



## A NARRATIVA COMO RESISTÊNCIA EM RUBEM FONSECA: UMA LEITURA DO CONTO “OS POBRES, OS RICOS, OS PRETOS E A BARRIGA”

**Paula Grinko Pezzini** – paulagpezzini@hotmail.com  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;  
<https://orcid.org/0000-0001-7531-4918>

**José Carlos da Costa** – costajcc@hotmail.com  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;  
<https://orcid.org/0000-0001-7645-746X>

**RESUMO:** A partir do conto “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, inserido no livro *Carne crua* (2018), do escritor brasileiro Rubem Fonseca, o presente trabalho investiga as estratégias literárias do narrador e seus modos de enfrentamento da realidade social passíveis de serem situados sob o signo da resistência. A discussão da problemática toma preceitos de teóricos como Sarmiento-Pantoja (2014) e Bosi (2002) em relação ao conceito de resistência; Pellegrini (2001) e Jameson (1992; 1985) no que concerne à contextualização da pós-modernidade; e críticos literários como Lukács (2000) e Goldmann (1967). Além disso, utilizam-se noções históricas sobre o banditismo social de Hobsbawm (1976). Ambientada na América Latina, a escrita fonsequiana escancara realidades silenciadas – como a periferia brasileira. Por meio da estética brutalista, Rubem Fonseca utiliza do estilo cinematográfico ao construir frases entrecortadas e impactantes. A proposta deste estudo é buscar elementos temáticos e estéticos perceptíveis no interior da narrativa no que se referem à resistência do narrador. O conto, relatado em primeira pessoa, configura como narrador autodiegético um personagem que simboliza a marginalização da sociedade, a favelização da periferia e a violência diária do espaço urbano. O protagonista, ao subsistir diante das adversidades sociais, representa resistência política frente às forças opressoras de uma ideologia dominante.

**PALAVRAS-CHAVE:** Periferia; espaço urbano; estética brutalista; literatura latino-americana.

### 1 INTRODUÇÃO

A ação fundamental da literatura é infringir o silêncio e suscitar pela escrita o que não é dito, perpetuando no imutável o parto do presente constante. Demasiadamente, é a partir de uma objeção ao que sempre foi dito – em um contexto latino-americano de colonialismo e subordinação – que se materializa uma literatura reconstruída fundamentalmente pelo olhar para si, resultando na articulação da arte com a sociedade. Destarte, edifica-se uma escrita sem a qual não se percebe o político e não se arquiteta a imperativa resistência à ideologia dominante. As obras latino-americanas podem ser resistentes em múltiplos níveis: malgrado a períodos históricos de opressão ditatorial, o ato de se opor a forças alheias está situado em um espaço atemporal, ao passo que se desassocia de um momento histórico para se estabelecer em uma coalizão com o imutável. É a escrita indivisível do ser humano, que revela e reflete sua essência.

É por isso que, como forma de assinalar tanto geográfica quanto dramaticamente os fios propulsores da resistência na literatura latino-americana, investiga-se o conto “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, inscrito no livro *Carne crua* (2018), do escritor brasileiro Rubem Fonseca. Pretende-se estudar as estratégias literárias do narrador e seus modos de enfrentamento da realidade social passíveis de serem situados sob o signo da resistência.

Para discutir a problemática da resistência na literatura latino-americana, a metodologia utilizada é a de pesquisa bibliográfica qualitativa, com o intuito de reunir argumentações fundamentadas em obras de caráter teórico e estudos científicos tanto de natureza sociológica e filosófica quanto literária. Juntas, constroem o aporte teórico necessário para a observação tanto do momento histórico no qual se dá a estruturação do conto de Rubem Fonseca quanto das nuances do narrador pós-moderno. Assim, parte-se da conceituação sobre resistência de Sarmiento-Pantoja (2014) e Bosi (2002). Conectam-se suas argumentações às discussões sociológicas sobre a pós-modernidade com base em textos de Pellegrini (2001) e Jameson (1992; 1985); bem como aos estudos históricos do banditismo social, de Hobsbawm (1976). Em relação à ficção situada na América Latina, deriva-se das reflexões dos literatos Santiago (2000), Galeano (1995) e Cortázar (1993); e no que se refere à teoria literária, recorre-se a críticos como Lukács (2000) e Goldmann (1967).

O desenvolvimento do presente artigo discursiva, inicialmente, sobre uma caracterização dos conceitos de resistência na arte, a fim de situar quais são os elementos centrais a serem averiguados na análise do conto fonsequiano. Em seguida, há a delimitação da pós-modernidade, o que se considera como contexto histórico da escrita latino-americana resistente. Após essa investigação, figura-se a análise do objeto de estudo: a avaliação das estratégias do narrador de “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, conto de Rubem Fonseca (2018), e quais são seus modos de enfrentamento para vocalizar uma posição de resistência frente às forças opressoras da ideologia dominante.

## 2 ARESTAS DA RESISTÊNCIA: TRAJETOS TEÓRICOS

A arte pode escolher tudo  
quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele.  
*Alfredo Bosi*

Não se pode pensar em arte sem vislumbrar sua natureza revolucionária. Os artefatos culturais, porque são criados em um determinado tempo e espaço, ocupam-se também de questionar as estruturas ideológicas às quais estão submetidos. Em toda a sua complexidade, a obra artística ficcionaliza uma realidade específica e a transcende em múltiplos sentidos e significados. No cômputo da arte, a literatura se inscreve como potência universal e atemporal. Ao registrar verbalmente uma cena singular, a narrativa

literária desenvolve por meio da linguagem um ato social abrangentemente simbólico e político. A literatura é palavra lírica de resistência, que destrama e desenlaça a tessitura da vida real.

