

Rubem Fonseca, poeta: Resíduos e símbolos

ALEXANDRE FARIA

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Este ensaio examina a presença da poesia na ficção de Rubem Fonseca, argumentando que ela opera como um dispositivo crítico e metalinguístico. Com foco nos poemas explícitos de livros como *Amálgama* e *Carne crua*, e nos versos inseridos em contos como “Olhar” e “Os inocentes”, a análise identifica o tema persistente da putrefação e do resíduo orgânico como central para a cosmovisão do autor. O estudo investiga como a poesia, contrastada com a prosa, prioriza a experiência sensível em detrimento do entendimento racional, recorrendo às teorias de Walter Benjamin sobre mimese e experiência (*Erfahrung*). Ao explorar textos metalinguísticos como “Escrever” e “Sentir e entender”, demonstra-se que o gesto poético de Fonseca busca reconectar-se com uma camada arcaica e simbólica da linguagem—um “pacto com o diabo” que simultaneamente une e separa. Por fim, a poesia em Fonseca não é mero resíduo de sua prosa, mas uma força estruturante que reafirma a materialidade do corpo, a fome e os restos culturais como experiências humanas fundamentais.

Palavras-chave: Poesia, Rubem Fonseca, metalinguagem, resíduo, Walter Benjamin, conto

Abstract: This essay examines the presence of poetry in Rubem Fonseca’s fiction, arguing that it operates as a critical and metalinguistic device. Focusing on explicit poems in collections like *Amálgama* and *Carne crua*, as well as verses embedded in short stories such as “Olhar” and “Os inocentes,” the analysis identifies the persistent theme of putrefaction and organic residue as central to Fonseca’s worldview. The study investigates how poetry, contrasted with prose, prioritizes sensible experience over rational understanding, drawing on Walter Benjamin’s theories of mimesis and experience (*Erfahrung*). By exploring metaliterary texts like “Escrever” and “Sentir e entender,” the essay demonstrates that Fonseca’s

poetic gesture seeks to reconnect with an archaic, symbolic stratum of language—a “pact with the devil” that simultaneously unites and divides. Ultimately, poetry in Fonseca is not a mere residue of his prose but a structuring force that reasserts the materiality of the body, hunger, and cultural remnants as fundamental human experiences.

Keywords: Poetry, Rubem Fonseca, metalinguistics, residue, Walter Benjamin, short story

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.
—Carlos Drummond de Andrade

Poesia inserida na prosa

Os versos nunca estiveram ausentes da ficção de Rubem Fonseca. Mais visíveis nos seus últimos livros de contos, em especial, *Amálgama* (2013) e *Carne crua* (2018), que apresentam poemas explícitos e, muitas vezes, com evidente papel metalinguístico, como “Escrever”, “Sentir e entender” ou “Sopa de pedra”. No entanto, há que se referenciar outras formas pelas quais a poesia se manifesta na obra do contista. A primeira delas é a inserção de peças poéticas na própria trama dos contos. A peça exemplar está no conto “Olhar”, do livro *Romance negro e outras histórias* (1992), que inclui o poema “Trabalhadores da morte”, escrito pelo protagonista em estado delirante de inanição. Outro exemplo, já antecipando a hibridização de contos e poemas que Fonseca mais tarde explicitaria em *Amálgama*, está nos versos que compõem a narrativa “Os inocentes” no livro *Lúcia McCartney* (1969). Curiosamente, esses dois exemplos tratarão de um mesmo tema, a putrefação. A despeito de outros contos em prosa darem conta dessa mesma questão, é sintomático que publicações distantes em vinte anos lancem mão do mesmo recurso formal, para tratar do mesmo tema. É certo que o poema “Trabalhadores da morte” insere-se no conto, como uma criação do protagonista em um momento de delírio, mas acreditamos que, na ordem da enunciação, há

nesse poema um eixo em torno do qual se pode organizar grande parte da cosmovisão de Fonseca, presente tanto em contos de sua última década criativa quanto em seus primeiros trabalhos. Outra forma, ainda, pela qual a poesia faz aparição no autor diz respeito à percepção de personagens leitores de poesia. É inegável que o fato de o delegado Vilela, do conto “A coleira do cão”, ter sobre a mesa um exemplar de *Claro enigma* seja, para além do trocadilho com a investigação criminal, um indício revelador para um determinado espírito de leitor de poesia que está presente no contista. Não há que se esquecer, além disso, que o cobrador também era poeta e essa percepção é importante para compreender que a sensibilidade poética em Fonseca não pode ser oposta à densidade violenta das ações dos personagens, mas, analogamente, é possível perceber a poesia como um gênero discursivo que opera também no limite da verdade, da vida e da existência material e simbólica.

