

Entre os clássicos e a televisão: a dupla impossibilidade da tradição na obra de Rubem Fonseca

Rubens Corgozinho (UFMG)ⁱ

RESUMO

O presente trabalho aborda o duplo impasse presente na obra de Rubem Fonseca, sobretudo nos contos dos anos de 1960 e 1970, que a coloca entre os discursos da tradição literária e da cultura da mídia, presente sobretudo nos meios de comunicação televisivos. Fonseca, atento às transformações de seu tempo e à perda de prestígio da palavra literária em oposição ao crescimento do audiovisual, trabalha com personagens, por vezes escritores, que veem a necessidade de adaptar a escrita e seu próprio imaginário ao contexto corrente, sem que haja a entrega a nenhum dos polos da dicotomia estabelecida, uma vez que ambos são vistos como alheios ao real concreto. Para a reflexão, são requisitados pensadores da cultura e especificamente do campo literário, destacando-se Douglas Kellner, Silviano Santiago e Wander Melo Miranda.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; tradição literária; televisão; cultura da mídia; literatura brasileira.

ABSTRACT

The present work addresses the double impasse present in the work of Rubem Fonseca, especially in the short stories of the 1960s and 1970s, which places it between the discourses of literary tradition and media culture, present especially in the television media. Fonseca, attentive to the transformations of his time and the loss of prestige of the literary word in opposition to the growth of the audiovisual, works with characters, sometimes writers, who see the need to adapt writing and their own imagination to the current context without there being any surrender to neither pole of the established dichotomy, since both are seen as alien to the concrete reality. For the reflection, thinkers of culture and specifically of the literary field are requested, highlighting Douglas Kellner, Silviano Santiago and Wander Melo Miranda.

Keywords: Rubem Fonseca; literary tradition; television; media culture; Brazilian literature.

ⁱ Doutorando em Literatura Brasileira (Pós-Lit/UFMG). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e graduado em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa pela mesma instituição. Casualmente escreve textos de crítica informal na página @meucaro.amigo na plataforma Instagram. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9043-0391> | E-mail: rubensfcj@gmail.com

INTRODUÇÃO

No contexto do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, foi percebida por uma série de pensadores a ascensão dos veículos de mídia enquanto produtores de conteúdos culturais, sendo estes caracterizados pela grande capacidade de influência sobre o corpo social. A esse respeito, dirá Douglas Kellner, filósofo americano ligado à crítica cultural: “Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p. 9).

Assim, desde os anos de 1960, ainda conforme esse pensador, houve uma série de modificações no campo da cultura que deslocaram padrões até então vigentes. Por isso, em razão de tal mudança no panorama das tecnologias, a literatura passa, no mesmo século, a perder o papel central na vida intelectual do ocidente e deixa de ser a arte que, por excelência, fomenta a percepção de unidade nacional entre os leitores.

Nesse cenário global de predominância cada vez maior da cultura de mídia e de ascensão econômica dos países do hemisfério sul, os quais aderem ao modelo de consumo produzido em grande parte pela chamada indústria cultural, surge a literatura de Rubem Fonseca, produzida de modo mais potente ao longo das décadas de 1960 e 1970. Esse período, marcado pela introdução e ascensão do regime militar, se caracteriza pela escalada da repressão e do uso da televisão como entretenimento central nos lares brasileiros.

Fonseca, escritor caracterizado por suas personagens sempre marginais ou de algum modo inseridas no mundo da criminalidade, tomará a cidade como espaço geográfico central em suas narrativas, sendo, portanto, um dos precursores de uma literatura essencialmente urbana no Brasil. Vera Lúcia Follain de Figueiredo, importante figura na fortuna crítica de Rubem Fonseca, dirá que em seus contos “a cidade será cenário privilegiado” (FIGUEIREDO, 2003, p. 29), fato que por si só aproxima a ficção do autor da realidade da cultura da mídia e o afasta da tradição literária brasileira até aquele momento. Isso será relevante porque, além de perder espaço devido ao crescente uso de televisões, rádios e pelo surgimento do cinema, a literatura perderá o caráter de

representação ao ser confrontada com o modelo de vida que vinha surgindo nos meios urbanos do pós-guerra.

