

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DE RUBEM FONSECA DOS ANOS 70: O BRUTALISMO EM QUESTÃO

THE REPRESENTATION OF VIOLENCE IN RUBEM FONSECA'S FICTION OF THE
1970s:
THE ISSUE OF BRUTALISM

Luciana Paiva Coronel¹

RESUMO: O artigo analisa a representação da violência nas obras de Rubem Fonseca dos anos 70 tomadas em conjunto, com o objetivo de apresentá-la como traço enraizado na conjuntura social, cultural e política da época, o período dos *anos de chumbo* da ditadura militar brasileira, recorrendo à fortuna crítica do autor para melhor discutir o tema. Considera que, longe de constituir uma atitude de passividade ou acomodação diante da violência, o *brutalismo* contido nesta ficção é, ao contrário, uma forma simbólica complexa, multifacetada e nada gratuita, capaz de expressar literariamente e mesmo de enfrentar criticamente a prática violenta consolidada no país naquele período histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Violência. Literatura dos anos 70. Rubem Fonseca. Brutalismo.

*Somos todos cúmplices com exceção dos loucos e criminosos.
O Caso Morel*

A violência, ainda que seja um fenômeno que percorre a história brasileira desde os primórdios da colonização até nossos dias, carece de ser devidamente inserida no contexto social, cultural, histórico e político de onde emerge para que possa ser devidamente compreendida. No que diz respeito à representação da violência no terreno artístico e literário, mais ainda se justifica a necessidade de conexão dos aspectos violentos presentes nos diferentes textos com o devido contexto que os viu surgir e onde originalmente produziram sentido. Sem esse diálogo com a história, o traço violento perde consistência, ficando diluído como algo inerente à civilização ou à formação nacional, sem que se perceba a especificidade de seu contorno essencial, sua raiz na experiência socialmente compartilhada.

Rubem Fonseca vem sendo considerado autor cuja produção ficcional é identificada pela marca da violência. Ainda que o traço violento contido na mesma seja indiscutível, este parece merecer maior atenção da crítica especializada no que diz respeito à complexidade de

1 Doutora em Letras na área de Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

sua feição. Boris Schnaiderman, por exemplo, em posfácio à obra *Contos reunidos*, ressaltou que a violência que impregna as narrativas de Fonseca faz parte de um conjunto muito rico e mutável, no qual, baseado em Mikhail Bakhtin, identifica com nitidez a alternância de vozes de barbárie e vozes de cultura. Essas vozes só existem mescladas, uma repercutindo na outra, compondo uma situação que o teórico russo denomina “dialógica”:

Assim, as vozes de barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra ‘bárbaro’. E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual, como no caso do rapaz que escreve com urina o nome da amada, acrescido de dois corações, ‘um deles varado por uma flecha inacabada’ (‘Madona’, em *A coleira do cão* – veja-se o contraste entre esses dois títulos). (SCHNAIDERMAN, 1994, p.774).

Extremamente violenta é esta ficção, sem deixar de conter igualmente momentos de delicadeza e mesmo de lirismo, como ocorre na citação acima, conformando um todo fascinante cuja apreensão demanda rigor de análise. Karl Erik Schollhammer em “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira” igualmente aponta para os matizes de sensibilidade presentes na voz de um dos narradores mais violentos da produção ficcional do autor:

Mas sob a cidade crua e brutal de Fonseca sempre se esconde a melancólica procura do objeto perdido, como o subtexto que motiva a representação afirmativa da violência urbana. Num dos textos mais famosos de Fonseca, *O cobrador*, que acaba com a conversão do psicopata vingador em terrorista político, o personagem revela surpreendentemente a motivação romântica da sua fúria. (SCHOLLHAMMER, 2000, p.255).

Analisando um fragmento intimista do conto “O cobrador” no qual o protagonista revela o ingresso na maturidade da luta armada por meio da despedida dos passeios idílicos pelo parque do Flamengo, Schollhammer destaca o inusitado apego do cruel vingador pelas árvores que vira crescer, alegrando-se sempre que a chuva as lavava e o vento parecia estar secando-as, “enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados.” (FONSECA, 1979, p.181).