O poema “Trabalhadores da morte”, escrito pelo protagonista em estado delirante de inanição, dedicado a mestres da medicina forense, lista o sucessivo trabalho de diversas bactérias responsáveis pela putrefação. Partindo de um episódio do folclore de tabloides literários (ou nem tanto), referente à fixação anal de Joyce com sua mulher, Nora,¹ o poema descreve a ação das bactérias presentes nas fezes “em turnos”:

... muca, muscina e calífora, belos nomes,
dão início ao trabalho de destruição;
lucilia, sarcófaga e onésia
fabricam os odores da putrefação
dermestestes (afinal um nome masculino)
cria a acidez da pré-fermentação;
fiofila, antomia e necróbia fazem
a transformação caseínica dos albumiódides;
tíreófiro, lonchea, ofira, necrofurus e saprinus
são a quinta invasão, dedicada à fermentação
urópode, tiroglifos, glicifagos, tracinotos e serratos
consagram-se à dissecação;
anglossa, tíneola, tirea, atageno, antreno

¹ James Joyce trocou inúmeras cartas com Nora Barnacle, nas quais a relação erótica entre os dois, de forte inclinação escatológica, era explicitamente tematizada. Cf. Joyce.

roem o ligamento e o tendão,
afinal tenébrio e ptino acabam com o que restou
de homem, gato e cão.
Não há quem resista a esse exército
contido num cagalhão (*Contos* 2: 68)

Há dois eixos que interessam nessa leitura. O primeiro é biológico, o da percepção cíclica da vida material. Sobre o corpo da mulher morta, bactérias são, mais que sobreviventes, trabalhadoras sistemáticas (a demarcação de gênero, nesse caso, é importante para a leitura do poema), capazes de se revezar em turnos e sustentar a vida. Essa mesma ideia está metaforizada no conto/poema “Os inocentes”, tanto pelo movimento do mar, que tem jogado na praia seres como dejetos, quanto pelo das famílias que ocupam a areia, numa sobreposição entre o eixo da vida natural e aquele que configura o segundo eixo, o da cultura.

O mar tem jogado na praia pinguim, tartaruga gigante, cação,
cachalote.
Hoje: mulher nua.
Depilada pareceria enorme arraia podre.
Porém cabelos e pelos lembram animal da família do macaco;
corpo lilás de manchas claras mármore de carrara incha exposto;
sangue, tripas, ossos perderam calor e pudor;
olhos, lábios, boca, vagina: peixes devoraram.
Banhistas instalam barracas longe da coisa morta,
logo envolvida por enorme círculo de areia, indiferença, asco.
Policial limpa suor da testa, olha gaivota, céu azul.
Afinal rabecão: corpo carregado.
Espaço branco vazio cercado
pelo colorido das barracas, lenços, biquínis, chapéus, toalhas,
por todos os lados.
Chega família:
“Olha, parece que reservaram lugar para nós.” (*Contos* 1: 420)

Essa sobreposição também se dará em dois momentos de “Trabalhadores da morte”: na referencia inicial a “Joyce, James”, formato de entrada bibliográfica

que entabula uma dos principais eixos de discussão do conto “O olhar”, a tensão, no plano da cultura, entre o erudito e o popular; e na sugestão de um novo desfecho, “menos grosseiro”, que o médico faz ao paciente, autor dos versos “... com o que restou / de homem, cão e jumento. / Não há quem resista a esse exército / contido num excremento”, que desloca o enunciado sobre a ação das bactérias para a reflexão sobre a própria linguagem (e sobre a poética) que o exprime no plano da cultura.

Se a maneira como a cultura circunscreve a vida em sua dimensão biológica é o eixo temático em torno dos poemas, a compreensão do lugar dos poetas é definida na passagem mencionada do conto “A coleira do cão”. O paradoxal título de Drummond, “Claro enigma”, será exemplar para compreender, também para além do contexto do conto, a percepção de um lugar da poesia e do livro de poesia supostamente distante da sensibilidade forense de um delegado. A ideia de “Claro enigma” para um autor que se destaca pelo gênero policial indica a presença da poesia como gesto subterrâneo na prosa fonsequiana.