Compreendendo o resistir como a dialética antagônica que opõe as forças próprias às alheias (BOSI, 2002), o crítico considera que:

É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que *o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente* (BOSI, 2002, p. 135, grifo nosso).

Esse conceito de resistência é sempre atravessado pelos aspectos políticos, históricos, sociais e culturais do que é uma obra literária considerada resistente. No fim das contas, a resistência é acionada quando se constrói – consciente ou inconscientemente – uma oposição a determinada circunstância desafiadora. Seja pelo silêncio, seja pela fala, resistir é adotar um posicionamento contrário àqueles que o assolam; é subsistir diante das adversidades.

Em meio ao debate em relação à definição de resistência, Bosi (2002) sustenta a literatura como ponto de partida e entende o resistir como embate de valores e antivalores. É por meio da tensão interna da escrita que há as representações de uma sociedade que, literariamente expressa pelo narrador, pode ter seus valores éticos confirmados ou rejeitados. Nesse sentido, a narrativa aliada à resistência consegue abranger o real da vida coletiva. No entanto, vale ressaltar o trabalho com a linguagem como o agente fundamental daquilo que é considerado resistente ou não, isso porque:

Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadores. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores (BOSI, 2002, p. 123).

O autor busca categorizar em duas as formas de resistência na obra de arte. A primeira: temática, quando há no cerne diegético uma situação evidente conduzida por um sistema ditatorial; a segunda: imanente, que corresponde ao processo inerente à escrita. São os procedimentos que não se prendem ao fato histórico em si, pois a resistência sempre existirá. Como sintetiza o crítico Sarmiento-Pantoja (2014), essa segunda categoria independe de formas governamentais, “[...] uma vez que [os procedimentos] levam em consideração questões que nos fazem pensar sobre aquela realidade descrita na obra e nos auxiliam a ‘apresentar’ as coisas como elas realmente são” (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p. 20). Alguns estudos contemporâneos indicam essa polarização categórica como insuficiente para a investigação literária, pressupondo que não daria conta da complexidade artística; porém, considerando a própria

autocompreensão de Bosi (2002), quando afirma que tais hipóteses não são excludentes entre si, pode-se pensar essa teoria como um interessante caminho exploratório no que se refere às discussões desta pesquisa. A resistência por meio da palavra escrita se torna uma verdade na ficção, assim:

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada (GALEANO, 1995, p. 22).

Como artefato cultural, a narrativa de resistência se torna um ato socialmente simbólico, pois é por meio da arte que a voz daqueles que foram renegados à inanição pode finalmente ser ouvida. Como poeticamente retratado pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano, todos têm algo a dizer; mas as possibilidades de vocalização são finitas. Os espaços sociais são culturalmente reservados àqueles que se inserem na ideologia dominante e é exatamente quando o marginalizado enuncia que o processo de inversão de valores se consolida. Adaptada aos trópicos, a (re)existência se efetiva por meio da escrita latino-americana. As narrativas desses ficcionistas têm uma potência transformadora, porque significam um movimento de resistência do colonizado à imposição dos valores do colonizador. É nesse sentido que: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Nesse contexto, a ficção latino-americana é composta precisamente por escritos culturais que constroem quase uma espécie de tratado político, ao passo que expõem, explicitam e escancaram realidades silenciadas. Se uma criação artística é *ad aeternum* perpassada pelo seu contexto de produção e há de sempre ser historicizada, pode-se conjecturar a perspectiva política como horizonte de toda leitura e de toda interpretação, assim como argumenta Jameson (1992):

A conveniente distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o “individual” – a tendenciosa lei da vida social capitalista –, que mutila nossa existência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e à mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena na própria fala. [...] A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico - na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político (JAMESON, 1992, p. 18).

A dissolução de pares dicotômicos como os elencados é uma prática constante quando localizada no contexto da pós-modernidade, uma nova espécie de sociedade que pode ser periodizada entre o final dos anos 40 e o começo dos 50, a partir do crescimento econômico do pós-guerra nos Estados Unidos. A organização do espaço urbano se firmava decididamente às bases da nova ordem de um capitalismo tardio e, com ele, metamorfoseava-se inclusive a psiquê humana, constituindo sujeitos afetados por uma sensibilidade transformada pelos cotidianos da vida moderna. À luz da conceituação de Jameson (1985), e pensando que uma das características mais significativas da sociedade pós-industrial é o rompimento de algumas fronteiras fundamentais, tem-se que uma das manifestações é o desgaste da distinção entre cultura erudita e cultura popular. Nesse sentido, as expressões artísticas também – e principalmente – absorveram a contemporaneidade efêmera. As obras literárias pós-modernas se esquivam quase que completamente de regras narrativas. Na verdade, subvertem-nas e as transformam em motivações próprias e capazes de, inclusive, criar novos tipos de literatura.

