP 24/12/1976	Luis Carlos de Souza	Jornal
1977	Editorial	Balanço e sacolejo - Folha de SP 02/01/1977	Alberto Dines	Jornal

	Notícia	Intelectuais levarão a Falcão memorial contrário à censura - Estadão - 05/01/ 1977	Redação Estadão	Jornal
	Editorial	Pequenos assassínios Folha de SP - 09/01/1977	Alberto Dines	Jornal
	Editorial	Basta os escritores em rebelião - Folha de SP - 10/06/1977	Alberto Dines	Jornal
	Nota	Censura - Folha de SP - 11/06/1977	Ricardo Viveiros de Paula	Jornal
	Nota	Censura 1 - indenização uma possível saída - Folha de SP - 13/06/1977	Moacir Amâncio	Jornal
	Notícia	Censura: o manifesto dos intelectuais - Folha de SP - 26/01/1977	Redação Folha de SP	Jornal
	Nota	O proibido, que não deveria ser - Folha de SP - 28/04/1977	Moacir Amâncio	Jornal
	Editorial	Livros: promessa de vôo - Folha de SP - 23/09/1977	Moacir Amâncio	Jornal
	Capítulo de livro	Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo In: BOSI, Alfredo (Ed.). O conto brasileiro contemporâneo. Editora Cultrix, 1978.	Alfredo Bosi	Livro
1978	Editorial	Literatura censurada: os autores pensam em união - Folha de SP 16/07/1978	Celso Marinho	Jornal
1979	Editorial	Liberação para Rubem Fonseca - Folha de SP 05/02/1979	Afranio Coutinho	Jornal
	Editorial	Arte não sujeita a critérios de moral - Estadão - 18/04/1979	Redação Estadão	Jornal

	Editorial	"Feliz Ano Novo": os limites entre a pornografia e a ficção - Estadão -30/01/1979	Afrânio Coutinho	Jornal
	Editorial	Arte e moral, velho debate sobre uma falsa relação - Estadão -30/01/1979	Nilo Scalzo	Jornal
	Livro	COUTINHO, Afrânio. O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca. Livraria Editora Cátedra, 1979.	Afrânio Coutinho	Livro
1980	Artigo	FURTADO, Marli Teresa. Uma abordagem crítica de" Feliz ano novo", de Rubem Fonseca. Travessia, n. 1, p. 13-17, 1980.	Marli Teresa Furtado	Revista Literária
1983	Livro	DA SILVA, Deonísio. O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo. Editora Alfa-Omega, 1983.	Deonísio da Silva	Livro
1984	Editorial	A cultura, da caça às bruxas, ao monopólio global. Folha de São Paulo - 31/03/1984	Sérgio Augusto	Jornal
	Editorial	Rubem Fonseca sob os céus de Berlim - Estadão - 19/10/1989	Eduardo Bueno	Jornal
	Notícia	Rubem Fonseca ganha ação contra União por censura a livro em 76 - Folha de SP - 16/11/1989	Redação Folha de SP	Jornal
	Editorial	Feliz Ano Novo não envelheceu - Estadão - 22/12/1989	Hamilton dos Santos	Jornal
	Nota	Final Feliz - Estadão - 16/11/1989	Redação Estadão	Jornal
1989	Nota	Rubem Fonseca no muro de Berlim - Veja - 22/11/1989		Revista

1992	Artigo	PEREIRA, Maria Antonieta. Sedução e violência no mercado literário. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, n. 26, p. 146-158, 1992.	Maria Antonieta Pereira	Revista Literária
1994	Prefácio dos contos reunidos	SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Literatura e Sociedade, v. 23, n. 26, p. 162-166, 2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/148523/142160	Boris Schnaiderman	Livro
1996	Livro	DA SILVA, Deonísio. Rubem Fonseca: proibido e consagrado. Relume Dumará, 1996.	Deonísio da Silva	Livro
1998	Acadêmico	CORONEL, Luciana Paiva. Instinto e asfalto: os contos impuros de Feliz ano novo, de Rubem Fonseca. 1998.	Luciana Paiva Coronel	Dissertação
1999	Acadêmico	NUNES, Rachel Fátima do Santos Título da Dissertação: O rabo do Rato – Literatura e Indústria cultural	Rachel Fátima do Santos	Dissertação
	Livro	VIDAL, Ariovaldo José. Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Ateliê Editorial, 2000.	Ariovaldo José Vidal	Livro
	Capítulo de livro	SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. Linguagens da violência. Rio de Janeiro: Rocco, p. 236-259, 2000. Disponível em: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/PO0B203/Os_cenarios_da_violencia_urbana-P_referat.pdf	Karl Erik Schøllhammer	Livro
2000	Artigo	LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. Literatura e sociedade, v. 5, n. 5, p. 120-134, 2000. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19610	João Luiz Lafetá	Revista Literária