É pena que homens como o delegado Vilela contribuam para desmoralizar uma entidade que sempre mereceu o nosso respeito, talvez infundadamente, somos obrigados a constatar com tristeza. O delegado Vilela gosta de ler. Devia estar lendo versos na hora em que ocorreram aquelas revoltantes e vergonhosas chacinas. Quando chegamos, para entrevistá-lo, somente encontramos, sobre a sua mesa, um livro que a subserviência do detetive Washington Luiz Gomes não conseguiu esconder de nós. Chamava-se *Claro enigma*. É esse o enigma da polícia—um enigma claro, fácil de resolver, com uma limpeza dos seus quadros, uma razia nos seus núcleos de corrupção, uma reorganização dos seus serviços. Só assim a cidade poderá ter a polícia que precisa e que merece.

Uma vez que a reincidência da temática, na poesia, sobre os restos mortais, não o exime de reduplicar esse tema na prosa, o fato não é suficiente para demarcar o diferencial do recurso aos versos em Fonseca. Dessa forma, estrutura-se mais precisamente, nessa passagem do conto “A coleira do cão”, o lugar político do poeta e da poesia. Em uma recente leitura do poeta francês Michel Dégué à luz do pensamento de Jean-Luc Nancy, Luiz Fernando Medeiros e Serge Margel propõem a poesia contemporânea como um retorno de Homero à cidade, a partir do enfrentamento dos paradoxos pelos oxímoros:

O discurso filosófico deve confrontar essa responsabilidade poética dos oxímoros. Esse confronto é uma resposta ao gosto do infinito. É o retorno do discurso à linguagem, das frases aos tropos, das palavras ao ritmo, mas é também o que chamo de “o retorno de Homero à Cidade’. Deve-se cavar os paradoxos da verdade em todas as dobras da linguagem, em todos esses aspectos, em todas as suas formas, em todos esses tipos. Idealmente, deve-se listar todas as formulações paradoxais do verdadeiro e traduzi-las em oxímoro, ou na coincidência simultânea de extremos. Essa é a verdade para a qual o discurso deve tender, esse é o jogo da língua, desde que não esteja separada do mundo, nem o significado de seu som, nem a palavra de seu ritmo. A verdade na poesia é a filosofia dos oximoros. (16)

O “claro enigma” é esse oxímoro dos policiais de Fonseca. Ali a verdade nunca está além da narrativa, mas seus textos constituem um retorno ao óbvio, por cima do qual se passou, ou mesmo se expulsou da república, como se, ao se evitarem as contradições, impõe-se a soberania da razão, lógica e abstrata. O que a poesia em Fonseca reafirma é a ideia de que ser poeta incomoda mais do que ser prosador. Sua prosa, mesmo transtornada pelo absurdo da violência, produz, muitas vezes, o riso de repulsa e cria sustentação na superfície da circulação entre os gêneros de massa. A ideia de resistência ou de “expulsão da república” passa longe da prosa de Fonseca, exceto se for pelo “atentado à moral e aos bons costumes”, como a própria censura, militar ou religiosa, costuma apregoar. Para que esse movimento se perfaça, vale entender a insistência no tema da putrefação nos poemas. O trabalho do poeta (que no caso também é o do contista, mas no conto há mais passabilidade) consiste em operar com o residual, o putrefato e perceber como os valores da cultura circulam sobre ou a partir dessa sobra. Nesse sentido Drummond é o poeta predileto de Fonseca, e “Resíduo”, título do itabirano citado à epígrafe, é chave de leitura de grande parte de sua ficção. Sobre este pouco, quase nada, sobre esse lugar do morto que a família ocupa, o poema “Restos” oferece uma entrada privilegiada para compreender tal formulação poética. Nele, o olhar do sujeito recai sobre os famintos que aguardam disciplinadamente pelos restos de comida de um restaurante, no fim do expediente. Há uma ordem de destinação do resíduo: primeiro, os restos que sobram dos pratos vão para os “fodidos”; depois,

o resto dos restos, destinado aos cães. Esta cena não pode deixar de ser colocada ao lado do parágrafo final do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”: “É domingo, o dia surge cinzento; aos domingos a maioria dos restaurantes do centro não abre; como todo domingo, será um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora” (*Contos* 2: 58).

