

PRÁTICA DE ESPAÇO EM RUBEM FONSECA

Murilo Eduardo dos Reis Correio¹

Resumo

O tema deste trabalho são as práticas de espaço em um conto de Rubem Fonseca. O objetivo é verificar como tais procedimentos são realizados por personagens e os motivos pelos quais eles são levados a cabo. O *corpus* é composto por "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", do volume *Romance negro e outras histórias* (1994), e tem como centro a vida do andarilho e escritor Augusto. Assim, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de estudiosos que tratam de práticas de espaço, da obra de Rubem Fonseca e de aspectos da narrativa, tais como Michel de Certeau (2004), Roland Barthes (1999), Susan Sontag (2004), Tânia Pellegrini (1999) e Gérard Genette ([197-]). Como resultado, vemos que o deslocamento do protagonista por recantos sórdidos da cidade leva o leitor a tomar contato com uma realidade extraoficial muitas vezes escondida pelos poderes público e privado.

Palavras-Chave: Rubem Fonseca, espaço, conto.

USAGE OF SPACE IN RUBEM FONSECA

Abstract

The theme of the article is the usage of space in a short story by Rubem Fonseca. The objective is to verify how such procedures are performed by characters and the reasons why they are carried out. The corpus is composed by "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", from the volume *Romance negro e outras histórias* (1994), and focuses on the life of the walker and writer Augusto. Thus, we take as theoretical support critical and analytical texts from scholars dealing with space practices, Rubem Fonseca's work and aspects of narrative, such as Michel de Certeau (2004), Roland Barthes (1999), Susan Sontag (2004), Tania Pellegrini (1999), James Wood (2017) and Gérard Genette ([197-]). As a result, we see that the protagonist's dislocation through sordid corners of the city leads the reader to come into contact with an unofficial reality often hidden by public and private powers.

KEYWORDS: Rubem Fonseca; space, short story.

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp. <https://orcid.org/0000-0001-5372-4326>

Introdução

O psiquiatra de Martín (Javier Drolas), personagem do filme *Medianeras* (lançado em 2011, dirigido por Gustavo Taretto), recomenda que ele, diagnosticado como fóbico, fotografe. A fobia de Martín é consequência do desordenamento arquitetônico de Buenos Aires. A falta de planejamento na construção amontoada de edifícios é refletida no seu desequilíbrio emocional. O ato de fotografar obriga o detentor da câmera a adotar outra perspectiva, olhar à sua volta de maneira diferente – fotografar é estar e, ao mesmo tempo, não estar.

Tirar fotos é observar. James Wood (2017, p. 50) diz que esse é o ato que une escritores, pintores, fotógrafos. No cotidiano, não olhamos com vagar para as pessoas e as coisas que nos rodeiam, mas os artistas em geral olham. A narradora de Lucia Berlin que conduz o conto “Lavanderia Angel’s” (2017), por exemplo, observa indivíduos marginalizados (índios alcoólatras, viajantes em eterno trânsito) que frequentam, em Los Angeles, estabelecimentos que disponibilizam máquinas de lavar mediante o pagamento de alguns centavos. Em contato com pessoas socialmente invisíveis, ela descobre que cada uma delas carrega histórias. “Fotografa-as”, portanto.

Esconder miudezas não é uma particularidade apenas da capital argentina ou do conglomerado californiano, mas de toda grande cidade. No Brasil, há exemplos variados de metrópoles que crescem sem nenhum tipo de projeto, característica que, assim como no caso do protagonista do longa argentino e da personagem da narrativa estadunidense, se reflete naqueles que andam por suas ruas. Rubem Fonseca, patriarca do romance policial brasileiro, talvez seja um dos maiores cronistas dos efeitos causados pelo crescimento urbano desenfreado.