	Acadêmico	GOLDBERG, Aline Título da Dissertação: Da Incriminação	Aline Goldberg	Dissertação
	Capítulo de livro	SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. Linguagens da violência. Rio de Janeiro: Rocco, p. 236-259, 2000.	Karl Erik Schøllhammer	Livro
	Livro	PEREIRA, Maria Antonieta. No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca. Faculdade de Letras da UFMG, 2000.	Maria Antonieta Pereira	Livro
2001	Acadêmico	KELMER, Reinaldo Título da Dissertação: A cidade: Imagem e reflexo – Uma leitura de Rubem Fonseca	Reinaldo Kelmer	Dissertação
	Artigo	URBANO, Hudinilson. Um conto excepcional de Rubem Fonseca. Revista da Anpoll, v. 1, n. 11, 2001.	Hudinilson Urbano	Revista Literária
2003	Acadêmico	PACHECO, Alexandre. A violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em “Feliz Ano Novo”(1975) de Rubem Fonseca. 2003. 131 f. 2003. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em História Social)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.	Alexandre Pacheco	Tese
	Artigo	DA SILVA AMARAL, Marcela. Rubem Fonseca: a escritura como violência ou a palavra como arma. Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 3, n. 3, p. 110-117, 2003. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35529/25122	Marcela da Silva Amaral	Revista Literária
2005	Artigo	FRIZON, Marcelo. Rubem Fonseca: violência e comicidade em Feliz Ano Novo. Nau Literária, v. 1, n. 1, 2005.	Marcelo Frizon	Revista Literária

2006	Artigo	DE MESQUITA SILVA, Luciana. Rubem Fonseca e Irmaos Campos reflexoes sobre leitura e traducao. Solettras, n. 12, p. 128-139, 2006. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4668/3447	Luciana de Mesquita Silva	Revista Literária
2007	Acadêmico	BRITO, ANA CRISTINA TEIXEIRA DE. O EXPERIMENTALISMO EM FELIZ ANO NOVO' 01/07/2007 141 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, Teresina Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA COMUNITÁRIA JORNALISTA CARLOS CASTELO BRANCO Trabalho anterior à Plataforma Sucupira	Ana Cristina Teixeira de Brito	Dissertação
	Acadêmico	AMARAL, Marcela da Silva Rubem Fonseca: a escritura como violência ou a palavra como arma	Marcela da Silva Amaral	Dissertação
2008	Artigo	CARRERA, Marco Martos. Reflexión sobre Rubem Fonseca. Letras (Lima), v. 79, n. 114, p. 221-224, 2008. Disponível em: http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/139/138	Marco Martos Carrera	Revista Literária
	Artigo	REIMÃO, Sandra. Dois livros censurados: Feliz ano novo e Zero. Comunicação & sociedade, v. 30, n. 50, p. 149-161, 2008. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/713/714	Sandra Reimão	Revista Literária
	Acadêmico	SILVA, Gisele Batista da. A produção do paradoxo entre homem e real: ressentimento e rebeldia em Feliz Ano Novo. 2008. Tese de Doutorado. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.	Gisele Batista da Silva	Tese
2009	Artigo	DA SILVA CERQUEIRA, Rodrigo. A violência como discurso em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca. Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários, v. 15, p.	Rodrigo da Silva Cerqueira	Revista Literária

		17-27, 2009. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terroroxa/article/view/24905/18251		
	Artigo	NOGUEIRA, Roberto Círio. Inocentes homicidas: discontinuidades e permanências da violência em Guimarães Rosa e Rubem Fonseca. Em Tese, [S.l.], v. 13, p. 87-101, abr. 2009. ISSN 1982-0739. Disponível em: < http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3841/3786 >. Acesso em: 28 fev. 2021. doi: http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.13.0.87-101 .	Roberto Círio Nogueira	Revista Literária
	Capítulo de livro	SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.	Karl Erik Schøllhammer	Livro
	Acadêmico	MELO, Reinaldo Oliveira de et al. Metalinguagem e paródia em contos de Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca. 2009. Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14913	Reinaldo Oliveira Melo	Dissertação
	Artigo	MEDEIROS, Leonardo Barros. Rubem Fonseca e as publicacoes do novo seculo. Solettras, n. 20, p. 149-166, 2010. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/solettras/article/view/5195/3807	Leonardo Barros Medeiros	Revista Literária
	Capítulo de livro	SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A cena do crime: reflexões sobre um palco do contemporâneo. A cena do crime: reflexões sobre um palco do contemporâneo, p. 39-58, 2010.	Karl Erik Schøllhammer	Livro
2010	Livro	DA SILVA, Deonísio. Nos bastidores da censura. Editora Manole Ltda, 2010.	Deonísio da Silva	Livro

