O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca

Fernando C. Gil

Embora um tanto irregular no seu conjunto, a ficção de Rubem Fonseca ainda assim constitui um dos pontos altos da narrativa brasileira contemporânea. A sua produção relevante do ponto de vista literário – vale dizer, a forma como potência estruturante de alto alcance das tensões e contradições históricas transfiguradas num ponto de vista estético – concentra-se em suas narrativas curtas. E nessas, ainda mais especificamente, a produção que vai do seu primeiro livro *Os prisioneiros* (1963) a *O cobrador* (1979). Num conjunto significativo desses contos é possível captar o olhar atento de um escritor à história contemporânea, história esta cujo movimento cambiante e transformador no interior de uma sociedade periférica de consumo procura incorporar ao ritmo de sua prosa de ficção. O aspecto dominante e relevante nesses contos, para o qual a crítica tem chamado a atenção mas sem tirar todas as conseqüências disso, é a violência figurada na sua ficção. A violência, nas narrativas desse período, não surge como simples assunto, cenas incidentais ou como forma de representação de um "realismo cru e direto". Mais do que isso, ela penetra todas as instâncias do processo de estruturação da linguagem literária, determinando-se como um *princípio de composição* ficcional e sugerindo o que se poderia chamar de *poética da destrutividade*.

Neste trabalho, pretendo me deter em um dos momentos dessa poética, centrando minha discussão em dois contos presentes no livro *Feliz ano novo* (1975): "Passeio noturno I" e "Passeio noturno II". As duas histórias, apesar de possuírem estruturas narrativas próprias, autônomas, podem ser compreendidas melhor quando postas frente a frente num processo de esclarecimento recíproco. Pode-se dizer que as duas narrativas se encontram numa situação de complementariedade. O fio condutor que as liga é o protagonista, o personagem-narrador, sem nome, que sugere ser um alto executivo.

"Passeio noturno I" é um conto de pouco mais de página e meia, mas cuja eficiência literária em nenhum momento fica prejudicada por sua

pouca extensão. Ao contrário, toda a sua densidade, toda a sua tensão, é possibilitada por meio de uma contenção do registro narrativo, a qual se traduz num efeito de silêncio que ressoa por toda a extensão da pequena história. O primeiro momento de "Passeio noturno I" nos introduz no ambiente familiar do personagem, após mais um dia de trabalho. O quadro é este:

> Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa da cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com o ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando impostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar esta mala? perguntou a minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar[1].

Trata-se, como se percebe, de uma cena predominantemente descritiva, na qual também é interposta a fala da esposa do personagem. Os "sons da casa", parece-me, não chamam a atenção por sua sonoridade, ou por imprimir à cena um quadro de movimento e ritmo. A impressão do leitor é a de que esses sons não chegam a se transmitir; eles surgem como que contidos no espaço físico (talvez pudéssemos falar no espaço corporal) e individual de cada um dos personagens. A voz (e a percepção) do personagem-narrador funciona como filtro entre a existência concreta dos sons e a afirmação da sua existência. Pode-se dizer que os sons da casa não se realizam no plano da narrativa. Eles somente existem através desse filtro, que, se por um lado afirma mesmo a sua existência e, por conseguinte, das pessoas da família, por outro, assinala a impossibilidade de essa instância sonora atuar concretamente no plano narrativo, dando "vida" e, conseqüentemente, autonomia aos respectivos sujeitos relacionados a esse universo sonoro. Observe-se que o narrador refere-se ao movimento da casa como *sons*, o que traz a idéia de um segmento inarticulado, sem significação. A produção desses *sons* não carrega consigo marcas da comunicabilidade e da troca de informações; ao contrário, o efeito é de uma espécie de incomunicabilidade familiar, e a imagem que se configura

---

[1] Fonseca, *Contos reunidos*, p. 396.