Tendo como tema a prática urbana em um conto de sua autoria, este breve ensaio busca refletir de que maneira Augusto, personagem central de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994), perambula pelas labirínticas ruas da “cidade maravilhosa” com a intenção de, assim como um fotógrafo, registrar o

que muitas vezes é invisível aos olhos daqueles que foram tragados pela repetição do cotidiano.

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre as práticas do andarilho fonsequiano, faremos breve apanhado que, longe de ser original, busca dar conta das características de uma literatura que se tornou conhecida principalmente pela violência.

1- Violência e técnica narrativa

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

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

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

em que o então investigador humilha e assassina, no meio de um aterro sanitário, um prisioneiro.

Outro ponto a ser destacado no excerto são os predicativos literários do escritor brasileiro enumerados pelo narrador do autor chileno. Rubem Fonseca obteve destaque perante a crítica justamente por ser considerado o embaixador do romance policial tupiniquim, além de possuir estrutura e linguagem próprias. Tais particularidades inspiraram escritores como Marçal Aquino, Patrícia Melo, Jô Soares e Ana Paula Maia, todos seguidores confessos daquele que, muitas vezes, é chamado de “mestre”.

A comparação com Osman Lins e os irmãos Campos encontra razão de ser porque os escritos deles são mais sofisticados e herméticos e, como o próprio narrador diz, menos voltados para o grande público, ao contrário de Rubem Fonseca, que tem sua obra vinculada à literatura policialesca, comumente ligada ao entretenimento. Ao mesmo tempo, narrativas como *A grande arte* (1991) e *Agosto* (1990) são carregadas de crítica social, característica que, de acordo com Sérgio Rodrigues (2017, p. 5), torna Fonseca animal raro: um escritor sério e popular, o primeiro a enxergar o Brasil que surgia da urbanização descomedida, em que flagrante desigualdade gerava uma aberração social em terra povoada por sujeitos que fazem justiça com as próprias mãos, mesmo havendo um código penal em vigência, como se estivessem no sertão de Guimarães Rosa.

Seus escritos mostram-se atemporais, refletindo realidade local pouco modificada, quase como se tivessem previsto a ascensão de eleitores do espectro político a comandar o país atualmente. Alejandro Chacoff (2019, p. 36) afirma que a insolência e o sarcasmo raivoso de inúmeros textos lançados por esses indivíduos nas redes sociais assemelham-se às falas de personagens de contos como “A coleira do cão”, “O inimigo” e “A força humana”, todos de 1965. A análise de Chacoff (2019) segue a mesma linha de leitura de Ariovaldo José Vidal (2000, p. 19), para quem a obra de Rubem Fonseca tem como objetivo compreender as modificações pelas quais a mentalidade urbana, em particular a carioca, tem passado. Suas histórias têm personagens que sofrem com essa situação, percorrendo locais que vão da favela a mansões.

Muitas vezes, essa raiva converte-se em recorrente brutalidade, razão pela qual o trabalho de Fonseca é sempre relacionado à violência, ao crime, ao abjeto, ao grotesco. Historicamente, eventos ligados a esses temas conseguem atrair grande audiência. Esse tipo de espetáculo é atrativo para os que leem Rubem Fonseca. Segundo Maria Antonieta Pereira (2000, p. 13), o feio parece ser objeto de reverência para esses leitores, elemento estético que serve de passagem para estado catártico, causado por situações tão tensas quanto cruéis.

A ênfase no detalhamento do abjeto, que pode ir de um olho ferido à unha a pedaços de miolos espalhados pelo chão, aproxima o escritor brasileiro de autores do Naturalismo. No ensaio “Degradação do espaço” (2015, p. 63), Antonio Candido coloca a descrição como elemento fundamental das obras naturalistas. Já em “De cortiço a cortiço”, Candido (2015, 107) escreve que o Naturalismo abrange textos literários que se apresentam como transposições diretas da realidade, como se o escriba estivesse face a face com o que é descrito.