Dada essa realidade presente na ficção do autor, será tematizada com frequência uma dupla oposição que se estabelece em diversos contos. Isso porque, em meio a um ambiente urbano em que o discurso midiático glamourizado salta aos olhos em contraste com a realidade de pobreza vigente e no contexto de uma tradição literária que não mais abarca a condição de desigualdade, ascensão econômica e mudança dentro das classes sociais do país, há a impossibilidade de adesão a qualquer um desses dois discursos correntes. O autor-personagem de “Intestino grosso”, conto que simula uma entrevista com um consagrado escritor brasileiro, afirmará:

“[...] Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”
“Quem eram eles?”
“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do patoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 1989, p. 164)

Nesse trecho, de imediato, fica evidente um dos impasses da ficção que se apresenta, já que a modernização entra em conflito com a tradição literária. Ao mesmo tempo, o segundo impasse pode ser intuído, havendo a sempre presente desigualdade social brasileira jamais contemplada pelos anúncios publicitários mencionados corroborados pelo discurso oficial que à época fazia uso da televisão como meio de auto divulgação privilegiado. Afirma Idelber Avelar sobre a propaganda do Regime Militar: “a maquinaria ideológica operava a todo vapor; a televisão disseminava mensagens diárias sobre o paraíso da modernização” (AVELAR, 2003, p. 53).

O que se tem, portanto, é uma literatura que não é capaz de se reconhecer na tradição nem tampouco de se entregar à dominação das mídias. A opção será a existência em um espaço intermediário, de dupla impossibilidade, que será constantemente tematizado na obra de Fonseca a partir do volume de contos *Lúcia McCartney* (1969) mas também com força especialmente marcante em *Feliz Ano Novo* (1975). Neste volume, que abriga “Intestino grosso”, já citado, uma série de contos encenarão o deslizamento entre o discurso da tradição e o discurso da televisão. Por essa razão, serão esses os contos centrais da análise aqui proposta. “Intestino grosso” e

“Corações solitários”, entre eles, nos dão perspectivas preciosas sobre a relação que Rubem Fonseca estabelece com a literatura e com seu tempo. Há a ressonância dessa linha de pensamento também em outros contos, os quais pontualmente serão também trazidos para elucidar certas questões.

Cabe ainda mencionar que a nomenclatura adotada para dar conta do tipo de cultura a que este trabalho sistematicamente se refere, cultura da mídia, parte do pensamento já exposto de Douglas Kellner, uma vez que é apontado pelo filósofo que tal terminologia evitaria sentidos estigmatizantes como os presentes em “cultura de massa” e “cultura inferior”. A cultura da mídia seria, então, aquela caracterizada por uma divulgação de ampla abrangência, pelos veículos e meios de comunicação introduzidos nas mais diversas comunidades a partir do século XX, sobretudo o rádio e a televisão.

1 TRADIÇÃO

O primeiro diálogo que se coloca, partindo da impossibilidade já citada, é o que se estabelece com a tradição. Rubem Fonseca fará questão de, em seus contos, trazer uma série de referências explícitas a autores consagrados, tanto da literatura brasileira como estrangeiros. No entanto, o modo como esses serão inseridos no texto promoverá sempre um embate com a imagem que se tem do cânone literário. Dirá Vera Lúcia Follain que: “Rubem Fonseca homenageia, em seus textos, aquela linhagem de escritores [...] que tiveram a ousadia de dizer o que não podia ser dito” (FIGUEIREDO, 2003, p. 108). Estes, os considerados malditos em seu momento de publicação, quase sempre são os que promoveram rupturas ao abordar sujeitos e temas até aquele momento impensados, como é o caso do poeta Charles Baudelaire e de parte da ficção de Fiódor Dostoiévski.

Ao mesmo tempo, em se tratando de autores de maior aceitação imediata, Fonseca provoca um deslocamento de seu significado, uma vez que “[o] texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto” (CARVALHAL, 1986, p. 50), como comentará Tânia Franco Carvalho ao abordar as teorias de intertextualidade desenvolvidas por Juliana Kristeva. Essa réplica, enquanto resposta, tem a capacidade, conforme a leitura de Carvalho sobre a apropriação da tradição em diversos autores, de:

inverter o estabelecido, de instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o. Assim, a cada passo a tradição pode ser virada do avesso e lida de trás para diante. (ibid., p. 63)

Por isso, se Rubem Fonseca se insere no campo da tradição, o faz deslocando-o e, inclusive, o desafiando. De qualquer modo, a tradição é sempre inserida de modo agonístico, como nos diz o personagem de “Intestino grosso”: “Odeio o Joyce. Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos” (FONSECA, 1989, p. 170).

