

CRÍTICA E DIFERENÇA: O NARRADOR DO CONTO “CORACÕES SOLITÁRIOS”, DE RUBEM FONSECA, COMO METÁFORA DO ESCRITOR LATINO-AMERICANO

Arthur Almeida Passos¹

Resumo: Neste artigo, analisamos o conto “Corações solitários”, de Rubem Fonseca, com o intuito de descobrir se o narrador nele construído pode ser interpretado como metáfora do escritor latino-americano definido por Silviano Santiago, no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Em nosso exame, salientamos a significativa consciência do personagem acerca da escrita, demonstrada de modo geral quando engajado nas funções profissionais a ele atribuídas na narrativa, e ressaltamos o caráter antropofágico das relações que ele estabelece com a literatura, sobretudo a desenvolvida e consagrada na Europa. Ao fim do estudo, consideramos que os elementos explorados ao longo da investigação permitem-nos, de fato, observar o narrador da trama como metáfora do escritor latino-americano concebido por Silviano Santiago.

Palavras-chave: Antropofagia. Cânone ocidental. Literatura latino-americana. Rubem Fonseca. Silviano Santiago.

CRITICISM AND DIFFERENCE: THE NARRATOR IN RUBEM FONSECA’S SHORT STORY “CORACÕES SOLITÁRIOS” AS A METAPHOR FOR THE LATIN-AMERICAN WRITER

Abstract: In this paper, we analyze Rubem Fonseca’s short story “Corações solitários” aiming to discover whether its narrator can be interpreted as a metaphor for the Latin-American writer as defined by Silviano Santiago in his essay “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In our examination, we highlight the significant consciousness of the character in regard to writing, demonstrated by him generally when performing his professional duties in the course of the narrative, and stress the anthropofagic nature of his relations to literature, mainly that one which consists of works created and acclaimed in Europe. At the end of our study, we conclude that the elements explored along our investigation allow us to observe the narrator of the story as a metaphor for the Latin-American writer as conceived by Silviano Santiago.

Keywords: Anthropophagy. Latin-American literature. Rubem Fonseca. Silviano Santiago. Western canon.

¹ Doutorando em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas). Bolsista da CAPES. E-mail: arthur-passos@hotmail.com.

Introdução

Neste trabalho², analisaremos o conto “Corações solitários”, de Rubem Fonseca, publicado pela primeira vez na coletânea Feliz ano novo, de 1975, com o intuito de descobrir se o narrador construído no texto pode ser lido como metáfora do escritor latino-americano tal como definido por Silviano Santiago, no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de 1971. Nossa suposição interpretativa é que o principal enunciador e personagem da narrativa, embora manifeste características próprias, aproxima-se consideravelmente do tipo de autor concebido, de maneira específica, pelo crítico. A fim de constatar a validade de nossa hipótese de leitura, percorreremos duas vias fundamentais, que podem se entrecruzar em alguns pontos: na primeira, examinaremos a composição das esferas informativa e ficcional de escrita, tal como efetuada em “Corações solitários”, a partir dos papéis profissionais que o autor atribui ao narrador, quais sejam, repórter, redator de cartas e criador de fotonovelas; na segunda, perscrutaremos a elaboração do narrador enquanto leitor, com ênfase em aspectos que poderiam ser observados como antropofágicos. Com a travessia proposta, pretendemos salientar a significativa consciência que o protagonista tem acerca do escrever, demonstrada, de modo geral, nas três funções profissionais que ele exerce no conto, e ressaltar a natureza antropofágica, ao mesmo tempo crítica e diferencial, das relações que ele estabelece com a literatura, sobretudo a desenvolvida e consagrada na Europa – elementos que garantiriam, conforme imaginamos, sua qualidade de metáfora do escritor latino-americano.

2 Desenvolvido como atividade final da disciplina “Estética antropofágica na literatura brasileira: mudanças de paradigmas”, ministrada pelas Prof^{as} Dr^{as} Ivete Lara Camargos Walty e Roberta Maria Ferreira Alves, no 2º semestre de 2020, e gentilmente lido e comentado pela Prof^a Dr^a Valéria Aparecida de Souza Machado por ocasião do IV Seminário de Pesquisa Discente do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, no 1º semestre de 2021.

A construção do narrador de “Corações solitários” como escritor

Em “Corações solitários”, um narrador inominado, que fala em primeira pessoa, é, de início, caracterizado como repórter de polícia. Ainda no começo da narrativa, ele aceita um emprego como redator do caderno de cartas de uma revista feminina, intitulada Mulher, logo após ser dispensado de seu trabalho num jornal popular, também sem nome, devido à falta de situações criminais factuais e impactantes, aptas a serem transformadas em notícias e reportagens de grande repercussão. Tendo suas qualidades de escrita reconhecidas pelo editor-chefe da publicação, sobretudo depois de aparentemente acolher o tom mais palatável que este lhe solicita utilizar, será incumbido, mais tarde, de elaborar, no mesmo periódico, fotonovelas. Apesar da dupla função que o protagonista exercerá, ao longo do conto, em Mulher, podemos dizer que, do ponto de vista profissional, ele é construído de dois modos distintos, que se definem pelos dois empregos que Rubem Fonseca lhe dá: num caso, o de repórter de polícia de jornal popular; noutro, o de redator dos cadernos de cartas e fotonovelas de revista feminina. Como veremos adiante, de maneira mais vertical, as duas formas de composição estabelecem domínios distintos, conquanto não de todo excludentes, na relação do narrador com a palavra, que se faz presente nas duas modalidades profissionais: o informativo e o ficcional, respectivamente³. Nesta

3 Evidentemente, as fronteiras entre tais domínios podem se mostrar bastante tênues. Conforme notaremos ao longo de nossa análise de “Corações solitários”, o próprio narrador do conto rompe com tais barreiras: ao escrever no caderno de cartas de Mulher, ele põe em xeque a factualidade que o gênero costuma implicar, e, ao escrever na seção de fotonovelas do periódico, questiona o caráter inteiramente ficcional desse tipo de produção. Assim, a esfera da informação pode solicitar criatividade, sobretudo na escolha das formas discursivas de “apresentação” e “ligação” do que é tido como fato – para nos valer dos termos empregados por Jacques Rancière (2017, p. 11) ao definir a ficção no livro *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna* –, e o campo da ficção, por sua vez, pode recorrer a material factual, ainda que o mostre “como se” fosse ficção – para recordar expressão utilizada por Wolfgang Iser (2002, p. 982) no ensaio “Os atos

seção, tentaremos mostrar como o personagem, embora não se constitua propriamente como um escritor, pode ser relacionado a tal categoria, dada a forte consciência de escrita que ele indicia ao lidar com ambas as esferas, e que é, junto a sua particular condição de leitor, imprescindível para relacioná-lo à figura do escritor latino-americano proposta por Silvano Santiago.

Enquanto repórter de polícia, o narrador depara-se com certas exigências, sem as quais seu trabalho de escrita torna-se impossível. Referimo-nos, de modo sintético, à ocorrência factual de crimes de vulto, capazes de chamar a atenção dos leitores e, por isso mesmo, ideais para matérias de jornal na seção policial. Uma vez que não comparecem integrados ao conto, tais requisitos implicarão, logo no início da narrativa, na demissão do personagem do periódico. Como ele mesmo diz, diante da escassez de circunstâncias do tipo na cidade onde trabalha, e que contraria as expectativas otimistas do editor, “Antes de estourar [‘um daqueles escândalos que dá matéria para um ano’] me mandaram embora.” (FONSECA, 1994, p. 372). Apesar de sucederem no mundo extratextual que o conto estabelece e de terem a morte e a violência como assunto – aspectos que os gêneros contemplados pelo jornal prescrevem –, crimes considerados menores, que o narrador exemplifica, um tanto ironicamente, com “[...] pequeno comerciante matando sócio, pequeno bandido matando pequeno comerciante, polícia matando pequeno bandido. Coisas pequenas [...]” (FONSECA, 1994, p. 372), realmente não bastam para assegurar o emprego do então repórter. Para além dos homicídios cometidos por gente

anônima contra gente anônima, o que interessa mesmo ao diário são situações criminais factuais que prometem causar ainda mais sensação entre os leitores, como aquelas, segundo o narrador, “[...] envolvendo uma rica e linda jovem da sociedade, mortes, desaparecimentos, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo.” (FONSECA, 1994, p. 372).