Essa apurada técnica narrativa é conduzida, segundo Vidal (2000, p. 91), por narradores obcecados pelo substantivo preciso e pelo adjetivo cortante. O mesmo crítico (Vidal, 2000, p. 82) ainda afirma que, desde a publicação de seus primeiros contos, o escritor demonstrou forte influência da literatura policial de Raymond Chandler, sendo a imagem precisa, marca registrada de toda a sua obra, uma das mais acentuadas características dessa relação.

Tânia Pellegrini (1999, p. 98) vai mais além e compara a narrativa fonsequiana à fotografia, manifestação artística em que cada aspecto é imprescindível para a composição imagética, e enfatiza que, no gênero policial, o espaço se organiza de acordo com o modelo de representação realista, no qual os pormenores são realçados na montagem de um conjunto que não pode ter a verossimilhança questionada.

Sobre a fotografia, Susan Sontag (2004, p. 13) diz que se trata de uma arte que apresenta um novo código visual, ampliando e modificando a concepção do que vale a pena ser olhado e observado. Nesse sentido, Rubem Fonseca também seria um tipo de retratista. Ao invés de manipular lentes, utiliza

vocábulo para criar instâncias que dominam, como vimos pelas palavras de variados críticos, a técnica da narrativa literária. Assim como o fotógrafo, o autor busca enxergar o rasteiro, aquilo que é invisível aos olhos de quem já foi alienado pelo cotidiano.

Esse é o papel do narrador heterodiegético² (GENETTE, [197-], p. 244) que acompanha Augusto, protagonista do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994).

2- O praticante de miudezas

Segundo Michel de Certeau (2004, p. 169-170), as ruas de Nova York possuem um tipo de lei autônoma que coloca os pedestres numa massa de identidades indistinguíveis. Para que seja possível ler e interpretar o caos guiado pelos ruídos intensos do tráfego motorizado, ele sugere uma subida ao topo das extintas Torres Gêmeas – no alto do *World Trade Center*, o caminhante se transformaria num tipo de *voyeur* que, colocado à distância do desordenado trânsito da cidade, poderia ler aquele universo emaranhado que há pouco o possuía.

Longe de representar o observador que opta pelo distanciamento, Augusto adentra o aglomerado urbano em busca de pormenores. Depois de faturar prêmio de loteria, decide dedicar sua vida à literatura. Abandona emprego na estação de tratamento de água e esgoto, além de adotar novo nome – antes, atendia por Epifânio. Tem a intenção de escrever um livro sobre a capital carioca, mas não uma obra que tenha como temas o exótico ou o crime, coisas que interessam aos turistas estrangeiros e ao público em geral. Andando pelo centro, espera colher o material necessário para compor obra filosófica que estabeleça melhor conexão entre pedestre e urbe.

Como já foi constatado por Boris Schnaiderman (1994, p.776), trata-se de uma narrativa baseada nas “caminhadas, pelos mesmos lugares, de Joaquim Manuel de Macedo, aliás referido numa epígrafe do conto.” A epígrafe, retirada

²Narrador que não participa da história – como, por exemplo, em *Agosto* (1990), do próprio Rubem Fonseca.

do texto *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1966), retrata as más impressões de Macedo com relação aos habitantes da cidade na época do segundo reinado.

O narrador onisciente que acompanha as andanças de Augusto esclarece a opção pelo procedimento peripatético de pesquisa: “Como anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo.” (FONSECA, 1994, p. 600). Assim, perambulando pelo labirinto urbano, frequenta templos evangélicos que, durante a noite, são cinemas pornô, analisa edifícios antigos que logo serão demolidos pela modernidade – o que Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 65) chama de violência da destruição da memória da cidade –, ensina prostitutas analfabetas a ler, além de morar sobre uma chapelaria que resiste a um tempo em que poucas pessoas usam chapéu. Milton Santos (2012, p. 73) ressalta que todos os objetos possuem uma datação, mas que nem sempre é possível aferir suas idades pois muitas vezes eles são abolidos pela paisagem. Não é o caso do imóvel em que Augusto estabeleceu moradia, prédio que destoa das inovações arquitetônicas que o rodeiam.

