

## **RIO DE JANEIRO, METRÓPOLE APOCALÍPTICA E PÓS-HUMANA**

UMA LEITURA DO CONTO “O QUARTO SELO (FRAGMENTO)” DE RUBEM FONSECA

### **RIO DE JANEIRO, APOCALYPTIC AND POST-HUMAN METROPOLIS**

A READING OF RUBEM FONSECA’S SHORT STORY “O QUARTO SELO (FRAGMENTO)”

**PAULO TEIXEIRA\***  
teixeirapt@hotmail.com

Numa abordagem interdisciplinar, na qual intervêm a teoria da literatura e a ciência espacial, o presente artigo examina a representação do Rio de Janeiro no conto “O quarto selo (Fragmento)” de Rubem Fonseca. Situado num futuro indeterminado, o conto recorre à técnica dos planos cinematográficos para descrever uma nova realidade urbana, na qual os espaços da modernidade tardia se veem substituídos por uma metrópole conformada por periferias. Num tempo em que os corpos, as máquinas e as cidades são mutuamente constitutivos, a presença da personagem-ciborgue alude à disseminação de identidades híbridas no contexto de uma geografia pós-humana. O protagonista é precisamente uma criação artificial, dotada de múltiplas identidades, no mundo ordenado e gerenciado do Rio de Janeiro entendido como metrópole apocalíptica. O apocalipse, para o qual remete o título do conto, deve ser entendido como um dispositivo que projeta um cenário catastrófico na realidade imediata, permitindo que questões de ordem social e política possam ser pensadas e discutidas.

**Palavras-Chave:** espacialidade; metrópole; apocalipse; pós-humano; Rubem Fonseca.

In an interdisciplinary approach, in which theory of literature and space science intervene, this article examines the representation of Rio de Janeiro in Rubem Fonseca’s short story “O quarto selo (Fragmento)”. Set in an indeterminate future, the tale uses the technique of cinematographic plans to describe a new urban reality, in which the spaces of late modernity are replaced by a metropolis formed by peripheries. At a time when bodies, machines and cities are mutually constitutive, the presence of the cyborg character alludes to the dissemination of hybrid identities in the context of a post-human geography. The protagonist is precisely an artificial creation, endowed with multiple identities, in the ordered and managed world of Rio de Janeiro understood as an apocalyptic metropolis. The apocalypse, to which the title of the story refers, must be understood as a device that projects a catastrophic scenario in the immediate reality, allowing questions of a social and political order to be thought and discussed.

---

\* Investigador independente, Doutorado em Geografia pela UFBA, Salvador, Brasil. ORCID: 0000-0001-8423-1735

**Keywords:** spatiality; metropolis; apocalypse; post-human; Rubem Fonseca.

Data de recepção: 2020-05-24

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2660](https://doi.org/10.21814/2i.2660)

## 1. Um encontro entre Geografia e Literatura

As últimas décadas assistiram a um interesse crescente pela política do lugar, pela dimensão cultural da Geografia e pela reafirmação do papel desempenhado pelo espaço nos estudos literários e culturais. Fredric Jameson, depois de descrever a dependência do pós-modernismo daquele suplemento de espacialidade que resulta do esgotamento da História e da conseqüente valorização do presente, concluiu: “[...] o espaço para nós é uma dominante existencial e cultural” (Jameson, 1997, p. 364).

Com o *spatial turn*, verificou-se a emergência de uma Geografia Cultural (Duncan, Johnson & Schein, 2004; Claval, 2007) que atende a novos métodos na teoria cultural e a uma problematização geral da noção de centro, da representação mimética e das estruturas de poder. Geógrafos como Edward Soja (1996) e Doreen Massey (2008) defenderam o recurso a um discurso interdisciplinar na abordagem ao espaço e à subjetividade, a fim de se compreenderem as práticas que permitem que o lugar que o sujeito assume seja constitutivo e expressivo da sua identidade.