“Descentramento, indeterminação, ambivalência, fim das grandes narrativas, deslocamento, morte do sujeito [...]” (PELLEGRINI, 2001, p. 54): eis aí alguns dos aspectos coincidentes deste novo período. Observa-se o pós-moderno como um estilo eclético e híbrido, além de estar ancorado no conceito de *simulacro* que, conforme desenvolvido por Baudrillard (1991) em sua crítica social, reconhece a força e a precessão do simulacro na construção de uma hiper-realidade, representada numa infinita proliferação de imagens cujos referentes iniciais já se perderam (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Assim, a arte deixa de trabalhar como representação da realidade e passa a entendê-la como simulacro, em que o real é uma imagem de quarta ordem (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). No mesmo sentido, a ideia de um mundo globalizado gera o compartilhamento frenético de signos, o que culmina na anulação do sujeito, reduzindo-o ao anonimato pela cultura de massas. Isso significa que:

emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado, dispersa numa sensação de “eterno presente”, que deriva para a “diminuição do afeto” e a falta de profundidade. Daí, também, a “morte do sujeito”, ou seja, o fim do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada [...] Isso não existe mais, numa cultura dominada por simulacros (PELLEGRINI, 2001, p. 57).

O narrador pós-moderno, quando vinculado ao fato de estar geográfica e emocionalmente aliado à América Latina, encontra na ficção a afirmação de sua voz até então reprimida. No âmbito da literatura brasileira, esse processo é profusamente observável desde meados dos anos 1960:

com o enfraquecimento da temática regional; aos poucos vão ficando raros (ainda que não desapareçam de todo) os temas ligados à terra, à natureza, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização

econômico-social de bases na maioria agrárias. *O que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionados a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então* (PELLEGRINI, 2001, p. 59, grifo nosso).

Sob esse contexto, o ápice da escrita urbana no Brasil se deu em meio ao regime militar instalado na década de 1960. “Os autores latino americanos estiveram atentos ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira, e trouxeram a problematização do externo para o interno, atingindo assim a forma de suas criações” (CANDIDO, 2009, p. 7). O governo ditatorial reprimia a ação de professores e alunos que demonstrassem estar contra a ditadura e em favor da luta por uma educação de qualidade, bem como manifestações artísticas articuladas com movimentos de esquerda e de cultura popular. Esse sistema autoritário, portanto e por isso, censurava a sociedade por meio de um controle político e ideológico da arte, buscando a eliminação crítica, social e política.

Ao longo do período, as obras denominadas sob os signos de *poesia marginal* e *ficção brutalista*, assim tituladas por Bosi em 1975, foram construídas como resposta à opressão, à medida que propiciaram uma gama de consciências por meio de reflexões constituídas pela força imaginária do narrador ou de uma memória sobre a realidade política, cultural e social já tão multifacetada e complexa da época. Após a decretação do Ato Institucional N.º. 5, estabeleceu-se, de maneira ainda mais declarada e violenta, um período de extrema censura e repressão. Foram os chamados *anos de chumbo* da história da sociedade brasileira. Em relação à literatura, o decreto-lei 1.077 explicita a realização de impedimento de livros que infringissem a ordem social vigente. A linguagem da censura é direta:

Decreto-lei 1.077/706.

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações *contrárias à moral e aos bons costumes* quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a *existência de matéria infringente* da proibição enunciada no artigo anterior (BRASIL, 1967, grifos nossos).

O embate de valores e antivalores se acelerou com as profundas transformações econômicas e políticas que se efetivaram durante os anos 1970. Há, principalmente após o término do regime militar, a consolidação de uma ficção que assume funções políticas, na medida em que procura desmontar noções conservadoras. Porém, “não se trata mais de ‘resistir à ditadura militar’, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão. São, portanto, novos sujeitos que se expressam” (PELLEGRINI, 2001, p. 60). É nesse sentido que temáticas como a relação entre a urbanização e a violência são aprofundadas na literatura brasileira. Em meio às cidades inflacionadas e a

favelização das periferias; ao anonimato massificado de indivíduos; e à criação de personagens vazias e apáticas, torna-se cabalmente concebível que um autor como Rubem Fonseca exista – e resista.

### 3 A SIMBOLOGIA DA BARRIGA: INVESTIGAÇÃO DO CONTO

Rubem Fonseca é um escritor que contradiz a moral e os bons costumes. Autor da *estética brutalista*, + é um nome simultaneamente importante e controverso da literatura brasileira contemporânea, que sofreu com frequência críticas dentro dos limites conservadores da academia. Por causa de sua escrita pujante, seca e violenta, além do fato de que tematiza a violência urbana, a sexualidade e a solidão humana em seus fundamentos mais primitivos, de Fonseca é exigida uma batalha para ser reincorporado no meio literário. Tal repressão ocorre sobretudo à medida que a fumaça espessa do emudecimento artístico é tragada pelo autor mineiro durante a ditadura militar. *Feliz ano novo* (1975), possivelmente a obra de sua autoria mais conhecida na literatura contemporânea, foi censurada e publicamente proibida. Sobre essa ocorrência, o literato comenta:

[...] meu livro “Feliz Ano Novo”, sob o pretexto de ser “pornográfico e contrário à moral e aos bons costumes”, foi proibido, por um dos governos militares, de circular em todo o território nacional. Junto com a proibição, veio a ordem de que todos os exemplares existentes nas livrarias e no depósito da editora fossem apreendidos. Acusaram-me de fazer a “apologia do crime” em minha literatura; influentes políticos e autoridades do governo militar declararam publicamente que, além de ter meu livro proibido, eu devia ser preso por minhas “atividades imorais, subversivas e criminosas”. Isso me levou a manter uma longa e dispendiosa ação judicial contra a União. Fui condenado em primeira instância. Só consegui ganhar a causa nos tribunais superiores, depois de 13 desgastantes anos de uma prolongada batalha jurídica (FONSECA, 1994, não paginado).