Tendo em vista esses elementos, podemos afirmar que a construção do narrador de “Corações solitários” como repórter de polícia, com efeito, torna manifesto, no conto, um domínio de escrita específico, que aqui chamaremos, muito simplesmente, de informativo. Nele constatamos uma relação necessária entre o que acontece, factualmente, na sociedade encenada na narrativa, em termos de criminalidade e de poder de repercussão pública, e a escrita, que não está autorizada a se valer de ocorrências inventadas, criativas, ficcionais, saídas da imaginação do personagem (ou, como notaremos mais à frente, de suas leituras de produções literárias), para se materializar em seu trabalho de repórter. Noutras palavras, a escrita, no âmbito informativo, deve-se submeter àquilo que é tido como fato, e o narrador do conto, conforme seus próprios dizeres, é consciente dos limites que tal âmbito lhe impõe no trato com a palavra. Mesmo que se situe, digamos, na subesfera do que se convencionou chamar de New Journalism – caracterizada, diferentemente da do jornalismo tradicional, por maiores liberdades estilísticas –, a exigência factual ainda se verifica⁴. No caso particular de “Corações solitários”, é o que efetivamente acontece, embora os modos de apresentar tal requisito vinculem-se, de maneira mais específica, ao jornalismo chamado

de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. Colocamos, em primeiro plano, uma definição mais tradicional e fechada de ficção – caracterizada, acima de tudo, pelo conteúdo fantasioso – a fim de salientar, como pede nossa hipótese de leitura, a consciência poética do narrador de “Corações solitários”, que, tal como construído por Rubem Fonseca, indicia conhecimento do ofício da palavra nos diversos gêneros – pertencentes a domínios de escrita com traços mais ou menos próprios – em que é solicitado a escrever.

⁴ Caso exemplar é o do romance-reportagem *O motel do voyeur* (*The Voyeur's Motel*), de Gay Talese. Em 2016, após perder a confiança na principal fonte consultada para a composição da obra, diante de verificações factuais empreendidas pelo periódico *The Washington Post*, o jornalista e escritor estadunidense, um dos grandes nomes do Novo Jornalismo, viu-se obrigado a desconsiderar seu trabalho (PEREDA, 2016).

“sensacionalista”, que investe em larga medida, e com um estilo próprio, nos temas da violência, da morte, do tabu e do sexo, como argumenta Danilo Angrimani Sobrinho (1995) no livro *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. Assim, no domínio da informação, o que importa, em primeiro lugar, é a completa observância às condições mencionadas, que se definem mais por sua natureza conteudística do que pelas formas peculiares por meio das quais podem ser articuladas pelo repórter diante do público leitor.

Após se ver dispensado de seu trabalho como repórter de polícia, o narrador torna-se empregado da revista feminina *Mulher*. Como já dissemos, à medida que a narrativa se desenvolve, o personagem acumula duas funções no periódico: redator de cartas e criador de fotonovelas. Na primeira, que lhe é atribuída depois de aceitar a proposta de se encarregar do caderno de cartas, ele tem de se corresponder, em tese, com as leitoras da publicação. Nas palavras do editor, de nome Oswaldo Peçanha, “Você acha que poderia fazer a seção ‘De mulher para mulher’, o nosso consultório sentimental? O cara que fazia se despediu.” (FONSECA, 1994, p. 373)⁵. Dizemos “em tese” porque, como descobriremos na sequência do conto, o narrador precisa escrever ele mesmo as missivas das supostas leitoras de *Mulher*, abraçando, para tanto, identidades fictícias, como Mãe Dedicada da Vila Kennedy, Doméstica Resignada da Penha e Virgem Louca da Parada de Lucas, e respondê-las ele próprio, sob o pseudônimo Nathanael Lessa,

5 Conforme demonstra Rafael Climent-Espino (2015) no estudo “Autoria mascarada e travestismo literário em ‘Corações solitários’ de Rubem Fonseca”, as várias formas de nomear os personagens construídos no conto podem se revelar importantes para determinadas leituras da narrativa. À luz mais abrangente de nossa investigação, chama-nos a atenção, em particular, o nome “Oswaldo Peçanha”, que aparentemente guarda uma relação indireta com nossa hipótese interpretativa. Para o pesquisador, esse nome constituiria, possivelmente, uma “homenagem” a Oswald de Andrade, autor do Manifesto antropófago, de 1928, e que também escreveu em periódicos recorrendo a pseudônimos, como Annibale Scipione (CLIMENT-ESPINO, 2015, p. 7).

redator do caderno. As especificidades do papel inicial do narrador na revista nos são reveladas em primeira mão por Jacqueline, pseudônimo de um de seus colegas de trabalho: “As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher da classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas.” (FONSECA, 1994, p. 374). No entanto, homens, cuja identidade real fica, em maior ou menor medida, em suspenso, também – ou, na verdade, principalmente eles, conforme a narrativa sugerirá perto do desfecho – se dirigem a Nathanael Lessa. É o caso de Odontos Silva, que lhe narra como foi abandonado pela namorada, Maria, após testar seus sentimentos com a revelação de que usava dentaduras – “Nathanael, me explica o que foi que aconteceu. O amor acaba de repente? Alguns dentes, míseros pedacinhos de marfim, valem tanto assim?” (FONSECA, 1994, p. 382) –, e de Pedro Redgrave, que lhe confidencia gostar de fazer coisas socialmente consideradas femininas, como usar vestidos e passar batom, e amar uma pessoa do mesmo sexo, sendo mais tarde descoberto pelo narrador como persona do próprio Peçanha – “Isto fica entre nós dois, está certo?” (FONSECA, 1994, p. 385).

De um ângulo teórico, correspondências, em geral, seguem lógica similar à que predomina no domínio informativo de escrita, pois sua matéria tende a observar a realidade verificável. O caráter factual comumente encontrado no gênero manifesta-se, ainda que de modo um tanto ambivalente, na primeira acepção que Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999) atribui ao verbete “carta” no *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Segundo o estudioso, o vocábulo pode equivaler a “Comunicação manuscrita ou impressa devidamente acondicionada e endereçada a uma ou várias pessoas; missiva, epístola.” (FERREIRA, 1999, p. 417). Em “Corações solitários”, todavia, a correspondência ganha, em termos de conteúdo, expressivos contornos criativos, que

se fazem perceptíveis quando levamos em conta, por exemplo, a proposição de interlocutoras e enunciados imaginários, frutos da inventividade do narrador, e o recurso à pseudonímia, que lhe faculta pôr de lado o nome, conquanto não revelado na narrativa, pelo qual atende no universo extratextual concebido no conto. Nesse caso, o referido gênero, tal como formalizado no texto de Rubem Fonseca, repercute, de maneira parcial, o que Massaud Moisés, no verbete “epístola” de seu Dicionário de termos literários, chama de “[...] epístola literária em prosa [...]”, “Nem sempre endereçada a um destinatário real [...]” (MOISÉS, 2013, p. 163). Assim, a construção do narrador como redator do caderno de cartas de Mulher patenteia outra esfera de escrita, a qual denominaremos, também muito simplesmente, de ficcional. Nela, a escrita, naquilo que diz, não precisa se atentar para o que, com efeito, acontece no mundo exterior a ela, mas pode reduzir ou mesmo ignorar o elemento factual tal como este é compreendido no âmbito informativo. Ainda para Moisés, recorrendo a uma acepção mais estrita e convencional da palavra, ficção é “Sinônimo de imaginação ou invenção [...]” (MOISÉS, 2013, p. 191).

Aqui, aliás, interessa mostrar que, no papel de redator da seção de cartas de Mulher, voltada para o aconselhamento das “leitoras” da publicação, o narrador assume, de maneira sistemática, uma dicção crítico-realista, com alguns traços cômicos. Tal modo de enunciar quer prevalecer sobre as vozes positivas, de cunho laudatório, moralista ou edificante, supostamente esperadas pelas “interlocutoras” de Nathanael Lessa, por sua vez construídas, no e pelo próprio periódico, como mulheres humildes e em apuros. Nesse sentido, o protagonista, ao adotar o referido tom, ignora o otimismo vulgar que marca tais falas, numa tentativa mais ou menos enfática de tirar da zona de conforto as “mulheres” que lhe escrevem. Sua opção pela palavra problematizadora – e um tanto

quanto divertida, ainda que acidamente – pode ser encontrada, principalmente, na réplica à Doméstica Resignada, elaborada pelo próprio personagem como pessoa esperançosa de a providência divina punir aqueles que se aproveitam de sua compleição frágil e jeito retraído. Na correspondência, a figura feminina – curioso desdobramento, como as que se seguirão, de pelo menos três instâncias mais claramente identificáveis: autor, narrador, redator de cartas –, assim se posiciona:

Sou baixinha, gordinha e tímida. Sempre que vou na feira, no armazém, na quitanda, eles me passam para trás. Me enganam no peso, no troco, o feijão está bichado, o fubá bolorento, coisas assim. Eu costumava sofrer muito mas agora estou resignada. Deus está de olho neles e no juízo final eles vão pagar. (FONSECA, 1994, p. 374-375).