Uma das principais fontes de matéria-prima para a escrita de Augusto são as visitas regulares que ele faz a uma família de pessoas em situação de rua. Esse grupo tem como ponto fixo a proteção da marquise de uma instituição financeira:

Ana Paula está dando de mamar a Marcelinha. Como é sábado, Ana Paula pôde armar de dia o pequeno barraco de papelão em que vive com o marido e a filha sob a marquise do Banco Mercantil do Brasil. A tábua que serve de parede, de um metro e meio de altura, o lado mais alto do barraco, foi tirada de uma construção abandonada do metrô. Nos dias úteis o barraco fica desarmado, as grandes folhas de papelão e a tábua tirada do buraco do metrô são encostadas na parede durante a hora do expediente, e somente à noite o barraco de Marcelo e também os barracos de papelão da família Gonçalves são reconstruídos para que Marcelo, Ana Paula e Marcelinha e os doze membros da família entrem neles para dormir. Mas hoje é sábado, no sábado e no domingo não há expediente no Banco Mercantil do Brasil, e o barraco de Marcelo e Ana Paula, uma caixa de papelão usada como embalagem de uma geladeira grande, não foi desarmado, e Ana Paula goza desse conforto. (Fonseca, 1994, p. 611).

Roland Barthes (1999, p. 186-187) escreve que, em certas cidades, há espaços destinados a determinados tipos de pessoas – como exemplo, ele cita o *souk* oriental, cuja rua tem uma parte destinada aos curtidores e outra aos ourives. Para o crítico (BARTHES, 1999), o melhor modelo para o estudo de significados urbanos seria a análise de uma frase do discurso, na qual isolamos fragmentos mínimos para chegar a um significado maior. Usando as palavras de Victor Hugo, Barthes (1999, p. 187) diz que a cidade é um texto escrito e aquele que se desloca por ela é seu leitor, enunciatário que, secretamente, levanta e decifra os fragmentos urbanos que se apresentam a seus olhos.

Esses estilhaços que levam à definição de algo maior são os detalhes que James Wood (2017, p. 42) chama de fragmentos de vida, elementos ínfimos que aproximam o artifício da literatura do que chamamos de real. Com verbos conjugados no presente, o narrador de Rubem Fonseca exhibe a habilidade fotográfica citada por Vidal (2000, p. 91) e Pellegrini (1999, p. 98) ao compor com precisão o retrato de Ana Paula amamentando a filha em meio a barracos feitos de restos de construção – moradias informais numa cidade que não consegue amparar os sem-teto, casebres comuns em áreas menos nobres e que contrastam com os edifícios de concreto que os cercam. Assim, à maneira de Wood (2017, p. 42), podemos dizer que o detalhamento realista da mãe alimentando uma recém-nascida se destaca entre os casebres e, automaticamente, fica em nossas memórias.

Porém, a técnica fonsequiana não se limita apenas à composição de cena que se assemelha a uma fotografia. Empregando o método de leitura sugerido por Barthes (1999, p. 187), ao mencionar a rotina daqueles que dormem sob a marquise, a instância narrativa desmembra os elementos mínimos que compõem esse painel que, a princípio, seria prosaico. Há regras impostas pelos que comandam o Banco Mercantil do Brasil e o município. Para, de certa maneira, driblá-las, as famílias realizam o que Certeau (2004, p. 175) chama de tática – segundo ele, inventividade do fraco que é utilizada para tirar proveito do forte, algo que aflui numa politização de práticas culturais. Nos dias úteis, durante o horário de expediente, as famílias devem manter suas barracas desmontadas,

momento em que não só funcionários passam por ali, mas também (e principalmente) clientes, pessoas a quem aquele espaço é destinado. Somente aos sábados e domingos, quando não há risco de aparecimento da clientela, é permitido que as caixas de papelão improvisadas não sejam desarmadas.