Tendo já o (des)gosto da censura em sua garganta, Rubem Fonseca manteve ao longo dos anos um papel importante na desconstrução da (auto) imagem do intelectual como reserva ética, política e moral da nação. As demandas do mercado editorial, a crítica de contracultura jovem aos excessos de intelectualismo da esquerda e a crise das organizações socialistas derrotadas na luta armada foram alguns dos fatores para que a literatura fosse redimensionada ao longo dos anos 1970 no Brasil. Por centralizar em seus enredos a violência das relações sociais e das políticas potencializadas pela experiência autoritária, além de criticá-las, Rubem Fonseca mantém a palavra literária como lugar privilegiado de resistência cultural.

A produção literária de Fonseca é notável. Entre os anos de 1963, com a publicação de seu primeiro livro de contos, *Os prisioneiros*; e 2020, ano fatídico de sua morte, o autor deixou uma vasta biblioteca na qual as temáticas mais pungentes e sagazes da humanidade apareceram. Quarenta e três

anos depois do lançamento de *Feliz ano novo* (1975), Rubem Fonseca lança sua última obra: *Carne crua* (2018), que não é diferente no que compete a discussões sobre a vida cotidiana no espaço urbano.

Em relação à resistência política, o conto “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga” (2018) caracteriza sem floreios nem romantizações uma realidade inescapável às pessoas que se encontram em situação de vulnerabilidade social. Desde o prelúdio até seu ápice, a obra se constitui por uma estruturação cirúrgica de um escritor contrário à moral e aos bons costumes (sic), ao mesmo tempo em que acertadamente alveja os cantos mais sombrios da formatação social brasileira.

O relato do conto é realizado em primeira pessoa pelo narrador-personagem José. Considerando que a diegese literária vigora pela substância das personagens, seus valores e seus significados, cabe investigar a composição ficcional do protagonista. Segundo o crítico literário brasileiro Antonio Candido (2009), são três os elementos centrais que desenvolvem uma obra: o enredo e a personagem, que são a matéria; e as “ideias”, que representam os intuítos do desdobramento novelístico. O enredo existe através das personagens e as personagens vivem nele e por ele. Há, portanto, uma intrínseca relação entre as personagens e a realidade circundante da narrativa. Pode-se pensar que esse aspecto prioriza a experiência individual, característica que delimita a orientação poética do gênero. É desse olhar para si – como, por exemplo, do narrador sobre sua própria posição – que se origina a busca pela verossimilhança e pelo efeito de real.

Para sublinhar a personagem ao enredo de maneira eficaz, a fim de inteiramente constituir os sentidos da narrativa, surge a figura do narrador. Ocorre, a partir do momento da leitura, uma espécie de pacto entre o autor e o leitor, cujo elo se dá pela figura do narrador. A personagem é, portanto, um ser fictício – criado, desenvolvido e personificado. Sobre o aspecto ficcional desses seres de papel, há o questionamento de Candido (2009):

[...] como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo *criação da fantasia*, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que *o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste* (CANDIDO, 2009, p. 55, grifos nossos).

A concretização da personagem é executada por planos de escrita, sendo um deles o *discurso*, que pode ser focalizado a partir de múltiplas lentes oculares: em terceira pessoa, tem-se ou o narrador-onisciente, que conhece tanto a história vista de cima quanto a história vista de baixo, assumindo a posição de espectador de todos os ângulos diegéticos possíveis; ou o narrador-observador, que se limita a narrar cronologicamente os fatos. Em primeira pessoa, o narrador se materializa em personagem e pode

estar tanto na posição de protagonista quanto à deriva dos outros, no papel de secundário. A escolha do tipo de narrador e de suas estratégias linguísticas respalda as tantas e diversas veredas que um desenvolvimento novelístico é capaz de tomar.

José é o narrador autodiegético do conto “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga” (2018). Ao ser a entidade responsável pela atitude narrativa, José relata as suas próprias experiências como personagem central da história. Nesse sentido, tem-se a focalização interna de um narrador-personagem que comunica suas vivências e permite o acesso a reflexões instantâneas sobre os fatos apresentados. O plano psicológico do protagonista é contemplado pelo leitor a partir de seu próprio ponto de vista; isso significa que o narrador autodiegético dispõe do poder de (deixar de) comunicar os conhecimentos. Assim sendo, pode-se afirmar que a literatura é uma ação revolucionária. Ao destacar como protagonista a figura de um indivíduo à margem da sociedade, Rubem Fonseca desloca lugares da construção de uma literatura diacronicamente supremacista.

A constituição do narrador é realizada mais pela falta de elementos do que pela presença. Como símbolo de resistência, José é uma personagem sem origens – não tem passado, não tem herança, não tem sobrenome. Completamente deserdado de sua humanidade, ele se apresenta como alguém que não tem memória de um passado familiar: “eu nunca tive mamadeira, nem peito de mãe, nem sei como é o gosto dessas coisas” (FONSECA, 2018, p. 122). José é um sujeito negro, desfavorecido pela sorte, ignorante tanto do mundo quanto de sua própria individualidade, pois carece principalmente da capacidade de falar. Apesar de o leitor ter acesso aos pensamentos de um narrador autodiegético, suas noções são desornadas e passageiras.

Fonseca expõe uma sequência de fatos na qual o protagonista se revela faminto: “eu sou magro porque passo fome” (FONSECA, 2018, p. 121). É possível identificar uma associação direta da inaptidão oral de José à privação de um direito tão básico quanto a comida. O personagem é seco – pela fome e pela incapacidade de falar. É por isso que, ao ter se mantido vivo a ponto de narrar, constrói-se um ato de resistência. José resiste à fome e, conseqüentemente, ao mundo capitalizado e excludente que o manteve à margem.