Em resposta, Nathanael Lessa repele a fé e a passividade que lhe demonstra a personagem por ele mesmo construída, apresentando-lhe uma visão pouco tranquila da realidade: “Deus não está de olho em ninguém. Quem tem que se defender é você mesma. Sugiro que você grite, ponha a boca no mundo, faça escândalo. Você não tem nenhum parente na polícia? Bandido também serve. Te vira, gordinha.” (FONSECA, 1994, p. 375).

Essa dicção, porém, quando dirigida à Virgem Louca, composta pelo narrador como moça dividida entre fazer ou não fazer sexo, pela primeira vez, com o namorado, que condiciona um hipotético casamento a tal relação –

Olha aqui, Virgem Louca, pergunta pro cara o que ele vai fazer se não gostar da experiência. Se ele disser que te chuta, dá pra ele, pois é um homem sincero. Tu não és groselha nem ensopadinho de jiló para ser provada, mas homens sinceros existem poucos, vale a pena tentar. Fé e pé na tábua. (FONSECA, 1994, p. 375) –

Não agrada ao editor de Mulher, que determina que o protagonista se valha de uma voz mais palatável para tratar com as leitoras por ele criadas, como a própria Virgem Louca – “Tenho

vinte e cinco anos, sou datilógrafa e virgem. Encontrei esse rapaz que disse que me ama muito. Ele trabalha no Ministério dos Transportes e disse que quer casar comigo, mas que primeiro quer experimentar. O que achas?” (FONSECA, 1994, p. 375) –, em vez de lidar com elas por meio de termos considerados grosseiros, mais adequados, conforme acredita, a outro tipo de público. Nas palavras de Peçanha, “Não quero que trate elas como putas. Esquece o lorde inglês. Ponha alegria, esperança, tranquilidade e segurança nas cartas, é isso que eu quero.” (FONSECA, 1994, p. 375). Por isso, ao responder à Solitária de Santa Cruz, construída como recém-viúva e como destituída de atrativos para conseguir nova companhia – “Meu marido morreu e me deixou uma pensão muito pequena, mas o que me preocupa é estar só, aos cinquenta e cinco anos de idade. Pobre, feia, velha e morando longe, tenho medo do que me espera.” (FONSECA, 1994, p. 375) –, o narrador, com efeito, busca confortá-la, valendo-se de lugares-comuns inspiradores, como quer o chefe; no entanto, ele não evita misturar esses recursos com elementos de outra ordem, que, mais uma vez, privilegiam a atividade sobre a passividade e provocam certo humor. Como diz ele,

Grave isto em seu coração, Solitária de Santa Cruz: nem dinheiro, nem beleza, nem mocidade, nem um bom endereço dão felicidade. Quantos jovens ricos e belos se matam ou se perdem nos horrores do vício? A felicidade está dentro de nós, em nossos corações. Se formos justos e bons, encontraremos a felicidade. Seja boa, seja justa, ame o próximo como a si mesma, sorria para o tesoureiro do INPS, quando for receber a sua pensão. (FONSECA, 1994, p. 375-376).

Em todos os casos mencionados, o que mais importa salientar são a plena consciência que tem o narrador de poder ajustar os tons de voz com que se dirige às interlocutoras criadas na e para o caderno de cartas de Mulher de acordo com os objetivos de escrita a que ele indicia visar, malgrado as pressões do editor do periódico, e sua própria capacidade

de fazê-lo de maneira mais ou menos manifesta. Tal recurso, segundo nos parece, é facultado mais pela esfera ficcional do que pela informativa, daí se reforçando a inserção da função do narrador como redator da seção de correspondências da revista no âmbito do imaginário. Isso não quer dizer que apenas textos pertencentes ao domínio da ficção façam emergir, em sua estrutura, tons e vozes distintos. No próprio jornalismo, a fala mais engajada de um editorial não deixa de recorrer, implícita ou explicitamente, a informações obtidas por terceiros, e o dito pretensamente neutro e objetivo de uma notícia pressupõe, necessariamente, as perspectivas de quem a redige e de quem a publica. Na esfera ficcional, porém, o manejo de vozes e tons por determinado escritor parece se apresentar de modo mais diverso e expressivo. A própria obra de Rubem Fonseca, tal como interpretada por Boris Schnaiderman (1994) no posfácio a seus Contos reunidos, serviria de ilustração disso. No comentário “Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”, o crítico, apoiado no conceito de polifonia proposto pelo teórico Mikhail Bakhtin, enfatiza os dois extremos mencionados no título, sem ignorar suas significativas nuances, e elogia o crescimento qualitativo da produção literária do autor nesse sentido, ou nesses sentidos, pois a vê capaz de dar forma a certa compreensão paradoxal da realidade brasileira:

Cada leitor de Rubem Fonseca tem de fato a sua própria experiência de leitura. No meu caso, foi com o passar do tempo que distingi melhor esta multiplicidade de vozes, com diferentes tons e intensidades, e que se manifestam tanto nos romances como nos contos. Certamente, Mikhail Bakhtin me ajudou muito nisso. Mas a própria obra se desenvolveu de modo a dar maior ressonância a cada uma. Elas se completam, se fundem ou fragmentam, numa orquestração que o velho mestre chamaria de “polifônica”, e nos dão uma expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie. (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 777).

De toda forma, aos olhos de Peçanha, o narrador acata satisfatoriamente a mudança de tom

desejada. Por isso, é convidado a assumir também a seção de fotonovelas de Mulher. O editor não esconde o orgulho que sente por tal produto de seu periódico, tendo em vista duas razões – a serem problematizadas mais adiante –: é, segundo ele, feito de forma original no Brasil, e não por meio de tradução, e vem à luz em gênero distinto, e aparentemente dado como superior, em relação ao que usa como termo de comparação. Ambos os motivos, que acompanham o convite recebido pelo protagonista, são assim apresentados ao leitor: “No dia seguinte Peçanha me chamou e perguntou se eu podia também escrever a fotonovela. Nós produzimos as nossas próprias fotonovelas, não é fumetti italiano traduzido.” (FONSECA, 1994, p. 376)⁶. Com efeito, o personagem aceita a nova função e, sob o pseudônimo de Clarice Simone, passa a redigir histórias fotografadas para a revista. A título de exemplo, citamos, primeiro, a dos jovens anônimos e apaixonados que se descobrem irmãos, definida pelo narrador nos significativos termos de “Uma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei [...]” (FONSECA, 1994, p. 377). Segundo, a dos noivos Roberto e Betty, dotada, ainda nas interessantes palavras do narrador, de “[...] uma pitada de ficção científica.” (FONSECA, 1994, p. 377), e indiretamente acusada de constituir plágio de filme italiano pelo fotógrafo da revista: “Porra, disse Mônica Tutsi, fui fazer o teu dramalhão e me disseram que é chupado de um filme italiano.” (FONSECA, 1994, p. 378).