À semelhança da Geografia, a teoria literária não se subtraiu à nova tendência e começou a questionar de forma mais sistemática a representação do espaço no universo ficcional. Como refere Robert Tally, “Ao longo das últimas décadas, a espacialidade converteu-se num conceito-chave para os estudos literários e culturais” (Tally, 2013, p. 3, tradução nossa). Um número considerável de críticos literários (Mitterrand, 1986; Mchale, 1987; Moretti, 2003; Westphal, 2007; Tally, 2013) chamou a atenção para o facto de que a reconfiguração na nossa maneira de entender o espaço acentuou não apenas a importância do espaço narrativo dentro do texto literário, mas suscitou também uma reconfiguração daquilo que entendemos por realidade.

Franco Moretti destacou aquilo que designa de “a natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, as suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas” (Moretti, 2003, p. 15). De acordo com o autor, a forma de um determinado texto é condicionada ou mesmo determinada pelos espaços e lugares que ele representa: “O espaço não é o ‘fora’ da narrativa, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro” (Moretti, 2003, p. 81).

Richard Lehan, por sua vez, concebe a cidade e as suas várias representações na literatura como dois textos que se moldam mutuamente, sustentando que, “tal como a literatura atribuiu uma realidade imaginativa à cidade, as mudanças urbanas, por sua vez, ajudaram a transformar o texto literário” (Lehan, 1998, p. xv, tradução nossa). A abordagem de Richard Lehan é informada por um princípio orientador, o de que “os modos de leitura da cidade oferecem pistas para os modos de ler o texto, a teoria urbana e a teoria literária complementando-se uma à outra” (Lehan, 1998, p. 9, tradução nossa).

O pensamento geográfico mais recente foi, ele próprio, influenciado por modelos de leitura e de textualidade provenientes da crítica e da teoria literária. De maneira coincidente, a concepção do espaço em Doreen Massey tem como premissa o entendimento de que “Da mesma forma como o texto foi desestabilizado na teoria literária, também o espaço poderia ser desestabilizado na Geografia (e, certamente, na teoria social em sentido mais amplo)” (Massey, 2008, p. 54).

Se os textos de Bakhtin (1998) e de Mitterrand (1986) confirmaram a importância do espaço na análise literária, foi necessário esperar pela publicação da obra *Des Romans-*

*géographes* de Brosseau (1996) para que ganhasse forma uma abordagem interdisciplinar, na qual intervêm a teoria da literatura e a ciência espacial. Diferentemente dos pesquisadores literários, os geógrafos interessam-se não apenas pela representação do espaço, mas também pela sua produção, ou seja, pelo espaço entendido como uma prática espacial. No encontro interdisciplinar entre Geografia e Literatura, os geógrafos pós-modernos tendem a considerar o espaço como um termo contestado e instável, sempre aberto à discussão e à reconsideração (Massey, 2008).

É neste âmbito que nos propomos efetuar uma abordagem interdisciplinar, na qual intervêm a teoria da literatura e a ciência espacial, à representação do Rio de Janeiro no conto “O quarto selo (Fragmento)” de Rubem Fonseca. No contexto de uma hipotética desagregação da atual ordem política, social e econômica, o conto proporciona visões de um futuro em que as realidades conhecidas são perturbadas. O presente artigo pretende analisar o modo como a ficção do autor descreve as transformações e distorções da presente espacialidade, contribuindo para pensar as relações socio-espaciais num cenário apocalíptico e pós-humano.

## 2. Uma espacialidade apocalíptica

O termo *apocalypse* tem na sua raiz uma conotação religiosa. No étimo grego, a palavra possui o significado de *revelação*. No livro do Apocalipse, escrito pelo apóstolo João na ilha de Patmos e inserido no Novo Testamento, essa revelação dá a conhecer a vontade de Deus, a sua providência em relação ao final dos tempos e ao Juízo Final.