Em um de seus diários, Carolina Maria de Jesus (2014, p. 32) compara o centro da cidade a uma asseada sala de visitas. Já a favela seria o quarto de despejo em que ela, um objeto fora de uso que precisa ser escondido, é jogada. A condição de manterem-se invisíveis aos olhos das pessoas de bem expressa de maneira precisa o pensamento da escritora mineira – essa invisibilidade mantém o *hall* de entrada limpo e passa para seus visitantes a ideia de que a cidade está em ordem. Frequentando o principal “cômodo” da urbe em horários condicionados, politizam-se as relações e os indivíduos sem privilégios sociais não precisam ir para o “quarto de despejo”.

A título de comparação, lembramos que Antonio Candido (2012) localiza outro tipo de prática espacial na obra de João Antônio, escreva que, assim como Rubem Fonseca e Carolina Maria de Jesus, utiliza como matéria-prima a concretude asfáltica da marginalidade urbana. Segundo o crítico (CANDIDO, 2012, p. 580), o autor de “Malagueta, Perus e Bacanaço” compõe narrativas sobre o universo noturno de São Paulo, espaço formado ao redor de indivíduos que têm a trapaça e a brutalidade como método de sobrevivência. Candido (2012, p. 580) destaca que é como se o escritor tivesse a intenção de mostrar novas dimensões da vida, realidades em que miseráveis tentam driblar sua condição social por meio da malandragem, ambientes nos quais somente os mais aptos sobrevivem. Assim, configuram-se não modos de existência, mas de subsistência. Ao contrário do que ocorre em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994), não há políticas de convívio nos sombrios becos paulistanos. Tem mais moral aquele que se sair melhor na prática (amoral) do jogo da vida, principalmente nas mesas de sinuca.

Sophia Beal (2015, p. 71) cita reflexões feitas por Certeau a respeito da função afetiva e expressiva das caminhadas urbanas. A autora (BEAL, 2015, p. 72) ressalta que o pedestre, ao privilegiar certos lugares em detrimento de outros, cria seu próprio itinerário, diferenciando a opção de apenas sobreolhar o

mapa da cidade e alterando um ordenamento que permanece imóvel. Para ela (BEAL, 2015, p. 72), o elemento mais importante do raciocínio de Certeau é que as escolhas de cada caminhante revelam particularidades a respeito de suas emoções e valores.

Ao escolher frequentar o espaço em que estão Ana Paula e a família Gonçalves, nos horários em que lhes é permitido ficar ali, Augusto elabora roteiro que vai na contramão dos hábitos da grande maioria dos habitantes. A organização social estabelece que, nos finais de semana, as marquises são visitadas apenas por indivíduos que não possuem teto próprio. Contrariando essa premissa, o protagonista de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994) manifesta interesse e valorização pelos que estão à margem das benesses do sistema capitalista, longe dos confortos usufruídos pela elite que frequenta o Leblon retratado por Manoel Carlos e das belezas da Ipanema cantada por Tom Jobim.

Breves considerações

No conto “Intestino grosso”, parte integrante de *Feliz ano novo* (1994), um escritor é entrevistado. Ao ser perguntado se existiria uma literatura latino-americana, ele responde:

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. (Fonseca, 1994, p. 468).

Além da acidez característica das personagens criadas por Rubem Fonseca, esse escritor fictício fala sobre um tema que é recorrente na obra do próprio autor: pessoas que sofrem com a aberrante desigualdade presente nas cidades brasileiras. Em contos como “Feliz ano novo” (1994) e “O cobrador” (1994), há uma espécie de revide por meio de uma violência que beira a espetacularização. Seus protagonistas, indivíduos que só podem vislumbrar os

privilégios luxuriosos do capitalismo pela televisão, resolvem contra-atacar. Seus atos brutais de resistência são semelhantes aos realizados pelos habitantes da fictícia Bacurau – no filme homônimo de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, o oprimido reage com fúria maior que a dos ataques do opressor.