dessa incomunicabilidade é a do isolamento e a do distanciamento entre os indivíduos. A interpelação da mulher ao marido, o *som* de sua voz, não se contrapõe ao que foi dito. O modo como ela manifesta seu interesse pelo marido, que acabara de chegar em casa (a suposta preocupação com o seu estado depois de um dia de trabalho sem, contudo, tirar os olhos das cartas), sublinha, ainda mais, a comunicação que não se realiza. Dito de outro modo, neste conto o diálogo, as palavras dos personagens não se constituem como componentes de um quadro relacional, mas sim como elementos que compõem a própria situação de incomunicabilidade entre eles. O que é dito pela esposa não provoca efeito algum sobre o personagem, seja no plano externo, das ações (o marido poderia, por exemplo, ter tirado "aquela roupa" ou bebido o "uisquinho"), seja no plano interno, psicológico (em que pudesse sugerir reflexões, sentimentos ou sensações de alguma ordem ao personagem). De outra parte, os gestos da mulher negam tanto o conteúdo quanto a intencionalidade de suas palavras: ela *percebe* o ar cansado do marido *sem tirar* os olhos das cartas. Entre as palavras pronunciadas e o gesto da personagem que desmente aquelas, nesse trajeto e nessa relação, a fala da mulher se cristaliza no ar, vazia, inútil, pelo percurso que não se completa.

Do momento em que o personagem chega em casa até o instante em que ele sai com o seu poderoso Jaguar para o seu passeio noturno, nada de relevante acontece naquele ambiente familiar de classe social alta, em que a copeira serve à francesa e em que o filho pede dinheiro na hora do cafezinho e a filha na hora do licor. Um clima de expectativa, mesclada a uma ansiedade algo camuflada, domina o personagem, e o estado de silêncio e de isolamento amplifica o sentimento de espera em que ele está imerso. Diz o personagem-narrador: "Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre nada fiz. Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas"[2].

As ações e os personagens apresentam-se como que congelados, estáticos, sob a ótica do personagem-narrador. A sua visão sobre os acontecimentos não imprime movimento ao mundo ao seu redor. Em lugar da proximidade e da afetividade que uma relação familiar poderia sugerir, o

---

[2] *Ibid*, p. 369.

que predomina é um ponto de vista distante e impessoal, através do qual se afiguram o isolamento e a total falta de pontos de mediação que determine alguma forma de identidade familiar. A esfera da intimidade das relações pessoais revela-se, assim, como o espaço da fragmentação, da atomização da experiência familiar. A narrativa, desta forma, exprime esse estranhamento, essa atomização familiar sem falar deles explicitamente. Essa situação se constrói pela própria linguagem e consciência do personagem, enquanto esfera que se nega a comentar a respeito do quadro que vai compondo, instalando um silêncio ressoante. A voz da esposa que, como já foi dito, poderia dar a impressão de romper esse silêncio, na realidade, perde-se no vácuo, ao mesmo tempo em que acena com um certo tom farsesco da relação familiar, embora não se desdobre como tal.

Depois do jantar, como costuma fazer todas as noites, o personagem sai para mais um de seus passeios, onde ele "descarrega" a sua tensão diária. Vejamos qual a natureza desse passeio:

> Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. (...) Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontece, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio[3].

---

[3] *Ibid.*, p. 396.

Embora a narrativa, nesse ponto, não altere a sua dicção, ela, todavia, adquire um andamento diferente. Põe-se, por assim dizer, em movimento: já não se tem um quadro estático, cujos elementos e formas que o compõe aparecessem desfigurados, opacos e desconexos entre si, conforme o personagem-narrador sugere o ambiente familiar. O movimento que ocorre corresponde a uma forma de ação do personagem sobre o mundo; nela, o único gesto que se tem é o da destrutividade, o do aniquilamento do outro, que é um anônimo, um estranho ao seu matador.