Se durante muito tempo o apocalipse se referiu ao fim do mundo como uma realidade vindoura, na época contemporânea passou a designar a existência imanente de um mundo definido pela crise: “Não mais iminente, o Fim é imanente”, anunciou Frank Kermode (Kermode, 2000, p. 25, tradução nossa). A ficção de temática apocalíptica elabora cenários nos quais se especula sobre a eventual subversão da ordem estabelecida. Um sentido de crise e de decadência constitui uma faceta importante da ficção pós-moderna, reveladora dos medos e das dúvidas de uma época incerta e transitória. Gustavo Flávio, protagonista do romance *Bufo & Spallanzani*, expressa bem essa angústia e perplexidade:

Pedi a Minolta que me trouxesse livros sobre como seria (ou será?) o fim do mundo causado por uma guerra nuclear. Gostava de imaginar a catástrofe, os queimados que seriam dizimados imediatamente, os feridos que agonizariam, sem assistência médica, os expostos à radiação que pereceriam aos poucos, e os que morreriam de fome e de sede e de frio e de loucura, antes mesmo que a radiação fizesse efeito. Li o que escreveram os russos Bayev, Bochkov, Moiseev, Sagdeyev, Aleksandrov e os americanos Holdren, Sagan, Ehrlich, Roberts, Malone. O fim horrível do mundo estava próximo, mas nem os cientistas, nem os poetas, nem os santos faziam coisa alguma para evitar que acontecesse. A espécie tinha os seus dias contados (Fonseca, 1985, p. 260–261).

A citação do romance de Rubem Fonseca reflete esse sentimento muito real de urgência e de antecipação presente nas narrativas finisseculares. Um aspeto que passou a influenciar esse sentimento de crise foi a perda de sentido das grandes narrativas (Lyotard, 1998) e, em paralelo, das expectativas redentoras que o texto bíblico prometia cumprir. O pensamento pós-moderno questionou a nossa crença na ideia de progresso e desafiou as correntes filosóficas que pressupunham existir dentro do processo histórico um sentido ou uma orientação reconhecível. Desta forma, a ficção pós-moderna assumiu frequentemente um registro distópico, descrevendo cenários apocalípticos que não são acompanhados de uma utopia concomitante.

Se aceitarmos o facto de que o apocalipse não tem de corresponder à imagem de um cataclismo final e irrevogável, mas pode ser representado por um cenário difuso de medo,

destruição e morte, os acontecimentos catastróficos da era atual são reconhecidamente fenômenos muito encenados, difundidos pelos órgãos de comunicação de massa, e tão familiares que se tornaram parte do nosso cotidiano. É a essa realidade que Jean Baudrillard se refere quando afirma que: “O verdadeiro acontecimento do Apocalipse está por trás de nós, no meio de nós e somos, em vez disso, confrontados com a realidade virtual do Apocalipse, com a comédia póstuma do Apocalipse” (Baudrillard, 2000, p. 36, tradução nossa).

Uma curiosa mescla de *noir* e de ficção científica, “O quarto selo (Fragmento)”, incluído na obra *Lúcia McCartney*, publicada em 1969, transforma o Rio de Janeiro numa metrópole futurista. O conto alude, deste o próprio título, ao texto bíblico e aos versículos 7 e 8 do sexto capítulo do livro do Apocalipse, citados como epígrafe da coletânea: “E quando se abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: “Vem e vê.” E apareceu um cavalo amarelo: e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome e pela mortandade, e pelas alimárias da Terra” (Fonseca, 2004, p. 235). No entanto, numa ironia típica do autor, o Deus referido no texto é uma entidade profana, uma sigla que designa o departamento de segurança: “(DEUS: Departamento Especial Unificado de Segurança.)” (Fonseca, 2004, p. 264).