O aumento da densidade populacional nas cidades modernas, especialmente no contexto pós-industrial, está entre as causas que geram personagens como Bola Sete e José, destituídos de todo tipo de direitos, tornando-se “bandidos sociais”. O conto se inicia com José que, no auge do desespero, procura o Bola Sete; no seu processo de resistência, o protagonista tenta ser igual àquele que tinha algo mais do que ele. José entra para a criminalidade naturalmente, como que para continuar na busca de ter o que comer, na luta pela “barriga grande”. Bola Sete deixa que José guarde uma arma em sua casa [“casa não, barraco” (FONSECA, 2018, p. 121)], e é por meio dela que José vê perspectiva de uma realidade diferente:

Já contei o dia em que o Bola Sete, ele tinha outro apelido, Gaguinho, ninguém tinha coragem de chamar ele de Gaguinho, o Bola Sete já tinha matado três sujeitos que o chamavam por esse nome, mas não se incomodava de ser chamado de Bola Sete, ele deixou para eu guardar em minha casa, casa não, barraco, uma arma comprida, e eu olhei pelo tubo que tinha em cima da arma do Bola Sete e consegui ver o que nunca tinha conseguido ver: os brancos gordos bebendo e comendo, e matei um gordo branco, odeio os gordos, eu sou magro porque passo fome, e fiquei feliz de ter matado o branco gordo (FONSECA, 2018, p. 121).

Metaforicamente, a arma se torna uma espécie de luneta. Instrumento cilíndrico que serve para aumentar a visão de objetos a grande distância, é pelo cano da arma que José mira a possibilidade de subversão. Ele enxerga os “brancos gordos bebendo e comendo”, e se revolta ao perceber que essa não é uma vivência palpável para si. Ao ver aquilo que “nunca tinha conseguido ver”, José, magro porque passa fome, tem aí uma chance de reagir e se colocar no mundo como um indivíduo ativo. É por trás do cano da arma que José agora vê o mundo – e como pode ser diferente. Aí se dá o início de sua transformação.

Ainda, em personificação da efêmera e violenta realidade pós-moderna, Bola Sete, presente na narrativa desde o início do conto, carrega o próprio destino em seu apelido: a última bola do jogo. Sem caracterizações físicas, a não ser pelo derogatório epíteto Gaguinho, o prenúncio de seu nome sela sua vida, assim como a de milhares de outros:

mas felicidade não enche a barriga de ninguém, então tive a ideia de ir na casa do Bola Sete, que ficava num desses morros em que os moradores têm laje e fazem uma tal de feijoada todo sábado, e bati na porta da casa do Bola Sete e uma mulher preta, talvez um pouco magra, disse sim?, e eu respondi o... o... o..., e ela disse *o Bola Sete? a polícia matou ele, a polícia aqui só mata preto* (FONSECA, 2018, p. 121-122, grifo nosso).

Inserir no conto o léxico da sinuca – meio comumente conhecido como *habitat* de merdunchos – é usar estilisticamente de um terreno específico. Bola Sete simboliza um indivíduo que está sobre a corda bamba da instabilidade existencial de quem é autoritariamente morto pouquíssimas linhas após ser apresentado na história. Vale ressaltar que Bola Sete recebe certa admiração pelo narrador ao se impor em uma comunidade onde “ninguém tinha coragem de chamar ele de Gaguinho” (FONSECA, 2018, p. 121). Além disso, percebe-se que o personagem se insere tal qual José nos caminhos tortuosos da incapacidade de falar. O que difere Bola Sete do protagonista é que, apesar de não ter as habilidades “ideais” de eloquência e dicção, José nem falar consegue.

Ainda, José não mata simplesmente o “branco gordo”. O ato de matar simboliza a ânsia de afastar aquela realidade miserável. No momento em que elimina o maior símbolo da desigualdade social, inaugura sua luta por manter-se vivo. Após cometer o assassinato, o protagonista vai até a casa de Bola

Sete e descobre que a polícia o matou. Quem relata é Joana, a mulher de Bola Sete, com quem José mantém um diálogo que provoca dinamicidade no conto. Nota-se, porém, que ele gagueja ao chegar ao barraco: “uma mulher preta, talvez um pouco magra, disse sim?, e eu respondi o... o... o...” (FONSECA, 2018, p. 122). A incapacidade de oralizar seus sentimentos evidencia a desidentificação de José para com o mundo a sua volta. Após hesitar por um breve momento, entretanto, a mulher o convida para entrar na casa e comer feijoada:

pode dar no pé menino, eu fiquei parado e ela perguntou você gosta de feijoada?, eu não gosto de feijoada, acho que o moleque tem que comer feijoada cedo, na mamadeira, mas eu nunca tive mamadeira, nem peito de mãe, nem sei como é o gosto dessas coisas, e a mulher do Bola Sete disse que *you tem que comer alguma coisa nequinho*, não sei que idade eu tenho, mas pareço mais novo do que sou, *quem não come não cresce*, e a mulher me pegou pelo braço, entrei na casa e *ela me fez sentar numa mesa na laje da casa e botou um prato cheio de coisas na minha frente*, senti vontade de vomitar, mas não vomitei, nem comi, fingi que comia, mas comi apenas umas coisas de farinha com carne moída dentro (FONSECA, 2018, p. 122, grifos nossos).

