**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA BRASILEIRA**

TONY MONTI

**Escritores e assassinos
- urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca -**

[versão corrigida]

**São Paulo
2011**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Escritores e assassinos
- urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca -
[versão corrigida]

Tony Monti

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo
2011

RESUMO

Esta tese pretende entender a literatura violenta de Rubem Fonseca a partir da comparação entre personagens assassinos e personagens artistas das coletâneas de contos *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Na estrutura das narrativas são destacados os elementos "urgência", "solidão" e "silêncio" como marcas de uma inextensão generalizada que baliza as ações dos personagens e promove uma sensação de aprisionamento no tempo presente. O universo ficcional é confrontado com o contexto histórico definido por um regime político autoritário e um processo acelerado de modernização industrial. Destaca-se nos livros analisados a busca por um narrador que possa lidar com as transições rápidas que caracterizam a atividade dos personagens, e com um tempo extenso necessário à narrativa e à reflexão sobre a violência.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, literatura brasileira, conto, violência, narrativa contemporânea

ABSTRACT

This thesis aims to understand the violent writings by Rubem Fonseca, based on the comparison between the assassins and the artists as characters on the short stories presents in the books *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975) and *O cobrador* (1979). From the structure of the narratives, the elements "urgency", "loneliness" and "silence" are highlighted as signs of a generalized lack of extension that shapes the actions of the characters and promotes the sense of incarceration in the present. The fictional universe is confronted with an historical context defined by an authoritarian political regime and an accelerated process of industrial modernization. It is noteworthy in the analyzed books the search for a narrator that deals with the quick transitions that define the activity of the characters, and with an extense time, needed by the narrative and for the reflection on violence.

Key-words: Rubem Fonseca, brazilian literature, short story, violence, contemporary fiction

Esta tese é dedicada

a meus pais, por me fazerem acreditar, sem nunca terem dito, que posso contar com eles sempre.

a Abilio, Julián, Leandro e Eduardo, com quem me sinto tranquilamente acolhido como no tanque de areia do pré-primário. As discussões sobre literatura, para mim, são a desculpa conveniente para estar com vocês.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, que apoiou com uma bolsa de estudos a realização desta tese.

A meu orientador, Vagner Camilo, pela confiança e pela generosidade.

Aos professores da banca de qualificação, Edu Teruki Otsuka e Ariovaldo José Vidal, pelas sugestões que colaboraram para a boa confecção deste texto.

Aos professores da banca de defesa da tese, Vilma Sant'Anna Arêas, Mário Luiz Frungillo, Edu Teruki Otsuka e Hélio de Seixas Guimarães, pelos valiosos comentários que agora encaminham a continuação deste trabalho.

Nós somos canibais, é preciso não esquecer. E respeitar a
violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha
ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue.
- Clarice Lispector -

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
# Vale tudo	6
# Modernização à brasileira	9
# Intensidade e extensão - a formação de um narrador	12
# Modernidade artística	19
 DELIMITAÇÃO DO OBJETO	 25
 1. OS ASSASSINOS	 27
1.1. O bando	28
1.2. A revolução	43
1.3. O fantasma	64
1.4. O furo	80
1.5. urgência, solidão e silêncio	89
 2. OS ESCRITORES	 100
 CONSIDERAÇÕES FINAIS -	 121
- de volta ao cobrador	
 BIBLIOGRAFIA	 127

Introdução

Não é o século da promessa, mas sim o
da realização. É o século do ato, do
efetivo, do presente absoluto e não do
anúncio ou do porvir.
- Alain Badiou -
(sobre o século XX)

As restrições à expressão e ao comportamento impostas pela autoridade federal durante o Regime Militar moldaram à força uma semelhança entre artistas e bandidos. Conduzidos a porões e prisões, acusados de transgressão moral ou política, atores, escritores, músicos e dramaturgos foram, tanto quando ladrões e assassinos, alvo de repressão policial.

A literatura na época, ainda que impedida de se opor abertamente ao Regime, registrou como pôde as marcas da intolerância e do espírito deste tempo. Não é casual que nos anos sessenta e setenta uma literatura urbana aguda e contundente tenha se consolidado no país em paralelo com a violência institucionalizada como prática de Estado e com um processo de modernização que em nenhum momento se preocupou com a distribuição, aos distintos estratos sociais, da capacidade econômica que acumulou.

Nos contos de Rubem Fonseca do período, a violência acontece inúmeras vezes e nos mais diversos cenários, permeia o crime, o amor, o sexo e o trabalho, e constrói um universo ficcional no qual é um de seus fundamentos. Mesmo para leitores de hoje, parcialmente anestesiados por décadas de violência em literatura, cinema e jornalismo, a perversidade e a gratuidade de alguns personagens ainda destoam do relato ordinário e cotidiano.

Serão estudados neste trabalho *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), todos publicados durante o Regime Militar. No primeiro capítulo, serão selecionados contos nos quais há violência física explícita, em particular assassinatos, a fim de mapear os diversos contextos nos quais acontecem as ações criminosas. O percurso será norteado pela observação inicial de que diferentes fatores motivam os sujeitos da violência: a formação social do país, dependente por séculos da exploração escravista, baseada em clientelismo e relações personalistas, produz durante os anos Regime Militar manifestações violentas que incluem mas não se limitam à contraposição simples entre pobres e ricos. A literatura, imersa na matéria histórica, traz impressos em si aspectos destas manifestações.

O segundo capítulo complementa o primeiro ao analisar nos contos as figuras dos artistas, em particular os escritores, a fim de encontrar semelhanças e diferenças entre estes e

os assassinos. Pretende-se assim estabelecer uma espécie de poética do autor formulada in acta no próprio texto literário, entender os procedimentos que justificam a aproximação de artistas e bandidos em vários aspectos da produção literária de Fonseca, e investigar o modo como a ação violenta se torna fundamental nesta concepção de literatura.

Vale tudo

Uma das acepções do dicionário para a palavra violência é “exercício injusto ou discricionário, geralmente ilegal, de força ou poder”¹. Ela é adequada para a maioria das narrativas analisadas mais à frente, mas gera um problema, por coincidência, logo no primeiro conto do primeiro livro do período estudado neste trabalho. “O desempenho”² narra um combate de vale-tudo do ponto de vista de um dos lutadores, durante a luta. O enfrentamento, neste conto, está submetido a regras muito claras. O uso de força física é não só autorizado como esperado. “Vale-tudo” supõe um grau absoluto de liberdade (tudo), mas na prática há um conjunto de regras precisas que restringem as ações. Há um ringue, um árbitro e um cronômetro que delimita os rounds de cinco minutos por um minuto de descanso. Há ainda uma plateia que testemunha os fatos e dá sentido coletivo aos acontecimentos. O combate é modulado por condições sobre as quais os oponentes estão de acordo. Apesar de as nuances do pensamento do narrador incluírem fragmentos de mordaz crueldade, quando comparado ao conjunto dos contos de Rubem Fonseca este é quase um conto de vale-nada.

Nos outros contos, a violência não obedece a regulamentos. Os antagonistas quase nunca estão treinados, nem são amparados pelas garantias de um juiz e pelo testemunho de um público. Ao contrário, as ações tendem ao escuro e ao silêncio, invisíveis à crítica, à margem dos rituais e dos discursos coletivos. A análise dos contos em que ocorrem assassinatos pretende, então, estabelecer um espectro de motivações entre esta violência inserida nas práticas coletivas e a violência gratuita isolada de todo discurso compartilhado.

Silviano Santiago inicia um ensaio³ sobre Rubem Fonseca com a provocação "Errata: onde se lê - um pornógrafo, leia-se - um moralista". Esta frase aponta para outros percursos, além do seguido por Santiago. Um deles é a verificação, na obra, dos sistemas de valores associados aos atos violentos (e/ou eróticos), isto é, o modo como o retrato de determinados conflitos urbanos cria um campo social de luta, onde interesses divergentes são

1 Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa v.1.0

2 In: *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

3 SANTIAGO, S. "Errata" In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

representados por personagens em combate. A apresentação de desigualdades como potencial violento seria assim indício de um engajamento em favor de modificações neste desequilíbrio de forças.

Ao passar o foco pela especificidade de cada conto, percebe-se que na maioria das vezes o inimigo do sujeito violento é identificável. A determinação do capital social do inimigo leva rápido a uma suspeita sobre os valores em jogo e os bens em disputa. Neste sentido, a descrição de dois ambientes tão diferentes, uma mansão e uma casa pobre, como no conto “Feliz ano novo”⁴, funciona, no contexto da censura e da apologia ao milagre brasileiro, como denúncia e tomada de posição. O conto contrapõe-se ao discurso público usual, controlado pelo Estado, otimista e higienizado, ao colocar em confronto personagens de classes sociais opostas. De modo diferente, há contos em que a violência parece mais gratuita. A chave que faz a passagem interpretativa, que revela os valores associados ao ato violento, é nestes casos mais complexa. O conto “Passeio noturno”⁵, o último dos contos de assassinato a serem analisados, é um exemplo de narrativa cujo protagonista violento tem razões mais obscuras. Os motivos do homem bem sucedido que atropela pessoas à noite em ruas desertas são menos evidentes do que os dos assaltantes pobres que roubam uma mansão.

Assim, no primeiro capítulo, serão estudados em blocos separados contos em que (1) a violência está submetida a uma luta de classes entre ricos e pobres, (2) a violência questiona as estruturas sociais que garantem os privilégios, (3) a violência acontece no confronto de grandes organizações e (4) a violência é aparentemente imotivada.

O conto “Passeio noturno”, analisado na última dessas partes, não cabe nos três modelos anteriores: nem pobres assaltando ricos, nem marginalizados questionando as estruturas sociais que os excluem, nem disputas de poder entre organizações. O que acontece parece uma sobra destrutiva, uma excrecência social gratuita e doentia. É possível presumir, por trás da gratuidade da violência narrada, uma relação problemática do indivíduo com as estruturas que o envolvem. Contraposta aos demais contos, a falta de explicações em “Passeio noturno” nos faz repensar e conferir todas as explicações anteriores, na medida em que nenhuma delas serve de motivo para este protagonista. Ao contrário dos demais, o agente da violência é um vencedor em suas lutas na sociedade. Ainda assim, inventa uma ficção privada (em um cenário muito favorável a ele) na qual pode experimentar um conflito

4 In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

5 In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

extra, além daqueles nos quais ele já é vitorioso. Ele cria uma narrativa particular na qual expressa sua patologia.

Maria Rita Kehl define sintoma social a partir de uma analogia com a prática da psicanálise: “excluídos das possibilidades de simbolização, o mal-estar silenciado acaba por se manifestar em atos que devem ser decifrados, de maneira análoga aos sintomas dos que buscam a clínica psicanalítica”⁶. Nos dez contos que compõem *O cobrador*, por exemplo, há seis contos com assassinatos, um caso de pedofilia, um estupro e um suicídio. Esse dado quantitativo modifica a contundência específica de cada peça ficcional. A repetição dos significantes pode ser vista como manifestação sintomática, como um índice de algo recalcado. A reiteração de um formato (violento) é um dado importante que assim se soma à especificidade das tensões em cada enredo. Vale lembrar que a violência é central também em outros autores urbanos da época.

Kehl faz uma afirmação provocativa em ensaio que discute a tortura durante o Regime Militar. Ela diz que “não é o fato de ter havido tortura que ficou recalcado e sim 'a convicção de que ela é intolerável'. O argumento da tortura como mal necessário parece convincente ainda a grandes parcelas da população brasileira”⁷. Desse modo, a autora sugere que a violência é autorizada no país, que não é uma exceção execrada, mas uma prática avaliada como justa em muitas situações e por muitas pessoas. Reforça-se assim a ideia de que a violência, repetida em contextos diversos nos contos de Fonseca, corresponde a um fundamento da sociedade, não apenas um procedimento do Estado autoritário, e pode, inclusive, atender a uma demanda de violência de um público leitor.

A violência aparentemente imotivada do protagonista de “Passeio noturno”, inserida em um conjunto de contos violentos, gera assim uma suspeita sobre a existência de motivos recalcados. A falta de uma justificativa, neste conto, produz a hipótese de uma explicação oculta. Um mecanismo operaria em silêncio em colaboração com os motivos da superfície das narrativas.

6 KEHL, M. R. “Tortura e sintoma social” In: SAFATLE, V., TELES, E. (orgs.) *O que restou da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. (p.125)

Lacan mapeou a experiência psíquica em três dimensões interligadas: imaginário, simbólico e real. O simbólico corresponde à face da experiência elaborada em discurso, ou, por derivação, ao próprio discurso. Maria Rita Kehl utiliza “simbolização” neste sentido.