A ação destrutiva, do começo ao fim, é narrada com o distanciamento e a frieza de um médico perito numa sessão cirúrgica. Não há excessos, nem nos gestos nem no registro tonal que a compõem. Tudo, ou quase tudo, se concentra sobre a ação narrada, ou seja, o local onde tudo deve ocorrer, o comportamento da vítima antes e depois do golpe, o atropelamento, as manobras feitas durante esse. O que o personagem pensa a respeito de sua ação, antes, durante e depois de sua efetivação – isso, se restringe a um breve comentário, ainda antes da execução, no qual ele observa estar tenso pela expectativa da situação, sentimento esse corriqueiro nessas circunstâncias. Mais nada.

Trata-se de uma composição em que o gesto da destruição constrói-se no *puro* e simples ato de narrá-lo, na objetivação direta dos fatos reportados, sem conotação emocional ou notação reflexiva. Cria-se, em razão disto, uma desproporção entre a natureza do gesto, de uma brutalidade intencional muito fora do comum, e o comentário sobre ele, que é nenhum, ou melhor, limita-se a rápidas observações sobre a qualidade do golpe e a eficiência do motor do Jaguar. Isso faz com que a narração, como princípio de composição, destaque o fato narrado *em si*, dotando-o de uma autonomia ao se ver desvinculado das circunstâncias mais amplas da vida do personagem. A ação narrada se cristaliza no próprio gesto destrutivo que impõe o seu movimento. Nesse sentido, a única fala possível é a da destruição. Os poucos comentários que se têm sobre a ação servem, não para explicitar os sentimentos e as intenções do personagem com relação ao seu ato, mas sim para pôr em perspectiva mais destacada a própria ação. Instantes após o atropelamento, o personagem comenta a destreza de seu gesto: "um golpe perfeito". Em seguida, depois de fazer as manobras desviando-se habilmente das árvores, observa a eficiência do motor do carro: "Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze

segundos". Os comentários do personagem-narrador colocam em relevo a ação, criando um clima de perplexidade ainda maior ao leitor ao silenciar sobre "a significação das coisas". No caso, a significação do gesto destrutivo. Nas suas observações, não há a mediação entre reflexão/interpretação e ações no mundo. A narrativa, enquanto princípio de composição, elimina "o intercâmbio entre a práxis e a vida interior", por uma espécie de hipertrofia do primeiro elemento (no sentido de a práxis tornar-se *puro* relato, *pura* ação narrada), intercâmbio que permitiria revelar certos "traços humanos essenciais e típicos" do personagem. Por conseqüência, ao ordenar a sua matéria, Rubem Fonseca cria "momentos autônomos" com relação a uma consciência narrativa que confira "sentido" à vida do personagem[4].

O que gostaria de sugerir neste ponto é que a fala do personagem, em "Passeio noturno I", traduz a representação de uma consciência reificada A natureza reificada da consciência impõe um silêncio sobre si mesma, movendo-se apenas sobre a exterioridade das coisas e impedindo um salto para dentro de si própria, de seus horrores e de suas misérias. Nada, em suma, revela-se à luz de uma visão reflexiva, interiorizada, ainda que a narrativa seja paradoxalmente narrada em primeira pessoa. Os acontecimentos, com isso, tornam-se realidades *em si* e *por si*, aparentemente destituídas de um nexo de racionalidade que explicite – mesmo que por vias transversas, distorcidas – a sua razão de ser. Desta forma, a objetivação, a autonomia do relato, que se traduz na autonomia da própria ação destrutiva em relação à consciência de seu sujeito, anda *pari passu* com a consciência fetichizada[5]. Olhar para si significaria, da perspectiva do personagem, romper o silêncio – silêncio este, para se usar as palavras de Susan Sontag, ressoante e eloqüente, que se produz tanto no esvaziamento das

---

[4] Ainda que com perspectiva bem diversa, as observações finais desse parágrafo se inspiram no clássico ensaio de Lukács, "Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo", pp. 63, 72 e 89.