Presente em vários momentos da narrativa, esta sensibilidade traduz-se, por exemplo, nos cuidados dedicados à Dona Clotilde, a solitária dona da pensão em que reside. Além de aplicar-lhe habitualmente a injeção, o personagem conta que faz para ela as compras e a

arrumação da casa, atitudes inusitadas para os leitores somente capazes de enxergar a brutalidade de que o personagem é portador.

O zelo carinhoso manifesto no tratamento dos seus iguais combina-se com o gesto brutal que é dirigido aos membros da elite, o que evidencia a motivação social da violência do “cobrador”. Em *Feliz ano novo*, obra anterior, esta violência é exercida com a mesma contundência na via oposta, manifestando-se, por exemplo, nos atropelamentos realizados pelo executivo de “Passeio noturno I” e “Passeio noturno II”, com sentido muito diverso. Em “O cobrador”, ela é vingança enraizada na desigualdade social do país, manifestando-se de modo tão brutal como aquela e sendo desencadeada na narrativa a partir da consulta ao dentista, que pergunta ao protagonista como é que “tinha deixado os dentes ficarem naquele estado” (FONSECA, 1979, p.165) e lhe cobra quantia impagável pela extração do dente de raiz apodrecida. É nesta circunstância que manifesta-se pela primeira vez a voz do “cobrador”: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos estão me devendo muito.”(FONSECA, 1979, p.166). A partir daí, ele vai às ruas em busca do resgate das dívidas históricas que a sociedade tem para consigo: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, [...] agora eu só cobro!” (Idem).

Karl Schollhammer entende o conjunto da prosa agressiva dos anos 60 e 70 como representativa do momento histórico da “geração pós-64”, formada por escritores como Rubem Fonseca, um momento marcado pelo autoritarismo político cuja representação literária parece demandar a violência como um ingrediente irrecusável. No entendimento do crítico, tal fato ocorria “por razões óbvias, com o propósito principal de denunciar a repressão exercida pelos agentes de segurança do Estado.” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 242).

Nem tão óbvias assim, as raízes políticas da violência contida nas narrativas fonsequianas do período autoritário, podem até não se identificar com o sentido da denúncia de que fala o crítico carioca, conformando uma motivação mais difusa da escrita deste e de outros autores da época. Mas certamente esta violência está longe de ser gratuita, mero exercício de maldade da parte de seus protagonistas. Schollhammer entende-a mesmo como portadora de uma “crítica implícita de uma realidade autoritária” (Idem, p.255). O teor “implícito” desta crítica é que pode dar margem ao entendimento da passividade ou acomodação do autor em relação à presença da violência no terreno extra-ficcional. A consideração do estudioso carioca, no embate com esta vertente interpretativa, merece registro:

Poder-se-ia afirmar que a tendência brutalista na literatura brasileira se apoia na temática da violência sem nenhuma intenção de legitimar a crua realidade dos submundos urbanos. Ao contrário, percebemos como esta narrativa, ao representar uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, abre um diálogo com seu conteúdo desarticulado, permitindo assim enxergar uma procura de comunicação abafada culturalmente. (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 256).

É preciso, portanto, atentar para os elementos menos evidentes deste modo de escrita a que Alfredo Bosi chamou pela primeira vez brutalista, inaugurando ainda nos anos 70 uma leitura hoje clássica de parte da obra ficcional fonsequiana. Já à época, o crítico paulista considerava fundamental analisar as relações desta ficção com o contexto de onde emergia, um contexto marcado pelo avanço implacável da lógica capitalista, que nas zonas periféricas do sistema adquire feição de barbárie:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. (BOSI, 1977, p.18).

Na medida em que é “imagem do caos e da agonia” reinante no país, o texto ficcional em questão espelha a brutalidade do seu entorno. Completando a análise com a avaliação de que esta literatura “respira fundo a poluição do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno” (idem), o estudioso paulista conecta a mesma com o solo histórico em que surgiu. Sendo “secreção” do capitalismo tardio do terceiro mundo, esta ficção contém um teor inominável de violência, que está longe de ser gratuita, porque emana das perversidades do próprio sistema. Sendo “contraveneno” do mesmo, ela comporta uma dimensão implícita de crítica a este estado de coisas, que cabe aos especialistas atentos identificar, mesmo que se trate de textos tingidos de sangue, pois as situações brutais ali narradas espelham a dor e a agonia de uma realidade maior.