7 *ibidem* (p. 131)

Modernização à brasileira

Segundo Benjamin, o funcionamento das sociedades modernas restringe as bases para o intercâmbio de experiência⁸ entre os indivíduos. A velocidade das transformações, o ritmo da cidade e as instabilidades impostas pelo culto à novidade provocam o enfraquecimento do suporte discursivo comum sobre o qual a experiência de uns poderia ser relatada aos outros. Isso faz com que a experiência seja substituída por algo empobrecido, ao que Benjamin chama de vivência. Nesse novo modo, perde-se a extensão. A vivência, ao contrário da experiência, resume tudo a choques isolados, que não se transmitem de pessoa a pessoa, nem de geração a geração, e se perdem por não se vincularem ao passado e ao futuro. A vivência é marcada por um ritmo externo objetivo, o tempo da máquina, da produção e do consumo, saturado de informação impessoal fragmentada. Não há um tempo de subjetivação, como na experiência. Na experiência, o sujeito levaria marcas significativas do que vive, e elaboraria nexos pessoais e transmissíveis.

Observa-se nos contos de Rubem Fonseca das décadas de 60 e 70 que a violência é balizada por algumas características próprias à vivência e distantes da experiência. A *urgência* que empurra alguns personagens revela que os acordos e as garantias que a coletividade dá ao indivíduo não permanecem. Ter o que comer, por exemplo, pode acontecer apenas hoje, como exceção, não necessariamente como regra em um tempo extenso. A urgência assume também, nos contos, a face da transitoriedade e da fugacidade, no sentido de que o ato violento, em vez de ser incluído nas reflexões públicas e coletivas no futuro, fica restrito ao momento, ao local e ao contexto em que acontece. Surge de uma premência e deixa poucos vestígios.

Ainda, os antagonistas têm poucos meios de se entenderem, o que os aproxima da violência física como modo de encerrar as rivalidades. Na falta de um manancial comum de experiências, o corpo é tomado como substrato para os enfrentamentos. Um *silêncio* cerca os assassinatos, tanto na dificuldade de estabelecer diálogos, de resolver tensões pela conversa, quanto na falta de estruturas objetivas que organizem as disputas na sociedade. A falta de lei, em particular quando o Estado é dominado por um regime autoritário, de exceção, de suspensão do direito, é fato reiterado nos contos. A anomia e a falta de interação verbal produtiva se concretizam em violência, exatamente onde a narrativa falha, onde falta a explicação e sobra algum vazio de palavra.

⁸ Utiliza-se aqui uma das oposições estruturantes do pensamento de Benjamin, entre experiência (Erfahrung) e vivência (Erlebnis).

O indivíduo que não se integra aos demais pelo discurso fica, nesse sentido, solitário. Mas a *solidão*, comum a muitos personagens de Fonseca, pode ser também consequência de uma desorganização coletiva, de uma inapetência para colaborar ou da falta de meios para o indivíduo pleitear sua integração. Em Fonseca, os indivíduos raramente se articulam em torno de um objetivo, estão em permanente disputa. Mesmo durante o Regime Militar, com todas as restrições contra grupos subversivos, houve alguma organização clandestina. Em Fonseca, no entanto, a desarticulação é uma regra com poucas exceções. Indica uma descrença ou um diagnóstico muito negativo sobre as possibilidades de cooperação.

Os personagens inseridos neste universo violento comungam em medidas diferentes destes três elementos - *urgência*, *silêncio* e *solidão* -, que se entrelaçam e se confundem. Urgência, solidão e silêncio impõem-se como medidas da marginalidade dos personagens e das ações, ou da precariedade da coordenação entre indivíduos.

Numa sociedade burguesa arquetípica, as narrativas exemplares, compartilhadas nas sociedades pré-modernas, seriam substituídas por garantias públicas universais. Quando os ideais modernos de liberdade e igualdade encontram um substrato personalista e clientelista, que invade a esfera pública como na sociedade brasileira, surgem conflitos de interesses. As regras não se fixam, oscilam entre a Lei objetiva e a troca de favores. Uma parcela dos cidadãos isolados não encontra lugar para si, torna-se objeto de um jogo entre o individualismo burguês e as conveniências forjadas pelo compadrio.

A cordialidade do homem brasileiro é às vezes descrita como um conjunto de afetos superficiais, leves e positivos. Já foi mesmo atribuída ao homem cordial a possibilidade de se fazer uma alternativa viável ao paradigma burguês⁹. Porém a face oposta dessa criatividade produtiva é a inclinação a não manter acordos, a não seguir regras mas conchavos, a não valorizar o esforço, o aprofundamento de raciocínio, a planificação e o trabalho. Quando essa cordialidade sombria enfrenta o ideal de uma esfera pública, na incompatibilidade entre a lei objetiva e o privilégio, os afetos que guiam as ações podem resultar menos cativantes. Por não reconhecer a norma, este homem leva os conflitos para fora do âmbito do discurso e do debate. No mundo cordial, não se concebe a identidade dos outros para além de suas relações pessoais. Os ideais iluministas sucumbem à hierarquia e ao favor.

A violência física, quando se sobrepõe à argumentação, torna-se um índice da

9 Para uma análise das estratégias e dos condicionantes históricos que produziram a imagem positiva do malandro em detrimento daquilo que em seu comportamento reproduz os privilégios e a exploração, ver OTSUKA, E.T. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (tese) USP-FFLCH, 2005. (pp 11-17)

precariedade das formações morais coletivas. Se o mundo sem culpa¹⁰ do homem cordial pode anunciar o paraíso sem pecado, anuncia também um mundo sem moral. Este homem escolhe seus valores e seus métodos com critérios privados e avalia as ações segundo sua eficácia, sem se refrear por uma lei objetiva, porque ele não a internaliza. Para este homem, "a repressão só pode existir fora das consciências, é uma questão de polícia"¹¹. Sua insubordinação a qualquer norma impessoal ajusta-se bem à constituição de uma autoridade que se imponha pela força e não pela lei.

Há certamente uma combinação de linhas de influência nessa dificuldade de criar uma ordem pública e brasileira que acomode o moderno importado e a tradição derivada da formação do país. Não é sempre visível o limite entre o individualismo objetivo do ideário burguês e a marginalidade do pobre sem padrinhos: ambas, de algum modo, solidões. Não é possível traçar uma linha entre a vivência em choque resultante da modernização e a dificuldade de passar de uma ordem pessoal e privada, com eventos sociais de pequena abrangência, para uma ordem pública, onde a lei deve valer para todos. Na verdade, o interesse atávico da aristocracia em sobrepor a ordem privada à pública não é incongruente com a intenção de certa fatia da alta burguesia de diminuir as interferências do Estado e desregular os controles sociais sobre seus empreendimentos, o que significa, na prática, a suspensão das garantias de igualdade e liberdade.

Jeanne Marie Gagnebin lembra que a interpenetração entre público e privado pode ser inclusive consequência do empobrecimento da experiência na modernidade. "O achatamento da superfície sensorial e psíquica", próprio da vida moderna, "vai apagando as diferenças, outrora estruturantes da existência humana, entre profano e sagrado, vida e morte, público e privado"¹².

Na hipótese de a violência narrada nos contos ser pelo menos em parte resultado dessa modernização à brasileira, vale notar que as sobras aparecerão em vários formatos, não só no de luta de classes. A marginalidade econômica é a parte matematizável (falta de dinheiro) do que não se acomoda, mas a instabilidade que acompanha a falta de lei objetiva invade também relações interpessoais de outras ordens.

Desse modo, urgência, solidão e silêncio, características comuns a muitos personagens e contos, são em sua inextensão balizas para entender a dificuldade na criação

10 "O mundo sem culpa" é a quinta parte da "Dialética da malandragem".

11 CANDIDO, A. "Dialética da malandragem" In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 3a. edição, 2004. (p.41)

12 GAGNEBIN, J.M. "Entre a vida e a morte" In: OTTE et alli (org.) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ufmg, 2010.

de uma ordem coletiva. Os contos de Fonseca, assim, dialogam com o empobrecimento da experiência descrito por Benjamin, com a ideia de modernidade e crescimento das cidades, ao mesmo tempo que se referem à situação político-econômica do país em um momento histórico específico, em que a modernização concorre com o caudilhismo elevado a prática de Estado.

Intensidade e extensão - a formação de um narrador

Em 1967, Rubem Fonseca publica um livro chamado *Lúcia McCartney*. Em paralelo às inúmeras referências à cultura erudita ao longo do texto, a escolha deste título expõe a disposição de incluir nas narrativas a matéria comum do dia a dia das cidades e, ao mesmo tempo, falar para um público maior que aquela audiência restrita acostumada à tradição literária.

A popularização das tecnologias associadas ao som e à imagem, em particular a televisão, faz com que a literatura, em sua especificidade, se configure na segunda metade do século XX como uma atividade estranha aos hábitos urbanos de produção e transmissão de cultura. Ela depende do recolhimento do leitor a um ambiente separado e a uma temporalidade menos suscetível aos estímulos rápidos próprios da cidade, da mecanização, da propaganda e do consumo. “A cultura comum de qualquer país urbanizado no final do século XX”, semelhante à das cidades brasileiras onde se passa a maioria dos contos de Fonseca, “se baseava na indústria da diversão de massa - cinema, rádio, televisão, música popular”¹³. Isso inclui em grande medida os Beatles, mas apenas em pequena medida a literatura.

Lúcia McCartney e outros livros de Fonseca carregam em si o esforço de sustentar a contradição entre um tempo estendido, que reflete sobre passado e futuro, e o presente absoluto, imediato e descartável da cultura de mercado. Essa característica torna possível a aceitação do autor em grupos sociais com critérios em geral conflitantes e ajuda a configurar uma grande rede de eventos associados a sua obra e a seu nome. Os livros de Rubem Fonseca são estudados na universidade, têm boa recepção da crítica jornalística e vendas significativas em um mercado literário mal formado. Alguns de seus livros já foram adaptados para o teatro, o cinema e a televisão, traduzidos em diversos idiomas e lhe renderam prêmios no Brasil e no exterior. Rubem Fonseca é também o mais difundido autor dentre aqueles que na década de 60 estrearam no Brasil este modo de escrever que Antonio

13 HOBBSBAWN, E. *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (p.492)

Candido chamou de "realismo feroz"¹⁴. Entre seus leitores, escritores mais jovens que hoje fazem a prosa brasileira das grandes cidades, conscientes ou inconscientes disto, dialogam em seus textos com a prosa de Fonseca, levando seus procedimentos a lugares até então não explorados ou banalizando-os no uso desgastado pela repetição.

Duas características usualmente associadas ao autor são a violência e o erotismo. Presentes em toda a obra de Fonseca, tais características não se realizam sempre do mesmo modo. Nos cinco primeiros livros de contos, por exemplo, Ariovaldo Vidal¹⁵ observa nuances significativas e localiza uma progressão que se inicia, em *Os prisioneiros* (1963), com personagens que são apresentados em sua marginalidade sem terem a possibilidade de agir ou, ainda que a ação seja possível, sem que se tornem ativos. O lugar típico da vida desses personagens é o quarto, onde são tomados em silêncio por sua condição distante do centro das atividades e das posições valorizadas em determinado campo social. Neste e principalmente no livro seguinte, *A coleira do cão* (1965), há já passagens em que os corpos ficam à mostra, mas o combate explícito erótico ou destrutivo entre eles ainda não é tão frequente. Há modos mais simbólicos e psicológicos do que a descrição factual e sem ornamentos que caracterizará o autor em um momento posterior.

De modo diferente, no entanto, em *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979) as narrativas tendem a não elaborar questionamentos sobre a condição dos envolvidos, mas a mostrá-los na ação. A falta de sentido ou a condição social precária destes personagens provocam agora movimento. O lugar destes homens é a rua. A especulação deixa de ser a da razão e passa a ser feita in actio. O potencial de movimento, que se estabelece entre a posição ocupada pelo desfavorecido e a posição valorizada, converte-se em transgressão ativa, violenta e/ou erotizada.

É significativo que o foco dos livros mude de ambiente, da casa para a rua, em um percurso homólogo à substituição de relações personalistas pelo mundo objetivo moderno. A dificuldade que os personagens têm no ambiente público pode formalizar, no trajeto da obra de Fonseca, o enfraquecimento, mas ainda a herança, da proteção pessoal da sociedade pré-moderna, sem que a garantia pública de direitos, pregada pelo ideário burguês, seja um fato institucionalizado.

João Luiz Lafetá, em ensaio que em muito se aproxima do estudo de Ariovaldo Vidal, defende que nos dois primeiros livros de Fonseca prevalece um romantismo

14 CANDIDO, A. "A nova narrativa" In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

15 VIDAL, A. *Roteiro para um narrador*. Cotia: Ateliê, 2000.

contemplativo¹⁶, no qual o lirismo é motor dos enredos. As questões do herói típico desses livros baseia-se no fato de que “os conteúdos de sua interioridade são percebidos por ele como mais ricos, mais perfeitos e mais acabados do que a realidade degradada com que tem que se defrontar”¹⁷, e neste terreno é construída a narrativa. A partir de *Lúcia McCartney*, predomina um heroísmo ativo. Lafetá faz a ressalva de que alguma desilusão e melancolia, mais evidentes no primeiro momento, ainda se conservam no momento seguinte, este em que a violência exaltada dos protagonistas é comum à maioria dos contos.