[5] Uso aqui indistintamente o termo reificacão e fetichização. É importante salientar, todavia, que utilizo a noção de reificacão no sentido lukacsiano: de que se trata "de uma ligação, de uma relação entre pessoas (que) toma a forma de uma coisa, e ser, por isso, de uma 'objetividade ilusória', dissimulando todo e qualquer traço da essência fundamental que é a relação entre homens". Lukács, *História e consciência de classe*, p. 97.

relações sociais mais íntimas quanto na inarticulação da linguagem face à destrutividade[6]. Na relação direta de uma consciência que nega debruçar-se sobre o sentido de sua ação no mundo, produzindo "um discurso com o mínimo de inflexões, de variações emotivas e de aumentos e diminuição de ênfases", tem-se um personagem cuja caracterização não poderia ser outra que a opacidade. Porém os seus gestos – no caso, o gesto da brutalidade destrutiva – "parece(m) semelhante(s) ao comportamento de um neurótico obsessivo precavendo-se contra um perigo. Os atos de uma tal pessoa devem ser repetidos de forma idêntica, pois o perigo continua o mesmo; e precisam ser repetidos infindavelmente, pois o risco nunca parece acabar"[7].

O risco e o perigo, aqui, vinculam-se à própria existência do *homem supérfluo*[8] que, face ao seu próprio desmantelamento como sujeito social, no contexto da sociedade de consumo, procura, pela ação destrutiva, controlar a morte. O outro constitui não só uma ameaça, como também funda – pelo fato de poder ser aniquilado – a possibilidade de construção de um *sentido*, na qual a *destrutividade* transmuda-se numa espécie de erotismo muito mais do que perverso. O erotismo que se configura em Passeio Noturno I é o erotismo fetichizado. E ele toma a mais radical forma de brutalidade possível: o prazer que só é conseguido com a destruição e a morte – *o prazer na morte*. Nesse sentido, a percepção reificada do alto executivo faz da ação destrutiva uma representação fetichizada do prazer erótico. A relação do personagem com o seu carro revela – mesmo que num tom contido, discreto – uma pequeníssima brecha de sentimento do personagem, o qual parece ser o de um homem que se vê frente a uma mulher desejada: "senti o coração bater apressado de euforia". O seu coração bate de euforia, porém, ao ver os pára-choques salientes de seu carro com reforço especial de aço cromado. Os investimentos afetivos, portanto, não mais são mediados por relações e valores

---

[6] No ensaio "Estética do silêncio", Susan Sontag faz uma análise sobre a arte contemporânea cuja tendência seria a da redução dos meios expressivos, num "movimento em direção ao silêncio". Os contos de Rubem Fonseca, sob o ponto de vista narrativo dos personagens socialmente integrados à sociedade de consumo, tendem também a uma "estética do silêncio".

[7] Sontag, "Estética do silêncio", p. 34.

[8] Costa, "Narcisismo em tempos sombrios", p. 127.

humanos; estes deslocam-se para os objetos na expectativa de se obter alguma forma de prazer por meio deles. Mais do que adquirirem valor de troca no circuito das mercadorias, os objetos tomam vida própria, "auratizam-se" como forjadores do espaço de "felicidade" possível. Em conseqüência disso, a relação que se estabelece entre o personagem e o seu carro é capaz de propiciar àquele algo semelhante ao gozo sexual antecuja tensão, descarregada, produz um "alívio": "comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior". A morte, a ação destrutiva, aqui, metamorfoseia-se em sua antípoda, e dela pouco se distingue: o ato sexual erotizado.

O prazer, assim, somente é alcançado por meio da destruição, do aniquilamento do outro, que se instala no universo da opulência. Destruição essa que se fecha sobre si mesma, sobre o seu próprio gesto.

Em "Passeio noturno II", a tensão narrativa deixa de se centrar no silêncio do personagem e na narração das ações. Pode-se dizer, num certo sentido, que há uma distensão, um afrouxamento parcial e momentâneo da estrutura da composição, comparativamente à contenção que predomina em "Passeio noturno I". A mudança de andamento em "Passeio noturno II" corresponde a um tratamento diferente dado ao tema retratado na narrativa antes comentada: a desagregação e a brutalização das relações humanas nos grandes centros urbanos da sociedade brasileira.