Por um lado, assim como as cartas, as fotonovelas escritas pelo narrador em “Corações solitários” estão, como é de se esperar, mais para a ficção do que para a informação. Isso se dá porque elas, em tese e na prática do conto, não têm qualquer compromisso, convencionado ou disfarçado, com a

6 Talvez valha a pena examinar mais de perto as concepções de escrita subjacentes aos dizeres de Peçanha. Ao que parece, suas ideias acerca da criação estética, da literatura e da tradução, por exemplo, aproximam-se mais de noções do senso comum do que de conceitos mais recentemente mobilizados pela crítica e teoria literárias.

realidade tida por factual. Por outro lado, distinguem-se não só das notícias e reportagens sobre crimes de vulto, as quais tinham lugar no antigo emprego do personagem redator, como, curiosamente, das missivas que ele troca com as interlocutoras fictícias de Mulher. Nestes dois casos, os referidos gêneros – a notícia e a reportagem, de um lado, e as correspondências, de outro –, tais como são concretizados na narrativa, solicitam, nesta ordem, de forma pactuada ou fingida, observância ao que, em termos de conteúdo, acontece ou existe como fato no mundo extratextual projetado pela trama. As fotonovelas, porém, não têm qualquer dever de cumprir com tais requisitos, o que reforça, ainda mais, seu caráter ficcional, na já citada acepção articulada por Moisés (2013). Depreendemos tal característica, no gênero, do sentido proposto por Ferreira para o verbete que lhe diz respeito – “Narração novelesca que se publica ger. em revista especializada, apresentada em quadrinhos [...], e na qual os desenhos são substituídos por fotografias com balões [...]” (FERREIRA, 1999, p. 935) – e de aspectos constantes dos textos elaborados pelo narrador, como certa indefinição nas formas de nomear personagens, ora apresentados sem nome próprio – “Um menino rico é roubado pelos ciganos e dado por morto.” (FONSECA, 1994, p. 376) –, ora colocados sem sobrenome – “Roberto e Betty estão noivos e vão se casar.” (FONSECA, 1994, p. 377).

Além disso, na encenação da composição de fotonovelas no texto de Rubem Fonseca, evidencia-se a assimilação de produções artísticas, pertencentes, principalmente, ao gênero dramático e ao subgênero trágico, como estratégia de escrita. Assim, não só as fotonovelas concretizadas na narrativa são elaboradas como ficção, conforme apontamos no parágrafo anterior, como se valem de outras construções ficcionais para vir à luz, o que indica que o material nelas composto não é de todo novo. Segundo dizeres, anteriormente

reproduzidos, do próprio narrador, podem salientar-se em seu trabalho de assimilação as peças *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e *Édipo Rei*, de Sófocles. Seguindo a pista, encontramos, com efeito, numa das fotonovelas criadas pelo personagem, a presença de tais obras, recortadas, modificadas e reaproveitadas em *Mulher*. Como escreve o narrador, referindo-se aos protagonistas do novo enredo e misturando em sua caracterização elementos cruciais achados nas mencionadas produções de partida: “As duas famílias não querem que eles se casem. [...] Eles são irmãos!” (FONSECA, 1994, p. 376-377). De uma perspectiva teórica, no entanto, esse procedimento de escrita é fundamentalmente vinculado à própria criação poética no livro *A intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault (2008), que propõe que a literatura – aqui por nós compreendida, de novo, no sentido de ficção definido por Moisés (2013), independentemente do gênero e do valor colocados – sempre se alimenta, de uma forma ou de outra, de si própria. Assim se expressa a pesquisadora, ao enquadrar o termo que dá nome a seu trabalho:

[...] o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal. (SAMOYAULT, 2008, p. 13-14)⁷.

A fim de realçar, ainda mais, a consciência de escrita do narrador de “*Corações solitários*”, cabe aprofundar, em outros aspectos, as observações referentes à ficcionalidade e, especialmente, à originalidade das fotonovelas em *Mulher*. No

que concerne a seu conteúdo mais manifesto, tais produções estão, de fato, mais próximas do domínio da inventividade do que do campo da factualidade. Nem por isso, contudo, elas prescindem da observação do mundo extratextual por parte do personagem, que termina por encená-lo, paradoxalmente, por premeditada exclusão. Podemos perceber a implícita atenção à realidade circundante no diálogo entre aquele que retoma a já citada peça shakespeariana, de um lado, e Mônica Tutsi, de outro, acerca de traços físicos dos protagonistas da história e de outros elementos que nela se verificam tanto no texto primeiro, produzido pelo dramaturgo inglês, como no texto segundo, de criação do narrador do conto:

[...] 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. Volto daqui a quinze minutos. (FONSECA, 1994, p. 377).

Para a leitura desse trecho, atribuímos aos elementos utilizados pelo narrador na fotonovela e questionados pelo fotógrafo o papel de problematizar a reprodução acrítica de enredos cujos aspectos originais destoam francamente dos achados, em geral, no contexto mais circunscrito em que se elabora a nova trama. Uma vez que olha com ironia para o texto de Shakespeare, trazendo à tona, ainda que sub-repticiamente, suas incongruências em relação às singularidades do Brasil, e brinca com o embaraço de Mônica Tutsi, sem negar a pertinência de suas observações, o narrador dá a entender que a reformulação do texto primeiro, com atenção, entre outras coisas, ao mundo sensível, é, para ele, necessária; a mera

repetição do já dito parece-lhe, nesse sentido, fora de propósito. De um jeito ou de outro, conhecendo de perto ou não a obra “original”, a compreensão dos personagens está em consonância com a perspectiva de Silviano Santiago a respeito do escritor latino-americano, desenvolvida no ensaio que, em larga medida, orienta nosso trabalho. Em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, publicado originalmente em 1971 – quatro anos antes da estreia de “Corações solitários” –, o estudioso defende que tal autor, unindo procedimentos de assimilação literária à visão fina da realidade imediata, “[...] trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra.” (SANTIAGO, 2001, p. 20, grifo do autor).

Além disso, apesar da distinção e superioridade que Peçanha acredita existir nas fotonovelas de Mulher em comparação com o que é produzido no exterior, a condição de novidade de seu conteúdo – a qual garantiria, na ótica do personagem, aquelas características – é posta em dúvida, de maneira indireta, por Mônica Tutsi. Aqui, vale retranscrever a fala de tal figura, dirigindo-se ao narrador: “Porra, disse Mônica Tutsi, fui fazer o teu dramalhão e me disseram que é chupado de um filme italiano.” (FONSECA, 1994, p. 378). No excerto, é colocada em xeque a estratégia de criação a que o narrador recorre de modo mais ostensivo, isto é, a assimilação, que, no conto, corresponde à leitura e reescrita de obras prontas e se processa a partir de gêneros, subgêneros e sistemas semióticos originais variados: teatro, tragédia, ficção científica, cinema. Dessa vez, o protagonista, para se defender da crítica que recebe, é mais incisivo, na medida em que reage de forma aberta contra aquilo que considera preconceito de seus detratores. Em seu entender, os críticos notam apenas sua ex-condição profissional, menos prestigiada, como repórter de polícia, bem como aspectos parciais do texto mais recente, ignorando, por conseguinte, outros

mecanismos de composição nele empregados. A resposta se dá nestes termos: “Canalhas, súcia de babões, só porque fui repórter de polícia estão me chamando de plagiário.” (FONSECA, 1994, p. 378). Se levamos em conta a opinião de Silviano Santiago, a acusação sofrida pelo narrador não implica, necessariamente, em ausência de originalidade. Para o estudioso, mais uma vez em diálogo positivo com o personagem – que, aliás, não denuncia qualquer intenção de abrir mão da assimilação como recurso de escrita –, a novidade de uma obra ficcional tecida por um escritor latino-americano consiste, justamente, na leitura/reescritura atenta e negativa de outras, sobretudo as que advêm do “centro” do mundo, como faz Rubem Fonseca na economia de “Corações solitários”, e não na formulação de algo absolutamente diferente, como, ao que parece, esperam os críticos do criador de fotonovelas de Mulher⁸. Nas palavras de Silviano Santiago,

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 2001, p. 20).