Além das insondáveis motivações pessoais do autor, parece haver na radicalização da estética feroz uma correspondência entre o tecido discursivo nos livros e as mudanças das condições históricas de sua produção e de sua primeira recepção. A mudança do regime político em 1964 e a ascensão e decadência da censura e da efetivação do poder pela força, durante os anos de governo militar no Brasil, dialogam com o modo do fazer literário de Fonseca nestes anos. *Lúcia McCartney*, *Feliz ano novo* e *O cobrador*, publicados entre 1967 e 1979, cobrem boa parcela do Regime Militar e são os livros nos quais o realismo feroz se estabelece como a face mais visível da literatura do autor.

Publicado logo depois de *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965) - coletâneas de contos nas quais ainda predomina, dentro da terminologia de Lafetá, o lírico em relação ao violento -, *Lúcia McCartney* (1967) é um ponto de inflexão. É o livro que marca na gradual radicalização do realismo feroz a passagem do primeiro para o segundo momento.

Lúcia McCartney é o livro mais experimental de Fonseca. A instabilidade, típica das transições, é engendrada na variedade de temas e formatos. Tem-se a impressão de que o autor está se debatendo entre diversas possibilidades sem ainda ter escolhido uma delas. As descrições de um presente cru, paradigmáticas nos livros seguintes, já são centrais, mas ainda há aqui lugar para a especulação racional e para referências à tradição da arte, que figuram instantes de afastamento em relação à ação e à urgência que perpassa a maioria dos contos. A experimentação formal também faz com que as questões estéticas venham à superfície, em vez de se esconderem, como no realismo factual de *Feliz ano novo*. A partir de *Lúcia McCartney*, a experiência se refere um pouco mais ao corpo e ao físico (como nos livros seguintes) do que à mente e ao espírito (como nos livros anteriores). Em *A coleira do cão* foi dado o primeiro passo nesse sentido, mas o corpo às vezes reificado ainda não era ao

16 Em acordo com o que Lukács definiu como “romantismo da desilusão”

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2004.

17 LAFETÁ, J.L. "Rubem Fonseca, do lirismo à violência" In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2004.

mesmo tempo, como nos livros seguintes, o chão das disputas e o limite da identidade dos indivíduos.

Silviano Santiago¹⁸, com o olho no que resulta deste processo, anota que Fonseca é “o prosador por excelência do corpo”. A ideia de Santiago é a de que o corpo exposto e dessacralizado funcionaria como contraponto moral e político ao regime e à censura. Ao invocar uma liberdade erotizada, defenderia por extensão um ideal amplo de liberdade que incluiria, na dimensão política, a democracia.

Por outro lado, a atenção ao corpo revela, no universo ficcional, a ausência de seus contrários. A redução do homem ao corpo marca o vazio de garantias estruturais à civilidade.¹⁹ Em vez de leis e tribunais, as disputas se resolvem de modo pessoal, em assassinatos, por exemplo. A atividade sexual também se descola das instituições que a cercam. A família convencional é liberada de ser abrigo e pré-requisito para o sexo. Ao mesmo tempo, a abolição de outras noções de civilidade permite que violência e estupro se associem ao ato sexual.²⁰

Quando o limite das identidades é a superfície dos corpos, as únicas relações possíveis são as que acontecem fisicamente, nas interações desses limites. Se a lei não é internalizada e, assim, não há garantia pública que restrinja as ações de outro modo, o corpo transforma-se no foro para as disputas.

O homem reduzido ao corpo age também apenas em acordo suas urgências. Quando a identidade desse sujeito ganha extensão, seja pelo dinheiro, pelas garantias da lei ou pelo apadrinhamento de um homem mais poderoso, ele pode adiar, planejar. Se seu corpo é sua única dimensão, ele viverá só a intensidade de suas faltas. No encontro do moderno com o arcaico no Brasil, o apadrinhamento, que era uma relação de mão dupla, deixa de ser uma obrigação ao homem rico, sem que a proteção de uma ordem pública substitua esta relação pessoal. O ex-agregado, o homem livre sem posses, torna-se um marginal. Pode-se supor também que para o homem rico as garantias públicas são supridas pelas garantias materiais, pela proteção que o dinheiro compra. Assim, apesar de ele também ser vítima eventual da falta de lei objetiva, os interesses do capital burguês não se chocam, neste aspecto, com uma

18 SANTIAGO, S. op. cit.

19 Sérgio Buarque de Holanda deixa claro que, na oposição que faz entre família e Estado, o primado do corpo é próprio do polo familiar. A afirmação do Estado é “um triunfo do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo” (p.141)

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

20 No Brasil pré-moderno as relações chamadas familiares não incluíam o fato de que os chefes de família não teriam relações afetivas fora do casamento. Ao contrário, tais relações eram muito comuns. A imagem da família é uma analogia útil para dizer que as instituições públicas não eram reconhecidas: no espaço público, as relações pessoais, como na família, sobrepunham-se às instituições. Mas vale notar que também a família, como instituição, era uma regra com exceções.

herança personalista. Para quem o possui, o capital substitui o Estado.

Na dimensão do comportamento psíquico do indivíduo, faltam a esse sujeito-corpo formações discursivas para moldar a brutalidade de seu desejo e acomodar as demandas em uma extensão simbólica. Ainda, pode-se associar essa deficiência de capacidade de simbolização à experiência moderna alienada, à vivência do choque, que liga os comportamentos guiados por objetivos a curto prazo com o ritmo e a superficialidade da propaganda e das respostas exigidas de um operário que aperta botões e puxa alavancas em uma fábrica.

Assim, o corpo exposto em Rubem Fonseca, principalmente a partir de *Lúcia McCartney*, além de se relacionar a uma liberdade erotizada, pode ser índice da falta de extensão dos comportamentos guiados por prazos breves, das relações personalistas frequentes do Brasil pré-moderno, da marginalidade e das práticas alienadas em uma sociedade industrial, de consumo. Raramente é possível analisar e separar dos demais um único fator.

Em *Feliz Ano Novo* (1975), outros traços chamam a atenção na construção das narrativas. A censura prévia aos meios de comunicação induz um discurso artístico que deforma qualquer noção de autonomia artística. Na medida em que o fato cotidiano não é mais objeto da instituição responsável pela produção do relato do dia a dia - o jornal -, uma parcela dos escritores adota uma narrativa enxuta de acontecimentos da cidade, propondo, segundo Antonio Candido, “soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida”²¹. De modo a reforçar esse discurso, perdem força a reflexão filosófica, a erudição e a tradição. Com o mesmo efeito, se no livro anterior ainda aparecem locais e tempos indefinidos ou distantes, em *Feliz Ano Novo* o lugar é o Rio de Janeiro e o tempo é o hoje. Pode-se pensar esta questão de uma maneira análoga à que Benjamin usa para se referir ao surgimento e valorização de novas formas narrativas na modernidade. Por causa do depauperamento da experiência transmissível nas formas narrativas tradicionais, segundo Benjamin o romance e o jornalismo seriam responsáveis pelo estabelecimento de um discurso coletivo no qual a experiência moderna pudesse se apoiar e se transmitir²². Para Benjamin, o jornalismo ficaria responsável pela transmissão horizontal da informação, em flashes superficiais e descontínuos, para que o leitor se integrasse à cidade. O romance faria a função vertical na

21 CANDIDO, A. op. cit.

22 GAGNEBIN, J.M. “Walter Benjamin ou a história aberta” In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (I)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

tentativa de aprofundar reflexões. No caso de um país cuja imprensa está sob censura, uma adequação fez-se significativa: a importância da ficção que narra o fato diário que a imprensa está proibida de narrar.²³

Embora sem se articularem em torno de uma causa, os personagens marginalizados em *Feliz ano novo* obedecem à vontade urgente de mudança, o que se concretiza em frequentes ações violentas, episódicas e sem consequências significativas para as macroestruturas do poder. O marginal se debate como modo de desaprovar sua condição e tentar dela se libertar, mas o sistema, apesar dos arranhões, mantém-se indiferente em sua inércia gigantesca. Para Lafetá, essa descrição que zomba das informações oficiais e da ideia de “milagre brasileiro”, sem adornar com elaboração retórica o miserável, o violento e o cruel, é o engajamento próprio deste modo do fazer literário. Um dos resultados dessa provocação formal é que o livro passou a dialogar com o contexto histórico, além de por seu conteúdo textual, também por ter sido censurado pelo Regime.

A variedade de formatos em *Feliz ano novo* é muito menor que a do inquieto *Lúcia McCartney*. A estabilidade do estilo se torna ainda mais clara no terceiro livro de contos desta sequência, *O Cobrador* (1979). Ele é publicado quando a abertura política e a liberdade de expressão já são processos em marcha. A ficção-jornalismo de *Feliz Ano Novo* não tem mais o mesmo papel que tinha alguns anos antes. Abre-se um espaço para que a crueza dos relatos do cotidiano da cidade expanda suas dimensões. Os contos são menos concentrados no Rio de Janeiro e surge uma reflexão histórico-geográfica do país. Os personagens ainda têm dificuldade de estabelecer planos e se articularem coletivamente pela concretização de uma ideia, mas aparecem neste livro contos ou trechos de contos que, embora dispersos, apontam para ideias como transformação política e revolução. Sobre esta precária tomada de posição frente às estruturas de poder, que corresponde à precisão com que o excluído localiza seu adversário, alguns críticos julgaram significativo o fato de Fonseca dar voz ao marginalizado e aproximar o foco narrativo do olhar deste indivíduo, normalmente apenas flagrado como objeto, como outro. O autor desejaria “apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa

23 Vale dizer que isso não significa que a partir dos eixos horizontal e vertical propostos por Benjamin a experiência se transmitiria sem ruído. Ele descreve, em análise das obras de Proust e Kafka, modos diferentes e parciais segundo os quais o romance tentaria esboçar a experiência na modernidade. Em Proust, ele nota o esforço para esticar o tempo e preenchê-lo, a partir de memórias significantes de fragmentos de passado. De modo diferente, a obra de Kafka seria a repetição desmistificadora de sucessivas ausências de sentido. Os percursos seriam interrompidos por falhas, os núcleos de significação estariam afastados uns dos outros por enormes lacunas. A única e precária experiência possível, em Kafka, teria o sentido do fragmento e do vazio.

como recurso para confundir autor e personagem"²⁴. Apesar de empurrado pela urgência característica de sua marginalidade, o personagem é apresentado como um ponto de vista um pouco mais elaborado a partir do qual são vislumbrados sinais de sua condição na sociedade.

Assim, em *O cobrador*, o autor consolida a voz narrativa que no percurso de sua obra foi se esboçando. A voz de personagens-narradores se esforça para elaborar em linguagem e distender o impacto da violência concentrada em golpes. Os contos produzem um contraste entre a extensão almejada pelo narrador e os eventos sem abrangência na vida dos personagens. O narrador arrisca-se fora de um tempo neutro e homogêneo, selecionando fatos significativos pontuais, distendendo-os, apesar de os personagens viverem em geral aprisionados em sua condição marginal.

A relação intrincada entre texto e contexto, apontada pela crítica como mérito do escritor, é também argumento para a ideia de que em seus livros mais recentes (posteriores ao Regime Militar) Rubem Fonseca tem muitas vezes apenas repetido procedimentos, que perdem assim o valor de novidade e diminuem a intensidade do diálogo entre literário e extraliterário. O autor teria vivido "com e contra a ditadura"²⁵. Sem ela, parte do interdito e do transgressor passaram a cotidiano regular. Autor/criador e obra/criação teriam perdido força.

A censura, a repressão e a perseguição política impostas pelo regime autoritário foram tematizados direta e indiretamente nos livros do período. Mas a referência a esta face visível do regime não excluiu na literatura de Fonseca a exploração de aspectos mais escondidos da modernização do país. Neste sentido, talvez o Regime Militar possa ser olhado como um momento em que certas tensões sociais sempre existentes tornam-se mais explícitas, e outras mais escondidas, devido aos procedimentos governamentais específicos. O sentimento de urgência e a vontade de mudança eram possivelmente mais generalizados que nos períodos anteriores e posteriores da produção de Fonseca, quando a democracia declarada acalmou pelo menos parte das reivindicações mais inflamadas contra a forma de governar o país.

Nos anos 80, Rubem Fonseca escolheu enquadrar-se um pouco mais em formatos preestabelecidos (o romance policial, por exemplo). As arestas da inquietude mais provocadora da obra foram, não apenas mas também por isso, tranquilizadas em uma

24 CANDIDO, A. "A nova narrativa" In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

25 VIDAL, A. op. cit. (p. 204)

moldura.

Modernidade artística

Em “Intestino grosso”²⁶, o escritor entrevistado no conto declara: “como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido”. Em Rubem Fonseca, há muitos bandidos, há muitos escritores. Ambos se caracterizam por práticas que se contrapõem a diretrizes do poder oficial. Há criminosos artistas, como o cobrador, e há artistas criminosos, como o escritor de “Pierrô da caverna”²⁷ e, em certa medida, o de “Agruras de um jovem escritor”²⁸. A sobreposição das características atribuídas a artistas e a bandidos é útil para iluminar os procedimentos literários de Rubem Fonseca, e entender o modo como ele mesmo dá contornos a sua imagem de escritor associada aos livros que escreve, ou seja, como ele se distingue de outros escritores e como distingue escrever de outras atividades. As mesmas guias - solidão, urgência e silêncio -, utilizadas no primeiro capítulo para os personagens assassinos, servirão também para balizar a análise dos personagens artistas.

Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*²⁹, defende a tese de que a categoria "artista" que hoje conhecemos é em parte resultante de possibilidades sociais definidas, pelo menos na França, na metade do século XIX. Esta é a data de fundação do que alguns chamam de modernidade, com as obras de, entre outros, Baudelaire e Flaubert. Segundo Bourdieu, esta época reuniu condições favoráveis para que se formasse um campo artístico (literário) autônomo. Nos fundamentos dessa ideia de artista estão as possibilidades técnicas de reprodução, o crescente número de leitores e a formação de um mercado editorial. Assim, o escritor não estaria mais dependente de uma audiência restrita e específica que financiava a produção e regulamentava moral e esteticamente as obras. Com a expansão do capitalismo e a substituição gradual da elite nobre e eclesiástica pelos diversos estratos da burguesia, os valores associados à arte estariam mais difusos do que antes, quando eram conformados sob influência de um mecenas e daqueles que o cercavam.

Uma das características que definem o campo artístico é justamente o valor da autonomia em relação, por exemplo, aos campos da política e da economia. Na prática, essa

26 In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

27 In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

28 In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

29 BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

autonomia funciona também como capital simbólico do artista. Na descrição do parágrafo anterior fica claro que o surgimento do artista moderno é sincrônico à expansão dos modos e das consequências do capitalismo. A autonomia, assim, fica ao menos matizada. Na experiência com o artístico, o público esperaria uma imersão em um modo de pensar sempre alternativo ao usual e atribuiria à arte essa possibilidade de expandir horizontes. Em certa medida, o que se espera é um universo em tensão com os hábitos burgueses.

Bourdieu não discute a autenticidade dessa autonomia. Seu foco está na funcionalidade do valor da autonomia como capital no campo artístico, em como a contestação de valores se converte em moeda neste campo e pode ser trocada por outros capitais na sociedade. Para Adorno, uma questão aqui importante é o paradoxo em que, desse modo, se insere a produção artística. A arte, a partir do momento em que depende do mercado para se fazer autônoma, está em um estado dialético no qual contesta uma estrutura de produção e difusão de seus objetos ao mesmo tempo que depende dessa estrutura para circular e se afirmar socialmente. Diferente de Bourdieu, Adorno está preocupado com uma possibilidade de contestação autêntica, apesar de interna ao próprio capitalismo.

Bourdieu arranha a mesma questão quando descreve a desvalorização, no campo artístico, da obra que faz logo sucesso comercial. Ele enxerga aí uma oposição mas não a define em termos de uma tensão dialética. Em sua definição do campo literário, Bourdieu se ocupa mais com a descrição dos mecanismos das trocas simbólicas e menos com alguma ideia de verdade e emancipação como possibilidades da arte. Poder-se-ia avaliar uma obra exclusivamente no interior do campo artístico, mas como a obra frequenta os dois universos, o artístico e o comercial, as definições se complicam. Nesta intersecção, observa Bourdieu, a figura do artista torna-se um tipo do qual o próprio mercado toma posse. Seu desvio em relação aos padrões produz uma novidade estética que se confunde com a necessidade de sempre haver um produto novo nas prateleiras para acelerar o consumo. A figura do artista transgressor, construída dentro de sua obra e em relação a ela, depois de passado o momento inicial da surpresa e inadaptação, torna-se um modelo vendável de herói. Assim, a transgressão pode funcionar como um mecanismo eficiente de renovar o ciclo curto de uma moda. No mercado da pintura, por exemplo, as vanguardas mais contestadoras, os marginais e os malditos transformam-se rápido em negócio. A renovação cultural é a oportunidade de comprar na baixa e vender na alta, e buscar lucros fabulosos que os artistas canônicos raramente oferecem.

Rubem Fonseca está inserido neste contexto de modernização, embora em uma nação periférica e com décadas de distância das primeiras manifestações da arte moderna na

Europa. Iguala-se aos primeiros modernos na sensação de aprisionamento e decadência própria do reconhecimento da cidade como um ambiente inóspito. O autor mostra também conhecer o debate sobre a autonomia quando o protagonista de “Intestino grosso” declara que abre mão de uma arte sem função em nome de uma urgência que o empurra. Diz este personagem, “eu gostaria de poder dizer que literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas. Do contrário, estamos fudidos antes mesmo de a Bomba explodir”. Neste ponto, afasta-se de uma autonomia idealizada passiva e se aproxima das vanguardas históricas que pretendiam, pelo menos nas linhas dos manifestos, aproximar, e não afastar, a arte e a vida.

Mas a declaração do personagem antes confirma do que nega a inutilidade da arte, no sentido de que ela não se enquadra em parâmetros de uma técnica. A arte não teria função em um mundo de técnicos. A autonomia dessa arte pode ser vista assim em sua contraposição à mecanização e ao automatismo. A idealização de uma estética isolada do mundo é contestada pelo mesmo personagem quando ele compara escrever com sujar as mãos. A arte tensiona o mundo por dentro, não é uma alternativa externa. A autonomia é relativizada, mas resta ainda um traço de contestação, um lugar que favorece confrontar qualquer esboço de permanência com o princípio da novidade descartável, e disso produzir estranhamento e reflexão.

Próximos cronologicamente de Fonseca, a contracultura norte-americana e os beats dividem com ele o combate a certo modernismo academicista que talvez recobrisse e escondesse com especulação retórica opaca a crueza de determinadas frações da sociedade. Mas este movimento de aproximação ao dia a dia (e afastamento de uma tradição restrita especificamente artística) não é inequívoco em Fonseca. Apesar de alguns personagens declararem desprezo à tradição e a seus pares, outros citam e valorizam literatura, música, cinema e filosofia tanto de um passado próximo quanto de um passado remoto, sem que isso seja objeto de crítica. A citação de “Intestino grosso” tem em si já o índice dessa oscilação. Antes de negar a autonomia o personagem concede que “gostaria de poder dizer que a literatura é inútil”, quando inutilidade pode ser lida como a falta de um papel social de uma ordem que não a estética. Se por um lado as narrativas querem se aproximar do urgente e do efêmero, por outro elas respondem a uma tradição artística e, assim, inserem-se em uma temporalidade extensa. Se em *Lúcia McCartney* a experiência formal deixa evidente nos contos o especificamente estético, em *Feliz ano novo* a crueza dos formatos simula uma ausência de estilo. Em *O cobrador*, uma síntese dos dois momentos produz um texto

elaborado, sem se afastar do fluxo contínuo de texto e do realismo, para lidar tanto com a contundência descartável dos golpes quanto com suas ramificações em dimensões extensas.

Fonseca traça assim um percurso que ora afirma, ora desmente. Faz seus escritores ficarem mais parecidos com seus bandidos e dá traços de intelectualidade aos marginais. Seus livros inserem-se em um emergente mercado literário, ao mesmo tempo que falam, pela boca dos personagens, contra a exploração capitalista e a técnica, em paradoxos semelhantes aos descritos por Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade*: falar de dentro de um sistema, contra este sistema, ou, como Baudelaire, fascinar-se e reprovar o progresso e a multidão. Parece, no entanto, que em relação ao modernismo de Baudelaire, a modernidade urbana de Fonseca tem menos o sentido da beleza e mais o da decadência, talvez porque, como supõe Marshal Berman³⁰, no século XIX havia ainda a memória dos tempos mais lentos, nos quais as pessoas tinham segurança sobre a permanência do significado das experiências. Ainda era possível olhar para trás e buscar um momento cronológico ou mítico em que a experiência era coletiva e narrável. Na segunda metade do século XX, a modernidade é um presente sempre renovado, instável há muito tempo. A novidade nasce já com o princípio da sua destruição, pelo esquecimento, em ruína, e pela transformação e banalização em mercadoria. O passado da experiência compartilhável não é mais uma memória próxima e não pode ser mais acessado, nem mesmo como utopia. A sombra do passado que ainda se estende é a de duas Guerras Mundiais e de regimes assassinos espalhados pelo planeta, não deixando espaço a nada que se afirme como alternativa. O esforço dos narradores do século XX como os de Fonseca, em particular n' *O cobrador*, é manter-se sobre a tensão entre o vivo pulsante efêmero e a vontade de narrar em extensão, com a finalidade de transcender e dar alguma permanência ao transitório.

Nos contos de Fonseca, a imagem do artista e de sua autonomia aparece de modos variados. Os personagens artistas oscilam entre a contestação ativa e o desajuste. A abordagem da prática artística vai de irônica a solidária à normalidade da vida social. Em "****(Asteriscos)", por exemplo, o retrato de um diretor de teatro e de sua peça é feito para destacar o absurdo de determinados procedimentos no exagero do nonsense - uma peça tão improvável e estranha quanto "Endereços" (parte de uma trilogia, "Catálogo telefônico") é retratada em diversas de suas inserções sociais (entrevista com o diretor, crítica no jornal, parecer do censor). A dificuldade de conciliar o imperativo da transgressão artística à comunicação com a audiência relativiza, no conto, o lugar da transgressão associado à arte,

30 BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

mesmo àquela que se torna bem-sucedida comercialmente.

O texto do parecer do censor adverte o leitor, mais uma vez, de que o regime autoritário que controla a cultura é o mesmo regime que aproxima transgressores criminosos a subversivos (politicamente, artisticamente, moralmente) quando utiliza os mesmos procedimentos para tratar elementos dos dois grupos. O relato do censor, por ser no conto um fragmento entre outros, é mostrado como apenas um dos aspectos da relação entre arte e sociedade na modernização tardia do país, talvez um dos aspectos mais visíveis nos relatos sobre o período, mas parte de um cotidiano regular, quase naturalizado, para o cidadão da época.

Do mesmo modo, a abertura democrática não significou o fim das desigualdades sociais reproduzidas pelo processo de modernização. Em outras palavras, a substituição do valor de face do regime de governo, de autoritário para democrático, não extingue automaticamente uma série de outras contradições estruturais. A censura e o autoritarismo do governo são evidentes, mas não representam a totalidade das práticas pouco democráticas no país na época. A literatura de Fonseca, neste sentido, inclui a especificidade do regime, mas não se restringe a ela. A censura vai embora com o fim do período militar, mas a tradição velada da violência que persiste nas gretas da civilidade ainda poderia ser exposta na literatura.

Outra abordagem da questão da autonomia da arte vem da observação de Antonio Candido³¹ sobre Rubem Fonseca e alguns escritores de sua geração. Segundo o crítico, a geração de Fonseca foi a que fez finalmente a aproximação entre a voz narrativa e a realidade marginal retratada. Este modo narrativo amplia sua rede de significações quando o escritor empírico retrata um membro de sua classe - escritor - como idêntico ao membro da classe retratada - criminoso -, pois fundidos em um único elemento narrativo - personagem escritor criminoso -, o que acontece mais de uma vez na obra.

Ariovaldo Vidal adiciona uma perspectiva à ideia de Candido ao notar que a voz do marginal retratado é voz de uma identidade (ou uma não-identidade) social - o marginal - mas, ao mesmo tempo, voz de um herói, um elemento escolhido, especial dentro da classe e, assim, um tanto afastado dela. Nos contos de Fonseca, o marginal aparece em momento extraordinário, é um elemento invulgar, "sendo uma exceção dentro do próprio grupo, seu herói é sempre alguém eleito, tocado pela aura da diferença".³² A contradição, dentro do

31 CANDIDO, A. op. cit.

32 VIDAL, A. op. cit. (p.153)

domínio da ficção literária, é complexa: dar voz ao que não costuma ter voz, transfigurar o ordinário em literatura sobre o ordinário. A questão não tem solução única. A heroicização relativa do marginal é o procedimento estilístico de Fonseca para construir a voz do ordinário em momento extraordinário (supostamente digno de literatura), enquanto um processo complementar constrói personagens artistas fora de sua atividade profissional, no terreno sujo, em contato com a matéria decaída e em situações usualmente frequentadas pelos marginais. Corre-se com isso o risco de inventar, com um deslocamento artificioso, um novo personagem pitoresco, que não soe convincente à audiência. Por outro lado, a tentativa revela um esforço para encontrar uma solução para um problema que não tinha antes sido enfrentado, o de dar um ponto de vista para as diversas frações marginais urbanas no Brasil.

Ao fazer paralelos entre as figurações de escritores e bandidos na obra, pretende-se iluminar o fazer literário de Fonseca, em particular durante os anos de Regime Militar, nos quais censura, repressão e autoritarismo foram aspectos expostos da modernização das cidades brasileiras e, também, esclarecer em que medida algumas semelhanças visíveis entre artistas e bandidos funcionam como estratégia literária neste contexto.

Delimitação do objeto

Os parágrafos anteriores, que não tratam especificamente de qualquer texto de Fonseca após 1980, traçam algumas diretrizes que expressam diferenças na produção do autor em diferentes momentos. A primeira diretriz enuncia uma progressão nos livros de contos até 1979, de modo que livros de um período se parecem mais entre si do que com os de períodos mais distantes. A segunda diretriz sugere que até determinado ponto da obra, que coincide aproximadamente com o fim do Regime Militar, os textos de Fonseca tinham uma intensidade e uma inquietude que depois teriam se diluído.