O garçom era um velho
habituaado a ouvir as queixas dos fregueses
enquanto esperava
a aposentadoria e a morte.
Tinha um rosto branco
enrugado e triste.
Enquanto isso,
a freguesa da mesa da frente,
com ávida sensibilidade de radar,
corria o olhar de um lado para o outro,
procurando machos ainda curiosos
da sua beleza evanescente.
Quando saímos,
éramos os últimos,
uma fila disciplinada de fodidos
esperava os restos finais do dia.
Os restos dos restos
iriam depois para os cães
ainda mais famintos.
Era uma mulher magra
de lábios finos. (*Contos* 3: 143)

Se o que resta como resíduo em Drummond dilui-se na memória, em Fonseca o resíduo humano é o resto orgânico, tem a própria materialidade do corpo, como alimento e sexualidade. Cabe ressaltar a maneira como o olhar poético é desviado. O observador (ou os observadores, porque o poema é perspectivado pela primeira do plural) descreve o garçom, a mulher e, finalmente a fila disciplinada à espera dos restos do dia. Em seguida volta para os lábios da mulher, já pelo viés da memória singularizada de um Eu. A mulher, descrita no início do poema, é a figura

para quem não sobraria nem o resto dos restos. Os machos que compõem o último grupo que sai do bar seriam sua última esperança. A descrição dos dois últimos versos singulariza a constituição plural da voz poética, apontando para uma conexão com a mulher, já então desfeita, mas não perdida na memória. Os “lábios finos” são o que sobra na memória, ao largo dos cães, dos humanos famintos e dos trabalhadores, no caso, o garçom “que espera a aposentadoria e a morte”. O compasso de espera dita o ritmo do poema e a memória dos lábios é o lugar onde se desfaz a presença material dos seres e dos restos. Os lábios finos são o pouco que resta de tudo. O contraste é evidente. Em Drummond, o resíduo é memória: aquilo que sobra do humano na percepção, aquilo que insiste como lembrança. Em Fonseca, o resíduo é material, corporal, humano demais. O resto não é memória, é fome. “Há muitas fomes”, lembra o protagonista do conto “O balão fantasma” (*Contos* 2: 186), comparando tascadores de balão com famintos que matam pássaros para comer. No poema essas fomes são inscritas diferentemente no garçom, na mulher, nos famintos e nos cães, e, residualmente, como memória no sujeito lírico. A poesia apenas sugere a inscrição metafísica da fome, mas a prioriza como matéria, como corpo que se impõe no espaço social.

Para Rubem Fonseca, Drummond ou a literatura e a cultura na totalidade comparece também como resíduo. O poema “Sopa de pedra” circunscreve um repertório da tradição lírica em língua portuguesa (Drummond, Gullar, Pessoa, Cabral), que está lá como resto em transformação. É um corpus que se dissolve, fragmenta-se, decompõe-se e retorna como um olhar—“estou de olho neles”. Esses resíduos se misturam sob a figura final: “A poesia é uma sopa de pedra.” A narrativa popular, que circula em várias tradições europeias, apresenta um sujeito faminto, que chega a uma aldeia e diz que vai cozinhar “sopa de pedra”, o que desperta a curiosidade dos moradores. A cada um, então, o malandro pede algo para acrescentar à sopa: um pedaço de carne, um pouco de feijão, legumes, etc. Ao final, retira a pedra e obtém uma sopa nutritiva. No entanto, o poema, mais do que produto da doação alimentos nutritivos, parece ser composto de uma recolha de pedras. Pense-se na “pedra no meio do caminho”, de Drummond ou “da pedra sem glace que ulcerou na boca”, de Cabral. A matéria bruta e indigesta é a própria poesia, com a qual o poeta faz sua sopa, “literalmente” de pedras.

Dependendo do espólio de originais e inéditos de Rubem Fonseca, pode-se esperar que os poemas sejam algo muito mais do que mero resíduo de sua obra em prosa. Os versos que o autor publicou em vida demonstram que a poesia opera

como dispositivo crítico e metalinguístico de sua ficção. Eles atravessam os contos como gesto estruturante que problematiza a experiência da vida (não da morte, pois biologicamente tudo se transforma) como experiência material e também cultural, nos desdobramentos do amor, da morte, da violência, do medo, do ódio, da memória, entre outras experiências que culminam no próprio lugar da linguagem que ora os representa como semelhança, ora os institui como diferença.