Para fechar a seção, podemos asseverar que o narrador de “Corações solitários”, no exercício de suas funções como repórter de polícia, redator de cartas e criador de fotonovelas, efetivamente demonstra, tal como construído por Rubem Fonseca, consciência de aspectos envolvidos no ofício da escrita, sendo capaz mesmo de mobilizá-la em seus trabalhos com a palavra. No exame aqui efetuado, encontramos, basicamente, três importantes elementos que

8 Conceber o original como o absolutamente diferente, sem qualquer relação com o já realizado, impossibilita a própria condição de leitura de um texto ficcional. De acordo com Laurent Jenny, que se manifesta a esse respeito, referindo-se à literatura, no ensaio “A estratégia da forma”, “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida.” (JENNY, 1979, p. 5).

corroboram tal afirmação: o conhecimento dos limites e possibilidades implicados nas esferas informativa e ficcional de escrita, presentes nos gêneros desenvolvidos no jornal popular e na revista *Mulher*; o domínio de técnicas de escrita, vinculadas principalmente à assimilação textual, como a compenetrada leitura de obras artísticas diversas, pertencentes sobretudo ao cânone do teatro ocidental, e a reescrita questionadora de tais produções, com a recusa de aceitá-las tal como se lhe vêm às mãos; e a posição crítica, composta de maneira insinuada ou contundente, diante de questões recorrentes da literatura, como cópia, plágio e originalidade, encenadas em suas atividades como “escritor”⁹. Apoiada nesses elementos fulcrais, nossa hipótese interpretativa já se confirma em parte, pois a consciência de escrita que eles atestam no narrador é um dos dois aspectos que Silviano Santiago atribui, de maneira enfática, à condição do escritor latino-americano. Segundo o crítico, esse autor deve sua consciência de escrita ao reconhecimento de que ocupa lugar periférico, relativamente ao europeu, no Ocidente, tendo, assim, de achar seu espaço na ficção por meio da transgressão – como faz o narrador de “Corações solitários” ao assimilar, de modo crítico, o acervo cultural da metrópole, aliás em gênero textual pouco prestigiado como a fotonovela –, e de que a criação, em vez de constituir horizonte de pura liberdade, exerce, na verdade, forte controle sobre quem com ela se compromete – como ocorre com o personagem de Rubem Fonseca, cuja escrita enfrenta pressões de ordem técnica e cultural no desenrolar da narrativa. Nas palavras de Silviano Santiago, que, a fim de reforçar sua teoria, observa o protagonista do conto “Pierre Menard, autor del

9 A posição ambígua do narrador, ao mesmo tempo escritor e não escritor, também parece servir para pôr em discussão que lugar de fato caberia ao escritor latino-americano enquanto sujeito que se dedica à escrita. Noutras palavras, tal posição parece perguntar-nos provocativamente: eles, narrador de “Corações solitários” e escritor latino-americano, são ou não são escritores, no sentido valorativo associado ao termo?

Quijote”, de Jorge Luis Borges, como metáfora do escritor latino-americano,

O projeto de Pierre Menard recusa portanto a liberdade total na criação, poder que é tradicionalmente delegado ao artista, elemento que estabelece a identidade e a diferença na cultura neocolonialista ocidental. A liberdade, em Menard, é controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados é vigiada de perto pelas forças da metrópole. A presença de Menard – diferença, escritura, originalidade – instala-se na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta. (SANTIAGO, 2001, p. 25).

A construção do narrador de “Corações solitários” como leitor

Nesta seção, interessa destacar, mais do que foi feito até aqui, outra faceta importante do narrador à luz de nossa hipótese interpretativa: a de leitor. Tal condição é expressa pelo próprio personagem em várias passagens de “Corações solitários”. Logo na primeira página do conto, por exemplo, ao responder, falando com o leitor, à pergunta de Oswaldo Peçanha sobre já ter lido ou não a revista *Mulher*, ele diz, indiciando o tipo de leitura de sua predileção, sem, ainda, especificá-la claramente: “Admiti que não. Gosto mais de ler livros.” (FONSECA, 1994, p. 372). Mais à frente, no entanto, ao se sentir desrespeitado por Mônica Tutsi, que cai na risada ao ouvir que ele precisa de dois dias para escrever sua primeira fotonovela, o protagonista reflete consigo mesmo sobre sua capacidade de redigi-la em menor prazo e enfatiza, com certo orgulho, seu arcabouço de leituras, constituído, em larga extensão, por autores de vulto da dramaturgia ocidental. Em seus termos,

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, 1994, p. 376).

Ainda mais adiante, em novo diálogo com Mônica Tutsi, mas agora lhe dirigindo a palavra de modo aberto, o narrador volta a justificar sua insistência na condição de leitor diante dos colegas de trabalho e procura quantificar os livros que já leu: “Cito os clássicos apenas para mostrar o meu conhecimento. Como fui repórter de polícia, se não fizer isso os cretinos não me respeitam. Li milhares de livros.” (FONSECA, 1994, p. 380). Tendo em vista as duas últimas passagens, o termo “livros”, citado no início deste parágrafo, parece adquirir o sentido, sobretudo, de literatura dramática europeia canônica, que agrega os autores aludidos pelo narrador no penúltimo trecho reproduzido e por ele lidos de maneira contumaz, como Samuel Beckett, Henrik Ibsen e William Shakespeare, e confunde-se com a palavra “clássicos”, encontrada no último excerto e que geralmente é atribuída a tais figuras e suas respectivas produções.

O narrador enquanto leitor pode ser visto, em sentido mais específico e produtivo para os interesses de nosso trabalho, como antropófago. A primeira característica que lhe garante o rótulo é a figuração devorador de livros, correspondente à altíssima frequência de leituras que ele diz realizar. Nessa perspectiva, o personagem entra, de novo, em sintonia com o escritor latino-americano proposto por Silviano Santiago, para quem a gula por ficção, ao lado da já discutida consciência de escrita, é o aspecto que, em linhas gerais, melhor define esse tipo de autor. Lendo o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” e o espectro mais amplo da produção de Jorge Luis Borges, o crítico assim se expressa, em duas ocasiões do ensaio, acerca da fome literária do escritor latino-americano: “Pierre Menard, romancista e poeta simbolista, mas também leitor infatigável, devorador de livros, será a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do

escritor latino-americano [...]” (SANTIAGO, 2001, p. 23) e “O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência.” (SANTIAGO, 2001, p. 25). A relação entre comilança de livros e antropofagia é explicitamente reforçada pelo próprio ensaísta, que classifica o escritor latino-americano, por seu hábito de leitura, como antropófago. Nas palavras que encerram o estudo,

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2001, p. 26).

Curiosamente, a narrativa de Rubem Fonseca emprega um léxico alimentício naquilo que se refere à literatura, o que endossa o caráter antropófago do personagem, que percebe o que lê, figuradamente, como algo comestível. Os termos “pitada”, “colherzinha” e “chupar”, exemplos mais ou menos claros desse grupo de palavras, já foram reproduzidos em citações anteriores de nossa pesquisa. Vale, agora, somar a eles o uso que Mônica Tutsi faz de vocábulo da mesma seara, “tempero”, quando pergunta ao narrador sobre o sabor especial de uma das fotonovelas que ele cria – “Qual o tempero aqui? [...]” (FONSECA, 1994, p. 380) –, assim como a resposta do protagonista, que revela ter incluído, na receita da reformulação textual, um dos principais dramaturgos gregos da antiguidade clássica, reconhecendo-o como ingrediente do prato preparado: “Eurípides, pecado e morte.” (FONSECA, 1994, p. 380).

Outro aspecto que robustece a qualidade antropófaga do narrador enquanto leitor é sua já mencionada capacidade de assimilar obras literárias, que retornam criticamente digeridas em seu trabalho em *Mulher*. Assim, a rotina de leituras do personagem não se dá de forma assistemática,

como mero passatempo, nem visa a apenas saciar, o mais imediatamente possível, sua enorme fome por livros, à maneira de uma compulsão alimentar ou de uma necessidade biológica, que tendem a se justificar e se esgotar em si mesmos. Também nesse sentido, o protagonista do conto se aproxima do escritor latino-americano, cujas leituras, segundo Silviano Santiago, constituem sua principal refeição. Aqui, fica clara, em tais sujeitos, a dependência da faceta de escritor da de leitor, uma vez que, nos dois casos, a leitura é imprescindível à escrita. Ainda se referindo ao escritor latino-americano, o crítico diz: “Lê o tempo todo e publica de vez em quando. O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto.” (SANTIAGO, 2001, p. 25). A necessidade que a escrita tem da leitura, ou a relação que a criação literária sempre estabelece com textos que a precedem, ganha ainda mais amparo, à luz de nosso estudo, com a metáfora de fundo antropofágico proposta por Paul Valéry. Para o poeta e crítico, “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.” (VALÉRY apud SANTIAGO, 2001, p. 19). De fato, é o que faz o narrador de “Corações solitários”, ao se valer de sua vasta experiência de leitura de certo repertório literário para (re)criar em seu trabalho em *Mulher*. A seguir, reproduzimos um exemplo completo de reescrita a que procede o personagem, com olhos críticos voltados para a tragédia Hipólito, de Eurípides, no caderno de fotonovelas da revista:

Tésio, bancário, morador na Boca do Mato, em Lins de Vasconcelos, casado em segundas núpcias com Frederica, tem um filho, Hipólito, do primeiro matrimônio. Frederica se apaixona por Hipólito. Tésio descobre o amor pecaminoso entre os dois. Frederica se enforca no pé de manga do quintal da casa. Hipólito pede perdão ao pai, foge de casa e vagueia desesperado pelas ruas da cidade cruel até ser atropelado e morto na avenida Brasil.