José está tão seco pela fome que acaba, em algum nível, habituando-se a ela. Se vive em uma situação marginalizada há tanto tempo, igualmente será longo o caminho para que se habitue a comer. Por isso, sente vontade de vomitar quando Joana serve um prato de comida. É interessante, inclusive, pensar nos motivos pelos quais Joana agiu ao convidar esse menino desconhecido para dentro de sua casa. Ela o chama logo após vocalizar a morte de Bola Sete, o que pode parecer bastante súbito aos olhos do leitor. Pode-se pensar que há vestígios de humanidade em Joana, por mais que similarmente esteja sob circunstâncias periféricas. A personagem também está no morro resistindo à morte:

meu nome é Joana, meu pai se chamava João e a minha mãe se chamava Ana, e o seu nome, qual é?, respondi José, mas para falar a verdade eu não sei qual o meu nome verdadeiro, disse José porque tem mais José no mundo que qualquer outro João, Pedro, Miguel, o sujeito tem que ter nome de santo, disse dona Joana, São José é um bom santo, tem no mundo inteiro, nequinho (FONSECA, 2018, p. 122).

Diferentemente do protagonista, Joana tem a feijoada, tem comida na mesa. Embora sem sobrenome, ela carrega, acima de tudo, certa ancestralidade quando declara ter pai e mãe. A identidade de Joana está presente no sangue da mãe associado ao do pai; no nome da mãe – literalmente – conectado ao do pai; e em algum tipo de espiritualidade, na imagem de santos religiosos. Ela é uma personagem cuja vida tem algum sentido, enquanto na de José há somente a sensação de despertencimento e felicidade nenhuma.

Há uma contradição estratégica nas caracterizações físicas de Joana. O narrador, utilizando um advérbio de incerteza, destitui a mulher na primeira vez que a vê – “uma mulher preta, talvez um pouco

magra” (FONSECA, 2018, p. 122) – para então constituí-la no final do conto. Ela passa a ter “uma barriga enorme”, que se torna símbolo de felicidade e substância para José. Como ele busca a barriga grande e luta para sair da miséria, ele se associa a Joana e fica ao lado dela. Aqui está possivelmente o ápice de sua transformação:

e a mulher do Bola Sete disse aqui nós só vendemos erva, fumar erva não faz mal a ninguém, tem lugar lá fora em que erva é considerada uma coisa medicinal, sabe o que quer dizer isso, respondi que não sabia, ela disse que é uma coisa que faz bem pra saúde, igual cafiaspirina [...] você vai me ajudar a vender erva, mas pó a gente não vende, entendeu?, sim dona Joana, respondi. Passei a vender a erva da dona Joana, uns caras subiam no morro e compravam a erva e *eu passei a comer melhor, acho que engordei meio quilo. Mas crescer eu não cresci*, dona Joana disse que os ossos param de crescer, depois de algum tempo a única coisa que cresce é a barriga (FONSECA, 2018, p. 122-123, grifo nosso).

Não obstante, José não cresce. Ele não sucumbe à fome, mas está tão imerso na marginalização consequente da periferia social que apela inclusive para a religiosidade: “ela [Joana] tinha uma barriga enorme, mas a minha barriga não crescia, rezei para todos os santos, José, João, Pedro, Miguel, até para o tal de Papa para a minha barriga crescer” (FONSECA, 2018, p. 123). José, sem quaisquer origens, reza até para o maior símbolo do cristianismo; ele rezaria para qualquer um que fizesse crescer sua barriga. O contraste imagético entre Joana e José reforça a figura de desnutrição daquele que é desfavorecido da sorte e desprovido de humanidade.

Essa é uma história gigantesca. Elaborada em apenas um bloco textual contínuo, a escolha do gênero miniconto elucida a potência literária por meio da brevidade, transformando-se em uma estratégia narrativa a partir do momento em que não conta tudo. Pelo contrário: o movimento vai do destino de um indivíduo em particular em direção ao de uma história coletiva. E é aí que o conto representa um ato político – ao simbolizar o *macro* quando registra o *micro*. O contista e crítico argentino Julio Cortázar, exemplo da resistência latino-americana, afirma que:

[...] o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. [...] O contista sabe que não pode agir acumulativamente, que não tem o tempo por aliado (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Em contraste com o extenso título do conto, a estética fonsequiana é reconhecidamente cinematográfica. A narrativa é fragmentada, desenvolvida por meio de cenas justapostas e fatos que se misturam como um jogo de idas e vindas de memórias. O encadeamento cronológico linear é intercalado com reminiscências e reflexões pessoais, ao passo que as frases são entrecortadas como um fluxo de consciência representado intensamente por ideias. O conto todo possui apenas três pontos finais, sendo

que a presença demasiada das vírgulas causa uma sensação de sufocamento ao leitor; tudo acontece rápido demais, similarmente às circunstâncias miseráveis sob as quais o protagonista está assujeitado.

Os aspectos linguísticos do conto “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga” (2018) significam resistência inclusive ao modelo tradicional de escrita. Quando o protagonista conversa com Joana, os diálogos são representados por meio de discurso indireto livre, sem introdução das falas por verbos de elocução ou conjunções; sem indicação das vozes diferentes; sem a utilização de travessões, aspas ou dois pontos; à medida que a alternância entre as personagens é fugaz e instantânea, vê-se também a progressão do protagonista. Gradativamente, percebe-se no narrador uma busca quase acidental para ter o que comer. A fome – e a insubordinação a ela – instala o mais perfurante ato de resistência do conto: ao não morrer de fome, ele conserva sua existência; e resiste ao falar sobre. O protagonista subsiste diante das adversidades, permanece vivo e consegue narrar. A narração, assim como seu modo de enfrentamento à fome, torna-se uma necessidade de sobrevivência – e não uma opção.

