

Do humanismo realista ao brutalismo da imediatez contemporânea: Notas sobre a contemporaneidade de Rubem Fonseca

LUZ HORNE

Universidad de San Andrés

Abstract: This essay explores the contemporaneity of Rubem Fonseca's work, reflecting on the mediating and political role of fiction. Starting from Fonseca's early reception as "brutalist" or "ferocious realism" (Bosi, Candido), I propose to read the notion of brutalism anachronically, in the sense defined by Achille Mbembe to describe our current era—where humanity becomes quantifiable material and battlefield violence permeates civilian life. In Fonseca's work, hate appears within a fictional framework, aiming to avoid indoctrinating the reader and exposing a state of affairs awaiting critical scrutiny. However, this critical perspective was possible due to mediation: literature, the pact that ensures readers know they are engaging with a fictional construction. Today, hate escapes the protected realm of fiction and enters the real (digital) world. Drawing on Anna Kornbluh's *Immediacy, or, The Style of Too Late Capitalism*, I argue that literature's mediating framework—present in Fonseca's work—fulfills an increasingly threatened role: creating a critical space where brutalist aesthetics can resist totalitarianism rather than reinforcing it.

Keywords: Brazilian literature, Rubem Fonseca, Achille Mbembe, literature and politics, totalitarianism and literature

Resumo: Este ensaio explora a contemporaneidade da obra de Rubem Fonseca, refletindo sobre o papel mediador e político da ficção. Partindo da recepção inicial

de Fonseca como “brutalismo” ou “realismo feroz” (Bosi, Cândido), proponho ler a noção de brutalismo de forma anacrônica, no sentido definido por Achille Mbembe para descrever nossa era atual, em que a humanidade se torna matéria quantificável e a violência dos campos de batalha permeia a vida civil. Na obra de Fonseca, o ódio aparece dentro de uma moldura ficcional, buscando evitar doutrinar o leitor e expondo um estado de coisas à espera de escrutínio crítico. No entanto, essa perspectiva crítica era possível graças à mediação da literatura: o pacto que garante que o leitor saiba estar diante de uma construção ficcional. Hoje, o ódio escapa do domínio protegido da ficção e entra no mundo real (digital). Apoiando-me em *Immediacy or, The Style of Too Late Capitalism*, de Anna Kornbluh, argumento que a moldura mediadora da literatura —presente na obra de Fonseca— cumpre um papel cada vez mais ameaçado: criar um espaço crítico no qual a estética brutalista possa resistir ao totalitarismo em vez de reforçá-lo.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Rubem Fonseca, Achille Mbembe, literatura e política, totalitarismo e literatura

Quem diria que a obra de Rubem Fonseca se tornaria cada vez mais contemporânea? Quem teria pensado que a desigualdade social não apenas não diminuiria no mundo desde que seus primeiros contos foram publicados nas décadas de 1960 e 70 mas que aumentaria ainda mais, fazendo com que também a marginalidade, a violência e os crimes de ódio se intensificassem? Quem podia prever que a concentração de riqueza nas mãos de poucos chegaria—como hoje em dia—a níveis obscenos, marcando diferenças absurdas entre os que mais têm e os que menos têm? Quem teria pensado que a crueldade, o ódio e o prazer com que os personagens e narradores das ficções de Fonseca matam ou ferem mulheres, homens, crianças ou animais se generalizariam, deixando de ser um elemento ficcional que pretendia retratar a sociedade carioca da época para se tornar algo que vivenciamos diariamente em quase todas as partes do mundo? Quem poderia ter previsto que a desvalorização da vida se tornaria cada vez mais universal e continuaria a ser naturalizada, fazendo com que a vida esteja, cada vez mais, sob ameaça?

Nos anos sessenta, quando surgiram os primeiros contos de Fonseca, ainda existia a esperança de que o progresso poderia ser, efetivamente, progresso; de que

a história—fosse em sua vertente democrática ou revolucionária—traria maior justiça social, ampliação dos direitos humanos, inclusão de minorias e uma democratização mais ampla. No entanto, e apesar de que em diferentes contextos nacionais as estatísticas possam indicar o contrário, hoje observamos, surpresos e apavorados, o enfraquecimento do exercício da democracia em todo o mundo e a ascensão de uma plutocracia que, como um parasita, extrai forças do trabalho do resto da humanidade e dos recursos vitais da Terra.