João Luiz Lafetá interpretou o “brutalismo” que passa a impregnar a ficção de Rubem Fonseca a partir de *O caso Morel*, de 1973, na mesma linha de entendimento, ou seja, como representação da violência que impregnava efetivamente a vida social brasileira na época, ressaltando a identidade de artista que define “o cobrador”, personagem muitas vezes tomado por um mero delinquente:

A transformação do herói romântico e sonhador dos primeiros contos no herói demoníaco e cruel dessa fase mostra que Rubem Fonseca esteve atento à violência crescente da sociedade brasileira. Foi o esforço de mimetizá-la, de colocá-la no

centro de sua literatura que o levou a saturar seus textos – mais ou menos a partir do romance *O caso Morel* (1973) – com a brutalidade do sadismo, da corrupção, do assassinato. A mudança de tom, todavia, não implica uma radical mudança na visão de mundo do ‘romantismo da desilusão’. Erraríamos se pensássemos que a frenética atividade do cobrador equivale ao impulso aventureiro de D. Quixote, estribado em seus altos ideais de justiça. O cobrador, como Paul Morel, é um artista. Ambos, cortados de qualquer transcendência, reconhecem apenas em si mesmos ‘a fonte de todo dever-ser’.”(LAFETÁ, 2000, p.133).

Na literatura de Rubem Fonseca dos anos 70 é recorrente a aproximação do artista com o bandido, conformando uma espécie de locus imaginário de autonomia e liberdade àquele, quando a situação real dos produtores culturais da época era marcada pelas restrições, oriundas seja da censura, seja do mercado de bens simbólicos consolidado por meio da ação dos militares. A violência adquire significação político-ideológica marcante dentro desta proposta, que muito mais do que marca central deste autor, torna-se traço peculiar da cultura da década, sobretudo da vertente cultural mais identificada com a contracultura.

Encarnando os ideais de liberdade e rebeldia, o bandido foi tema de um filme anunciador da penetração da estética marginal no cinema (*O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla), e também de obra plástica (a frase-estandarte *Seja marginal, seja herói*, de Helio Oiticica). Ambas as produções, embora surgidas no ano de 1968, encarnavam valores e predisposições estéticas que se tornariam muito peculiares à década seguinte. Ambas homenageavam bandidos reais, figuras em foco na imprensa naquela circunstância, respectivamente Acácio Pereira da Costa, o Luz, preso à época, e Cara de cavalo, executado pela polícia. A foto deste último alvejado e caído, de braços abertos em meio a uma poça de sangue, foi utilizada na composição da obra plástica de Oiticica junto à inscrição que a intitula.

Na década de 70, o termo marginal não significava necessariamente a proximidade com bandidos, mas aludia certas vezes aos próprios métodos artesanais de produção e distribuição da literatura. Assim produziam e divulgavam sua arte os chamados “poetas-mimeógrafo”. Sua poesia era marginal em relação ao mercado editorial. Nas produções literárias de Rubem Fonseca, o traço marginal identifica-se invariavelmente com alguma espécie de transgressão realizada por personagens, seja ela da lei ou dos costumes, quase sempre coincidindo ambas e sendo identificadas a peculiaridade de cada obra em função da modalidade de transgressão ali predominante, jamais exclusiva.

Na medida em que todos são cúmplices em relação à situação política vigente, seja pela acomodação conformista, seja pela alienação conveniente, Rubem Fonseca trata de construir

no terreno artístico uma espécie de apologia do bandido, glorificado em razão de sua ousadia no descumprimento das leis de cuja obediência resulta a vida pacata e medíocre dos demais cidadãos. A violência torna-se um ingrediente essencial no interior dessa proposta, nunca sendo um fim em si mesmo.

Na novela *O caso Morel*, de 1973, primeira produção da década, a aproximação entre artista e bandido dá-se por meio do artista plástico Paul Morel, que pode ser considerado um “marginal” em termos de conduta, porque é polígamo e adepto de práticas sexuais pouco usuais e bastante violentas, que o levam à cadeia sob a acusação de assassinato de uma das namoradas. Trata-se essencialmente de subverter a moral e os bons costumes, o que se expressa na obra em termos de estrutura compositiva por meio de intertextos eróticos da mais variada procedência, conformando uma forma narrativa bastante agressiva ao bom gosto do leitor mediano.