"Passeio noturno II", ao contrário do anterior, tem como elemento dominante, em sua composição, o diálogo. Isso significa dizer que o princípio de composição do conto é definido por uma relação de interlocução, no caso, entre o personagem-narrador e Ângela. Ele conhece Ângela ao acaso: parado em frente a uma sinaleira, em plena Avenida Atlântica, depois de mais um dia de trabalho, uma mulher, encostando o carro ao lado do seu e buzinando insistentemente, entrega-lhe um pedaço de papel. Ela chega a lhe perguntar se ele não mais conhecia os "outros"; ele nunca a tinha visto. No bilhete encontram-se o nome de Ângela e o seu telefone. No dia seguinte, ele a convida para jantar.

É nesse encontro que se centra a atenção da narrativa. Durante o jantar trava-se um diálogo que se constitui numa espécie de jogo: trata-se de decifrar ou, no melhor dos casos, de tentar construir, mesmo que de forma precária, imprecisa ou mesmo falsa, uma imagem, um esboço, uma

linha de contorno do que cada um possa ser ou mesmo significar para o outro. A única possibilidade que surge, entretanto, como o próprio personagem diz, é a de lidar com hipóteses, com aproximações. Para ele, Ângela tanto pode ser uma mulher impulsiva e agressiva que se interessou por ele a ponto de lhe dar rapidamente seu nome e telefone ao estarem parados na sinaleira, quanto pode ser uma prostituta inteligente que sabe fisgar espertamente os seus fregueses. Para ela, ele pode ser um industrial ou um traficante da Zona Sul do Rio de Janeiro. É só uma questão de cada um escolher a hipótese que melhor lhe convier; mas mesmo essa escolha parece não ter a menor importância, ou estar mesmo fadada ao fracasso: nada que pareça reconhecidamente humano consegue tomar forma ou inscrever-se num quadro referencial de relações humanas, ainda que na simples forma de especulação sobre o outro. Os personagens, de certo modo, percebem isso:

> Você tem razão. É tudo mentira. Olha bem para o meu rosto. Vê se consegue descobrir alguma coisa, eu disse.
> Ângela tocou de leve no meu queixo, puxando o meu rosto para o ralo de luz que descia do teto e me olhou intensamente.
> Não vejo nada. Teu rosto parece o retrato de alguém fazendo pose, um retrato antigo, de um desconhecido, disse Ângela.
> Ela também parecia o retrato de um desconhecido[9].

A face humana é algo congelado no tempo, um retrato antigo, cujos traços perderam as suas formas de expressão e significação. O esvaziamento humano, aqui, não dá espaço à melancolia introspectiva, ao desconsolo da vida, que, muitas vezes, constitui a dimensão lírica em muitas narrativas de Rubem Fonseca, como em "O Inimigo", "Curriculum Vitae" e "Gazela". João Luiz Lafetá chamou atenção para o conflito central nesses outros contos de Rubem Fonseca que se define como "o confronto entre a riqueza poética da interioridade e a degradação prosaica do real"[10]. No caso de "Passeio noturno II", mesmo que haja uma abertura maior à notação subjetiva dos personagens, expressa pela situação de interlocução

---

[9] Fonseca, *op. cit.*, p. 401.

[10] Lafetá, "Rubem Fonseca, do lirismo à violência", pp. 120-134.

em que se encontram, o que domina é apenas um dos pólos do conflito, ou seja, a degradação prosaica do real em franco processo de desdobramento, cifrada em desidentificação e brutalidade humanas. Nessa quadra, os personagens de Rubem Fonseca são pura formulação do vazio, não podendo ser a expressão poético-ficcional desse sentimento. Aqui, já não há espaço interior subjetivado capaz de ser liricizado nem palavra que o reflita.