Numa espécie de roteiro cinematográfico, Rubem Fonseca mostra-nos como o futuro urbano já chegou. O protagonista é confrontado com esta nova realidade urbana: os espaços da modernidade tardia veem-se substituídos por uma metrópole constituída por periferias. O autor cumpre a constatação de Milton Santos, quando descreve “a cidade a se tornar um conjunto de guetos” (Santos, 1990, p. 89), assim como a realidade descrita por Mike Davis (2006) na obra *Planet of Slums*.

A metrópole representada no conto caracteriza-se por uma periferização generalizada, que transformou em guetos, em *Favelas Urbanas Verticais de Alto Gabarito*, os bairros de classe média da Zona Sul: “Num carro com vidros à prova de bala, Pan percorreu os dois grandes guetos da Zona Sul, as FUVAGs de Copacabana e Ipanema” (Fonseca, 2004, p. 265). Os prédios, emblemáticos da imagem desses bairros litorâneos, são agora chamados de cortiços: “Às dezessete e trinta cerca de duzentas mil pessoas começaram a destruir os botequins, armazéns, farmácias e lojas dos cortiços da avenida Nossa Senhora de Copacabana” (Fonseca, 2004, p. 265).

Nesta perspectiva, podemos ler o conto como o testemunho literário de uma nova ordem espacial, assinalada por uma uniformização do espaço – toda a metrópole é constituída por favelas –, que assenta numa perda definitiva da singularidade das suas partes e se assemelha àquilo que Edward Soja veio a designar de cidade *outside-in*, “uma globalização da Cidade Interior que traz todas as periferias do mundo para o centro, arrastando o que antes era considerado ‘alhures’ para a sua própria zona simbólica” (Soja, 2000, p. 250, tradução nossa).

Situado num futuro indeterminado, o conto não deixa dúvidas quanto ao espaço no qual a ação decorre, o Rio de Janeiro, denunciado pela toponímia precisa: rua Uruguaiana, Presidente Vargas, praça XV de novembro, largo da Carioca. Embora nenhum cataclismo de grande magnitude tenha ocorrido, o conto deve ser entendido, desde o próprio título, como uma narrativa apocalíptica, na medida em que é uma ficção prospetiva, que radicaliza tendências e inquietudes da sociedade num espaço decadente e pós-histórico.

O autor recorre à técnica dos planos cinematográficos para projetar diferentes quadros que se sucedem ao longo da narrativa. Deparamo-nos com um exemplo ilustrativo do que se disse nas breves descrições de cena semelhantes às didascálias das peças teatrais e dos guiões cinematográficos, de que o trecho seguinte é um exemplo: “9. O Chefe estava

deitado na cama de ferro. A câmera e o microfone de TV, operados na sala do GG, aproximaram-se do rosto do Chefe” (Fonseca, 1994, p. 267). Esta técnica descritiva reforça o efeito asfíxiante e desconcertante desse espaço periférico, caótico e desintegrado. Ou, dito de outra maneira, o autor constrói um espaço entrópico, que representa a desintegração da metrópole por meio de uma estrutura narrativa que desvela as suas contradições, tensões e fronteiras. Este espaço periférico acumula visões urbanas paradoxais à maneira de um quadro cubista. Até na região administrativa mais distante do centro tradicional da cidade, naquilo que Maurício de Abreu designa de “*periferia intermediária*” (Abreu, 2006, p. 18), os edifícios atingem a dimensão dos arranha-céus norte-americanos: “Dirigindo em alta velocidade, Pan chegou a Santa Cruz. Parou o carro na garagem de um edifício novo, subiu ao 74º andar” (Fonseca, 2004, p. 266). Vemos, assim, que a imagem do *urban sprawl*, a metrópole amorfa caracterizada pelo crescimento hipertrofiado dos seus subúrbios, na forma de uma urbanização de densidade demográfica decrescente (Beugmann, 2005), se vê aqui substituída por bairros que se desenvolveram em altura e edifícios que rivalizam com os de Manhattan, o que configura uma exata inversão do que sucede nas cidades norte-americanas.