Já em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994), vemos personagens adeptas à politização e não à brutalidade recorrente na obra fonsequiana. As famílias que dormem sob a marquise do Banco Mercantil do Brasil, ao contrário dos assaltantes de “Feliz ano novo” (1994) e do justiceiro de “O cobrador” (1994), aderem às condições dos poderosos e, ao tirar proveito dessas exigências – tática semelhante à mencionada por Certeau (2004) –, de certa maneira, burlam as regras de convívio impostas pela cidade.

Como observador do grande discurso urbano, temos Augusto, andarilho que atua como leitor do centro carioca. Desfolhando as camadas desse texto com o intuito de extrair matéria-prima que dará base a seu livro, ele guia o olhar do leitor para o rasteiro, para aquilo que só pode ser percebido por quem pratica a cidade e elabora seus próprios percursos a partir dessas experiências, algo também enfatizado por Roland Barthes (1999, p. 187) e Michel de Certeau (2004, p. 170).

Sabemos que Rubem Fonseca, como dito por Sérgio Rodrigues (2017, p. 5), é um dos grandes intérpretes do desigual e desenfreado crescimento civilizacional brasileiro e criou variadas personagens que sobrevivem nessa realidade caótica. Pensando em sua obra como um todo, talvez seja importante refletir: quem se desloca pela cidade? Quem narra esse deslocamento? Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994), temos um andarilho que, acompanhado por um narrador onisciente, relaciona-se com a cidade (prostitutas, moradores de rua, pequenos comerciantes) e estuda os mecanismos de funcionamento de cada espaço. Já em “Passeio noturno” (1994), um dos contos mais marcantes da literatura fonsequiana, vemos um executivo, narrador autodiegético³ (Genette, [197-], p. 244) que, dentro de seu carro e da sua casa, não se relaciona com o que está à sua volta e assiste da janela a uma

³Narrador que conta a própria história.

cidade que “tem mais gente do que moscas” (Fonseca, 1994, p. 397), impessoalidade necessária para atropelar pedestres a esmo.

Antoine Compagnon (2010, p. 129), recorrendo ao historiador italiano Carlo Ginzburg, compara o leitor ao detetive, ou seja, um caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. Esse detetive leitor também seria o *flâneur* imaginado por Susan Sontag (2004), fotógrafo urbano que não é atraído pelas realidades oficializadas pelo poder público, mas pelos espaços abjetos e pelas pessoas abandonadas – seu ofício é “capturar” cenas escondidas pela fachada burguesa. Assim como o caçador da pré-história de Compagnon e o fotógrafo *flâneur* de Sontag, Augusto, em constante deslocamento, lê e interpreta as marcas que farão parte do seu livro, um guia não convencional que passa longe dos pontos mais badalados da cidade maravilhosa.

Um mapa não considera a vivência dos bairros. A partir de suas representações objetivas, não há como diferenciá-los. As andanças de Augusto comprovam a frase dita por um personagem do conto “O caso de F. A.”, narrativa do volume *Lúcia McCartney*: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar.” (Fonseca, 1994, p. 270).

Referências:

BARTHES, R. Semiologia e urbanismo. In: _____. **A viagem semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987. p.181-190.

BEAL, S. A arte de andar pelas ruas de Brasília. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n.45, p.65-83, jan-jun/2015.

BERLIN, L. **Manual da faxineira: contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOLAÑO, R. **A literatura nazista na América**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANDIDO, A. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 577-582.

_____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHACOFF, A. O futuro chegou. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 150, p. 36-39, mar. 2019.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

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

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

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

JESUS, C. M. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 2014.

MACEDO, J. M. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

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

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

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

SANTOS, M. Paisagem e espaço. In: _____. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 67-81.

SCHNAIDERMAN, B. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, R. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 773-777.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

WOOD, J. **A coisa mais próxima da vida**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.