Outro pensador que nos anos de 1970 já havia teorizado sobre uma perspectiva agressiva e violenta em direção à tradição é Silviano Santiago, importante crítico brasileiro. Em seu clássico ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”, destaca-se o papel de agressividade e violência à tradição desempenhado pelo escritor latino-americano por seu papel de histórica subalternidade, alegando que, nesse caso, “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2019b, p. 29).

Cabe lembrar ainda que, de todo modo, como nos lembra Ricardo Piglia, “*Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito*” (PIGLIA, 1991, p. 60) e “*Las musas [...] son la tradición literaria. No hay otra inspiración cuando se escribe, ni otra identidad, ni otra voz que nos dicte la palabra justa.*” (ibid., p. 61), isto é, a tradição literária, ainda que enfrentada, é uma constante inescapável, fato que não contradiz a perspectiva de intertextualidade e retomada já colocada.

Esse embate dialógico se estenderá em Fonseca até o conceito de “nação literária”. Essa proposição, comumente perpetuada ao longo do século XIX, quando a identidade nacional se consolidava no mundo ocidental, passou a ser fortemente questionada ao longo do século XX, sobretudo a partir de teóricos latino-americanos. Isso porque os modelos nacionais das antigas colônias tendiam a ser produzidos a partir da lógica europeizante, levando à constante exclusão de certos grupos e, no caso da literatura, de formas literárias.

Wander Melo Miranda, sobre esse modelo de formação de uma literatura nacional, apontará que

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela

um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor próprio e pátrio. (MIRANDA, 1994, p. 31)

Porém, o crítico dirá que, a partir disso, há a formação de um conceito de nação que “reduz e abole toda diferença” (ibid, p. 32), afirmando então que “[f]ora de foco, fora da história - está traçado o não-lugar dos deslegitimados” (ibid., p. 32).

Fonseca trabalhará, por isso, justamente com a categoria de indivíduos lembrada por Wander Melo Miranda, inserindo-se entre aqueles que ao pensar a literatura “[t]rabalham [...] com pontos de esquecimento da História oficial” (ibid., p. 36). Aqui são lembradas ainda pelo crítico as figuras de Silviano Santiago e Ricardo Piglia (já citados). Esses esquecidos terão um embate igualmente expressivo com o discurso midiático que será trazido à frente, uma vez que, embora distante da tradição, configura-se como instância de exclusão.

Será marcante, ainda, o fato de haver também em Fonseca a consciência de que a formação de uma “nação literária” se dá de modo artificial, uma vez que é dito pelo mesmo personagem tomado anteriormente (em “Intestino grosso”) que “[n]ão existe nem mesmo uma literatura brasileira [...]. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo” (FONSECA, 1989, p. 173). Em nenhum outro conto de Fonseca essa ideia será tão questionada. O teor metaliterário da narrativa e a encenação de uma entrevista com um autor promovem o espaço propício para a crítica ao cenário literário do Brasil.

Além disso, a ideia de ruptura no modelo de unicidade nacional é tematizada por Silviano Santiago em seu ensaio “O cosmopolitismo do pobre”, do início dos anos 2000. Santiago dirá que no caso da construção nacional, “as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas [...] foram escamoteadas a favor de um *todo* nacional íntegro” (SANTIAGO, 2019a, p. 89, grifos do autor), de modo que é apontada a necessidade do estabelecimento de um multiculturalismo que abarque as diferenças. E ainda segundo o crítico, em seu ensaio citado anteriormente, “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (id., 2019b, p. 29, grifos do autor), o que se aplica à ficção de Fonseca dentro do próprio contexto nacional.

Justamente em razão dessa abordagem, pode-se supor, há a desconexão aparente entre o personagem escritor que se apresenta no conto de Fonseca e o cenário nacional,

já que, conforme Flora Sussekind, “também de uma literatura se exige que exiba semelhanças com a tradição nacional a que pertence” (SUSSEKIND, 1984, p. 30). Consciente da impossibilidade dessa harmonia, o sujeito fonsequiano aponta para a ideia defendida pela crítica de que “[a] construção de uma história literária [...] se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades” (ibid., p. 33).