No conto, o Rio de Janeiro é uma metrópole superpovoada, um espaço hostil e ameaçador: “São vinte milhões de pessoas nas FUVAGs”, contabiliza o Governador Geral para Pan (Fonseca, 1994, p. 264). A metrópole fluminense é descrita num momento de insurreição popular, liderada pelos “(*BBB: especialistas em incêndios e saques, sigla derivada do grito dos terroristas negro-americanos do século XX, burn, baby, burn.*)” (Fonseca, 2004, p. 262):

5. Segunda-feira, dia 18. O movimento na estação do metrô, na rua Uruguaiana com Presidente Vargas, era intenso. Às dezessete horas explodiu a primeira bomba, próximo de um dos guichês. Em seguida, mais cinco explosões, a última destruindo vários vagões de uma composição. Muitos gritos e gemidos. Cheiro de roupas e carnes queimadas. Às dezessete e trinta cerca de duzentas mil pessoas começaram a destruir os botequins, armazéns, farmácias e lojas dos cortiços da avenida Nossa Senhora de Copacabana. Os duzentos mil, em seguida, se deslocaram em direção ao centro da cidade, ao encontro da massa que destruía as estações do metrô. Grupos de BBB, comandados pelo rádio, armados de metralhadoras, espalharam-se pela cidade atirando bombas EXPLA nos edifícios. (EXPLA: Explosivos Plásticos.) (Fonseca, 2004, p. 265).

A realidade descrita antecipa, em mais de um aspeto, a leitura que Edward Soja efetuará da obra de Mike Davis, *Cidade de quartzo*, precisamente subintitulada, *Escavando o futuro em Los Angeles*, baseada na obra *Blade Runner*, romance de Philip K. Dick adaptado posteriormente ao cinema por Ridley Scott:

[...] o cenário descreve uma futura cidade pós-apocalíptica que empurrou a exópole carcerária até ao último extremo. Todas as culturas do mundo parecem amontoadas num núcleo urbano cheio de fumo, que vibra com uma violência iminente. As fronteiras étnicas e raciais dissolveram-se aparentemente num caos fractal, no qual já não há nenhum lugar seguro nem nenhuma identidade estável. Torna-se difícil assinalar a diferença entre o cidadão e o estrangeiro, até mesmo entre humanos e andróides, já que todos os grupos periféricos da Terra vivem agora no centro, mesclados numa heterogeneidade homogeneizada (Soja, 2000, p. 319, tradução nossa).

Neste sentido, observamos que o autor vai além das representações estereotipadas da periferia do Rio de Janeiro, ao descrever uma metrópole apocalíptica que prefigura a verticalização dos subúrbios, assim como transformações e distorções da presente espacialidade (Soja, 1993).

### 3. Rio de Janeiro, metrópole pós-humana

O Rio de Janeiro descrito no conto de Rubem Fonseca constitui uma metrópole carcerária, uma extensão da prisão panóptica (Foucault, 2004) a todo o espaço urbano, que produziu, concomitantemente, espaços de insurreição que minam o poder instituído. A cidade, como um centro de poder administrativo e político, deu lugar a uma série de zonas (McHale, 1987), onde, por um lado, as fronteiras entre o público e o privado deixaram de ser evidentes e, por outro, a invisibilidade e ubiquidade da comunicação eletrônica substituíram a presença do corpo como uma condição necessária para a organização urbana: “*Intercom*, circuito fechado, ou vis-à-vis?” “Circuito fechado”, disse o GG” (Fonseca, 2004, p. 263). O conto antecipa, deste modo, o papel a ser desempenhado pela televisão, pelas câmaras de vigilância e pela comunicação telemática nos dias atuais.