(FONSECA, 1994, p. 380).

Ainda nesse sentido, ressaltamos que o narrador de “Corações solitários” absorve textos, regularmente e de reconhecida qualidade, para se diferenciar de si próprio e do outro a partir do outro, principalmente quando tomado como superior, conforme veremos, com mais detalhes, na sequência desta seção. Primeiro, importa dizer que, dos pontos de vista histórico e antropológico, a busca por distinção na criação literária pelo escritor latino-americano parece encontrar raízes no costume de certas tribos antropófagas, espalhadas pelo continente a que ele pertence, antes e durante a invasão dos europeus, e que se regalavam com a carne de guerreiros por elas considerados valorosos, numa inequívoca associação entre alimentação e cultura. No estudo “Antropofagia em acordes dissonantes: uma possível digestão de um antropófago indigesto”, Roberta Maria Ferreira Alves ajuda-nos a compreender essa significativa relação a partir de um caso familiar aos leitores brasileiros:

Praticada por várias tribos nas Américas, a cerimônia antropofágica tupinambá se tornou um “sucesso” mundial com os relatos do alemão Hans Staden, que viveu dois anos com praticantes da antropofagia, sendo interessante salientar que quase foi devorado por eles. Esse final trágico não aconteceu, pois a “iguaria” não atendeu a uma especificação básica; o alemão foi considerado covarde. (ALVES, 2020, p. 108).

Vista sob tal ângulo, a assimilação da literatura europeia canônica – tida como *suprassumo* na cultura ocidental, equiparando-se ao guerreiro valoroso – pelo aparelho digestivo-artístico do escritor latino-americano – antropófago como seus ascendentes culturais nativos, equivalendo ao indígena que quer se elevar com a deglutição ritualística do que, para ele, tem qualidade –, não poderia ter como fim nem a experiência em si da leitura nem a simples conquista de conhecimento

que ela propicia – correspondentes, em maior ou menor grau, à alimentação voltada para a festa do paladar ou para a sobrevivência do corpo. Na verdade, de acordo com o entendimento de Silvano Santiago, tal assimilação implica, realmente, a diferença de si e do outro no outro tomado como superior. Para obtê-la, o escritor latino-americano, no ofício de leitura/escrita, opera, deliberadamente, uma transformação crítica do repertório literário mais destacado no âmbito da cultura que, para o bem ou para o mal, é a sua – a cultura ocidental, cujo “centro” é a Europa. Nos termos do pesquisador, referindo-se à relação agressiva que o sujeito periférico, posto em condição social, política e econômica inferior, vê-se obrigado a travar com a cultura metropolitana,

O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível torna-se silêncio em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é ausência no modelo. (SANTIAGO, 2001, p. 25, grifo do autor)¹⁰.

Também no aspecto da diferença, como já adiantamos, o narrador de “Corações solitários” aproxima-se do escritor latino-americano concebido por Silvano Santiago. Notamos a materialização de tal elemento na narrativa especialmente quando levamos em conta determinados procedimentos estéticos empregados no texto. Um deles é a curiosa reformulação estilística de sobrenomes de dramaturgos europeus clássicos que o narrador afirma ter lido, realizada numa das passagens reproduzidas em nossa investigação: “Afinal li todos

¹⁰ Não queremos dizer com tudo isso que a antropofagia seja um fenômeno único e exclusivo da América Latina. Depois de demonstrar, com inúmeros exemplos, sua presença em diferentes tempos e espaços, João Cezar de Castro Rocha adverte, no ensaio “Uma teoria de exportação? Ou: ‘Antropofagia como visão de mundo’”, que “[...] é uma facilidade condenável considerar a antropofagia tipicamente brasileira ou mesmo latino-americana.” (ROCHA, 2011, p. 667). Para o pesquisador, que relê o conceito de Oswald de Andrade mais especificamente, com o intuito de repotencializá-lo, o que marca a antropofagia, sobretudo, é sua força em mobilizar o pensamento, verificada no contato do Eu com o Outro.

os trágicos gregos, os ibsens, os o’neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeares, as four hundred best television plays.” (FONSECA, 1994, p. 376). Nesse caso, o narrador escolhe aludir aos autores Henrik Ibsen, Eugene O’Neill, Samuel Beckett, Anton Tchekhov e William Shakespeare, valendo-se não da forma corrente, própria e singular, com iniciais maiúsculas, de seus respectivos nomes e sobrenomes, mas de uma forma diversa, comum e plural, com iniciais minúsculas. Tal estratégia tem a função de diminuir o peso comumente atribuído aos autores referidos e mesmo a outros da estirpe canônica, na medida em que nos permite observá-los não mais como necessariamente únicos e grandiosos – conforme a opção pela manutenção da forma convencional poderia assinalar –, mas como figuras mais comuns e encontráveis com alguma frequência, embora ainda possam ser interpretados, nesse sentido, como modelos fundadores de um estilo ou tradição herdados e continuados por gerações posteriores cuja qualidade enquanto artistas é mais difusa¹¹. Sendo assim, o narrador os vê sem o mesmo respeito, reverência ou estima que eles, por sua reconhecida importância nas esferas literária e cultural do Ocidente, mereceriam receber, e a diferença que marca o personagem, nesse caso, deve-se ao questionamento da posição superior que eles necessariamente ocupariam em tais domínios.

A procura da diferença reforça-se com a estratégia propriamente dita da citação, cujo emprego o narrador explicita, sem rodeios, como meio de demonstrar repertório cultural. Em excerto também já trazido para cá, o personagem diz: “Cito os clássicos apenas para mostrar o meu conhecimento. Como fui repórter de polícia, se

¹¹ Nesse ponto, nossa leitura conversa, em parte, com a observação de Climent-Espino (2015), quando ele se refere à pluralização dos sobrenomes dos autores aludidos pelo narrador de “Corações solitários”. Para o crítico, “O fato de que o narrador pluraliza os nomes desses escritores implica que há muitos como eles, ou com estilos similares ao deles.” (CLIMENT-ESPINO, 2015, p. 12).

não fazer isso os cretinos não me respeitam.” (FONSECA, 1994, p. 380). Nesse caso, a literatura parece não mais consistir em material a ser recriado num novo texto, pois o protagonista afirma se valer dela somente para exibir erudição e, com isso, ganhar legitimidade diante de certos “cretinos”. À primeira vista, tal disposição entra em conflito com seu espírito antropofágico, que, mobilizado por uma atitude eminentemente prática, absorve a produção lida e procura devolvê-la em nova forma. Mas, partindo do ponto de vista de Silviano Santiago sobre o escritor latino-americano e sua relação com o cânone literário ocidental, temos de refletir diferentemente sobre o trecho. Com esse objetivo, tecemos duas observações, que se inter-relacionam. A primeira é que o narrador de “Corações solitários”, embora use artigo definido antes de empregar o termo “cretinos”, não explicita a quem se refere. Dada a abertura, e com base em toda a passagem citada, parece-nos válido interpretar a atribuição do substantivo a algum nicho da crítica literária, que se caracterize, na visão do personagem, como preconceituosa, por rebaixá-lo em função, simplesmente, de seu trabalho como repórter de polícia, assim como o escritor latino-americano estava sujeito a ser observado, na época da primeira publicação do ensaio de Silviano Santiago, no início da década de 1970, em posição sempre inferior diante de autores europeus. Conforme denuncia o estudioso, referindo-se à crítica das fontes e das influências,

Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja

vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola. (SANTIAGO, 2001, p. 17-18).