	Artigo	RODRIGUES, Sergio Manoel. A violência como reflexo do pós-modernismo em Feliz ano novo, de Rubem Fonseca. Estação Literária, v. 6, p. 33-39, 2010. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25517	Sergio Manoel Rodrigues	Revista Literária
	Artigo	MANGUEIRA, J. V. "A cidade não é aquilo que se vê do pão de açúcar"; a relação espaço/violência na contística de Rubem Fonseca. Revista Graphos, v. 12, n. 2, 28 out. 2010.	José Vilian Mangueira	Revista Literária
2012	Acadêmico	LOPES, Hans Stander Loureiro. Contemporaneidade, subalternidade e violência em Feliz ano novo, de Rubem Fonseca. 2012. Disponível em: https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1741	Hans Stander Loureiro Lopes	Dissertação
	Artigo	SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 39, p. 129-150, 2012.	Karl Erik Schøllhammer	Revista Literária
2013	Artigo	CORONEL, Luciana Paiva. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão. Literatura em Debate, v. 7, n. 12, p. 183-192, 2013.	Luciana Paiva Coronel	Revista Literária
	Acadêmico	MICHETTI, Macksuellen de Oliveira. A chave do enigma: aspectos da violência na cidade contemporânea no conto "Feliz ano novo" de Rubem Fonseca. 2013. Disponível em: https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/235/3894	Macksuellen de Oliveira Michetti	Monografia
	Acadêmico	AMANDA CADORE DA SILVA Verdade e coragem: cinismo na ficção de Rubem Fonseca.	Amanda Cadore da Silva	Dissertação
2014	Acadêmico	ELEMENTOS MODERNISTAS EM FELIZ ANO NOVO, DE RUBEM FONSECA SILVIO DO ESPIRITO SANTO	Silvio do Espírito Santo	Dissertação

	Artigo	FREITAS, Gabriel Domício Medeiros Moura. Rubem Fonseca e o selo do terror. boletim de pesquisa nelic, v. 14, n. 21, p. 51-67, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2014v14n21p51	Gabriel Domício M. M. Freitas	Revista Literária
	Acadêmico	LEITE, Bruno Ricardo de Souto et al. Um artesão de matrioshkas Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca. 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6292/1/arquivototal.pdf	Bruno Ricardo S. Leite	Dissertação
	Artigo	GARLET, Deivis Jhones. Os motivos da censura em Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca. Literatura e Autoritarismo, n. 14, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/18513	Deivis Jhones Garlet	Revista Literária
	Artigo	PEREIRA, Márcia Moreira. Caos e violência: a representações do urbano nos contos de Rubem Fonseca e de Marcelino Freire. Revista Língua&Literatura, v. 17, n. 28, p. 53-65, 2015. Disponível em: http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1702	Márcia Moreira Pereira	Revista Literária
	Artigo	KOBAYASHI, Teresa Cristina Martins; PEREIRA, Cilene Margarete. A PROTAGONIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM RUBEM FONSECA: DE “FELIZ ANO NOVO” A “O COBRADOR”. Revista Memento, v. 5, n. 2, 2015. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2145	Teresa Cristina Martins Kobayashi, Cilene Margarete Pereira	Revista Literária
2015	Artigo	DANTAS, Francisca Marciely Alves. Rubem Fonseca e o poder de revelação simbólica: uma apreciação do campo literário brasileiro. Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 14, n. 20, p. 172-185, 2015. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35073/24774	Francisca Marciely Alves Dantas	Revista Literária

	Artigo	IPIRANGA, Sarah Diva. Ossos do ofício: linguagem e violência em Rubem Fonseca. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 24, n. 1, p. 77-92, out. 2015. ISSN 2358-9787. Disponível em: < http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/7918/8398 >. Acesso em: 28 fev. 2021. doi: http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.24.1.77-92 .	Sarah Diva Impiranga	Revista Literária
	Artigo	FIGUEIREDO, V. L. F. DE. Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca. Scripta, v. 20, n. 39, p. 147-161, 22 dez. 2016. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12093	Vera Lucia Follain de Figueiredo	Revista Literária
	Artigo	GARLET, Deivis Jhones; FREITAS, Laís Ismael. De Realibus ad Realiora: a violência em Rubem Fonseca. Letras Escreve, v. 6, n. 1, p. 259-272, 2016. Disponível em: https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/2618/pdf	Deivis Jhones Garlet e Laís Ismael Freitas	Revista Literária
	Acadêmico	VIOLÊNCIA E PODER SOB AS PERSPECTIVAS DE GÊNERO, MARGINALIZAÇÃO E VINGANÇA EM CONTOS DE RUBEM FONSECA Autor:CLOVES DA SILVA JUNIOR	Cloves da Silva Junior	Dissertação
	Entrevista (Schöllhammer)	ENTREVISTA DE KARL ERIK SCHÖLLHAMMER, CONCEDIDA A JAIME GINZBURG, EM 1 DE MAIO DE 2016. Disponível em: http://www.periodicos.usp.br/teresa/article/download/121925/124546	Karl Erik Schöllhammer	Revista Literária
2016	Acadêmico	Juan Filipe Stacul MASCULINIDADES EM CRISE:	Juan Filipe Stacul	Tese