O narrador Paul Morel é muito consciente da própria capacidade de desfrutar prazerosamente da violência sem se conceder o alívio de uma trégua de auto-engano sobre si mesmo e sua natureza obscura. A brutalidade nesta narrativa mais uma vez faz-se acompanhar do seu oposto, o sublime, sendo expressa, conforme a arguta análise de Boris Schnaiderman (1994), por meio de formas que combinam os dois elementos:

bater nela foi virando uma liturgia, uma cerimônia eucarística, a crucificação, recriada com as suas bênçãos...

[...]era como se fosse uma ação de graças, o espírito tomando consciência do corpo, um se inteirando do outro, algo assim... Eu sentia que ali havia um caminho, mas não sabia para onde ... Houve um momento em que eu pensei que aquela crueldade intermitente fazia de nós pessoas melhores, nos redimia... Um dia deixei de bater nela, pouco antes de ... não, naquele dia eu bati... (FONSECA, 1995, p.134-35).

A violência aqui adquire um viés de sacralidade e espiritualidade inusitados, conformando uma representação muito contundente do personagem em questão, que busca no ato violento uma espécie de purificação redentora da rotina esvaziada em que vive. É como se a violência significasse para ele liberdade, acesso a um universo mais pleno de sentido, o que desconforta enormemente o leitor pouco habituado à mescla entre brutalidade e elevação típica da arte de Fonseca.

Feliz Ano Novo, de 1975, contém o conto homônimo que, narrado pela dicção chula de um bandido, é o paradigma, da estética marginal no interior desta que é a segunda obra do decênio. Neste momento, o marginal deixa de ser um homem branco de classe média e intelectualizado, passando a identificar-se com o pobre assaltante, ainda que este apresente

certos traços que o aproximam muito sutilmente daquele, como o estudo e a convicção antiburguesa. O personagem artista dentro da obra define-se, na via oposta, por meio da afinidade com o universo do crime: "Fiquei entre escritor e bandido" (FONSECA, 1994, p.461), diz o escritor de "Intestino Grosso em entrevista a respeito de suas opções de carreira.

Se a ficção de Rubem Fonseca tornou o contraventor da lei não apenas personagem, mas narrador do conto que intitula a obra, é porque tinha intenção de entrar mais fundo em zonas consideradas transgressoras. Sem deixar de dar voz ao artista que se aproxima simbolicamente do bandido, o autor complementa a marginalidade simbólica daquele com a marginalidade aparentemente mais real do próprio bandido, construindo por meio de ambas a identidade marginal de sua produção ficcional, marcada por uma violência implacável:

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra quê ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei putô e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci." (FONSECA, 1994, p.369).

A violência que eclode crua e perturbadoramente no assalto realizado espalha pelo chão os corpos da mãe e da filha que ousaram opor-se aos desejos da cambada de Pereba. É sua hora de vingança. Outra violência acompanha esta, mais simbólica e não menos terrível. Trata-se da violência que impulsiona o narrador a aliviar-se na colcha de cetim cuidadosamente estendida, a emporcalhar a cama que deixara lisinha, brilhando, para melhor desfrutar do alívio de sujar com os próprios excrementos o quarto limpo e perfumado.

A presença crua destas distintas formas de violência no conto autoriza Marisa Lajolo e Regina Zilberman a considerarem não só o conto em questão como a obra que o inclui expressão de uma "estética do soco-no-estômago". Segundo as mesmas, esta estética da maldade deita raízes em clivagens históricas que tornam-se o motor da ação violenta:

Trata-se de uma estética eminentemente masculina, que discute a justiça social – ou sua falta – num meio que se moderniza e progride tecnologicamente, mas acirra as clivagens entre os grupos dominantes e os carentes de poder, levando esses últimos à marginalidade ou à revolta."(LAJOLO, ZILBERMAN, 1996, p.55).

O último livro da década, *O cobrador*, de 1979, unifica as duas ênfases da marginalidade já apresentadas, o artista, que é marginal em termos de conduta, e o bandido, que é um marginal social, um fora-da-lei, acrescentando às mesmas uma terceira modalidade de marginalidade identificada com a dimensão política e representada por meio do personagem que, não bastasse ser poeta e bandido, adere à luta armada tornando-se guerrilheiro. Não há mais como agradar o público, Rubem Fonseca parte para o ataque unificado da acomodação social, moral e política que viceja no solo da classe média brasileira, tornando sua ficção áspera, obscena e violenta.