De 1967 a 1979, três livros de contos e um romance foram publicados. O contexto histórico do período é bem delimitado. O país é governado por um poder autoritário e militarizado. A atividade econômica obedece a princípios capitalistas, com peculiaridades locais. Por certo, a literatura de Fonseca estabelece diálogo com este substrato político-econômico de um modo específico, diferenciando-se assim do modo como os textos anteriores ou posteriores o fazem.

A escolha dos três livros de contos do período, *Lúcia McCartney*, *Feliz Ano Novo* e *O Cobrador*, como objeto do estudo, respeita portanto as diretrizes internas da obra do autor, assim como corresponde a um período específico da história do país. Para ajudar a argumentação ou ilustrá-la, no entanto, trechos do autor fora desse escopo serão utilizados. Dos livros do período serão selecionados contos que colaborem para a realização da proposta de comparar a ação violenta e a arte, conforme são retratadas nos livros.

Os contos analisados em cada parte do trabalho são:

- 1.1. Corações solitários
Feliz ano novo
- 1.2. O cobrador
Onze de maio
- 1.3. Véspera
O quarto selo (fragmento)
Encontro no Amazonas
- 1.4. Passeio noturno (parte 1)
Passeio noturno (parte 2)
- 2. Os músicos
Pierrô da caverna
Agruras de um jovem escritor
*** (Asteriscos)
Intestino Grosso

1. Os assassinos

A observação segundo a qual na literatura de Rubem Fonseca há muita violência é válida, mas carece ainda de precisão. É possível, por exemplo, ser violento psicologicamente, sem nunca violar os limites visíveis do corpo de um interlocutor. O caso de Fonseca é bem outro. A violência se configura com frequência como agressão ao corpo de outro ser humano.

A maioria dos contos analisados neste capítulo obedecem a um critério. A violência neles se realiza no ato de uma pessoa agredir o corpo de outra, em particular em assassinatos. Os desdobramentos dessa delimitação surgem da leitura dos contos e são abordados neste capítulo.

Há também, como exceção, contos em que não há assassinatos. Eles são utilizados como contraponto, a fim de ilustrar algum aspecto da análise dos demais.

1.1. O bando

O ideal antigo da composição harmoniosa, segundo o modelo do corpo humano, é assim ridicularizado, em benefício de uma imagem grotesca e de um corpo monstruoso. Desde a proposta de Baudelaire, em 1855 - "O belo é sempre bizarro" - até a última frase de Nadja - "a beleza será convulsiva ou não será", caberá ao leitor, ao espectador, se puder, decidir por um sentido.
- Antoine Compagnon -

Nathanael Lessa era o pseudônimo do jornalista responsável pelo correio sentimental do jornal *Mulher*. Escreveria sobre um mundo concreto de matéria e de fatos, mas, por recomendação editorial, forjava os textos para que exaltassem a esperança, a pátria, a fé e idealizações afins. O resultado ficava com um ar grotesco, justapunha matéria concreta suja, feiura e transgressão com um sistema abstrato higienizado. A incongruência é caricata. É possível que o efeito, para o leitor de "Corações solitários"³³, seja o riso.

Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que sou analfabeta. Eu sou ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu exemplo. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com Deus e com meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e o seu povo. Ceguinha feliz. Estrada do Unicórnio, Nova Iguaçu. P.S. Esqueci de dizer que também sou parálitica.

[...]

Ceguinha Feliz, parabéns por sua força moral, por sua fé inquebrantável na felicidade, no bem, no povo e no Brasil. (p.34)

Quando Rubem Fonseca publicou *Feliz ano novo*, o regime político no país defendia valores semelhantes às abstrações utópicas pregadas pelo jornal do conto. Com a justificativa de que a matéria das narrativas rivalizava com a moral e os bons costumes, o livro de Fonseca foi censurado, em procedimento homólogo ao do editor de *Mulher* quando

33 In: *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

preferia determinados temas e abordagens em prejuízo de outros.

Dentro do conjunto, o conto “Corações solitários” fica um pouco à parte. Nele, o corpo humano é apresentado como invenção e não como fato, fica escondido atrás da palavra forjada. O tom geral do livro não é o da justaposição de ideias contrárias ou incongruentes - abstrato e concreto, elevado e baixo -, mas o do confronto direto e agudo entre massas, o da morte, o da destruição explosiva da matéria orgânica. O conto se afasta assim da tendência de resolver as tensões narrativas de maneira contundente, como nos frequentes assassinatos que dão ao livro gravidade e um aspecto geral mais próximo do trágico. Em “Corações solitários”, elevado e decaído trocam de posição por ação de um narrador indiferente, sem o ônus associado àquele que quer optar e não consegue entre uma essência ideal e o cotidiano da existência, ou conciliar os opostos. Terry Eagleton³⁴ lembra, em longa análise sobre diversos aspectos do trágico, que na passagem da sociedade pré-moderna à modernidade algumas narrativas resolveram essa tensão tragicamente. O retrato de temas cotidianos não eliminava em alguns livros a busca por valores mais constantes e confiáveis do que os da modernidade capitalista. Assim, apesar de preencher os enredos com as imagens da vida chã, a vontade obscura por uma essência irresgatável (como a que existia na sociedade e nas artes de um passado então recente) levou a desfechos catastróficos, como o suicídio, para alguns protagonistas de romances da época. No século XX, há variantes da mesma estrutura nas quais a procura por um gozo irrestrito substitui nas narrativas o elemento ideal e elevado.³⁵

Em vez da solução dilacerante, as dificuldades apresentadas no enredo de “Corações solitários” são imediatamente superadas por alguma escolha burocrática simples, sem aprofundar as crises nem diferenciar níveis de reflexão entre, por exemplo, Shakespeare, Édipo Rei e as ambições estritamente comerciais do jornal. O riso provável do leitor - resultado da circulação da narrativa, livre e indiferente, entre códigos sociais e linguísticos normalmente tão distantes - indica uma leveza pouco frequente no livro. O riso acompanha a leitura tranquila que a ação tensa dos outros contos não permite. “Corações Solitários” flui um pouco mais longe do leitor, facilita o acesso à opacidade da linguagem e o artifício que constrói a cena. Na medida em que tematiza este artifício e que mostra o procedimento que fabrica o jornal, estabelece uma diferença, visível na superfície da narrativa, entre a matéria bruta e o texto, produto de técnica, valores e interesses.

34 EAGLETON, T. *Sweet violence - the idea of the tragic*. Padstow: Blackwell, 2003.

35 Para uma análise mais aprofundada da contística de Rubem Fonseca em seu aspecto especificamente trágico, ver
GODOY, A. M. *Negatividade, fatalidade e aporia - uma visão trágica nos contos de Rubem Fonseca* (dissertação). USP-FFLCH, 2009.

Essa característica adiciona, por contraste, um sentido aos demais contos. Alerta para o fato de que qualquer texto pode ser função de propósitos específicos, como os do jornal *Mulher*. Sugere-se assim ao leitor que leia a crueza narrativa (dos outros contos) em contraposição a algum outro discurso conhecido, que suspeite da objetividade sem pontos de vista que alguns dos contos simulam. Do mesmo modo, que desconfie da objetividade dos demais textos em sua vida.

No momento da publicação de *Feliz ano novo*, o discurso homogêneo dominante na sociedade é em grande medida o discurso da televisão, que conformava tudo em uma moldura conveniente de “alegria, esperança, tranquilidade e segurança” (p.29), aqueles do editor de *Mulher*, definindo assim um horizonte estrito de possibilidade de ação e de pensamento. Para Maria Rita Kehl, em texto escrito no calor dos acontecimentos da década de 70, a televisão

absorve e canaliza suas [do espectador, em particular o homem marginalizado] aspirações emergentes e, cúmplice, coloca no vídeo sua imagem e dessemelhança capitalizando seus desejos para o terreno do possível. Sendo que os limites do possível também é ela [a televisão] quem condiciona sutilmente, impondo, com a força da imagem, padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a fachada do país “em vias de desenvolvimento”.³⁶

Esta imposição de padrões, referida pela autora mais de uma vez em seu ensaio, é um elemento caricato do conto. O controle, que passa pela idealização de determinados valores e pela tranquilização das tensões que poderiam minar a autoridade instituída, manifesta-se inclusive nos hábitos mais íntimos e supostamente não sujeitos à regulamentação do poder público.

Em nossas pesquisas anteriores já levantamos tudo sobre a mulher da classe C, onde ela compra seus alimentos, quantas calcinhas ela tem, a que horas faz amor, a que horas vê televisão, os programas de televisão que assiste, em suma um perfil completo.

Quantas calcinhas ela tem?

Três, respondeu Pontecorvo sem vacilar.

36 KEHL, M. R. “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação” In: Novaes, A. *Anos 70 - ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005. (p. 409)

A que horas ela faz amor?

Às vinte uma e trinta, respondeu Pontecorvo prontamente. (pp.37-38)

Assim, em registro mais próximo da comédia que da tragédia, “Corações solitários” funciona como moldura, induz uma possibilidade de reflexão, em todo o livro *Feliz ano novo*, para os momentos extremos em que a frase some ou em que a economia de recursos, própria da contundência do que é narrado, não dá espaço a um comentário. Como diz Nathanael em uma resposta do correio sentimental, “Te vira”. Um incentivo à autonomia do suposto leitor. Este texto forma um conjunto com “Intestino grosso” por abordarem os contextos da produção de uma obra e não obedecerem ao padrão da ação seca, no qual o artifício se esconde. “Corações solitários” contrapõe a descrição incisiva e o discurso ideologicamente interessado. “Intestino Grosso” funciona como uma carta de intenções sobre o fazer literário dos contos explicitamente mais violentos. É uma espécie de poética. Esta função assemelha-se aos manifestos das vanguardas do século XX, guiando o olhar do espectador e dando permanência à experiência da leitura. As palavras de Badiou, sobre as vanguardas, iluminam a função, no livro, desses dois contos.

As vanguardas ativaram no presente as rupturas formais e simultaneamente produziram, sob forma de manifestos e declarações, o invólucro retórico dessa ativação [...] A ação real existe, sempre precária e quase indistinta, de modo que ela deve ser apontada, salientada, com vigorosas declarações, um pouco como o apresentador de circo amplifica o anúncio e faz bater o tambor para que uma pirueta do trapezista, muito difícil e rara, mas muito fugaz, não fique ignorada pelo público.³⁷

Não se trata apenas de uma circunscrição estética. Assim como na maioria dos manifestos, “Intestino grosso” fala de um entorno político, liga explicitamente o objeto literário a uma função social, apesar de, no caso de Fonseca, esse entorno ter sido construído dentro do livro, o que gera uma indeterminação, pois não é possível tomar a opinião do personagem como opinião do autor. De qualquer modo, parte do livro, que é o discurso especificamente estético do autor, “Intestino Grosso” faz conexões diretas entre a transgressão narrada e a repressão, a censura e os trilhos ideológicos de um tecnicismo progressista.

No livro anterior, *Lúcia McCartney*, o experimentalismo chama a atenção para os

37 BADIOU, A. *O século*. São Paulo: Ideias e Letras, 2007. (p. 211)

formatos e para a construção que antecede o objeto-livro. A intenção estética está impressa na estranheza das formas. Em *Feliz ano novo*, como os contos utilizam um estilo econômico e direto, desconstruir a neutralidade dos pontos de vista em um conto do próprio livro (“Corações solitários”) é um dado significativo. No livro seguinte, *O cobrador*, Fonseca abre mão dessa possibilidade de explicação compartimentada em contos específicos. As explicações, quando presentes, estão imersas no encadeamento das ações. Estas estratégias narrativas são a concretização do embate, significativo na obra, entre o efêmero e a duração. Ao mesmo tempo que a narrativa de Fonseca vai se dirigindo, livro após livro, para o retrato de transições rápidas, como os assassinatos, uma tendência paralela constrói narradores mais complexos, que tentam dar permanência aos instantes extremos. Em *O cobrador*, é máximo o enfrentamento formal, esboçado nos livros anteriores, entre eventos pontuais e a extensão narrativa.

Pelo bom desempenho no correio sentimental, Nathanael é convidado a escrever também a fotonovela. Seria agora Clarice Simone, nome feminino como todos os demais pseudônimos dos homens que trabalhavam na redação. No correio, as cartas eram falsas e as respostas forjadas. Na fotonovela, as histórias eram escritas às pressas a partir de uma colagem de clássicos que o jornalista conhecia. “Era só chupar uma ideia aqui, outra ali, e pronto” (p.30), “Uma pitada de Romeu e Julieta, uma colherzinha de Édipo Rei” (p.31).