Num dos cantos da sala o guarda velho balançou a cabeça. Pan escreveu numa cartolina branca, em letras de fôrma grandes: O GOVERNADOR GERAL ESTÁ VENDENDO VOCÊ PELA TELEVISÃO. ELE QUER SABER ONDE PODEMOS ENCONTRAR O CACIQUE. SE VOCÊ DISSER SERÁ POUPADO. “Limpe os olhos dele”, disse Pan. Os dois guardas enxugaram com esponjas e lenços os olhos do Chefe. Ao ver a cartolina, o Chefe fechou os olhos. “Ele é duro”, disse Pan, “nem sequer conseguimos saber há quanto tempo ele chefia os BBB.” “O seu trabalho, Pan, tem sido altamente recomendável, brilhante mesmo”, disse o GG. Pan deu uma volta na roda do aparelho constritor testicular. O guarda velho disse baixinho para o jovem: “Nunca vi serviço tão malfeito. Assim ele vai matar o homem. Mas quem está dirigindo o serviço é ele, que parece não ter experiência, mas está com as ordens, entendeu?” Pan escreveu numa outra cartolina a palavra EUNUCO e colocou-a na frente dos olhos do Chefe. (EUNUCO: Eunuco.) O Chefe fechou os olhos. “Você me põe a par do que for acontecendo”, disse o GG, desligando a televisão. A câmera e o microfone recuaram para o nicho da parede (Fonseca, 1994, p. 267).

As relações interpessoais, os atos sexuais, as cenas de tortura ou de violência, são mediadas por aparatos tecnológicos. Para comunicar entre si, as personagens recorrem a um sem número de suportes eletrônicos: o IVE, Identificador Vocal Eletrônico; o CTCF, Compartimento de Transmissão de Circuito Fechado; o CONTROLE, um computador; o INTERCOM, Intercomunicação direta. As portas, blindadas e automáticas, são acionadas por botões. A proliferação de siglas destinadas a identificar os apetrechos eletrônicos, os códigos comportamentais, as armas químicas, os instrumentos de tortura ou os departamentos criminais, com recurso a neologismos suscetíveis de significar qualquer coisa, revela, desde logo, uma tentativa de esvaziamento do seu sentido. Para além daqueles citados noutros momentos deste artigo, cabe-nos referir: o IS, Identificação Social; o IE-IE-IE, Irritante Epidérmico Triplo Concentrado; o RDE, Regulamento de Defesa pessoal; o EEE ou 3E, Estupefaciente de Efeito Estuporante; o CO: Código de Obscenidades, coleção de palavras de uso rigorosamente interdito; o PERSAB: Persuasão Absoluta, instrumento de tortura física; o PERCOM, Persuasão Compulsiva, instrumento de tortura psíquica; o GASPAS: Gás paralisante; o IPTMM, Instituto Pesquisador de Tendências Motivacionais da Massa; o DEPOSE, Departamento de Polícia Secreta.

“O quarto selo (Fragmento)” dá-nos a conhecer a história da personagem Exterminador ou R, contactado pelo Cacique para matar o Governador Geral (GG). O Exterminador pertence a uma unidade de elite que tem por “função [...] matar as autoridades, técnicos e burocratas de alto nível que nunca apareciam em público e assim estavam longe do alcance dos ESQUADRÕES. (ESQUADRÕES: grupos de especialistas em atentados pessoais com explosivos.)” (Fonseca, 2004, p. 261).

O pensamento pós-humano chama a atenção para novas práticas de inscrição corporal e de diferenciação biopolítica. Foi uma compreensão da passagem para um novo conceito de corporeidade que levou Donna Haraway a declarar que o ciborgue deveria constituir o

modelo para futuras subjetividades: “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Haraway, 2009, p. 36). De acordo com a autora, a maneira como os corpos habitam o espaço urbano é perturbada pelo que designou de “as relações sociais da ciência e da tecnologia” (Haraway, 2009, p. 63). No momento em que a ciência contemporânea reproduz corpos *in vitro* a partir de dados genéticos previamente armazenados, tornaram-se problemáticos os critérios que anteriormente serviam para estabelecer uma distinção entre os humanos e os outros animais, e entre os humanos e as máquinas. Como esclarece Marcin Mazurek na obra *A sense of apocalypse: technology, textuality, identity*,