Metalinguagem e experiência poética

Dois outros textos presentes no livro *Amálgama* proporcionam a reflexão metalinguística pela qual se pode compreender a priorização orgânica do resíduo. Um deles é “Sentir e entender” e o outro “Escrever”. O primeiro é uma ladainha epistrófica de seis versos em que são substituídos o sujeito da mesma proposição predicativa: “não é para ser entendido é para ser sentido”. Ali são comutados, como sujeito, o amor, a poesia, o medo, a dor, o ódio e a morte. É nítido o deslocamento semântico do termo *poesia* em relação aos demais. Numa gradação que pendula entre a cultura e a natureza, o termo *poesia* seria o mais refratário à inerência natural, mesmo à da natureza humana. E, sem dúvida, o mais inevitável dessa condição é o último, morte. Ao distinguir entre aquilo que pode ser compreendido e aquilo que deve apenas ser sentido, colocar a poesia na ordem do sentir vai contra determinado senso comum erudito ou acadêmico. Essa formulação constitui uma cosmovisão: a poesia não pertence ao domínio da apreensão racional, mas ao da experiência sensível.

Vale ressaltar que há nisso um registro de uma espécie de forma arcaica, ou de saber ancestral presente na poesia, que é corroborado, por exemplo, pelas teorias de Walter Benjamin. Aqui é possível articular a diferença entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*), considerando, *mutatus mutandi*, que a vivência está para o entendimento e que a experiência para o sentimento. A vivência, pontual, individual, fragmentária, cabe na narrativa de Rubem Fonseca, que teria muito pouco a transmitir além da possibilidade do riso cínico; a experiência, transmissível, compartilhada, coletiva, estaria na ordem da poesia, a garantir sentidos, emoções, saberes, resíduos que atravessam gerações. Ao investir na poesia, Fonseca recusa a lógica do entendimento e afirma seu fazer literário como da ordem da experiência sensível e reinscreve-se nesse espaço ancestral da transmissão. A morte, dirá Benjamin, “é a sanção de tudo o que o narrador pode

contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (208). Se a morte, o ódio, a dor, o medo, o amor podem apenas ser apreendidos per se, a poesia reintegra essas experiências por uma espécie de doutrina das semelhanças (Benjamin 108). Para Benjamin, a poesia preserva uma faculdade arcaica: a de criar semelhanças. Se a linguagem moderna se tornou signo abstrato, a poesia reativa a experiência ancestral em que palavras ainda se aproximam das coisas. A poesia funciona como o resto de um saber analógico, um espaço onde a ancestralidade não se manifesta como um mero registro histórico, mas como uma força viva e atuante numa linguagem que exige que dela se extraia. É uma experiência temporal, de um “momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias” (Benjamin 113). O riso cínico, que muitas vezes resta ao leitor dos contos de Fonseca, pode remeter a essas mãos vazias, ou, para continuar no paralelo com Drummond, as mãos pensas de quem, diante da máquina do mundo, segue vagaroso, avaliando o que perdeu.

“Escrever” é um fragmento reflexivo em prosa, do qual vale destacar a afirmação de que, quanto a escrever, “tanto faz ser uma bula de remédio ou uma peça de ficção. A diferença é que a ficção consome o corpo e a alma. Os poetas também poderiam ser incluídos aqui, se eles não tivessem pacto com o diabo” (Fonseca, *Contos* 3: 168). Essa aproximação entre a escrita e a ordem do sagrado, ou, mais ainda, do diabólico, constitui uma espécie de aproximação entre palavra e coisa que corrobora a leitura benjaminiana: escrever não é comunicar, é consumir, devorar, estabelecer uma relação mimética com o mundo.