Apesar de se render a esse mecanismo baseado na falsidade, o protagonista do conto revela uma dimensão que transcende o ambiente onde tudo se passa. Ele conhece literatura. Quando perguntado, na entrevista para sua admissão, se ele lia o jornal, ele responde que não, que prefere livros. Essa característica dá ao personagem um traço comum a vários narradores/protagonistas dos contos de Fonseca. Inseridos na ação, eles têm modos próprios que os distinguem dos colegas. O procedimento funciona como uma discreta dimensão crítica que sobressai da massa amorfa da multidão, do cotidiano e do tempo homogêneo pretensamente neutro. Em geral, o personagem é assim tocado pela contradição que marca a produção da obra: um escritor (trabalhador intelectual) que dá voz a um personagem usualmente sem voz. Em “Corações solitários”, ainda que integrado ao ritmo acelerado e quase automático da linha de produção, ele pode constituir um ponto de vista a partir do qual são reveladas dissonâncias do funcionamento do jornal.

O vislumbre sobre a mentira que fundamenta a confecção do jornal une-se à estrutura da narrativa, que justapõe desdentados e ufanismo patriótico com a mesma tranquilidade como transita sem se questionar entre diferentes registros discursivos e universos de cultura. Configura-se assim nesta colagem de discursos incongruentes uma crítica mais aberta a certa

ideologia. A exposição crua de violência e miséria, frequente no livro, talvez seja mais contundente e talvez cause mais estranhamento. No entanto, ao mesmo tempo, exige um salto interpretativo que não é facilitado nos outros contos como o é em “Corações solitários”. Além da ironia patente associada a esta estratégia narrativa, diferente dos personagens que vivem em regime de urgência, presos em cadeias de significados que lhe escapam, o protagonista de “Corações solitários” consegue ao menos em esbarrões nomear algumas das inconsistências de sua relação com o mundo. Por exemplo, quando é revelado que o público do jornal não era composto por mulheres da classe C, mas de homens da classe B, ocorre uma conversa entre o jornalista e seu editor, na qual eles se referem a uma “Grande Mentira”, criada por “manipuladores”, “falsificadores” e “empulhadores” (p.39), à qual o Brasil estaria entregue. Apesar de os termos se esconderem na confusão da ação que se encaminha, a apresentação de uma mentira é feita, o que pressupõe pelo menos mais um ponto de vista (verdadeiro) além do que enuncia a mentira como verdade, ou uma imensidão de pontos de vista parciais.

Em “Feliz ano novo”³⁸, conto que abre o livro, o diálogo no grupo dos marginais que estão no foco da ação não costuma se afastar dos acontecimentos para desconfiar deles. Distantes do conforto e sem acesso ao consumo, suas dúvidas se concentram em aguardar para comer o resto da macumba no dia seguinte ou, no mesmo dia, assaltar uma festa de ricos. Decidem, como regra, pelo imediato, por atender à fome do mesmo modo como Pereba, um dos personagens, resolve se masturbar na sala tão logo começam a falar sobre mulheres. As ações são pouco planejadas, pretendem responder de pronto aos desejos do corpo. As condições materiais que contribuem para esta maneira de se comportar são evidentes. A falta de recursos, a ponto de não se ter o que comer, produz uma precariedade que só permite reflexões a curto prazo; o banheiro que fedia por causa da falta de água foi a justificativa de Pereba para se masturbar no ambiente coletivo e urinar na escada.

Um detalhe significativo na configuração deste ambiente contrasta, no entanto, com a escassez. No meio da sala, há uma televisão ligada, o veículo pelo qual é propagado o discurso do consumo.

38 In: *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Vi na televisão que as lojas dos bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. (p.13)

Kehl faz uma relação direta entre televisão e o uso da força, entre o tempo da reflexão e a usual recepção passiva das imagens. Para a psicanalista, “o que fica excluído da formação das gerações televisivas é o raciocínio abstrato (que opera com conceitos impossíveis de traduzir em imagens), a capacidade argumentativa que nos permite resolver conflitos de interesse e de opinião na relação com o outro (sem necessidade do uso da força), o tempo da reflexão, que necessita que suportemos um pouco o vazio e a dúvida a fim de alcançar algum saber”³⁹. Assim, além de terem suas vontades confeccionadas segundo os moldes convenientes a quem quer vender, sem o acesso ao raciocínio abstrato os indivíduos estão mais próximos de um tempo sempre urgente, sem extensão, e propensos à resolução violenta dos conflitos, duas das características mais frequentes e visíveis da prosa de Fonseca.

A contraparte social deste primeiro ambiente surge inequívoca no segundo momento do conto: a festa de réveillon dos ricos, com fartura de comida e espaços amplos e limpos.

Eles estavam bebendo e dançando num salão quando viram a gente. (p.17)
A banheira era um buraco quadrado branco de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. (p.18)

Trata-se assim de uma oposição simples entre os que têm e os que não têm (com a televisão funcionando como cimento social). Nesta perspectiva, o conto narra um curto intervalo de exceção em que os espoliados controlam a situação pelo uso da força física. A sequência do confronto, no entanto, mostra algumas sobras em relação a esta lógica de compensação econômica. O bando criminoso armado não se satisfaz em buscar uma porção de objetos que queria possuir.

“Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido. Tanta gente rica e eu fudido” (p.14), diz o narrador. O roubo de comida e de dinheiro cabe perfeitamente no modelo do consumo, mas há o que escapa. Há um excesso violento no assalto. Em primeiro lugar, o corpo humano é parte do saque. Duas mulheres são mortas, uma delas é estuprada

39 KEHL, M.R. *A frátria órfã*. São Paulo: Olho d'água, 2008.

no quarto por Pereba. Em vez de se masturbar, como Pereba fez antes do assalto, Zequinha estupra outra mulher na frente de todos. As cenas são narradas com rapidez cortante, sem preâmbulo explicativo, suspense ou comentário que as avalie. No máximo, uma justificativa simples, “O Pereba tava atrasado” (p.18), congruente com a urgência que move os personagens. O relato da ação é um tempo presente permanente, longe das possibilidades de elaboração. Os desejos são atendidos em jorros rápidos quase sem interferência dos freios da cultura. Os fatos não se estendem em uma ordem simbólica com duração, em uma narrativa que justifique adiar a saciação dos desejos.

Acho que vou papar aquela moreninha.

A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá. (p.20)

O excesso violento é replicado também na transformação rápida de limpeza em sujeira, de uma maneira que parece a tentativa de igualar o ambiente rico ao pobre. Destruindo as diferenças, ainda que apenas naquele momento, a ordem que determina a exclusão social seria metonimicamente destruída. O prazer associado ao fluxo de agressividade tem, de acordo com a narrativa, o sentido de uma libertação.

Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha brilhando. Tirei as calças e caguei em cima do colchão. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descii. (p.18)

No entanto, há um momento em que o personagem-narrador tangencia uma reflexão mais complexa sobre a organização social. Ele se dá conta de que a satisfação presente não vai alterar sua privação cotidiana nem atrapalhar a fatura regulamentar dos que estavam na festa. “Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha” (p.19). Este personagem tem desde o início do conto traços que o diferenciam da massa marginal de que faz parte e, como é comum na obra de Fonseca, faz a ponte entre o universo cruamente violento da ação e a reflexão possível a partir da elaboração verbal de tal ação. É aquele que, ainda que precariamente, coordena seus companheiros, tem o ginásio, “sabe ler, escrever e fazer raiz quadrada”, não é supersticioso e recusa uma mulher grã-fina (o que revela uma possibilidade de escolha sobreposta ao aplacamento imediato dos

desejos). Neste personagem vislumbra-se o eco da voz do autor e o indício de um projeto literário. Ariovaldo Vidal nota que

ainda que sejam todos vítimas de uma política econômica fraudulenta, o narrador vive sempre alguma forma de superioridade. Por isso, mesmo que sua situação seja de carência, intelectualmente ele não está no nível dos demais personagens do grupo [...] É também por isso que sua linguagem mistura os níveis tão bem: um marginal falando como um homem culto; um homem culto agindo como um marginal: o que não deixa de ser um projeto literário de transpor barreiras que a divisão de classes impõe.⁴⁰

Em acordo com o que disse Antonio Candido, houve na geração de Fonseca um esforço de aproximação entre a voz narrativa e a realidade marginal retratada. Como fenômeno vinculado a isso, aparecem nos contos estes personagens híbridos, mistura de uma classe letrada com o anônimo indiferenciado que na sociedade não costuma ter voz, figurações que são resultado da tentativa de elaborar em discurso literário a fusão de opostos frequentemente em tensão social.

O processo não acontece sem o desvelamento de uma inconsistência que em geral corresponde à imagem de uma agressão. Em “Feliz ano novo”, por exemplo, a agressividade que acompanha o saque produz uma ideia aguda de ódio entre as classes envolvidas. Por outro lado, a tranquilidade e o ritmo constante das ações envolvem a violência em uma atmosfera de banalização, como se nesse confronto não houvesse nenhum debate possível e nenhuma linguagem ou ética compartilhada que igualasse os indivíduos dos dois grupos. Neste segundo modo de apreensão do enredo, não há conciliação viável. Este personagem híbrido, ao mesmo tempo com e sem voz, torna-se o elemento para onde confluem os dois polos dissonantes e a partir do qual partem agressividade e reflexão. A violência pode ser vista nele como a falha que sinaliza a impossibilidade de a voz letrada tratar com tranquilidade os assuntos dessa marginalidade. O diálogo de um dos homens ricos com este personagem de “Feliz ano novo” é um exemplo significativo da oposição entre os grupos.

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.

40 VIDAL, A. op. cit. (pp.152,153)

Podem também comer e beber à vontade, ele disse.

[...]

Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor?

Ele se levantou. Desamarrei os braços dele.

Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia.

Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo. (p.19)

Após fazer a proposta nos moldes da lógica do consumo e da sociedade que costuma lhe favorecer, Maurício tem a impressão de ter tomado o controle que, como regra, teria sobre o rumo dos acontecimentos. No entanto, a cadência do conto, nas mãos dos criminosos, não se abala. Em uma sequência de prazer violento, fica claro que, neste caso, o diálogo sem excessos não funciona, assim como não seria suficiente o roubo sem os rompantes violentos. A violência ocupa o lugar vazio deixado pela comunicação que não vingou.

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?

Ele encostou na parede.

Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.

Viu, não grudou o cara na parede porra nenhuma.

Tem que ser de madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse. (p.19)

Em seguida, a repetição do ritual, como um jogo ou uma peça de ficção, expressa mais uma vez o excesso violento e o prazer associado a ele.

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. (p.20)

A beleza reconhecida na imagem, “foi bonito”, faz neste conto uma aproximação adicional entre a violência como elemento narrativo e a proposta estética dentro da qual este tipo de literatura aparece. A violência, além de ser alegoria de um gesto libertador, é aqui a figuração de um individualismo estruturante, sem igualdade, um modo negativo de ver a possibilidade de convivência e diálogo entre homens.

As falas e as ações do narrador de “Feliz ano novo” são por certo pouco úteis à manutenção da ordem em que ele vive. Ele não sucumbe, no momento retratado, ao discurso conformista hegemônico nem aceita com passividade sua situação.

Outro índice de uma tensão interna em sua identidade de classe é seu rápido comentário sobre a televisão: “Acendemos uns baseados e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum bang-bang, Outra bosta” (p.13). A fala entra em conflito com o suposto esforço para ter esse objeto caro no meio da sala miserável. Deste modo, o personagem apresenta ao mesmo tempo sinais de submissão (cotidiana) e de revolta (no episódio narrado), o que na narrativa resulta em ação espasmódica e, poucas vezes, em reflexão. Ele é assemelhado a um escritor, como Rubem Fonseca, por não se acomodar no discurso hegemônico, embora a elaboração em texto, do escritor, se diferencie da transformação pela qual se produz o gesto violento a partir do incômodo do personagem criminoso.

A banalização do trágico que acontece em “Corações solitários”, pela citação depauperada de Shakespeare e Édipo Rei na fotonovela escrita pelo jornalista, se opõe ao que acontece em “Feliz ano novo” e na maioria dos contos do livro. Ainda que o modo econômico de narrar não aprofunde reflexões sobre os fatos, as tensões não são apaziguadas mas aprofundadas até o limite das relações interpessoais, em roubos, estupros e assassinatos. Não é possível dizer que todos os contos seguem um formato trágico estrito. No entanto, pode-se formular uma ideia, em um sentido mais amplo, de tragédia social. Há no universo ficcional uma sugestão de destinos aos personagens independente das suas vontades, como se a ordem social tivesse vontade própria e intencionalmente regulasse, como uma interferência divina, a vida de cada um. Para os dois grupos de “Feliz ano novo”, o destino impõe permanência: os pobres continuarão pobres e os ricos continuarão ricos, a despeito do discurso televisivo que cativa ambas as classes sobre uma liberdade de consumir e cria uma ilusão, aos desfavorecidos, sobre a possibilidade de ascenderem. Este discurso, que em geral é útil para alimentar a esperança e silenciar a revolta dos que estão à margem, não funciona

no trecho de exceção narrado. Devido à urgência, o bando impõe um revés episódico à estrutura regular. O distúrbio na casa abastada, olhado do ponto de vista invertido, não contempla diretamente a experiência daquele que morre em um golpe só, mas a daquele que morre aos poucos, um pouco mais rápido que os demais por causa das privações cotidianas. Na morte de Maurício pode-se desconfiar de uma doença social com a qual ele comunga, denunciada pela miséria da voz do assassino que narra a história. O acontecimento funesto específico impõe-se ao grupo rico, enquanto uma compressão estrutural vitima o grupo pobre.