A essa altura, cabe a investigação categórica em relação às duas formas de representação da resistência na literatura. Diferentemente de um *Feliz ano novo* (1975), que foi escrito como uma reação literal ao governo autoritário e repreendedor da época, “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga” (2018) não centraliza a resistência como *tema*. O conto não é datado, não foi criado no interior de uma esfera de significados historicamente enraizados em uma militância; isso não significa, no entanto, que não seja um texto político. Contrariamente: a narrativa resiste *imane*te e intrinsecamente ao assumir, nas palavras de Bosi (2002), uma mentalidade antiburguesa gerada dialeticamente como um “*não*” lançado à ideologia dominante. A escrita carnívora de Rubem Fonseca mostra suas garras precisamente ao se opor à inércia antidemocrática do mundo capitalizado. Ao utilizar toda a sua energia resiliente, o sujeito nega que a doutrina hegemônica “enfie goela abaixo” as forças opressoras.

O protagonista luta por princípios liberais, como o direito de ter o que comer. Ainda no princípio e logo após o crime, ele afirma ter ficado feliz após matar o “branco gordo”; mas, já que felicidade não o alimenta, o narrador se engendra no que parece ser o único modo de sobrevivência que lhe foi concedido: aderir ao mundo como lhe foi apresentado por Bola Sete. Se se embrenha na trajetória do banditismo social, não é porque quer; mas porque continuar vivendo exige que dribla a desordem política, econômica e social por meio de uma ordem individual. Se avista a criminalidade como possibilidade existencial, não é porque merece; mas porque é esta a chance de ser alguém que tem comida na mesa. Mais do que resistência militante, a personagem mira a sua sobrevivência. Sob a égide da violência social, Teixeira (2018) se vale da concepção hobsbawmiana de que os espaços “[...] onde o banditismo é endêmico são territórios nos quais a mão capitalista pesou sobre os rebeldes e sobre as populações igualmente pobres de forma mais repressiva”. Nesse sentido, conforme descrito por Hobsbawm (1976):

Em tais circunstâncias, as epidemias de banditismo representam algo mais que uma simples multiplicação de homens fisicamente aptos que, a passar fome, preferem tomar pelas armas aquilo de que necessitam. *Podem refletir a desagregação de toda uma sociedade, a ascensão de novas classes e o surgimento de novas estruturas sociais, a resistência de uma comunidade inteira ou de povos à destruição de suas maneiras de viver* (HOBSBAWM, 1976, p. 17, grifo nosso).

A resistência, dessa maneira, é contextualizada a partir da posição literária assumida por José. Porém, há de se compreender que, apesar de a atitude banditista representar um ato político, por vezes não rompe com a ideologia elitista e excludente. De acordo com Hobsbawm (1976), isso acontece porque:

Nessas circunstâncias, os bandidos se tornam permanentemente marginais, uma ameaça a todo homem “de respeito”. É talvez nesse ponto que surge a antimitologia do banditismo, na qual o ladrão aparece como o oposto do herói, como – para usarmos a terminologia dos nobres russos ao fim do século XVIII – “uma fera em forma humana”, “pronto a profanar tudo quanto é sagrado, a matar, a pilhar, a incendiar, a violar a vontade de Deus e as leis do Estado”. [...] Desaparece o mecanismo para integração do banditismo na vida política normal. O ladrão passa agora a pertencer apenas a uma parte da sociedade, a dos pobres e oprimidos. Pode integrar-se à rebelião do camponês contra o senhor, da sociedade tradicional contra a modernidade, das comunidades marginais ou minoritárias contra sua integração num corpo político maior, ou ainda fundir-se com aquela contrapartida permanente para o mundo “correto” ou respeitável, o “submundo” (HOBSBAWM, 1976, p. 94-95).

Indiretamente, é por meio da morte de Bola Sete e da interação com Joana que José tem o ensejo de sair sujeitado da sofrida inércia social. Nesse sentido, Bosi (2002) reflete:

Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 2002, p. 130).

Faz sentido que um “bandido” seja a referência de comportamento fundamental em uma história pós-moderna. Os heróis problemáticos, como conceitua Lukács (2000), são assim intitulados porque estão em conflito entre duas naturezas: a concernente ao indivíduo e à sociedade. Essa discordância é a essência do sujeito pós-moderno, que se vê exposto a novos sistemas e forçado a uma busca de valores autênticos em um mundo inautêntico. Essa degradação do herói problemático transforma a ficção na “transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado” (GOLDMANN, 1967, p. 16). Novamente, talha-se uma escultura resistente à forma

burguesa em curso de desenvolvimento por meio de um (anti) herói que representa algo maior – a totalidade de sua comunidade imaginária.

“O submundo – como seu nome deixa entrever – é uma anti-sociedade, que existe pela inversão dos valores do mundo convencional, mas possui com este uma relação parasita” (HOBSBAWM, 1976, p. 96). As palavras de Hobsbawm (1976) revelam as circunstâncias do ecossistema vivenciado pelo protagonista fonssequiano. No entanto, no conto de Fonseca, José não é só José; José é todos aqueles indivíduos marginalizados cuja existência se baseia tão unicamente na sobrevivência diária e na perspectiva de ter o que comer. Além de não reconhecer sua idade [“não sei que idade eu tenho, mas pareço mais novo do que sou, quem não come não cresce” (FONSECA, 2018, p. 122)], o protagonista desconhece seu próprio nome:

meu nome é Joana, meu pai se chamava João e a minha mãe se chamava Ana, e o seu nome, qual é?, respondi José, mas para falar a verdade eu não sei qual o meu nome verdadeiro, disse José porque tem mais José no mundo que qualquer outro João, Pedro, Miguel, o sujeito tem que ter nome de santo, disse dona Joana, São José é um bom santo, tem no mundo inteiro, neguinho (FONSECA, 2018, p. 122).