É comum a obra de Rubem Fonseca efetuar certas inversões de valores, inclusive literários, que causam determinados estranhamentos e a tornam extremamente inovadora. Um exemplo claro desse tipo de inversão está nesse fragmento de diálogo do conto “Intestino grosso”: “Você não acha que isso denota uma preocupação mórbida com a morte? Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa” (*Contos* 1: 541). Ou ainda nesta passagem de *O caso Morel*: “Precisamos de mais perversão para moralizar o país” (79). Nesse sentido, em que se atribui a pretensa perversidade, no fundo, a um moralismo, vale conferir o ensaio “Errata”, de Silviano Santiago. No entanto, a tensão entre poesia e experiência vai além do mero jogo de inversão. Passa por uma estratégia de natureza metalinguística que encontra chave de leitura numa

passagem do conto “Pierrô da caverna”. Nele, o protagonista carrega um “gravador a tiracolo”:

Apenas quero falar, e o que eu disser não será passado jamais para o papel, e assim não tenho necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria. Não sabendo como as palavras se posicionam no papel perco a noção da sua velocidade e coesão, da sua compatibilidade. (*Contos* 1:570)

Para além desse jogo entre o registro oral e escrito, que está na base do estilo de Rubem Fonseca, em um momento, após assistir a uma rinha de galos, o protagonista registra a ideia de um poema:

então saí de lá pensando em fazer um poema usando a morte do animal como um símbolo. Toda arte é simbólica, mas não seria preferível, mais simbólico, escrever sobre pessoas se matando? (1:570)

Mais do que uma chave que indica a possibilidade de leitura do que se pretende realista como “simbólico”, ou alegórico, para ser mais preciso, abre-se uma entrada para a ideia, presente em “Escrever”, de que os poetas têm pacto com o diabo. É produtivo aproximar tal formulação da etimologia das palavras gregas que estruturam o pensamento ocidental sobre o simbólico e o diabólico. *Sýmbolon* (σύμβολον), formado pela raiz *sym-* (junto, com) e *ballein* (lançar), remete ao gesto de lançar em conjunto, de unir duas partes que se reconhecem como pertencentes a um todo. O símbolo é, portanto, aquilo que une, que congrega, que permite à palavra fazer ponte com o mundo e com a experiência. Já *diábolos* (διάβολος), derivado de *dia-* (através, separação) e *ballein* (lançar), designa aquilo que dispersa, divide, atravessa para instaurar a cisão. O diabólico é, nesse sentido, o oposto do simbólico: onde um junta, o outro separa. Nessa chave, Fonseca ao atribuir aos poetas um “pacto com o diabo” indica que a palavra poética não possui apenas força simbólica, unindo palavra e mundo, mas também diabólica, no sentido de romper continuidades, operando, mimeticamente, na ordem da semelhança e da diferença. Talvez resida aí o motivo de uma insistência na poesia

em suas últimas reuniões de contos. É um gesto metalinguístico que aponta para um procedimento.

Benjamin, ao pensar a linguagem como meio mimético e não meramente comunicativo, insiste no poder do simbólico. Escrever, nesse horizonte, não é transmitir, mas aproximar, fazer coincidir imagem e mundo. Já Silviano Santiago, em “Errata”, ao desconstruir a leitura tradicional de Rubem Fonseca, de uma lógica na analogia para uma prática de ironia e rasura, enquadra o procedimento do autor na dinâmica do diabólico: “Onde se lê—um pornógrafo; leia-se—um moralista” (57). Significativamente, “Escrever” conclui-se assim: “Isso era para ser um poema, mas eu não tenho pacto com o diabo.” Diante de sua prosa, que foi sistematicamente lida como diabólica, a insistência na poesia parece indicar um desejo consciente de balizar outras possibilidades de leitura de sua obra, em que, no lugar do estranhamento e do asco, seja possível experimentar uma reconexão com o mais profundo e inevitável do humano. Por isso, Rubem Fonseca, poeta.

Obras citadas

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3a ed., Brasiliense, 1987.

Drummond de Andrade, Carlos. *Claro enigma*. José Olympio, 1951.

Fonseca, Rubem. *O caso Morel*. Companhia das Letras, 1995.

———. *Contos reunidos*. 3 vols., Nova Fronteira, 2025.

Joyce, James. *Cartas a Nora*. Traduzido por Mary Pedrosa, Massao Ohno, 1988.

Medeiros, Luiz Fernando, e Serge Margel. *O retorno de Homero à cidade: Entre a poesia e a filosofia*. Prefácio de Roberto Medina, TextoTerritório, 2024.

Santiago, Silviano. *Errata*. Perspectiva, 1982.