		escrita, violência e (des)subjetivação em Feliz Ano Novo (1975) e Taxi Driver (1976) - PUC MG Disponível em: https://www.academia.edu/download/56145407/Letras_StaculJF_1.pdf		
	Acadêmico	A máquina literária em movimento de guerra: uma leitura de seis contos de Rubem Fonseca - JEFFERSON DIORIO DO ROZARIO	JEFFERSON DIORIO DO ROZARIO	Tese
2017	Artigo	MURANAKA, Larissa Camargo Castro Alves; RODRIGUES, Lucilo Antonio. AS VOZES DO DISCURSO MARGINAL NO CONTO FELIZ ANO NOVO DE RUBEM FONSECA. ANAIS DO SEMINÁRIO DE EDUCAÇÃO E COLÓQUIO DE PESQUISA, v. 2, n. 11, p. 102-109, 2017.	Larissa Camargo Castro Muranaka e Lucilo Antonio Rodrigues	Anais
	Artigo	SIMON, Luiz Carlos. Uma das piores faces das masculinidades: a violência conjugal em contos de Mia Couto e Rubem Fonseca. REVELL-REISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS, v. 2, n. 19, p. 320-341, 2018. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2827	Luiz Carlos Simon	Revista Literária
2018	Artigo	SANTOS, Aline Costa. NOVO CÂNONE LITERÁRIO: Novas categorias e temáticas na literatura contemporânea brasileira. Anais escrita e crítica literaria no brasil. 2018. Disponível em: https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/escrita-e-critica-literaria-no-brasil/assets/edicoes/2018/arquivos/4.pdf	Aline Costa dos Santos	Revista Literária

	Artigo	SABINO, José Feres. Rubem Fonseca: modalidades de encarceramento. <i>Estud. av.</i> , São Paulo, v. 32, n. 92, p. 229-240, Apr. 2018. Available from < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000100229&lng=en&nrm=iso >. access on 28 Feb. 2021. https://doi.org/10.5935/0103-4014.20180015 .	José Feres Sabino	Revista Literária
	Acadêmico	JULIANA PIRES FERNANDES - RUBEM FONSECA: VIOLÊNCIA E DUALIDADE NAS VOZES NARRATIVAS	Juliana Pires Fernandes	Dissertação
2019	Artigo	LÍSIAS, Ricardo. Do Ipês à Polícia—obra de Rubem Fonseca durante a redemocratização. <i>Intellèctus</i> , v. 18, n. 1, p. 76-92, 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/40644/30144	Ricardo Lísias	Revista Literária
	Artigo	ALVES, Elisa Hübner; KLASSMANN, Gabriela Pires; LANZARIN, Morgana Wittmann. A violência em Feliz ano novo: exotismo ou hiperrealismo?. <i>Miguilim-Revista Eletrônica do Netlli</i> , v. 9, n. 3, p. 736-748, 2020. Disponível em: http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/2596	Elisa Hübner Alves, Gabriela Pires Klassmann, Morgana Wittmann Lanzarin	Revista Literária
	Artigo	Santos, V. V. dos . (2020). (Des)construção do texto literário em <i>Intestino Grosso</i> , de Rubem Fonseca. <i>Revista Mosaicum</i> , 3(5). https://doi.org/10.26893/rm.v3i5.289	Valci Vieira dos Santos	Revista Literária
2020	Editorial	FELIZ ANO VELHO O alvoroço provocado por um livro de Rubem Fonseca na burocracia da censura nos anos 1970 - Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/feliz-ano-velho-rubem-fonseca/	João Pedro Soares	Jornal

	Artigo	DE SOUZA, Iara Silva. DO INJUSTIÇADO AO ATROZ: AS DIVERSAS FACES DO LADRÃO NO CONTO “FELIZ ANO NOVO”, DE RUBEM FONSECA. Revista Memento, v. 11, n. 1, 2020.	Iara Silva de Souza	Revista Literária
	Acadêmico	A VIOLÊNCIA NO CONTO FELIZ ANO NOVO DE RUBEM FONSECA Autor(es): SILVA, ANDERSON DOS SANTOS	Anderson dos Santos Silva	Monografia
	Artigo	JUNIOR, V. V. Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca: expressões de violência e escatologia no conto brasileiro. Revista Odisseia , [S. l.], v. 5, n. 2, p. 1 – 17, 2020.	Valdemar Valente Junior	Revista Literária