A segunda observação, também feita a partir de considerações de Silviano Santiago, é que o escritor latino-americano, se é realmente sério em seu ofício, não pode ignorar o cânone literário ocidental, por mais radical, num sentido negativo, que seja sua percepção a respeito dessa tradição (e a própria negação, é bom dizer, já pressupõe um contato). Nas palavras do crítico, concernentes a esse escritor e proferidas num tom próximo ao de conselho, “Se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida.” (SANTIAGO, 2001, p. 20). Nessa ótica, o narrador de “Corações solitários” propala sua erudição não com o objetivo inconsequente de se exibir, mas com o fito de manifestar saber que sua escritura não pode, em nenhuma hipótese, furtar-se a lidar com a tradição literária ocidental, sob o risco de nada de relevante dizer a seus leitores, incluindo, talvez sobretudo, os especializados – ainda que a visão destes lhe pareça estar, em algum grau, equivocada. A relativização do valor dos clássicos a que o narrador procede só é possível porque ele reconhece que o referido cânone, não obstante ou por causa mesmo de seus limites, é imprescindível à criação que se queira séria – ela mesma pretensamente canônica em certo sentido, a ser avaliada e classificada como tal pelos referidos “cretinos”, aos quais o personagem, paradoxalmente, ofende e espera agradar. Dito de maneira bastante sumária: sem tradição, não há novo texto, não há diferença. Tal é a perspectiva do poeta e crítico T. S. Eliot (1989), que, no ensaio “Tradição e talento individual”, concebe que a novidade e a diferença, no próprio âmbito da literatura europeia, para se configurarem mesmo como arte, só podem

fazê-lo com relação ao já produzido, canonizado pela crítica. Em suas palavras,

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. [...] Estar apenas em harmonia [com os “padrões do passado”] poderia significar que a nova obra não estivesse de modo algum realmente em harmonia; ela não seria nova e, por isso, não seria uma obra de arte. (ELIOT, 1989, p. 39-40).

Nesse mesmo ângulo, se não estivermos forçando o sentido, poderíamos considerar o já citado Odontos Silva como persona do narrador e, por extensão, como metáfora do escritor latino-americano, pelo menos num aspecto. Afinal, o problema amoroso que ele confia a Nathanael Lessa – qual seja, sem dentes, ele não é amado por quem ele deseja contentar – parece corresponder ao problema literário do escritor latino-americano – qual seja, sem dentes para mastigar a tradição literária ocidental, ele não pode fazer literatura que se pretenda séria, não pode distinguir sua escrita da de seus antecessores, não pode ser admitido pela crítica tal como pensada por Silviano Santiago e pelo próprio Eliot (1989). Vejamos o excerto que nos permitiria interpretar, como novo índice antropofágico ligado ao narrador, o elemento dentário, que, curiosamente, tem, para a amada de Odontos Silva, valor supremo diante de traços negativos atribuídos hipoteticamente ao personagem:

Se você não tivesse uma perna eu continuaria te amando, me dizia ela. Se você fosse corcunda eu não deixaria de te amar, eu respondia. Se você fosse surdo-mudo eu continuaria te amando, dizia ela. Se você fosse vesga eu não deixaria de te amar, eu respondia. Se você fosse barrigudo e feio eu continuaria te amando, dizia ela. Se você fosse toda marcada de varíola eu não deixaria de te amar, eu respondia. Se você fosse velho e impotente eu continuaria te amando, ela dizia. E nós estávamos trocando essas juras quando uma vontade de ser verdadeiro bateu em mim, funda como uma punhalada, e 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. Ficamos os dois olhando para a dentadura em cima do lençol, até que Maria se levantou, colocou um vestido, e disse, vou comprar cigarros. Até hoje não voltou. (FONSECA, 1994, p. 382).

O intento da diferença por parte do narrador de “Corações solitários”, intento ainda apoiado na relativização do cânone ocidental, endossa-se com a própria denegação da literatura que constitui tal repertório – conquanto, como já vimos, essa estratégia não anule por completo o referido acervo, e possa mesmo ratificar sua importância. Em nova conversa com Mônica Tutsi, o personagem afirma, com todas as letras, que prescindir da experiência proveniente da leitura de livros clássicos para conhecer a fundo a condição humana, e ressaltar que suas próprias capacidades, tidas por ele mesmo como superiores, são suficientes nesse sentido. No diálogo, a ser reproduzido em parte a seguir, destacamos o pejorativo epíteto que ele emprega para se referir a Eurípides, paralelamente aos elogios que tece a si mesmo, considerando-se plenamente capaz de aprender sobre o ser humano sem recorrer aos autores europeus que lê: “Vou te contar uma coisa: eu conheço a alma humana e não preciso de nenhum grego velho para me inspirar. Para um homem da minha inteligência e sensibilidade basta olhar em volta. Olhe bem para os meus olhos. Você já viu pessoa mais alerta, mais acordada?” (FONSECA, 1994, p. 380). Aqui, a literatura europeia canônica, metonimizada na figura de Eurípides, é rebaixada pelo narrador, que questiona o poder de tal repertório de arrogar-se como fonte única e exclusiva de conhecimento sobre a “alma humana”, a ser (re)construído artisticamente. Para ele, outro tipo de saber, adquirível fora da literatura mais consagrada no Ocidente e, por extensão, do próprio solo europeu, é, no mínimo, igualmente válido no uso estético da palavra. Se estamos certos, o personagem entra, mais uma vez, em

contato com o escritor latino-americano tal como percebido por Silviano Santiago, pois contesta o uno e o absoluto vislumbrados pelos colonizadores em termos culturais, cedendo, assim, lugar ao plural, ao relativo, ao híbrido – ou, em suma, ao diferente. A mais recente aproximação entre as duas figuras encontra respaldo nos dizeres do estudioso, que exalta a mudança de perspectiva, ocorrida, segundo ele, desde os princípios da colonização em terras americanas nas relações entre o índio e o europeu, e a diferença dela resultante, responsável por conceder à América Latina um lugar próprio, e importante, no Ocidente:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. (SANTIAGO, 2001, p. 16, grifo do autor).

É preciso discutir um pouco mais o fato de que a relativização da literatura europeia canônica em “Corações solitários” se faz também na dimensão dos gêneros. Notamo-lo, sobretudo, na releitura da tragédia na forma da fotonovela, releitura encenada com o narrador do conto. A troca de um gênero por outro, necessária, do ponto de vista do desenvolvimento do enredo, quando

considerado o caderno no qual o personagem tem de escrever, também envolve outros dois elementos igualmente, ou ainda mais, importantes, sobre os quais falaremos nos dois próximos parágrafos: os valores discrepantes, ou opostos mesmo, que a crítica literária pode atribuir à tragédia, de um lado, e à fotonovela, de outro; e os recursos estéticos mobilizados, na referida substituição, por Rubem Fonseca, que, no nível da autoria, assume ele mesmo, antropofagicamente, o lugar dos escritores consagrados assimilados no trabalho do narrador por ele construído, e cuja escrita, no plano mais amplo de sua estruturação, é concebida, ainda, noutra gênero, o conto, por sua vez melhor aceito, em comparação com a fotonovela, pelos leitores especializados em geral.

Como sabemos, a tragédia é vista no Ocidente, a partir da Poética de Aristóteles, como gênero maior, por, entre outros aspectos, apresentar personagens nobres, observados como superiores ao homem médio (Poética, 1448a, 1-15), e é tida pelo mesmo filósofo como o mais distinto dentre os gêneros poéticos, por, entre outros elementos, dirigir-se a um público considerado selecionado, como as próprias figuras que ela põe em cena (Poética, 1461b, 25-1462b, 15), e ser capaz de lhe causar sentimentos tratados como igualmente elevados, como “pavor” e “compaixão” (Poética, 1453b, 1-10). A fotonovela, por sua vez, sequer entra no rol da chamada “alta literatura”, constituindo, pelo contrário, gênero pouco estimado pela crítica, e pode chocar-se, na teoria que lhe diz respeito e/ou, sobretudo, no exercício de Rubem Fonseca no conto estudado, com a opinião de Aristóteles sobre a tragédia no que se refere a seus traços mais proeminentes. A propósito, no estudo “Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural”, André Luiz Joanilho e Mariângela Peccioli Galli Joanilho (2008), com base, principalmente, em premissas de cunho sociológico, colocam em discussão perspectivas que rejeitam veementemente

a possibilidade de a fotonovela, enquanto gênero, ser dotada de alguma qualidade. Segundo os pesquisadores, em paráfrase um tanto irônica de tais pareceres,

Não há dúvida quanto ao caráter da fotonovela. Ela é um subproduto da literatura chamada de modo eufemístico de subgênero. Esse artefato cultural é claramente desqualificado como incapaz de promover algum gosto no público leitor que, por sua vez, também é desqualificado. A baixa formação escolar e os parcos rendimentos de quem a consome denotam que a fotonovela é voltada para aqueles que têm uma capacidade de discernimento bem prejudicada. Pelo menos é o que se pode inferir, tendo em vista a transmissão de valores conservadores e de hegemonia ideológica aos quais os leitores estão expostos. (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 532).