José é ninguém e todos ao mesmo tempo. Ele assume, sem querer, uma posição de representatividade da realidade dos morros e da favelização das periferias. Além de não saber seu nome e idade, o protagonista é desprovido de uma estrutura familiar que lhe reconheça a origem e dê sentido à sua vida, por isso:

e ela perguntou você gosta de feijoada?, eu não gosto de feijoada, acho que o moleque tem que comer feijoada cedo, na mamadeira, mas eu nunca tive mamadeira, nem peito de mãe, nem sei como é o gosto dessas coisas (FONSECA, 2018, p. 122).

José é órfão – de mãe, de barriga e da “própria” pátria. Tem-se, em seu ápice, um manifesto de vozes à margem da sobrevivência, indivíduos excluídos socialmente dessensibilizados pelas torturas rotineiras resultantes da ideologia dominante. Sob essa perspectiva, interessam as palavras de Silviano Santiago:

O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para turismo cultural. Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião [resistência], entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Rubem Fonseca compõe um artefato cultural extremamente simbólico. “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga” (2018) evidencia questões extremamente importantes no que tange à discussão sobre desigualdade social. A escrita fonsequiana se constitui como uma auspiciosa ilustração da resistência enquanto movimento interno ao foco narrativo. Além de resgatar o que foi dito, escancara também o não-dito – o silenciado.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Rubem Fonseca instaura uma abertura significativa para compreender as entranhas da pós-modernidade. No conto estudado, averiguou-se a escrita perfurante de um narrador que resiste à súbita e escaldante força de um capitalismo dilacerador. Em sua obra, para desconsolo daqueles que decididamente não superam a visão além do *status quo*, o marginal assume um protagonismo, até então ignorado e não admitido. A arte, porém, toma um lugar de resistência ao cotidiano dominante hierarquizado e violento. O conto compõe uma forma de resistência política que o leva a uma série de inovações na narrativa, mas não só: ao dar lugar para que o oprimido fale, o narrador transgride e escancara o que seria a resposta desejada pelo imperialismo hegemônico.

Fonseca, não se restringindo como autor, divergiu ativamente às imposições da censura militar ditatorial presente no Brasil ao longo de mais de 20 anos e, mesmo após a redemocratização, posto que a realidade social pouco tenha mudado, seguiu com suas pungentes denúncias dessa realidade até seu último livro: *Carne crua* (2018). Muito mais que uma literatura panfletária, é por meio de personagens indiscutivelmente humanos, embora situados no limite de uma existência possível, e de uma escrita transgressora que a narrativa de “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, instaura-se como resistência agônica e excruciante, repugnando quaisquer resquícios de conformidade ao capitalismo num terreno sedento e faminto tal qual é o brasileiro.

#### 5 REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 7-57.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. *Lex*: artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil: edição federal, 1967. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm)>. Acesso em: 30 mar. 2020.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; DE ALMEIDA PRADO, Décio; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-75.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

FONSECA, Rubem. Anotações de uma pequena história. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar., 1994. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/27/caderno\\_especial/9.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/27/caderno_especial/9.html)>. Acesso em: 5 jun. 2020.

FONSECA, Rubem. Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga. In: FONSECA, Rubem. *Carne crua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 121-123.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1995.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinicius Dantas. *Novos estudos CEBRAP*, v. 12, p. 16-26, 1985.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 34. ed. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, Marília, SP, ano 16, n. 35, p. 54-64, 2001. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/view/2221>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-27.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Literatura e arte de resistência. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; SARMENTO-PANTOJA, Tânia; UMBACH, Rosani (orgs.). *Estudos de Literatura e Resistência*. Pará: Pontes Editores, 2014. p. 11-31.

TEIXEIRA, Everton Luís Farias. *No escuro coração do século XX: uma proposta dialética entre Eric Hobsbawm e Guimarães Rosa*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

**Title**

Narrative as resistance in Rubem Fonseca: an analysis of the short story “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”.

**Abstract**

Based on the short story “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, embedded in the book *Carne crua* (2018), by Brazilian writer Rubem Fonseca, this paper investigates the narrator's literary strategies and his ways of coping with social reality liable to be situated under the sign of resistance. The discussion of the problem takes the precepts of theorists such as Sarmiento-Pantoja (2014) and Bosi (2002) in relation to the concept of resistance; Pellegrini (2001) and Jameson (1992; 1985) with regard to the contextualization of postmodernity; and literary critics Lukács (2000) and Goldmann (1964). In addition, historical notions of Hobsbawm's social banditry (1976) are utilized. Set in Latin America, fonsequian writing opens up silenced realities – such as the Brazilian periphery. Through brutalist aesthetics, Rubem Fonseca uses cinematographic stylistics whilst constructing intersected and striking statements. The purpose of this study is to look for thematic and aesthetic elements that are perceptible within the narrative with regard to the narrator's resistance. The short story, reported in first person, configures in a self-narrative protagonist a character that symbolizes the marginalization of society, the “slumization” of the periphery and the daily violence of urban space. The protagonist, in subsisting in the face of social adversity, represents political resistance to the oppressive forces of a dominant ideology.

**Keywords**

Periphery; Urban space; Brutalist aesthetics; Latin American literature.

---

Recebido em: 31/07/2020.

Aceito em: 03/11/2020.