Por fim, o último diálogo aqui a ser lido entre a ficção de Fonseca e a tradição, no conjunto dos contos selecionados, é o que parte de “Nau Catrineta”, também em *Feliz Ano Novo*. Nesse conto, José, personagem poeta, deve devorar o corpo de sua namorada brasileira, em sentido literal, para cumprir o ritual antropófago que o insere na tradição de sua família portuguesa. A ligação com o modernismo, a partir desse conto isoladamente, talvez não seja evidente, mas há a repetição do tema da antropofagia também em “Intestino grosso”: “Vai chegar o dia em que a melhor herança que os pais podem deixar para os filhos será o próprio corpo, para os filhos comerem” (FONSECA, 1989, p. 172). Em ambos os casos, percebe-se o deslocamento dos temas modernistas. No primeiro, o personagem central é português e deve devorar a mulher brasileira, invertendo o caminho da antropofagia oswaldiana. No segundo caso, a tradição modernista passa por uma retomada que a reassimila no contexto da crise de recursos, uma preocupação moderna da segunda metade do século XX.

Toda essa discussão envolvendo a obra de Fonseca abre o caminho para uma vez agredida a tradição, haver a inserção da cultura da mídia nas narrativas. Porém, como veremos a seguir, essa assimilação do conteúdo essencialmente televisivo não será passiva.

2 TELEVISÃO

Essa segunda impossibilidade que se apresenta, por sua própria natureza, desdobra-se em uma existência dupla: há a impossibilidade já mencionada de convivência do prestígio literário com o prestígio da cultura da mídia; ao mesmo tempo, há a impossibilidade de adesão, por parte da literatura, aos modos de pensamento veiculados pela televisão. Esse instrumento é aqui trazido como central, uma vez que passa a dominar o entretenimento presente nos lares não só do Brasil como de todo o

mundo. Conforme Kellner, “foi só com o advento da televisão, no pós-guerra, que a mídia se transformou em força dominante na cultura” (KELLNER, 2001, p. 28).

Assim, de início, o crescimento da cultura da mídia na segunda metade do século XX configura-se, por si só, como um impasse para a prevalência da tradição literária entre os discursos correntes. O personagem de “Intestino grosso” apontará para tal impossibilidade em sua literatura por estar inserido em um contexto citadino em que as imagens dos veículos de mídia se impõem por meio de anúncios em outdoors nas ruas. Essa mudança será percebida não apenas por pensadores da cultura, como Kellner, mas também por filósofos como Vilém Flusser, atento à filosofia da comunicação:

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia-a-dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. (FLUSSER, 2007, p. 102)

Por essa colocação, é evidenciada a percepção de transformação no panorama social pela inserção cada vez maior da imagem na vida cotidiana em oposição à escrita. Esse diagnóstico de Flusser deixa ver um mundo em que “[a]s linhas escritas, apesar de serem muito mais frequentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas do que as superfícies.” (ibid., p. 103). Não é ingênuo afirmar que isso coincide com uma perda de predominância da literatura no campo da cultura, como já afirmado, já que a forma de pensamento motivada pelas superfícies absorve a forma de pensamento (e compreensão do mundo) motivada pela escrita. Assim, o diagnóstico de Flusser estaria de acordo com a ficção de Fonseca.

No conto “Lúcia McCartney”, por exemplo, do livro homônimo, a personagem central, uma prostituta, se associa, desde o nome que adota, à cultura da mídia, trazendo o grupo inglês de grande sucesso nos anos de 1960, *The Beatles*, para sua vida. No entanto, no conto, a tradição musical do *rock n’ roll* que vinha sendo construída será colocada ao lado da “tradição erudita” já estabelecida, uma vez que dirá Lúcia: “gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon & McCartney” (FONSECA, 2015, p. 18). A personagem essencialmente marginal, então, compõe seu cânone pessoal ingenuamente a partir de dois modos de cultura associados a práticas que não a integram.

Nesse sentido, apesar de tal mudança de panorama, como resposta, Rubem Fonseca partirá para a integração crítica do discurso produzido pela cultura da mídia.