Nesta intervenção, gostaria de refletir sobre a contemporaneidade da obra de Fonseca, tomando o arco de sua produção contística—desde os contos dos anos sessenta até os últimos volumes publicados em vida—mas sem qualquer pretensão de analisá-los com exaustividade. Então procuro pensar sobre o que essa contemporaneidade da obra nos diz sobre o nosso próprio presente; mas não tanto para refletir sobre a função profética da literatura, senão sobre a função mediadora, e por tanto política, da ficção. Sobre como—paradoxalmente, lamentavelmente— a escrita brutalista de Fonseca continua a falar não apenas da sociedade brasileira ou latino-americana mas também de uma estética brutalista que se naturalizou e saiu da literatura para passar a ser uma estética própria do contemporâneo numa escala global. Seguindo a obra do filósofo Achille Mbembe e a ideia de que estamos vivendo um devir negro do mundo, gostaria de propor um certa “latino-americanização” do mundo, ou—mais precisamente—uma brasileirização do planetário, e esboçar simplesmente a ideia de que existe (ou deveria existir) uma outra versão possível de um devir brasileiro do planeta.

O realismo e a exigência de contemporaneidade

A exigência de representar o próprio presente foi um dos problemas centrais do realismo desde o século XIX. No entanto, a consciência histórica do realismo oitocentista não implicava necessariamente uma consciência política, mas era fundamentada por uma filosofia positivista para a qual a experiência e a observação eram as ferramentas primordiais: só se podia representar aquilo do qual se tinha uma experiência direta. Para alcançar uma mimesis adequada, o artista devia trabalhar um tema que tivesse visto com seus próprios olhos, do qual tivesse uma vivência pessoal. Como consequência do registro minucioso da experiência ordinária, começam a adentrar o campo literário aquilo que é feio, baixo, ou o que não se encaixa num padrão de beleza; que transgride o limite do representável ou

aceitável. Em seu já canónico *Mimesis*, Erich Auerbach apontava que a marca distintiva da estética realista era a ruptura com a regra clássica da separação dos níveis e a consequente incorporação das classes baixas e populares, dos marginalizados da sociedade, da sexualidade e dos espaços escuros e arruinados da cidade ao campo representacional. Trata-se do famoso *droit au Roman* proclamado pelos irmãos Goncourt em *Germinie Lacerteux* (1865), que é apenas o pontapé inicial que daria origem a toda uma tradição naturalista ou “miserabilista”: uma narrativa marcada pela presença de certos aspectos baixos e sombrios do humano e da vida em sociedade, uma certa ferocidade que se revela. No entanto, em boa parte dessas manifestações realistas, a exibição da marginalidade produziu dramas costumbristas nos quais se buscava despertar um olhar empático e piedoso sobre o retratado, reproduzindo a exclusão por meio de um aparato de classificação moral, de uma ordenação representacional e de uma pedagogia que educava o leitor ou espectador. Flora Süssekind qualificou esse tipo de narrativa dentro da literatura brasileira como “ideologia naturalista”, em que o aspecto inquietante do objeto representado volta a ser ocultado; se dá um direcionamento, “normalizando” aquilo que se apresentava como doente, desviado ou marginal. Desse modo, uma das perguntas-chave ao se deparar com uma narrativa realista é a de como estender o limite do dizível sem que o próprio movimento de ampliação implique uma redução: como fazer com que aquilo que vemos não volte a ser ocultado, como fazer com que o que se inclui não volte a ser excluído. Em outras palavras, como transformar a ideologia em política.