Em “Corações solitários”, aspectos relativos à recepção da fotonovela, articulados por Joanilho e Joanilho (2008) em seu trabalho, parecem ecoar nas vozes de Jacqueline e Oswaldo Peçanha. Ao perguntar ao narrador: “Você acha que mulher da classe C escreve cartas?” (FONSECA, 1994, p. 374), o primeiro pressupõe que o público de *Mulher* é formado por pessoas, mulheres sobretudo, desprivilegiadas em termos de instrução. O segundo, ao informar ao protagonista o tipo de leitor visado pela revista, também o caracteriza como predominantemente feminino, mas, enfatizando o ângulo econômico, distingue-o de leitoras mais favorecidas nesse sentido: “Mulher não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. É feita para a mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela.” (FONSECA, 1994, p. 372). É verdade que a presunção que o periódico faz acerca de seus leitores cai por terra, mais tarde, quando um “pesquisador motivacional” chamado Pontecorvo faz a seguinte revelação diante de Oswaldo Peçanha e do narrador: “Nós fizemos uma minipesquisa sobre os seus leitores, e, apesar do tamanho reduzido da amostra, posso lhe assegurar, sem sombra de dúvida, que a grande maioria, a quase totalidade dos seus leitores

é composta de homens, da classe B.” (FONSECA, 1994, p. 383). Essa quebra de expectativa, porém, não nos parece suficiente para pôr em dúvida que a escolha da tragédia como gênero a ser recriado em forma de fotonovela favorece o lado crítico e iconoclasta do narrador em relação ao cânone literário ocidental. Afinal, a recomposição de textos trágicos é por ele realizada com frequência no conto, não contempla qualquer mesura aos autores assimilados, e dispõe de elementos geralmente considerados baixos, indignos da tragédia, como o hiperbólico, o chulo e o cômico, que interferem, em sentido negativo, tanto na caracterização dos personagens reconstruídos como nos efeitos provocados no público, conforme fica mais ou menos claro em passagens já reproduzidas e comentadas em nosso estudo. Desse modo, tais aspectos também concorrem para a associação do protagonista do conto ao escritor latino-americano de Silviano Santiago, que tem a visão problematizadora, quando não agressiva mesmo, como principal aliada na leitura do cânone literário ocidental, leitura esta que emergirá na diferença de sua reescrita.

Por fim, vale atentar, também com algum cuidado, para outro recurso estético que Rubem Fonseca emprega em “Corações solitários”: a pseudonímia. Bastante frequente no conto, aplicando-se a todos os funcionários de *Mulher*, que devem escolher um nome falso a ser usado em serviço, tal estratégia, quando utilizada pelo narrador, ratifica nossa hipótese interpretativa. Como já vimos, o personagem adota, na narrativa, dois pseudônimos, um para cada atividade exercida com a palavra na revista: Nathanael Lessa para a redação de cartas e Clarice Simone para a criação de fotonovelas. Conforme ele mesmo indica, tais escolhas não são aleatórias, mas constituem tributos, cujos agraciados, porém, não são por ele explicitados. Dirigindo-se ora ao editor do periódico, ora ao leitor do texto, o narrador diz: “O que é que

tem? [Nathanael Lessa] É um nome como outro qualquer. E estou prestando duas homenagens.” (FONSECA, 1994, p. 373) e “Escolhi Clarice Simone, eram outras duas homenagens, mas não disse isso ao Peçanha.” (FONSECA, 1994, p. 376)¹². Tendo em vista nossa suposição de leitura, apostamos, com Climent-Espino (2015), que os homenageados são escritores e respondem pelos nomes de Nathanael West, Orígenes Lessa, ou Ivan Lessa, Clarice Lispector e Simone de Beauvoir. Se isso realmente se sustenta, o protagonista de “Corações solitários” termina por contrapor dois repertórios literários: de um lado, o teatro europeu canônico, que percorre o século V AEC, com Sófocles e Eurípidas, até o século XX, com Samuel Beckett, e que é criticado com frequência no conto, na condição de metonímia da literatura centralizadora da Europa, ao mesmo tempo em que é utilizado como matéria-prima para o trabalho em *Mulher*, e, de outro, a ficção moderna produzida majoritariamente fora da Europa, com Nathanael West, Orígenes Lessa, ou Ivan Lessa, e Clarice Lispector, e saudada aparentemente sem reservas na narrativa. Nesse sentido, a pseudonímia, quando mobilizada pelo narrador, tem a função de reiterar os limites da literatura europeia consagrada, que, em vez de existir sozinha e soberana, como referência e inspiração única e exclusiva para escritores, passa a dividir espaço – e se misturar, como o faz o personagem – com a produção literária desenvolvida noutros contextos culturais, como o Brasil, principalmente, e os Estados Unidos, também sendo ela digna de louvores, talvez mais exaltados, de quem se dedica ao ofício da escrita na América Latina e de fazer as vezes, pelo menos

¹² Em ambos os casos citados, Rubem Fonseca parece reiterar, por meio da pseudonímia, uma tônica de sua poética: tornar presentes nela autores renomados da literatura, reconstruídos, com maior ou menor definição, nos textos ficcionais que ele compõe. Para ilustrar rapidamente essa característica, mencionamos Álvares de Azevedo, Joseph Conrad e Molière, que aparecem como criaturas de papel em outras narrativas do autor.

em tese, de uma nova tradição, construída em solo diverso do europeu.

O narrador de “Corações solitários”: metáfora do escritor latino-americano

A partir da análise do conto “Corações solitários”, de Rubem Fonseca, constatamos que nossa hipótese de leitura é pertinente: o narrador da trama pode, de fato, ser interpretado como metáfora do escritor latino-americano tal como pensado por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Ao examinarmos diversos recursos estéticos empregados pelo autor na construção do personagem, verificamos nele as duas condições mais abrangentes que o referido crítico atribui a tal espécie de artista: a de escritor, curiosamente mantida ambígua na narrativa, e a de leitor, ostensivamente elaborada como antropófaga. Em termos ainda mais especificamente latino-americanos, o narrador criado por Rubem Fonseca, à maneira do tipo de escritor concebido por Silviano Santiago, inclina-se à diferença, reconhecida como contraponto imprescindível a sua existência, na periferia do Ocidente, diante das vozes culturais dominantes advindas da metrópole, e ocupa, no circuito mais amplo dessa mesma cultura, lugar paradoxal, definido, de um lado, pela dependência do repertório literário estabelecido e aclamado na Europa e, de outro, pela necessidade de observá-lo criticamente.

Referências

ALVES, Roberta Maria Ferreira. Antropofagia em acordes dissonantes: uma possível digestão de um antropófago indigesto. *Cadernos CESPUC de Pesquisa – Série Ensaio*, Belo Horizonte, n. 36, p. 106-132, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3231.2020n36p106-132>. Acesso em: 9 jul. 2021.

- ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995. (Novas buscas em comunicação, 47).
- CARTA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 417.
- CLIMENT-ESPINO, Rafael. Autoria mascarada e travestismo literário em “Corações solitários” de Rubem Fonseca. *BRASIL/BRAZIL*, v. 8, n. 52, p. 1-23, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/61473>. Acesso em: 9 jul. 2021.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio. Tradução, introdução e notas*: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- EPÍSTOLA. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev., ampli. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 162-163.
- FICÇÃO. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev., ampli. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 191.
- FONSECA, Rubem. *Corações solitários*. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Organização de Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 372-385.
- FOTONOVELA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 935.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 955-987.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades: Poética*, n. 27. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.
- JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 28, n. 56, p. 529-548, 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882008000200013&script=sci_arttext&tlng=pt#top1. Acesso em: 9 jul. 2021.
- PEREDA, Cristina F. Gay Talese desautoriza seu livro mais recente por falta de credibilidade: o escritor afirma que não confia mais em sua fonte do livro-reportagem “The Voyeur’s Motel”. *El País*, Washington, 01 jul. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/01/cultura/1467337829_047993.html. Acesso em: 9 jul. 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução: Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011. p. 647-668.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Linguagem e cultura, 40).
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

Submissão: agosto de 2021

Aceite: novembro de 2021.