Ainda que haja a impossibilidade inicial de coexistência entre a tradição literária e esse novo campo cultural que se torna hegemônico, o caminho de integração questionadora permitirá melhor enxergar as contradições que o discurso televisivo carrega. Sobre isso, Luciana Coronel, crítica da obra de Fonseca, dirá que: “sua literatura parece ilustrar um procedimento de aproximação bastante lúcida em relação à cultura de massa que cresce rapidamente no Brasil na década de 60 sob o patrocínio dos militares então no poder.” (CORONEL, 2006, p. 205).

A crítica ainda destacará o papel da coletânea já mencionada, *Lúcia McCartney*, enquanto precursora de tal trabalho de integração, visto que desde o título e em diversos contos há a insistência no grupo inglês *The Beatles* que vivenciava seu auge no ano de publicação do livro. Segundo Coronel:

a própria linguagem ficcional de Fonseca parece revelar esta sintonia com as formas comerciais que se tornam hegemônicas ao longo dos anos 70 e 80, nos quais a cultura de massa se impõe inequivocamente no País. Contos que se aproximam da dicção da literatura de consumo mais imediato, como a ficção científica, o suspense, o melodrama, passam a prevalecer a partir de Lúcia McCartney, obra de 1969. (ibid., p. 206).

Desse modo, o mesmo movimento observado no diálogo com a tradição, a partir da apropriação crítica, será observado na aproximação entre literatura e televisão. Devido a isso, a literatura de Fonseca será uma réplica também à cultura da mídia. É, por essa razão, no conto “Corações solitários” que nos deparamos com a inserção da literatura efetivamente no universo da cultura da mídia.

Nesse conto, o impasse já visualizado de impossibilidade da tradição será recuperado em um cenário de predominância absoluta da cultura da mídia, uma vez que todo o enredo se passa em um jornal direcionado às “mulheres da classe C”, como o próprio conto coloca. A personagem central é um escritor de fotonovelas para esse jornal e um ex-repórter policial, vinculado ao tipo de jornalismo “pinga sangue” que desde meados do século XX vem ascendendo no Brasil. Em tal contexto, a simbiose entre cultura da mídia e tradição literária se dá no momento em que, para criar as fotonovelas requisitadas pelo jornal, o personagem-escritor se vale de textos clássicos da dramaturgia universal:

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

ibsen, os o'neals, os becketts, os tchekovs, os shakespeare, as *four hundred best television plays*. Era só chupar uma ideia aqui, outra ali, e pronto. (FONSECA, 1989, p. 30)

No conto, o valor da tradição literária é absolutamente deslocado, passando ao patamar mercadológico da publicação para as massas, de modo que o resultado da fotonovela sai como “[u]ma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei” (ibid., p. 31). Assim, os clássicos e a cultura de mídia se misturam de modo indissociável no fazer do personagem central do conto que, ao adotar o codinome de “Clarice Simone” para atuar no jornal popular voltado para as mulheres da classe C, trará a tradição para dentro do próprio corpo editorial: Clarice Lispector e Simone de Beauvoir.

A tradição se torna, portanto, algo de valor utilitário, usado como alimento para a cultura de mídia, porém ainda dotado de valor simbólico: “Cito os clássicos apenas para mostrar o meu conhecimento [...], se não fizer isso os cretinos não me respeitam” (ibid., p. 35). Do mesmo modo que em “Intestino grosso”, embora a tradição já não mais corresponda à vivência cotidiana, esta ainda é uma marca do prestígio individual daquele que a conhece. Porém, em oposição às editoras tematizadas anteriormente que apenas aceitariam algo próximo aos clássicos, as fotonovelas apenas aceitariam os clássicos distorcidos para as massas.

O outro lado da oposição entre a televisão e a tradição é o que já está encenado em “Lúcia McCartney”. Isso porque a reflexão promovida por Kellner deixará clara a relação existente entre consumo e cultura da mídia: “[a] cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes” (KELLNER, 2001, p. 11). Com a inter-relação com o consumo, o aspecto excludente de tal cultura fica evidente, já que a maioria da população consumidora desses produtos culturais não terá acesso aos bens materiais a eles associados. A televisão se contrapõe, nesse sentido, à condição miserável das classes menos favorecidas do Brasil tematizadas por Fonseca.