Além do realismo: Brutalismo, ultra-realismo, realismo feroz

As duas leituras críticas mais lidas e citadas da obra inicial de Fonseca, a de Alfredo Bosi (1975) e a de Antonio Candido (1989), ressaltam a necessidade de adicionar, à qualificação de sua prosa como realista, um acréscimo, uma qualificação a mais. Mas ¿por que, se como acabamos de dizer, os desdobramentos do realismo oitocentista já incluíam a ideia de tratar de temas baixos e utilizar uma prosa selvagem que sacudisse o leitor, não bastaria dizer, simplesmente, que se trata de uma prosa realista? Por que essa denominação parece insuficiente, e ambos os críticos sentem a necessidade de exagerar, de aplicar uma lente de aumento—digamos assim—sobre as características próprias do realismo para poder caracterizar a prosa de Fonseca, chamando-a de brutalismo, ultra-realismo ou

realismo feroz? Que limite daquilo que pode ou deve ser dito transgridem os contos de Fonseca ao retratar a sociedade carioca de sua época?

Ou talvez se trate de algo que ambos os críticos percebem: que o próprio Fonseca precisa extremar os recursos do realismo—forçá-lo, intensificá-lo—para realizar um retrato mais agudo de seu presente. Segundo Bosi, seus contos buscam expressar um extremo selvagem ao qual o capitalismo havia chegado no Brasil daquela época; um ponto a qual a sociedade de consumo havia chegado, que é ao mesmo tempo “sofisticado e bárbaro”. Bosi também fala de uma agonia dos valores nos países do terceiro mundo e de uma “poluição existencial” produzida pelo capitalismo avançado. Ou seja, o acréscimo de “brutal” a uma prosa que já poderia ser qualificada como realista vem, para Bosi, do efeito que o desenvolvimento do capitalismo e da sociedade de consumo teve sobre os valores e a cultura dos países do terceiro mundo e, particularmente, sobre a sociedade brasileira da época. Nesse sentido, os contos de Fonseca buscariam, com esse brutalismo, retratar um estado de coisas brutal. A um mundo que teria se extremado e tornado cada vez mais selvagem, mais bárbaro e sofisticado, corresponderia uma estética que também se sofisticava e se barbarizava.

Candido, por sua vez, também leva a caracterização da obra de Fonseca a um extremo que, para além do realismo, se torna, uma “espécie de ultra-realismo sem preconceitos”; um “realismo feroz” (210–11). Mas o distintivo de sua literatura, para Candido, está no uso dos recursos técnicos. Mais especificamente, no uso do discurso direto, ou seja, da primeira pessoa como procedimento para confundir autor e personagem.¹ É aí que os contos de Fonseca, segundo ele, conseguem surpreender o leitor, e é aí que reside sua novidade em relação às ficções realistas brasileiras anteriores. Nessas—ele nos diz—utilizava-se a terceira pessoa como um recurso de classe para manter a distância social e a superioridade em relação à linguagem e aos temas populares. O efeito era o de uma prosa exótica, pitoresca e paternalista. Candido se pergunta se, nessa nova operação de absorver a violência na primeira pessoa, não haveria um novo tipo de exotismo, e nos diz que será preciso esperar ao futuro para poder decidir se se trata ou não de um olhar político.

¹ “Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos— fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida”(Candido 210).

Do brutalismo brasileiro ao brutalismo planetário

Sem a pretensão de oferecer uma resposta conclusiva à pergunta de Candido, gostaria de esboçar algumas hipóteses sobre como se lê, no futuro—ou seja, no nosso presente—esse realismo feroz dos anos sessenta e setenta. Para isso, proponho uma torção conceitual, talvez até uma armadilha, e ler o conceito de brutalismo de maneira desviada—não apenas no sentido que lhe dá Bosi, embora também o inclua—mas no sentido proposto pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, quando afirma que a época em que vivemos agora, nos anos vinte do século XXI, é brutalista. Ler a literatura de Fonseca como brutalista nesse sentido nos permitiria pensar que ela não apenas não perdeu atualidade, como também fala de uma característica que se tornou comum no mundo contemporâneo.

No ensaio “Brutalismo”—o segundo de uma trilogia iniciada com “A razão negra” e encerrada com “A comunidade terrestre”—Mbembe toma emprestado o conceito de brutalismo da arquitetura do pós-guerra e o utiliza como uma categoria crítica para descrever uma nova forma de poder sem limites e sem exterior no presente global. De maneira bastante esquemática, o brutalismo arquitetônico se refere ao uso de materiais baratos devido à crise econômica do pós-guerra e à sua “honestidade” ao expô-los à vista. Seu nome vem da expressão francesa *béton brut*, que significa “concreto cru, ao natural, nu ou bruto”. Por isso, o brutalismo arquitetônico é associado à ideia de revelar a forma e a textura material do concreto, expondo a união entre o imaterial (a função e a estrutura da construção) e o material em estado bruto.