A natureza dialógica de "Passeio noturno II" de modo algum rompe a lógica interna com relação ao conto "Passeio noturno I". Pelo contrário, ela a reelabora numa outra perspectiva, reforçando-a. Pois o que se tem aqui é um diálogo que não se realiza; uma conversação que não revela máscaras, subterfúgios e nem as mentiras das relações humanas. É uma incomunicabilidade que – outro paradoxo da ficção de Rubem Fonseca – se expressa no diálogo; ou, em outros termos, um diálogo cujo sentido está justamente em sua impossibilidade de se efetivar. Mas a lógica interna da narrativa – que é a lógica da desagregação, da brutalização e da destruição numa sociedade de consumo periférica – não é retomada apenas por esse aspecto. O impulso, a ação destrutiva irrompe com uma ferocidade tão intensa, senão mais, quanto no conto anterior. A cena se passa quase à frente do edifício de Ângela, ao deixá-la em casa depois do jantar:

> Apaguei as luzes e acelerei. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado.
> Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, passei, primeiro com a roda da frente - e senti o som surdo da frágil estrutura se esmigalhando - e logo atropelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez sentisse um distante resto de dor e perplexidade[11].

Note-se: Ângela somente adquire sentido para o personagem-narrador na sua potencialidade de *coisa* que possa ser destruída, aniquilada. Na

[11] Fonseca, op. cit., p. 402

verdade, a destruição de Ângela é que preenche de significação a vida dela para o personagem: "Aquela situação," – pensa o personagem ainda durante o encontro – "eu e ela no restaurante, me aborrecia. Depois ia ser bom. Mas conversar com Ângela não significava mais nada para mim..." Como as palavras do personagem sugerem, ao narrar a cena do atropelamento, a intensidade do golpe desferido mantém uma relação de proporção direta com o nível de intimidade que ele mantém com a vítima. O esboço de uma relação humana tem de ser desfeito com o maior grau de brutalidade possível na medida em que essa relação insinua penetrar a privacidade do personagem, já que ela "sabia muito" a seu respeito.

Para concluir, pode-se dizer que em "Passeio noturno I" e "Passeio noturno II", a consciência humana perde a capacidade de se voltar sobre si mesma e sobre o mundo, figurando tão-somente seqüências de imagens mudas, gestuais, que se pretendem mostrar apenas a si mesma como realidade. Trata-se de uma linguagem que tende ao silêncio, à sua anulação como forma de comunicação. Mas não só isso. As duas partes de "Passeio noturno" explicitam, ao mesmo tempo em que se complementam com suas perspectivas narrativas diferenciadas, a mesma lógica interna: a lógica da destruição por parte dos personagens da ficção de Rubem Fonseca integrados ao circuito de consumo da sociedade brasileira. É no interior desse silêncio que o gesto destrutivo toma forma. A destruição do outro se define como a ação possível num espaço social em que as relações familiares, pessoais e cotidianas perdem o seu sentido, expressando apenas o aspecto autômato e coisificado daquelas. A esfera social das coisas próximas emerge, assim, como fantasmagorias, como espectros incapazes de forjar qualquer elo comum que seja. Na devastação das identidades e das referências sociais representada na ficção de Rubem Fonseca, a destruição do outro vem recuperar a possibilidade do prazer. Prazer esse que (se) circunscreve e (se) expressa (n)a própria lógica social – da destruição – da sociedade de consumo no circuito periférico do capitalismo. Sob esse aspecto, a destrutividade simula-se como um orgasmo que, se não chega a romper o silêncio da narrativa, ao menos insinua espasmos de um gozo irrefreavelmente compulsivo e aniquilador.

Bibliografia

COSTA, Jurandir Freire da. "Narcisismo em tempos sombrios", em *Tempo de desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. "Rubem Fonseca, do lirismo à violência". *Literatura e sociedade*, nº 5, 2000, DTLLC, USP.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Porto: Publicações Escorpiões.

_____. "Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo", em *Ensaios sobre literatura.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SONTAG, Susan. "Estética do silêncio", em *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Recebido em março de 2004.
Aprovado em junho de 2004.

Fernando C. Gil – "O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, pp. 37-48.