a abordagem pós-humana ofusca a distância entre o humano e o tecnológico quase completamente. O homem já não é considerado contra a máquina, da mesma maneira que a máquina não é mais tratada como uma mera ferramenta que facilita ações diárias. Por isso, o que parece implicitamente estar subjacente no discurso pós-humano é a convicção de uma evolução sociopsicológica tecnicamente determinada e experimentada pelo sujeito pós-humano. É desnecessário dizê-lo, a evolução em questão é de natureza essencialmente terminal; situa o humano e o tecnológico como correlacionados e mutuamente dependentes, sem atribuir a primazia a qualquer deles (Mazurek, 2014, p. 114, tradução nossa).

O protagonista do conto de Rubem Fonseca teve o corpo adaptado tecnologicamente para servir as necessidades do crime. O Exterminador é um híbrido complexo capaz de mudar de sotaque e de modelar a personalidade de acordo com os seus propósitos:

“Qual é o alvo?”, perguntou o Exterminador com sotaque carioca, os Il soando como uu. “O GG.” (GG: Governador Geral.) “Não vai ser fácil”, disse o Exterminador com sotaque gaúcho, o I vibrando no céu da boca. Uma pequena demonstração de habilidade para impressionar, ou divertir, o Cacique. R podia ser infiltrado em qualquer parte do país ou do exterior. Ele assumia qualquer papel. Nem o IVE percebia sua impostura. (IVE: Identificador Vocal Eletrônico.) R controlava os mínimos gestos — comer, andar, sentar, correr, fumar, até a maneira de pensar ele condicionava ao personagem assumido. O treinamento dos Exterminadores para enganar e matar era tão elaborado e difícil quanto o dos antigos astronautas (Fonseca, 2004, p. 261–262).

Como uma máquina programada para matar, o Exterminador controla o comportamento, a aparência, os gestos e a voz de acordo com as suas necessidades, mostrando-se capaz de iludir os aparelhos de controle. A sua dicção é mecânica e sincopada, à maneira de um atendedor automático:

“IS?”, perguntou o porteiro. (IS: *Identificação Social*.) O Exterminador balançou a cabeça negativamente. “Sobretaxa de vinte por cento”, disse o porteiro. “OK”, disse o Exterminador. “Quantas horas?”, perguntou o porteiro. “Não sei”, disse o Exterminador. “Mais dez por cento”, disse o porteiro. “OK”, disse o Exterminador. (Fonseca, 2004, p. 263)

A identidade é multiplicada no ciborgue pois, como afirma Haraway (2009, p. 96): “O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim)”. O Exterminador do conto de Rubem Fonseca é precisamente uma criação artificial, dotada de múltiplas identidades. Depois de comparecer nas primeiras cenas, ele só reaparece sob o seu verdadeiro nome na última cena. Sabe-se então que assumiu a identidade de Pan Cavalcânti, homem de confiança do Governador Geral. No entanto, não nos é possível situar o momento em que ocorreu essa transformação. Entre o quarto e o décimo primeiro fragmento (ou plano, se quisermos recorrer à linguagem cinematográfica), Pan Cavalcânti surge várias vezes, tal como vimos ao longo das citações anteriores, mas não sabemos se sob a sua verdadeira identidade ou como personagem incorporada pelo Exterminador. O conto termina, justamente, com essa revelação:

Por um segundo o GG olhou o rosto de Pan. Subitamente o GG enfiou a mão dentro do paletó. Mas o Exterminador foi mais rápido. Sua 5 Superchata detonou abrindo um buraco em cima do olho direito do GG, que caiu de bruços sobre o braço que segurava a própria arma ainda dentro do paletó. O Exterminador curvou-se sobre o corpo caído. Apoiou o cano da arma na base do crânio do GG e detonou uma segunda vez. É preciso tomar cuidado, a medicina de hoje está muito adiantada, pensou o Exterminador enquanto pisava nos miolos do GG espalhados pelo chão (Fonseca, 2004, p. 269).