Benjamin se refere a uma modernidade heroica como algo que “se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível”⁴¹. Em “Feliz ano novo” a vacância do lugar do herói decorre, entre outros fatores, de o ponto de vista da narrativa ser o do criminoso miserável, e quem morre não ser ele. Ambos são de modos diferentes vítimas e responsáveis pela falha do sistema. Não há ao fim uma positividade ou um ensinamento. As mortes são apenas índices bastante visíveis de uma falta de sentido.

A descrição da condição humana nas narrativas de Fonseca da época não é a imagem tranquila divulgada pelos meios de comunicação ligados aos detentores de poder, mas uma que inclui o sofrimento, o conflito entre os homens, “que representam o lado escondido e escuro das fábulas do progresso”⁴².

Desse modo, “Corações solitários” e “Feliz ano novo”, à primeira vista contos tão distintos, podem ser lidos como complementares. No segundo, o retrato de um confronto é feito quase sem que o relato se volte sobre si em crítica. Apenas em rápidos comentários, o narrador toma consciência de uma estrutura maior que o exclui e que provoca a tensão entre os ricos e os pobres. No primeiro conto, ao contrário, os artifícios do discurso que tranquiliza as tensões sociais são colocados em evidência. O texto mostra a tentativa de criar um suporte discursivo que valorize temas abstratos como pátria, fê e amor, e evite o tecido concreto das contraposições sociais. Em ambos, a televisão é de passagem mostrada como elemento fundamental na construção do discurso apaziguador.

Em acordo com a reiteração da imagem nociva da televisão nos contos de Fonseca, para Kehl há uma relação direta entre o veículo e a formação de um imaginário nacional descolado da miséria material e cultural do país. A cultura de massa torna-se assim não só uma garantia ideológica da manutenção da ordem social, reproduzida irrefletidamente pelo

41 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (III)*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p.94)

42 EAGLETON, T. *Sweet violence - the idea of the tragic*. Padstow: Blackwell, 2003. (p. 207)

capital, mas também uma ferramenta intencionalmente utilizada para anestesiar a audiência:

A opulência visual eletrônica criada pela emissora [Globo] contribuiu para apagar definitivamente do *imaginário* brasileiro a ideia de miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa ou na pior das hipóteses anti-séptica (quando é imprescindível mostrar a pobreza convém ao menos desinfetá-la: em vez de classes miseráveis, um povo “humilde porém decente” para não chocar ninguém) contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público.⁴³

Em “Feliz ano novo”, as distâncias sociais concretizam-se em grande parte na comparação entre a casa rica e a casa pobre, e nos comportamentos habituais em cada uma delas, contornados pelos costumes e pelas condições materiais nos dois ambientes. O assalto funcionaria então como modo de equalizar as diferenças, transferindo objetos do ambiente com fartura para o ambiente com faltas. Fosse apenas assim, o conto estaria equacionado. No entanto, os excessos violentos do grupo criminoso não cabem na pura matemática econômica. Há um prazer específico nos atos violentos que não respondem à razão instrumental que baliza a economia.

Bataille, em análise sobre a guerra, identifica duas motivações diferentes para se entrar em combate. Na primeira, a organização da violência obedeceria a uma lógica finalista, segundo a qual a guerra é o movimento em direção à conquista política. O foco está assim no futuro, nos resultados provenientes da luta. Uma segunda motivação, no entanto, seria a fruição presente da ação. Não teria uma finalidade outra que não a própria guerra. A fruição está, neste caso, no próprio campo de batalha, no ritual, ainda submetido a certas regras, mas que suspende pelo menos uma das regras usuais, a proibição da violência. Nas palavras de Bataille⁴⁴,

sempre a guerra oscilou, de facto, entre o primado da observância das regras que correspondem à preocupação com uma finalidade válida por si própria, e o primado do resultado político a alcançar. (p.66)

Quando se compara essa reflexão de Bataille com a violência narrada em “Feliz ano

43 KEHL, M.R. “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação” In: Novaes, A. *Anos 70 - ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005. (p. 410)

44 BATAILLE, G. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.

novo”, é possível dizer que a precária organização violenta do grupo criminoso obedece também aos dois princípios. O primeiro, mais evidente e previsível pela lógica econômica, é a subtração de bens do grupo mais rico pelo grupo mais pobre. O segundo é o excesso violento, mais explosivo e difícil de classificar, na medida em que não se reduz a um modelo, ato cuja fruição vale em si mesma, não em relação a fatores externos. Avançando a analogia em relação às observações de Bataille, o excesso violento, assim como a ação erótica, obedece a um princípio que norteia o sujeito que transgredir uma proibição, consciente da transgressão. Na literatura de Rubem Fonseca, os exemplos são múltiplos. Embora em alguns contos violência e erotismo se confundam, vale observar que, se o criminoso realiza com o gesto violento este potencial transgressor que tem finalidade em si, para os personagens artistas este potencial se reveste um pouco mais de sexualização e erotismo, característica que cria uma nuance na semelhança entre artista e bandido dentro da ficção do autor.

Por fim, essa ação organizada que encontra sua finalidade em si mesma, que não pode ser transposta em termos do mundo do trabalho por nenhum princípio de equivalência - dinheiro, por exemplo -, é semelhante em seus aspectos fundamentais a algumas definições de arte. Para Kant, “a bela arte é uma espécie de representação cujo fim está em si mesma e, portanto, proporciona prazer desinteressado”.⁴⁵ No século XX, esta ideia foi atualizada de em vários contextos e apresentada com rostos variados. Para Adorno, a verdadeira obra de arte resiste a qualquer tentativa de equivalência simples com a forma-mercadoria. Bourdieu faz uma longa descrição da formação histórica do campo literário (que se confunde com o campo artístico) como autônomo em relação aos outros campos da sociedade⁴⁶. Ainda que tais definições tenham imensas diferenças e que seus enunciadores diverjam em suas concepções de mundo, todas elas convergem ao favorecerem a ideia de que o lugar social da arte seria um lugar de relativa autonomia, ao qual o discurso instrumentalizado, a serviço de um fim externo, seria sempre dessemelhante. Da experiência artística, as pessoas esperariam a possibilidade de atender a demandas e discutir temas em um território diferente daquele do cotidiano da cidade.

A analogia entre a prática artística autônoma e esse gesto violento doente, descolado dos continentes regulamentares da sociedade, é provavelmente parte do que torna significativa para muitas pessoas a leitura de Rubem Fonseca. Em outras palavras, há uma identificação grosseira entre o que sobra de um desejo humano amorfo que só se realiza na

45 ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (p.93)

46 BOURDIEU, P. op. cit.

vida social em parcelas autorizadas, e o relato de uma transgressão. A arte passa nessa sociedade regulamentada a ser o lugar específico para o discurso diferente do ordinário, e nisso se inclui a ficção violenta.

No âmbito estrito da narrativa “Feliz ano novo”, o sentimento de beleza e liberdade expresso pelos criminosos a partir de seus atos transgressores pode ser índice da fragilidade das ofertas sociais recebidas por eles, falta de oportunidades e excesso de coerção, com o que a audiência do livro pode se identificar especialmente em um período de repressão. Em “Totem e Tabu”, Freud afirma que as neuroses “realizam com meios particulares o que a sociedade realiza por meio do esforço coletivo”⁴⁷. Não há, na sociedade que tem a desigualdade como uma realidade perpétua, um esforço coletivo que diminua as privações que alimentam uma neurose. Para o indivíduo limítrofe, seu desconforto será descarregado em rompantes violentos concentrados. Na falta dessa organização social, no silêncio de uma lei comum a pobres e ricos, o alívio das tensões de um dos grupos pode passar, patologicamente mas com menos obstáculos, por cima da suposta subjetividade do outro. No conto, a falta de diálogo possível entre os dois grupos faz com que ambos não se reconheçam como sujeitos. Kehl, sobre a passagem de Freud, conclui que “é possível pensar que, em sociedades em que havia forte coesão entre as representações coletivas [...], as pessoas estariam dispensadas de construir uma resposta neurótica ao conflito entre a satisfação pulsional e a Lei”.⁴⁸ Ao contrário, no mundo individualista do conto, à semelhança da modernização autoritária do Brasil, a sociedade alimenta a neurose. O sofrimento discreto do neurótico e a ação desregrada do assassino assemelham-se assim no ponto em que uma enorme opressão se contrapõe à insignificância dos recursos individuais. O indivíduo limítrofe, várias vezes retratado nos contos, é o que faz a passagem ao ato, aquele que figura no gesto extremo o desconforto que, pelo menos parcialmente, compartilha com o sujeito comum.

Na aproximação entre estas concepções do gesto com finalidade em si e as ideias referentes à autonomia da arte, várias sobreposições podem ser feitas para iluminar alguns procedimentos na literatura de Rubem Fonseca, em particular sobre as características comuns das figuras do artista e do agente violento, via de regra um criminoso, e as semelhanças entre os domínios da arte, da violência e do erotismo, como encaminhamentos de um potencial comum de transgressão.

47 Freud, S. “Totem e Tabu” In: *Obras psicológicas completas.vXIII* Rio de Janeiro: Imago, 2006.

48 Kehl, M. R. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.

1.2. A revolução

O ato surrealista mais simples consiste em sair à rua com um revólver e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão.
- André Breton -
(Segundo Manifesto do Surrealismo)

É preciso fazer uma distinção: a atividade virulenta do cobrador não representa o transporte para as ruas de uma intenção semelhante à que move o texto da epígrafe acima. A frase de Breton, imersa no Manifesto Surrealista e articulada com a produção artística do movimento, tem um valor de face diferente de seu valor performativo. Ela apresenta um comportamento irrefletido dentro de um discurso bastante elaborado. Enredada por um contexto, a imagem aguda é o anúncio da disposição de experimentar faculdades humanas menos sujeitas à razão e à consciência e evitar procedimentos pré-fabricados típicos. É também parte de uma resposta coletiva, do grupo surrealista, a uma tradição. Há, assim, um entorno simbólico bastante ramificado a envolver o rompante descrito.

No domínio da ficção, a ação solitária do cobrador, ao contrário, não se vincula a uma tradição ou a um grupo. Ela atende a uma urgência grosseira revestida por versos de uma poesia desconjuntada e justificativas em negativo, que ganham uma coerência rude, não por afirmarem algum modelo, mas por negarem qualquer um. O que ele diz, assim como o que ele faz, tem como característica a repetição e a destruição. O tempo para ele é marcado por transições rápidas entre a vida e a morte, o átimo da ultrapassagem de uma linha. Não há um processo com extensão associado aos assassinatos, a não ser um pequeno ritual particular. Os motivos do cobrador não vão aos jornais, ele é tratado como um ladrão comum. A experiência assim se perde. A repetição do significado concentrado na duração de um tiro é a ladainha que volta sobre si mesma e reproduz à exaustão uma vivência solitária que não se totaliza nem se comunica. Ademais, e antes de tudo, matar é diferente de falar sobre matar. (James Joyce procurou certa vez Karl Jung para consultar-se. Levou a Jung os textos de sua filha, que faleceu psicótica décadas depois, e disse que eram muito semelhantes aos dele mesmo. Na época Joyce escrevia *Finnegan's wake*, “um texto totalmente psicótico, se o olharmos dessa perspectiva: inteiramente fragmentado, onírico, atravessado pela impossibilidade de construir pela linguagem outra coisa que não seja a dispersão”. Jung respondeu com uma imagem, definindo com clareza a dependência entre

texto e seu entorno: “Mas onde você nada, ela se afoga”⁴⁹. A relação com o contexto e com outros interlocutores é que formam o apoio onde o traço psicótico de um texto artístico se distancia do afogamento e da dispersão indiferenciada).

O cobrador opera em urgência e solidão, não integra sua marginalidade em um planejamento ou em um relato para uma audiência. Além da mulher para quem ele declama seus poemas, e que não os entende, ele mesmo é sua única plateia. O efeito da experiência do personagem, para o leitor do conto, ciente de tudo que envolve as “cobranças”, é de uma natureza muito diferente do resultado das notícias sobre os assassinatos nos jornais. Ele continua anônimo na sociedade que o exclui. O jornal refere-se a ele com a ideia de falta de segurança. O texto do jornal o culpa, quer evitá-lo, nunca integrá-lo.

Excluído da ordem simbólica, o cobrador resolve suas questões com uma lógica simplificada que oscila sem fazer nuances entre identificação e ódio ao que se avizinha. Com mais frequência, o ódio. Ele não tem o que perder, não ocupa lugar social nenhum. Utiliza sua marginalidade como método. Se o que vem pela frente lhe desagrada, ele berra. Ele se parece com o bebê que oscila apenas entre a saciação silenciosa e o grito genérico de desconforto. Dentro dessa perspectiva, é como se o mundo inteiro fosse uma função dele, a lhe servir em resposta ao choro de fome. Mas o mundo não lhe serve nunca. Desconsiderado de tudo, não faz sentido para ele a consideração de pequenas diferenças, a gradação, o ritual e o decurso, próprios das estruturas simbólicas. Ele está sempre fora e sua interação com o que está dentro se faz na toada das agressões sucessivas, idênticas e vazias quanto ao significado. São apenas reprovação por não ser servido. Não constituem nada específico além da temporalidade marcada pelos choques agudos enfileirados. É a reiteração sem fim de uma aporia, de uma vivência que não permanece como significado.