O período em que a ficção de Rubem Fonseca brutaliza-se coincide com o período do endurecimento político da ditadura militar instaurada em 1964. Em seu livro, *As ilusões armadas: A ditadura escancarada*, Elio Gaspari trata da fase que vai de 1969, logo depois da edição do AI-5, ao extermínio da guerrilha do partido Comunista do Brasil, nas matas do Araguaia, em 74, o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais. Ao mesmo tempo, segundo o autor, foi a época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego. Diz o autor na explicação introdutória da obra:

O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Passados mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro. Nas páginas que vão adiante, estão os dois. Se há nelas mais do chumbo que do milagre, isso se deve à convicção do autor de que a tortura e a coerção política dominaram o período. A tortura envenenou a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtuou a atividade dos militares da época, e impôs constrangimentos, limites e fantasia aos próprios governos ditatoriais. (GASPARI, 2002, p.12).

Na literatura em questão há igualmente “mais do chumbo que do milagre”. O narrador de “Feliz Ano Novo” acirra a violência ao perceber que mesmo que levasse da casa que assaltava tudo que encontrasse em termos de dinheiro, jóias e relógios, isso seriam apenas migalhas a serem repostas pelos participantes da festa sem maiores dificuldades. A consciência desse papel de “mosca no açucareiro” faz com que seu ímpeto destrutivo dirija-se ao único bem irrecuperável que tem ao alcance de suas mãos:

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto pra trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.” (FONSECA, 1994, p.371).

Verdadeiro espetáculo, a cena perturbadora encerra a invasão da casa alheia e poderia caracterizar o narrador de forma unívoca, como um animal monstruoso. No entanto, mais uma vez Rubem Fonseca trata de quebrar expectativas e diluir clichês de violência, atribuindo ao

narrador um gesto de cortesia para com um de seus amigos. Enquanto Pereba vai largar o carro roubado numa rua deserta de Botafogo, ele e Zequinha voltam para casa, onde prepararam a confraternização de Ano novo:

Subimos. Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha, no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba.

Quando o Pereba chegou, enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo. (FONSECA, 1994, p.371).

“O cobrador” pode ser visto, portanto, como representação alegórica da onda absurda de violência que assolou o país, tanto nas ruas como nos porões, ao longo da década de 70. O protagonista do conto reage à violência social e política instituída, devolvendo a mesma multiplicada em palavras e gestos terrivelmente brutais. Parece não haver outra saída que não a violência para tantos desejos reprimidos, tanta humilhação sofrida: “Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar.” (FONSECA, 1979, p.176).

Imagem do fracasso de qualquer projeto de convívio social minimamente digno em solo nacional, esta ficção perturbadora ilumina o brutalismo da cena histórica que lhe é exterior, cumprindo o papel que cabe à arte em geral desempenhar: espelhar e simbolizar os dramas do mundo e dos homens. A fala do cobrador é reveladora desta situação: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.” (FONSECA, 1979, p.168). Pode-se até não gostar da forma brutal com que a violência eclode nesta ficção. Mas parece difícil deixar de reconhecer que ela representa a desordem da vida em tempos nem tão longínquos assim.

ABSTRACT: This article analyses the representation of violence in Rubem Fonseca’s books of the 1970s. The books are taken as a group in order to present the violence in them as a distinctive feature of the social, cultural and political scenario of their time: the Brazilian years of lead under the military government. The author’s criticism is a valuable resource and lends itself for this study. This article considers that Fonseca is far from having a passive attitude towards violence. On the contrary, the brutalism in his fiction is a complex, multifaceted and not groundless way of expressing and even facing critically the consolidated use of violence in that historical period.

KEYWORDS: Violence. Literature. Rubem Fonseca. Brutalism.

REFERÊNCIAS

Revista Literatura em Debate, v. 7, n. 12, p. 183-192, jul. 2013. Recebido em: 18 jun. 2013. Aceito em: 30 jul. 2013.

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1998. p.199-215.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- _____. *O caso Morel*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca: do lirismo à violência. In: *Literatura e sociedade*. Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. FFLCH, n.5. São Paulo, 2000, p.120-134.
- LAJOLO, Marisa, ZILBERMN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Companhia das Letras, 1994, p.773-777.
- SCHOLLHAMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.].(org). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-259