São essas características que Mbembe extrapola para nomear tanto um estado de coisas quanto um tipo de estética. Com ecos da caracterização que Bosi fazia da sociedade brasileira dos anos sessenta e setenta, Mbembe nos diz que diferentes fatores se entrelaçam para produzir uma sociedade selvagem na qual a violência se normaliza e a lógica do campo de batalha migra para a esfera civil. O brutalismo escancara seu objetivo: produzir uma fusão entre o econômico, o tecnológico e o biológico, reduzindo assim a humanidade a uma matéria bruta, manipulável e quantificável. Nesse contexto, o “brutalismo” representa a sobreposição de racionalidades abstratas e aspirações animistas, onde o capital e a lógica de consumo penetram todas as esferas da existência, produzindo vidas “dessacralizadas” e automatizadas que abrem espaço para a exploração. O brutalismo, então, aponta para um estado de violência estrutural que se caracteriza,

além disso, por proporcionar prazer na destruição. A especificidade do brutalismo, diz Mbembe, está na série, no encadeamento de situações de violência: uma leva à outra e, quando essa termina, tudo recomeça, numa rotina que se perpetua, atenuando os sentimentos de repulsa diante do assassinato e rompendo a proibição legal de matar, inclusive do ponto de vista estatal. Segundo Mbembe, essas técnicas de submissão e desumanização, inicialmente aplicadas a populações negras, estenderam-se a amplas camadas da população mundial sob o regime neoliberal. É isso que ele chama de “o devir negro do mundo”.²

Pensando na literatura de Fonseca, esse *devir negro do mundo* poderia ser pensado também como um devir latino-americano ou um devir brasileiro do mundo. Colocado assim, claro, parece um tanto estereotipado porque todos sabemos que nem o latino-americano nem o brasileiro se reduz a essa característica. Mas o fato é que a ferocidade que a narrativa de Fonseca busca retratar se generalizou e se naturalizou em escala mundial. Talvez, no entanto, a primeira pessoa a que se referia Candido como inovadora em seus contos tenha saído da esfera literária, onde encontrava um enquadramento a partir do qual propunha—sem moralismos, paternalismos ou pedagogia—um distanciamento de leitura e uma abertura para uma crítica social e política.

Do pacto ficcional realista à imediatez do fascismo do fim do mundo

Numa análise de “Intestino grosso”, último conto de *Feliz ano novo*, no qual se ficcionaliza uma entrevista com um escritor acusado de pornografia, Karl Erik Schøllhammer leu algumas das opiniões do escritor ficcional como chaves para entender a obra de Fonseca. Em uma dessas opiniões, Schøllhammer também constata a insuficiência do realismo ou do naturalismo para oferecer “uma representação da realidade que seja capaz de despertar as emoções do leitor” (226), e propõe uma mutação do “efeito de realidade” com o qual Roland Barthes qualificava o realismo, por um *afeto* de realidade ou um realismo afetivo, no qual a representação da violência torna-se violência da representação.

Podemos dizer, então, que a representação da violência na obra de contos de Fonseca continua provocando, no presente, uma violência representacional. Ou

² “l’universalisation de la condition nègre, le devenir-nègre d’une très grande portion d’une humanité désormais confrontée à des pertes excessives et à un profond syndrome d’épuisement de ses capacités organiques”(10).