#### 4. Considerações finais

A abordagem recente em Geografia e Literatura (Brosseau, 1996; Westphal, 2007; Tally, 2013) corresponde a um movimento de afastamento de modelos ultrapassados para uma nova conceptualização da espacialidade. Um sentido do lugar ordenado e universal foi questionado e substituído por uma ideia mais difusa de espacialidade, na qual diferentes discursos e narrativas concorrem entre si. Doreen Massey fez questão de ressaltar que “A verdadeira importância da espacialidade” reside precisamente no fato de que ela suscita “a possibilidade de múltiplas narrativas” (Massey, 2008, p. 111). O conto “O quarto selo (Fragmento)” de Rubem Fonseca explora a complexidade da inter-relação entre os corpos e as espacialidades urbanas (Soja, 1993; 1996), pela representação da metrópole fluminense num contexto apocalíptico, sem deixar de se envolver com a política da realidade metropolitana concreta.

Num tempo em que os corpos, as máquinas e as cidades são mutuamente constitutivos, a presença da personagem-ciborgue alude, deste modo, à disseminação de identidades híbridas no contexto de uma geografia pós-humana. Embora o conto proporcione visões de um futuro indeterminado e especule sobre a eventual desagregação da ordem política, social e econômica tal como a conhecemos, não é possível ignorar o fato de que a coletânea, da qual ele faz parte, foi publicada um ano após a promulgação do Ato Institucional Número 5, que se traduziu, entre outras medidas, na suspensão das garantias constitucionais e na institucionalização da tortura usada como instrumento de Estado. O apocalipse, para o qual o título do conto remete, deve, assim, ser entendido como um dispositivo que projeta um cenário catastrófico na realidade imediata, permitindo que questões de ordem social e política possam ser pensadas e discutidas.

#### REFERÊNCIAS

- Abreu, M. de. (2006). *Evolução urbana do Rio de Janeiro* (4ª ed.). Rio de Janeiro: IPP.
- Bakhtin, M. (1998). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (4ª ed.). São Paulo: UNESP.
- Baudrillard, J. (2000). *The Vital illusion*. New York: Columbia University Press.
- Beugmann, R. (2005). *Sprawl: a compact history*. Chicago: Chicago University Press.
- Brosseau, M. (1996). *Des romans-géographes*. Paris: L’Harmattan.
- Claval, P. (2007). *Geografia cultural* (3ª ed.). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Duncan, J. S., Johnson, N. C., & Schein, R. H. (Eds.) (2004). *A companion to cultural geography*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Fonseca, R. (1985). *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Fonseca, R. (2004). *Contos reunidos (7ª reimp.)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Foucault, M. (2004). *Vigiar e punir (29ª ed.)*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Haraway, D. (2009). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Haraway, D.; Kunzru, H.; Tadeu, T (Eds.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio (2ª ed.)*. São Paulo: Editora Ática.
- Kermode, F. (2000). *The sense of an ending: studies in the theory of fiction with a new epilogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Lehan, R. (1998) *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Liotard, J.-F (1998). *A condição pós-moderna (5ª ed.)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Mazurek, M. (2014). *A sense of apocalypse: technology, textuality, identity*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. New York & London: Methuen.
- Moretti, F. (2003). *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Santos, M. (1990). *Metrópole corporativa fragmentada: o caso de São Paulo*. São Paulo: Hucitec.
- Soja, E. W. (1993). *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real and imagined places*. Cambridge & Oxford, Blackwell Publishers.
- Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Tally Jr., R. (2013). *Spatiality*. London & New York: Routledge.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique: Réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit.