

# Musa violada: Fascinação e horror no ofício da escrita em Rubem Fonseca

JÚLIA MORENA COSTA

*Universidade Federal da Bahia / CNPQ*

---

**Resumo:** O artigo analisa como, na obra de Rubem Fonseca, o ofício da escrita se entrelaça à violência, especialmente aquela dirigida a personagens femininas. A partir de contos como “Nau Catrineta”, “Agruras de um jovem escritor”, “Pierrô da caverna” e “O cobrador”, o texto argumenta que a criação literária fonsequiana frequentemente emerge de gestos de dominação, violação e morte, convertendo o corpo feminino em matéria poética. Estabelece-se um diálogo crítico com Roberto Bolaño, cujos escritores-assassinos também aproximam estética e brutalidade. A autora mobiliza ainda a hipótese de Georges Didi-Huberman sobre a queda da ninfa para interpretar o declínio da musa na literatura de Fonseca: uma musa arrastada ao chão, profanada e degradada, elaborando o desamparo histórico e a violência estrutural latino-americana. Assim, a escrita torna-se espaço de confronto entre beleza e horror, evidenciando as ruínas que atravessam o imaginário literário contemporâneo.

**Palavras-chave:** Violência de gênero, musa decadente, literatura latino-americana, Rubem Fonseca, violência e escrita

**Abstract:** The article examines how, in the work of Rubem Fonseca, the craft of writing is intertwined with violence, especially that directed at female characters. Drawing from short stories such as “Nau Catrineta,” “Agruras de um jovem escritor,” “Pierrô da caverna,” and “O cobrador,” the text argues that Fonseca’s literary creation often emerges from gestures of domination, violation, and death, transforming the female body into poetic material. It engages in a critical dialogue with Roberto Bolaño, whose writer-assassins similarly bring aesthetics and brutality into proximity. The author also mobilizes Georges Didi-Huberman’s

hypothesis on the fall of the nymph to interpret the decline of the muse in Fonseca's fiction: a muse dragged to the ground, profaned and degraded, elaborating Latin America's historical abandonment and structural violence. Thus, writing becomes a space of confrontation between beauty and horror, revealing the ruins that traverse the contemporary literary imagination.

**Keywords:** Gender-based violence, decadent muse, Latin American literature, Rubem Fonseca, violence and writing

---

“Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa. Estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.” Na entrevista do conto de sugestivo nome “Intestino grosso”, último texto de *Feliz ano novo* (1975), O Autor, assim com A maiúsculo, tensiona a ideia de indecente, obsceno e pornográfico, questiona sua filiação a uma literatura latino-americana e a associa à violência. Como bem pontuado por Karl Erik Schøllhammer, a violência, em grande parte, forma a cosmovisão do brasileiro e do latino-americano. É uma chave para entender nossas produções interpessoais e culturais, desde a brutalidade da colonização, dos genocídios dos povos indígenas, da escravidão, da epidemia de feminicídios, do assassinato sistêmico de jovens negros, das variadas ditaduras que se assenhoraram destes territórios, governos violentos, autoritários e patriarcais, até culminar na ditadura civil-militar na qual escrevia Rubem Fonseca, e que censurou seus livros. A violência é uma constante estruturadora da existência da América Latina, desde os laços pessoais, às relações com a lei e com as instituições. É uma linguagem e uma norma, que desliza do macro para o micropolítico. E este vínculo também sempre esteve explicitado na literatura, seja enquanto tema, seja a partir dos literatos que se associam aos poderes que oprimem, seja dos que usaram da literatura enquanto arma de resistência.

Na segunda metade do século, enquanto *Feliz ano novo* e *O cobrador* (1979) eram escritos, grande parte de nosso território latino-americano sucumbia sob ditaduras violentíssimas—ainda mal recordadas e elaboradas, ainda sem os devidos trabalhos de memória e justiça, como todos nós sabemos—em que a brutalidade estatal escorria para a hostilidade cotidiana, nunca resolvida em nossas terras. Em toda a América Latina, está semeada uma agressividade costumaz que

mimetiza o desamparo sentido por uma população que sofre com a violência direta do estado, em alguns casos, e a violência de omissão do poder público em outros (Costa).

Este texto se inicia com a frase, do Autor-personagem de “Intestino grosso”, que nos recorda que a violência da sua literatura ocorre sobre e enquanto a agressividade do mundo se faz presente na vida das grandes cidades, enquanto o poder frio atua com indiferença sobre a frágil vida dos seus passantes vulneráveis. Na sequência, a autor ainda associa o ato de escrever com o de se sujar em uma batalha perdida, e que é a escrita um ofício de enfermidade, mas impossível de não ser feito. Esse léxico, que relaciona a escrita à batalha e à uma luta inevitável, mas que já se sabe perdida, me faz associá-lo a Roberto Bolaño, que usava, nos seus textos, estas mesmas metáforas para se referir ao seu ofício mal pago, porém inescapável. Bolaño, autor chileno-mexicano, que contava com seus vinte e tantos anos quando os dois livros que me interessam aqui estavam sendo lançados, *Feliz ano novo* e *O cobrador*, compartilha com Rubem Fonseca, entre muitos outros pontos, um olhar dedicado à relação íntima entre a escrita e a violência. Neste mesmo palco literário, em que a beleza convive com o horror, vão se dar muitos encontros em seus contos e romances. Poderia ser um detalhe, mas, em ambos, a insistência de relacionar os dois âmbitos, a violência e a literatura, acaba por cobrar importância. Tanto Fonseca quanto Bolaño reiteram personagens literatos que guardam estreita proximidade com o horror da violência urbana, muitos fascistas, alguns assassinos. Chama-me a atenção a fixação destes dois autores de marcar a presença em seus textos de literatos e poetas assassinos, estes colegas de ofício que reúnem em si concomitantemente estes dois atos: de criar e de matar, de dedicar-se à produção estética e de assassinar ou violentar. E, destaque, em especial, que esta violência em muito está direcionada, em seus textos, às mulheres. Entendo que essa disposição pela retomada—essa pertinência na repetição (escritores assassinos) e nos dois autores—não é mero exercício narrativo, mas o movimento de um corpo texto que nos coloca diante das ruínas lapidadas pelo apetite das catástrofes latino-americanas.

Bolaño dedica grande parte da sua obra para estes personagens que, enquanto tentam sobreviver como lutadores das palavras, também são capazes de gestos atrozes. Enquanto elucubram sobre o campo literário e discutem tendências poéticas envelhecidas e adoecidas, também lidam com personagens que estão próximos à morte na condição de assassinos. São conhecidos seus autores da

enciclopédia de literatos que flertam abertamente com o fascismo em *A literatura nazista na América* (1996). Também sinalizo a presença da escritora Maria Canales, a Mariana Callejas de *Noturno de Chile* (2000), que mantinha tertúlias, na superfície de sua casa, enquanto no porão ela e seu marido, agente da ditadura, assassinavam e torturavam presos políticos, dando forma poética a uma história de um país em que a violência e a literatura estavam habitando o mesmo espaço, um sobre o outro, com a violência se firmando na beleza literária e nos porões nem tão escondidos (Costa). Mas, destaco Carlos Wieder, personagem de *Estrela distante* (1996), poeta vanguardista e aviador chileno, que assassina mulheres e usa suas mortes como parte de sua “obra artística”, escrevendo poemas no céu com aviões e expondo as fotografias dos seus atos de tortura dos corpos femininos. Mantém como ato poético tanto as palavras como também seus atos de brutalidade. Wieder encarna a fusão entre a crueldade do regime pinochetista e a perversão estética da ditadura. Além destes mais emblemáticos, Bolaño ainda vai semear, ao longo de seus contos e novelas, uma série de outros personagens que vão juntar num mesmo ser ou numa mesma cena o horror e o fascínio das letras, a violência e a literatura.

Na obra de Rubem Fonseca, também observo que o ofício de escritor não isenta seus personagens da violência; ao contrário, esta se configura como espaço de composição estética, de paixão e de vivência de um prazer corrompido pela brutalidade. A figura do poeta ou escritor violento é recorrente em sua ficção, evidenciando personagens que articulam uma poética da perversão com os processos de criação literária. Em Fonseca, escrita e agressividade se entrelaçam de forma explícita e tornam-se matéria-prima da inspiração poética, sobretudo aquela dirigida às personagens femininas, como será exemplificado nos contos analisados a seguir. Constata-se uma violência narrativa persistente, que apresenta as mulheres como figuras sexualmente disponíveis, intercambiáveis, vulneráveis e, frequentemente, vítimas centrais de agressões físicas, simbólicas e financeiras—muitas vezes violadas, devoradas ou assassinadas.

Embora Fonseca e Bolaño se refiram a contextos próximos e seus textos tenham sido escritos no mesmo período histórico, os livros de Bolaño foram publicados depois, no pós-ditadura, conferindo maior liberdade para nomear a violência política, para deslizá-la explicitamente para a vida cotidiana dos personagens, redirecionando e exibindo as lutas literárias e os embates político-contextuais estabelecidas pelo autor chileno. Rubem Fonseca, em contraposição, não contava com a mesma possibilidade, e precisou fazer este deslizamento de

maneira a jogar para a linguagem o espaço do explícito. No brutalismo da sua escrita, a violência é tema e forma. E o contexto de extrema violência institucional, econômica e física dos anos 1970, sem poder ser diretamente nomeado, resvalou na agressividade interpessoal dos seus personagens, em especial, como dito, aquela dedicada aos corpos femininos.

Estes embates podem ser encontrados no conto “Nau Catrineta”, por exemplo, em que, num cenário de pompa e glamour e do arcaico uso da língua portuguesa, o jovem aprendiz de autor devora sua musa, uma bela estudante de Letras, atraída para sua casa para um ritual de iniciação dos homens poetas da família. Após deitá-la no sofá, o poeta canibal se nutre da carne de suas nádegas macias.<sup>1</sup> Como ele mesmo afirma: “Todos os primogênitos eram e são obrigatoriamente artistas e carnívoros e, sempre que possível, caçam, matam e comem a presa” (*Feliz ano novo* 102).

Em “Agruras de um jovem escritor”, por sua vez, encontramos um autor incompetente, alcoólatra, um péssimo amante, que abusa da boa vontade de Lígia, que lhe aparece como uma ninfa à sua porta para lhe trazer inspiração. Em tons dramáticos, ela diz: “guardei o tesouro da minha pureza e da minha juventude para ti”, “oh! meu ídolo, faz de mim o que quiseres”, ao que ele responde: “eu fiquei comovido, o mundo ignorava as minhas realizações e surge essa moça vinda lá de longe para se prostrar aos meus pés” (*Feliz ano novo* 74). Na sua cabeça polifásica, como o narrador se descreve, prevê glórias e projeta reconhecimento artístico a partir da morte de sua companheira. Ao ser interpelado por duas jovens, ele afirma: “Sou assassino de mulheres—podia ter dito, sou escritor, mas isso é pior do que ser assassino” e afirma ainda que as “mata com o lento veneno da indiferença” (81). O narrador também nos confessa: “quem escrevia o meu romance era Lígia, a costureira, a escrava do grande escritorzinho de merda” (83). Em um conto irônico e crítico ao fazer literário de seu narrador, que em tudo demanda dos esforços de Lígia, que jaz morta em sua cama e mal reconhecida, encena-se a dependência do processo criativo a esta figura feminina usada e agora descartada com indiferença.

Nos dois contos, são as mulheres que com seu corpo ou seus esforços produzem a matéria literária, ao serem servidas aos homens em sua vida e sua

---

<sup>1</sup> É interessante notar a escolha do corte da carne retirada do corpo da estudante devorada. As nádegas podem denotar, neste ato de canibalismo, uma aproximação ao erótico, mas, também, ao não elevado, ao mundano.

morte, seja no literal esforço de escrita da escritora-costureira Lúgia, seja servindo sua própria carne para nutrição do poeta de “Nau Catrineta”. Nos dois contos, os narradores precisam tombar e consumir essas mulheres em morte para se encararem como escritores e, a escrita, para se efetivar, exige o decaimento destas duas mulheres.

Já em “Pierrô da caverna”, o narrador inicia seu relato, uma gravação intimista em fita cassete, expondo as dúvidas de seus processos de escritura. Em tons confessionais, reflete sobre o envelhecimento do corpo e das capacidades criativas, quando se encanta pela vizinha Sofia, de doze anos. O frescor e a rebeldia furtiva de Sofia rebatem no medo de decadência criativa do romancista desgastado. É insistente em seu relato a indicação que se trata de uma pessoa demasiado jovem, a chamando de menina, tão infante que seu corpo não lhe parece maduro o suficiente ainda para um possível fruto deste encontro. No conto, Sofia diz: “Eu achava que você era velho demais e eu moça demais para a gente ter um filho” (*O cobrador* 21). O texto reitera a imperícia, a juventude e o frescor de Sofia diante do escritor experiente. A descrição de seu próprio corpo desgastado em contraste com o da criança mostra a perversão explícita do ato, associada ao uso repetido das palavras “imaculada”, “pureza” e “menina”.

Há uma consciência da exploração desse corpo até suas últimas consequências: é descrito em detalhes, desde a cor do seu sexo, o formato de seus seios, até o seu uso sexual. Culmina em um aborto de risco, uma violência a mais impingida sobre este ser passivo e frágil. O conto ainda passeia pela recapitulação literária da pedofilia de forma ampla, colocando grande parte da literatura masculina como consciente da perversão excitante, em um constante debate sobre a moralidade do ato. Sofia é maculada em corpo, mas também em suas palavras, em sua narração. O conto propõe uma gradação que vai do processo de escrita, passando pela excitação pela novidade do corpo feminino jovem como algo que o leva para o fluxo verbal, até o uso e o abuso desta inspiração refletida na menina. Sofia, que já foi apontada por Sérgio Augusto e Boris Schnaiderman como uma possível referência machadiana, uma reverência à reconhecida literatura canônica, pode ser lida aqui como força de pulsão libidinal, como musa. Mas não como uma musa etérea e preservada, objeto de observação respeitosa. Sofia em Rubem Fonseca será deitada, usada, abusada, violada. Sofia é a escrita profanada, a literatura trazida para a dimensão terrena e violenta. Longe de ser um uso pacífico, estabelece-se para o narrador-escritor um embate moral-escritural, como

anteriormente afirmado. E, se como diz o narrador de “Pierrô da caverna” que “querer produzir as belas letras é tão ruim quanto querer ser coerente”, ele mesmo também se debruça sobre o embate que suja seus combatentes, que perverte e profana o campo da escrita.

Em seguida, passo à análise do conto “O cobrador”. Ainda que inseridos em configurações narrativas contrastantes, “O cobrador”, com sua literatura pública, urbana e violenta, e o conto do narrador pedófilo, marcado pela dimensão íntima, secreta e privada, ambos os textos convergem na representação da criação literária como resultante do horror dirigido ao corpo sujeitado das mulheres.

No conto “O cobrador”, que dispensa introduções extensas, acompanhamos a jornada de um narrador fruto da marginalização econômica e do abandono institucional, sentindo-se despossuído e desautorizado pela sociedade, que parte em uma cruzada pessoal de justificação violento, movido pela lógica de que o mundo lhe deve não apenas bens materiais, mas também corpos e experiências humanas: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (11). E, entre tantas cobranças, estão as mulheres como um bem mais a ser devido. É nesse contexto que os corpos femininos se tornam alvo recorrente de sua fúria, configurando-se como elementos centrais na construção de sua poética violenta. A figura do “cobrador” é construída a partir da fusão entre a potência sexual e a fúria social. Ao se autodefinir como “pênis” e “cobrador”, o narrador declara a centralidade da dominação masculina e da violência sexual como formas de reafirmação de poder e pertencimento. Em sua perspectiva, as mulheres tornam-se objetos a serem conquistados, consumidos e, por fim, transformados em matéria poética. O texto apresenta uma linguagem deliberadamente agressiva. “Em Fonseca, não é só o ato de violência que funda a narrativa, mas, também, a linguagem da violência”, como nos lembra Osmar Pereira Oliva (41). E, para cada uma das diferentes mulheres com quem o protagonista cruza, há um gesto de posse, um ato de dominação, quase sempre seguido por um poema. Escrever e violentar se tornam atos entrelaçados: a criação poética é consequência direta do gesto destrutivo.

Sinalizo ainda que todas essas mulheres, em suas singularidades, são “tombadas” ao longo do conto: algumas com consentimento, outras com agressividade. A imagem do “deitar” e do “decair”, seja como gesto de morte, de violação, de cuidado ou de submissão, é recorrente e sempre ligado à criação poética do narrador. Como observa Hélène Cixous, a tradição literária ocidental

sempre situou o corpo da mulher como terreno de inscrição masculina. A poesia, aqui, em “O cobrador” e nos demais contos elencados, brota da violência, do ato de rebaixar, de tomar, de marcar o outro com a própria dor e frustração. A poesia, nesse contexto, nasce da destruição, e o corpo feminino é o território privilegiado onde essa agressividade se inscreve com mais crueldade, seja com sexo, com sangue ou com palavras, e se estetiza. Ele escreve com raiva, mata e violenta com versos precários.

No conto, a sucessão de mulheres desenha um jogo ambíguo entre desejo e brutalidade. A variedade de formas com que o narrador se relaciona com os corpos femininos que se tornam produção poética sugere que cada encontro pode ser lido também como uma aproximação a uma tipologia literária distinta, em um processo de experimentação e formação do próprio poeta. Dentre estes encontros, há o corpo envelhecido da primeira mulher que não o excita particularmente, e que é poupado, porque ali não vê nada que lhe seja “devido”, como uma literatura que já não lhe interessa em particular. Em seguida, a figura da socialite, de uma construção poética pomposa, de classe privilegiada e inacessível. Sua morte se dá com um misógino tiro no ventre, com o qual ela vai ao chão, na tentativa de aniquilar não apenas ela mesma, mas também sua possível continuidade, na figura do filho que gesta.

O episódio envolvendo o estupro da jovem moradora de um edifício de luxo é particularmente agressivo: sua violação é descrita em detalhes explícitos, expondo o uso do corpo feminino como campo de afirmação brutal do poder masculino do narrador: “Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama. Abri-lhe as pernas” (13). O corpo físico e literário da jovem é explorado como território a ser conquistado, abatido e marcado pela sujidade do ato violento: “Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela” (13).

Em contraste com outras figuras femininas da narrativa, D. Clotilde, idosa, adoecida e tutelada, ocupa uma posição marcada simultaneamente pela proteção e por uma forma sutil de dominação. Sua casa, enquanto espaço literário, constitui o lugar de moradia do personagem-narrador, mas não aquele por ele escolhido. Essa presença culmina numa imagem significativa: diante do corpo acamado de Clotilde, a quem o narrador assiste e preserva, percebe-se um redirecionamento motivado pela presença de Ana. Se Clotilde pode ser lida como alegoria do corpo literário envelhecido, Ana, por sua vez, introduz uma inflexão no percurso narrativo ao incorporar o corpo político e discursivo que reconfigura a pulsão

destrutiva, até então caótica, do escritor. O desejo por Ana articula-se ao afeto, à linguagem e à ideologia, reorganizando a raiva dispersa em uma ação poética-violenta, orientada por uma dimensão política. Nesse contexto, o gesto de Ana ao tocar a arma disposta entre os livros de poesia—objetos que compartilham a mesma estante—opera a transfiguração da violência bruta em afeto politizado, esteticamente mediado. Musa com a qual ele se deita—e não que ele deita à força—Ana é a fusão entre linguagem, violência e ideologia, num cenário em que livros e armas compartilham o mesmo espaço, o que evidencia novamente a relação entre escrita, tombamento e aniquilamento, compreendidos como práticas conjugadas na tessitura da obra.

Nos contos aqui elencados (“Nau Catrineta”, “Agruras de um jovem escritor”, “Pierrô da caverna” e “O cobrador”) observa-se a recorrência do escritor assassino operando o binômio matar e criar (com suas variações, como violar e escrever, tomar e poetizar), que atua como dispositivo de agenciamento narrativo. Também se observa como em todos eles, as mulheres, matéria de composição literária são decaídas pelos gestos dos escritores: Em “Nau Catrineta”, em um ato de canibalismo, o poeta se nutre da carne de sua musa; em “Agruras de um jovem escritor”, Lígia, que primeiro lhe aparece como pura e intocada, após usada e descartada será, em suas palavras, comida pelos vermes, no subsolo da terra. Em “Pierrô da caverna”, a infante Sofia será maculada pelo romancista, em atos de uso descuidado com seu corpo. Em “O cobrador”, uma sucessão de apropriações de mulheres será mote poético do narrador, em atos de subjugação verbal e físico. Como já dito, essa pertinência na repetição de escritores violentos ou assassinos nos incita a entendê-lo dentro de um lugar crítico nos fracassos literários e latino-americanos, tal como no caso de Bolaño. Tratam-se de atos de violência e tombamento simbólico que têm, como ponto de partida, a figura da mulher, ora corpo-musa, ora corpo-sujeito, submetida e posta a serviço do processo de produção artística. A violência física das violações e assassinatos, a agressividade verbal com que são narradas, a presença da pedofilia e a constante apropriação dos corpos femininos suscitam uma indagação: seria a mulher, na literatura de Rubem Fonseca, uma musa? E, sendo-o, qual seria a natureza dessa musa? Uma musa em declínio? Uma musa violada e violentada? Uma musa arrastada ao prosaico, ao submundo, ao asfalto da violência urbana? Estaríamos, portanto, diante do vilipêndio da escrita e da beleza? Da degradação simbólica de uma musa que já não se sustenta sob o peso do desamparo contemporâneo?

O questionamento sobre a queda das figuras femininas na arte encontra eco na proposição de Georges Didi-Huberman que, ao analisar a coleção de Warburg, elabora uma hipótese sobre o progressivo declínio das ninfas nas artes visuais. Trata-se, segundo o autor, de um movimento largo e contínuo, como um filme projetado ao longo de séculos, cuja lógica apenas se revela por meio de uma aceleração violenta: “é a irremediável queda da Ninfa, o seu movimento para o chão, o seu esmagamento. A questão torna-se, então, saber até onde a Ninfa é capaz de cair” (40).

Nesse contexto, Didi-Huberman propõe uma leitura crítica das figuras femininas que inspiram a criação poética, designadas ora como ninfas, ora como musas, e que progressivamente se aproximam do chão, até tornarem-se apenas vestígios, reduzidas a panejamento. Como observa o autor, “a Ninfa é como a aura—no sentido benjaminiano: declina com os tempos modernos. Ela não desaparece: simplesmente, aproxima-se do chão” (40). Na obra de Rubem Fonseca, esse movimento de declínio assume contornos radicais. As personagens femininas, frequentemente submetidas à violência e que servem de estopim criativo, não apenas caem ou se deitam calmamente: elas são brutalmente arrastadas ao chão. Assim como a ninfa, a literatura também participa dessa queda, em um movimento deliberado que aproxima a estética do literário do horror da violência. A suposta elevação da linguagem literária é corrompida, posta à prova diante do grotesco. No universo fonsequiano, o moderno expõe o cadáver; traz à cena a morte, a decadência e a decomposição.

No conto “O cobrador”, o protagonista subjuga mulheres de diferentes idades, corpos e classes sociais. Ele as penetra, as violenta, e, em seguida, escreve poemas. O ato de escrever está diretamente implicado na degradação dessas figuras: o corpo violentado, arrastado, descido, torna-se corpo literário. A mulher-musa é reduzida à literalidade brutal da escrita, transformando-se em literatura por meio da violência. A suposta nobreza do fazer literário é, então, deslocada para a sarjeta, para o esgoto, para o “desgosto”. Trata-se de uma literatura que é forçada a abandonar o etéreo, contamina-se com os odores das ruas, com a perversão do desejo de dominação, com a precariedade e a indignidade contemporâneas. Fonseca arrasta a literatura para a sarjeta, impregnando-a da vida urbana, retirando-a da esfera do sagrado para inseri-la no mundo concreto, precário e violento. Mistura, como observa Didi-Huberman, “a impureza da alcova com a impureza da morte” (75).

Diante de um Brasil ditatorial, autoritário, precário e desigual, que transborda nas formas e na linguagem da literatura fonsequiana, emerge a sujidade da civilização, desmascarada, despojada de aparências, em completa nudez. O declínio da musa (da literatura) torna-se imagem de uma decadência generalizada, sendo uma queda na miséria contemporânea. Na ficção de Fonseca, essa queda adquire materialidade nas personagens femininas violentadas, arrastadas ao solo, devoradas, maculadas em sua integridade física e simbólica.

Com este refugio das ruas e a miséria das formas emerge uma estética da feiura que irrompe na paisagem monumental da grande literatura. Em um contínuo declínio da aura, há uma subversão entre alto e baixo, o puro e o impuro, o belo e o miserável. Embaralha-se o lugar do literário e tudo é puxado para o chão. É a literatura mesma caída no solo depreciado do asfalto, arrastada para cá, manchada e contaminada. O protagonista de “O cobrador” parece querer criar mundos estéticos colecionando detritos. O narrador de “Pierrô da caverna” deseja ocupar o corpo ainda virgem com sua experiência, fecundando-o sem qualquer cuidado e extraindo o fruto dessa união sem a mínima consideração pelo corpo que o abriga e gesta. A queda da musa, tal como nos propõe Didi-Huberman, torna-se, em Fonseca, imagem da literatura mesma: profanada, suja e violentamente aproximada do solo. A ninfa, a musa e a própria literatura são arrastadas, submetidas e lançadas à sujidade e à sujeição das realidades violentas e precárias de seus narradores, aos desejos e exercícios de poder incompreendidos dos autores que se debruçam sobre a violência e o desamparo. Este mesmo desamparo, tão nosso, tão latino-americano, que conhecemos tão bem.

### ***Obras citadas***

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Anagrama, 1996.

———. *Literatura nazi en América*. Seix Barral, 1996.

———. *Nocturno de Chile*. Anagrama, 2000.

Cixous, Hélène. “O riso da Medusa.” *Cadernos de literatura e cultura*, EDUFBA, 2005.

Cixous, Hélène. “O riso da Medusa”. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

Costa, Júlia Morena. *O projeto literário de Roberto Bolaño: Estética do Fracasso*. EDUFBA, 2023.

- . “‘Proyecciones del desamparo’: Reflexões sobre a violência na literatura de Roberto Bolaño.” *Caligrama: Revista de estudos românicos*, vol. 23, no. 2, 2018, pp. 183–98.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa moderna: Ensaio sobre o panejamento caído*. Tradução de Antonio Preto. KKYM, 2016.
- Fonseca, Rubem. *O cobrador*. Nova Fronteira, 1979.
- . *Feliz ano novo*. Artenova, 1975.
- Oliva, Osmar Pereira. “Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca.” *Unimontes científica*, Montes Claros, vol. 6, no. 2, jul./dez. 2004, pp. 39–50.
- Schøllhammer, Karl Erik. *Cena do crime: Violência e realismo no Brasil*. Civilização Brasileira, 2013.