seja, continua gerando um efeito, ou afeto, realista. Tomemos como exemplo dois contos iniciais que foram analisados e lidos inúmeras vezes. Em primeiro lugar, “Passeio noturno”, no qual um homem de classe alta atropela várias pessoas, tirando-lhes a vida sem outro motivo senão o próprio prazer e diversão e para acalmar seu tédio familiar e o vazio existencial que não consegue preencher com dinheiro. Em segundo lugar, “O cobrador”, no qual um narrador poeta e pobre, motivado pelo ressentimento e pela ideia de que a sociedade lhe tirou a possibilidade de ter uma vida digna e que, portanto, tem com ele uma dívida impossível de saldar, cobra essa dívida com a vida de diversas pessoas da classe alta com quem cruza pelo caminho. O que sobressai em ambos os contos, apesar de se tratarem de narradores de dois extremos sociais (em “Passeio noturno”, da alta burguesia carioca, e em “O cobrador”, da classe baixa), é o ódio, a frieza e a falta de valor atribuída à vida. Como diz Mbembe sobre o estado atual do mundo e da estética brutalista que lhe corresponde—ou como diz Bosi ao explicar o extremo ao qual chega a literatura de Fonseca—há um recrudescimento do capitalismo e da sociedade de consumo que se torna ao mesmo tempo “sofisticado e selvagem” e que deixa ambos os extremos da sociedade—os que mais têm e os que menos têm—igualmente insatisfeitos: uma insatisfação que ativa a engrenagem da máquina brutalista e gera uma violência extrema na qual o assassinato deixa de ser exceção. Assim, ativa-se uma série e um encadeamento: quando cada conto termina, deixa implícita a ideia de que não é o fim; de que a máquina de matar seguirá ativa e será acionada por qualquer faísca que se acenda por perto. Do mesmo modo, o efeito gerado pela leitura de um conto após o outro, ou mesmo de um volume de contos após o outro, é o da série sem fim, do encadeamento da máquina de aniquilar.

O ataque à vida em todas as suas formas (característica principal do brutalismo contemporâneo, segundo Mbembe) perdura ao longo da obra de Fonseca. Por exemplo, nos contos dos últimos dois volumes publicados em vida (*Amálgama* e *Carne crua*), é a vida em seu estado mais inocente que está em xeque. Por exemplo, em “O filho”, uma mãe adolescente joga no lixo um bebê recém-nascido porque lhe falta um braço. Em “Carne crua”, um homem mata e devora a mordidas a carne crua e sangrenta de um cachorro que era a única companhia de uma senhora idosa. A vida nua—a pura vida—é devorada e jogada ao lixo, sem nenhum motivo mais do que um ódio primário e selvagem que, no entanto, não é senão o resultado de um processo de “sofisticação” do capitalismo e da sociedade de consumo.

Essas situações extremas colocam qualquer tentativa realista muito longe de qualquer escrúpulo moral, distância piedosa ou dos bons sentimentos que corresponderiam a um humanismo ingênuo. A literatura de Fonseca não é condescendente com a hipocrisia da burguesia bem-pensante. O humanismo moderno que deu origem ao realismo como estética ligada ao político já está manchado demais por seus vínculos com o rumo que tomou a modernidade. É por isso que, como diz Tomás Eloy Martínez, “Fonseca instala o medo ou o Mal no próprio interior da linguagem” (9). A primeira pessoa que odeia é lida, dentro de um marco ficcional, como uma tentativa de não doutrinar o leitor e de expor—com toda sua crueza (ferocidade, brutalidade ou afeto)—um estado de coisas que espera—talvez—um despertar, um olhar crítico. Mas esse olhar crítico—acontecera ou não—era possível porque existia uma mediação: a literatura, o pacto que fazia que o leitor soubesse que estava lendo—por más verossímil que seja—uma construção ficcional.

Nesse ponto, então, torna-se pertinente trazer outra maneira de pensar o presente que, como o brutalismo de Mbembe, nos serve para precisar a particularidade e o impacto que a obra de Fonseca—enquanto obra literária—pode ter para o contexto contemporâneo. Em seu livro *Immediacy, or, The Style of Too Late Capitalism*, Anna Kornbluh propõe que a imediatez define o estilo do que ela chama—em clara alusão a Fredric Jameson—de “capitalismo tardio demais”. Como todos sabemos, o uso das redes sociais e da tecnologia em geral produziu uma transformação na temporalidade e na forma de transmissão das notícias. Tanto os eventos mais importantes quanto os mais insignificantes são transmitidos diariamente em questão de segundos. A publicação de notícias, imagens, textos ou informações de qualquer tipo não depende de um intermediário (jornalismo, curadoria editorial, etc.), mas segue uma lógica caprichosa, arbitrária e imediata de viralização. Na literatura, a mediação também é anulada: “contemporary literature repudiates representation itself, dismantling narration, character, plot, and the smoke of myth in favor of simply manifesting viscerally affecting stuff. Fiction makes me nauseous, the writer Karl Ove Knausgaard avers on the page, and reams of twenty-first-century writers incubate this malaise, in unalloyed unbosoming via radiant voice” (Kornbluh).