Na raiz desse pensamento, encontra-se a reflexão fundadora produzida por Adorno e Horkheimer antes mesmo da disseminação da televisão como veículo privilegiado de divulgação da cultura da mídia. Em seu ensaio clássico, afirmam os autores quanto à transformação do eu em mercadoria:

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. [...] o que domina é a pseudoindividualidade. [...] As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128)

O trecho torna-se especialmente relevante quando levamos em conta a constituição da personagem Lúcia McCartney, já citada, que desde o nome por ela escolhido ostenta a adesão às mercadorias disseminadas pela cultura da mídia.

Por essa razão, a televisão será objeto ao qual as personagens e a literatura de Fonseca se oporão. O poeta-assassino, “O cobrador” que dá nome ao conto e ao livro homônimo de 1979, usará a televisão como fonte de estímulo inesgotável para seu ódio contra as elites: “Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta.” (FONSECA, 2012, p. 14). A produção massiva de publicidade e de imagens associadas ao culto à riqueza criaria um imaginário de harmonia e sucesso coletivos absolutamente desconectados da realidade. Os personagens, em sua revolta, promovem a abertura de um espaço em que se pode ver o que jamais é mostrado no interior das produções da cultura mídia, a prática transgressora das classes dominantes, sua convivência com os indesejáveis às margens da sociedade, contrariando a perspectiva de que os ricos permaneceriam imaculados, livres do envolvimento com a criminalidade. Por essa razão, Vera Lúcia Follain afirma que os contos de Fonseca, em suas primeiras publicações, “partiam de fragmentos da vida urbana, compondo uma espécie de painel descontínuo que, no contexto político da época, contrapunha-se à imagem harmônica do país” (FIGUEIREDO, 2003, p. 35).

São essas as relações estabelecidas com a cultura da mídia que permitem afirmar que Fonseca, apesar de fazer uso de instrumentos de linguagem inclusive provenientes das produções destinadas ao grande público, será sempre um crítico que guarda enorme lucidez em relação ao papel da dita indústria cultural no contexto brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do desenvolvimento exposto, cabe afirmar que, certamente, as recorrentes referências à tradição literária e à cultura da mídia dentro do trabalho de Fonseca não correspondem a um acaso ou a eventos impensados. A associação entre a

obra do autor e reflexões críticas e filosóficas permitiu melhor verificar o estabelecimento da impossibilidade de integração plena tanto da “tradição” quanto da “televisão”. Essas duas instâncias, tão frequentemente colocadas como opostas, são integradas na obra de Fonseca de modo quase indivisível, mas sempre contraditório, apontando mesmo para a aporia.

A figura de “O cobrador” (entre muitas outras) deixará claro que nem a tradição nem a televisão comportam os sujeitos trazidos por Fonseca. Os marginais, sempre presentes, veem na televisão um discurso que não os contempla, seja pela perspectiva do consumo, dos ideais estéticos veiculados ou pelas práticas ali tidas como tradicionais. Do mesmo modo, a tradição literária, pela perda de espaço ao longo do século XX, na maioria dos casos sequer chega a ser assimilada por tais figuras, constituindo-se como algo sempre distante e, em sua quase totalidade, também pouco representativa em relação aos excluídos.

O papel dos escritores, além disso, tematizados em diversos contos de Fonseca, será sempre o de atuação em um “entrelugar”, que quer dar conta do peso da tradição e da existência da cultura da mídia que já é responsável pela visão de mundo do presente. Posto isso, um dos pontos de interesse central que este trabalho visa a atingir é o da percepção de uma obra que jamais se coloca de modo ingênuo ou passivo diante da realidade contraditória de um país subdesenvolvido, como o Brasil, em que a maior parte da população permanece pouco representada ou, quando há representação, distorcida a partir de uma visão alheia a sua própria condição.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

AVELAR, Idelber. A genealogia de uma derrota. In: *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 51-103.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca. *MÉTIS: história & cultura* – v. 5, n. 10, p. 203-215, jul./dez. 2006.

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

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 2, n. 2, p. 31-38, 1994.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *Anais do 2º Congresso Abralic*, v. 1, p.60-66, 1991.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: *35 ensaios de Silviano Santiago*, p. 78-94. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In *35 ensaios de Silviano Santiago*, p. 23-37. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

Recebido em: 10/06/2022

Aceito em: 15/10/2022