O problema, claro, não está quando é um relato de quem vive uma experiência de superação pessoal ou artística, mas quando, de um modo talvez muito mais perigoso, nos deparamos—como acontece hoje diariamente—com uma primeira

pessoa brutalista que transborda o realismo literário e encarna nas figuras dos *haters* ou *trolls*; mas também em certas figuras de uma nova oligarquia política, empresarial e financeira, que inundam as redes sociais com um ódio de classe, de gênero e de raça digno de alguns dos narradores de Fonseca.

Num artigo recente, “The Rise of End Times Fascism”, Naomi Klein e Astra Taylor afirmam que, diante da perspectiva de uma possível catástrofe de ordem viral ou climática, um grupo de bilionários poderosos se prepara para “a saída” (*the exit*), isto é, para migrar tanto para um pós-humanismo tecnológico quanto para outro planeta, sem cumprir suas obrigações cidadãs e sem qualquer escrúpulo em continuar aniquilando aquilo que temos de mais valioso: a vida. Para essa nova oligarquia, o futuro da tecnologia tem menos a ver com o que a modernidade prometia com a palavra “progresso”—isto é, tornar o mundo um lugar melhor e mais igualitário—e mais com escapar do resto de nós. Sem a proteção do pacto literário, esses discursos extremam uma violência cujas consequências de leitura já não são mais as mesmas. Talvez sejam puros desejos, talvez puras fantasias, mas pela brutalidade com que se exibem de modo imediato—sem a proteção de uma representação, sem o espaço intermediário que permite uma distancia para discordar, para questionar a veracidade—acabam se erigindo como pensamento único, como neofascistas.

Claramente, essa não é a latino-americanização ou brasileirização do mundo que muitos de nós esperávamos. No entanto, ainda restam brechas, pequenas frestas e lampejos de vida para pensar em outros futuros possíveis e num *devir brasileiro* do mundo de acordo com um leitor que Fonseca talvez previsse ou desejasse; um leitor que se sinta *afetado* pela leitura e imagine uma saída política, democrática e igualitária. A manutenção de um marco proporcionado pela literatura e por um pacto ficcional parece então cumprir uma função que está sendo cada vez mais enfraquecida: garantir que se produza um espaço crítico no qual a estética brutalista evite o fascismo e tenha, também, um *efeito/afeto* político. A literatura de Fonseca ainda consegue que o leitor saia do texto mantendo essa distancia entre o mundo e a representação que é parte do pacto do realismo, por mais brutalista que ele seja. No entanto, na estética brutalista e imediata do mundo contemporâneo, a distancia crítica se perde para passar a ser uma estética sem literatura e, por tanto, uma estética sem política.

Obras citadas

- Bosi, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo." *O conto brasileiro contemporâneo*, Cultrix, 1975, pp. 7–22.
- Candido, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Ática, 1989.
- Fonseca, Rubem. *Contos reunidos*. Companhia das Letras, 1994.
- Klein, Naomi, e Astra Taylor. "The Rise of End Times Fascism." *The Guardian*, 13 abr. 2025, <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2025/apr/13/end-times-fascism-far-right-trump-musk>.
- Kornbluh, Anna. *Immediacy, or, The Style of Too Late Capitalism*. Verso, 2023.
- Martínez, Tomás Eloy. "A sinfonia do mal: Introdução." *64 contos de Rubem Fonseca*, Companhia das Letras, 2004, pp. 9–14.
- Mbembe, Achille. *Brutalisme*. Éditions La Découverte, 2020.
- . *La communauté terrestre*. Éditions La Découverte, 2023.
- Schøllhammer, Karl Erik. "The Case of Rubem Fonseca: The Search for Reality." *Portuguese Literary and Cultural Studies*, vol. 4, no. 5, 2000, pp. 223–31.