Ao contrário, mesmo que nenhum tiro soe, a proposta surrealista ecoa, pelo menos em parte, fora desse ritmo desesperado, como contraponto a ele.

Por outro lado, a sutil distinção entre o personagem-narrador de “Feliz ano novo” e seu grupo criminoso torna-se mais visível em “O cobrador”⁵⁰. Apesar da turbidez na eleição dos métodos e dos alvos, o cobrador considera um dado adicional em seu diagnóstico da sociedade. A consciência de sua marginalidade está presente o tempo todo como contorno de suas decisões explosivas. Essa característica associa-se a uma elaboração de linguagem que faz com que “O cobrador” se afaste da impressão de relato factual, possível na leitura de “Feliz ano novo”. Uma voz mais intelectualizada acompanha os rumos da narrativa, em

49 A história é contada por Ricardo Piglia em

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

50 In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

tensão com a imagem bruta da maioria das descrições. Estes pontos em que o personagem se torna estranho à sua imagem social marginalizada revelam uma estratégia e encarnam uma complexidade que se oculta sob a crueza das ações. Neste sentido, não há a rigor uma prosa documental em Rubem Fonseca, a partir da observação de que, o tempo todo, há uma convergência entre as identidades do objeto-documento-personagem-marginal e do sujeito-escriptor-artista-intelectual, mais visível em “O cobrador”, mas também presente em “Feliz ano novo”.

O cobrador move-se a partir de um fundamento que se realiza na negação de quase tudo o que encontra. Em “Feliz ano novo”, os excessos violentos dos marginais acompanham uma demanda econômica. Em “O cobrador”, as explicações são mais abrangentes, ultrapassam a urgência da fome e se estendem para cobranças sobre toda a organização social da qual ele só faz parte como sobra. Ele é a personificação do excedente. Se, para os bandidos que roubam uma casa, a violência pode ser vista como apêndice do motivo que os leva ao assalto, para o cobrador a desmedida é sua essência. Ele mata os indivíduos em um processo metonímico, como se estivesse eliminando todos seus problemas concentrando-os idealmente no corpo do adversário.

Assim, apesar de ser impossível defender seus métodos, o cobrador não existe como personagem apenas por uma restituição material. O cobrador tem um nexo protorrevolucionário e destrutivo que amplia a reflexão. A superfície da cobrança - “estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (p.14) - guarda coerência para além dela. A longa enumeração do que lhe falta pode ser extrapolada a uma falta generalizada. Falta-lhe qualquer pertencimento. Ele se arrisca contra um sistema inteiro, não se limita a levar sobras dos ricos.

Mas o enfrentamento, pernicioso na pequena escala, é inócuo em uma escala maior. Em vez de atacar a forma como o poder está distribuído, ele destrói os pequenos elementos que ocupam determinadas posições. É isso o que vislumbrou o protagonista de “Feliz ano novo” quando percebeu que estava roubando migalhas. Tanto os bens quanto os atores que promovem a exclusão serão substituídos na organização social. Há peças de reposição. Apesar de alguma consciência dessa estrutura, a cadência em desespero imposta aos dois personagens os leva rápido a um movimento, impede o planejamento. Para o cobrador, a amplitude na motivação para as cobranças contrasta com a limitação de suas práticas à lógica dos choques. Essa contradição plasma na narrativa a formação híbrida do personagem. Se não houve uma politização das disputas, que ocorrem na superfície dos corpos em choques breves e agudos, há pelo menos uma reflexão mais ampla sobre o que

precede os assassinatos.

Este alargamento do foco tem paralelos no livro inteiro. *Feliz ano novo* concentrava as narrativas em fatos de um presente pontual em um espaço restrito, em geral a cidade do Rio de Janeiro. Em *O cobrador*, há uma cartografia expandida, percursos em maiores extensões geográficas, como “Encontro no Amazonas”, e a inclusão de um passado histórico, por exemplo em “A caminho de Assunção” e “H.M.S. *Cormorant* em Paranaguá”. Desse modo, os espasmos violentos ficam sujeitos a sequências que, ainda que muitas vezes precárias e malformadas quanto à possibilidade de transformação nas vidas dos personagens, desdobram sua intensidade em elaboração narrativa. Os narradores do livro tentam esticar os choques para entendê-los, orientar um significado para a violência.

Por exemplo, a televisão, que provoca uma inquietação contraditória no narrador de “Feliz ano novo”, é com mais clareza, para o cobrador, um mal que funciona como combustível para o ato violento. Diz o Cobrador: “fico na frente da televisão para aumentar meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na televisão e em pouco tempo meu ódio volta”. (p.16) Para completar, o cobrador distingue na sociedade um grande espectro de papéis sociais que colaboram para sua miséria, “odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira.” (p.13) Desse modo, ele tem mais apuro ao nomear os elementos que perfazem o alvo de sua fúria, apesar de, no momento da ação, agredir sem fazer muita distinção. Seu diagnóstico percebe a perversão da sociedade que o exclui, mas ele age com a mesma lógica da distribuição desigual das posses. Ele toma o que quer, à força. Ele se vinga, repassa uma dor.

Ao elencar aqueles a quem odeia, a inclusão dos “funcionários” delimita o adversário de uma maneira específica. O protagonista quer agredir aquele que possui o que ele não possui, e também qualquer colaborador, mesmo que servil, da manutenção da ordem que lhe provoca o desejo e não entrega o que promete. Qualquer um que tenha uma função.

Por outro lado, a imagem frágil e passiva de um pedinte cego, que contrasta com a atividade subversiva do cobrador, recebe uma dose menor do seu veneno. “Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita”. (p.14) Poupa também a dona da casa onde mora, “esta fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista Vogue”. (p.17) Os dois exemplos formam uma coerência simplista imersa na deformidade geral da ação.

“Sou justo”, ele completa, com a pretensão de quem separa o bom do ruim sem ter

que tornar explícitos os critérios. Pode a partir dessa autoatribuição incluir entre os culpados qualquer um que não seja muito marginalizado. Ele separa ricos e pobres. Mata os primeiros. Age na matéria, mas não sobre as regras que asseguram a exclusão.

Assim como em “Feliz ano novo”, o diálogo não funciona. Só serve para revelar a opacidade da linguagem e aumentar o ódio, por não se cumprir a expectativa de comunicação. Para o marginal, a impossibilidade de um acordo faz com que a própria linguagem seja experimentada como algo no qual ele não está inserido. O diálogo parte de pressupostos diferentes de ambos os lados.

Nós não lhe fizemos nada, ele disse.

Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.

Ela está grávida, ele disse apontando para a mulher, vai ser nosso primeiro filho.

Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina. (pp.19-20)

O personagem fica sujeito assim, a despeito de suas explicações, a uma ética só dele que se baseia em sensações (quase sempre, seu ódio) e nenhuma objetividade. A ausência de vínculos sociais é para ele causa e consequência desse modo de agir, replica no ritmo dos choques sua solidão. A sociedade individualista o marginaliza e, como reação, ele busca vingança com o mesmo individualismo. Os tiros “Puf puf puf” marcam também uma temporalidade e lembram o bang-bang que passa na televisão em “Feliz ano novo”. Se no manifesto surrealista, atirar a esmo era o símbolo de uma escolha na direção de explorar registros menos vinculados à linguagem, para o cobrador é uma resposta urgente e explosiva, eficiente para o alívio de um ódio, inofensiva para uma mudança estrutural. O trecho de Breton não elimina a princípio uma lei compartilhada. O procedimento do cobrador, ao contrário, está imerso na anomia geral de sua condição.

A certeza do personagem é exagerada, ele julga e estipula a pena quase sem conhecer aquele que atravessa sua frente. Esse tribunal apressado separa em duas vertentes o personagem. A primeira é a visão mais estruturada das relações sociais. As reivindicações têm sentido em cadeias significantes mais complexas. A possibilidade de dar nome aos atores e descrever em palavras suas motivações ajuda a construir este personagem com

capacidade de análise maior que a dos criminosos em “Feliz ano novo”, submetidos quase inteiramente à ação. O cobrador está o tempo todo avaliando. Ele constrói uma versão sobre a estrutura social que o exclui.

A segunda vertente é a sua pressa. Suas avaliações, em vez de se formularem como liberdade crítica, conformam-se em uma visão perversa do impulso libertário. Sem se articular com outros indivíduos, a ação, que se alinha com causas defensáveis embora genéricas, como a liberdade, afasta-se sempre de ser coletiva. Sua prepotência, ao atribuir a si, sozinho, o ponto de vista de quem faz as regras, julga e executa, fragiliza os argumentos para sua pseudorrevolução. Ele é individualista como aquilo que combate.

Da primeira recepção do livro, pode-se supor uma simpatia pelo ímpeto libertário. A opressão generalizada produz uma urgência histórica e a formação de frentes amplas, sem identificação política a não ser a eleição do inimigo comum ou o sentimento compartilhado de sufocamento. Desse modo, embora o personagem cobrador não converta seu ódio em uma proposta coerente, sua insatisfação, promovida a ato, pode fazer eco na submissão dolorida de uma parcela dos leitores de Fonseca, na década de 70, em um regime político autoritário e uma economia que crescia mas não dividia os lucros. A violência exagerada do personagem chama a atenção para sua condição, grita algo que é normalmente calado. É preciso fazer o bolo crescer antes de reparti-lo, dizia o ministro Delfim Neto no esforço de construir uma ficção compartilhada que sustentasse a ideia de um país único e coeso, e uma estratégia comum para pobres e ricos.

À força imposta pela ordem oficial, os contos de Fonseca opõem-se mais no ímpeto de mudança do que na estratégia de como promovê-la. Nesta questão, o retrato do escritor, figurado pela obra, é mais detalhado em seu aspecto transgressor do que no de artífice da palavra, o que poderia ter boa recepção no voluntarismo de um público que, ainda que sem estratégia, sobrevivesse com disposição para mudanças.

*Necessitas legem non habet*⁵¹ é um adágio latino que defende a suspensão de determinados princípios em nome de uma urgência evidente. O Regime Militar sobe ao governo em um golpe que se dizia necessário devido às forças baderneiras (de esquerda) que se insurgiam. O regime se estabelece com esse viés ideológico paranoico. A liberdade e a luta por melhorias sociais ficam suspensas enquanto o bolo não crescer, enquanto os baderneiros de esquerda não se calarem, porque as fronteiras devem ser protegidas. A exceção jurídica toma o lugar da regra. Parte da literatura da época faz então uma inversão: o retrato de uma urgência semelhante mas oposta, a revolta daquele que, em nome de uma

51 A necessidade não tem lei.

necessidade qualquer declarada, é excluído das ordens coletivas.

A agitação ruidosa do cobrador é ao mesmo tempo agressão contra quem o exclui e expressão de sua condição. Um dos motivos pelos quais ele não se une a ninguém é que ele não tem a quem recorrer, não está em grupo nenhum. Ele reproduz sua identidade quando luta contra ela. A solidão dos seus atos é imposta. A urgência torna impossível negociar, adiar. O personagem não encontra na sociedade um mecanismo para interromper este ciclo perverso.

O cobrador identifica uma estrutura na qual ele não tem papel e age também apenas em negativo, como elemento disjuntivo, sem propor nada para substituir a terra devastada que sobrevém de sua passagem. Ainda assim, não é injustificável que o leitor do livro valorize esse personagem perverso, no ponto específico em que ambos se incomodam com uma opressão.

Eagleton lembra uma passagem de Walter Benjamin que pode ajudar a pensar o procedimento do cobrador. Benjamin alerta que a revolução não é um trem desgovernado mas a aplicação do freio de emergência⁵², em resposta a uma ideia mítica de liberdade que reconhece a opressão e a necessidade de evitá-la, mas que isola a liberdade de seu par dialético no mundo da linguagem: o limite. No mesmo contexto, a aplicação do freio de emergência significa uma tentativa de dar permanência aos acordos coletivos e reais, para substituir o imperativo da mudança apressada, como é a paisagem aos olhos do passageiro desse trem desgovernado. O cobrador, enquanto cobra, vive no mundo mítico de liberdades e proibições infinitas, de concentração dos significados em dois pontos extremos, vida e morte, que se confundem pois aproximados pelos assassinatos, sem a consideração da vida como um processo, em sua extensão. O freio de emergência atua contra o tempo neutro da produção e do consumo, que não distingue eventos significantes nem gera experiência. Esse tempo é mascarado pela urgência declarada pelo tirano, tanto quanto pelo ódio que empurra o cobrador.

Em resumo, o conto “O cobrador” responde no plano estético a uma demanda por liberdade. No entanto, concentra em um personagem o retrato de um potencial libertário que só se converte em ação na forma de gritos e explosões, sem se comprometer com um tempo futuro nem se articular com outras pessoas. Essa incompetência coletiva é derivada, pelo menos em parte, de sua posição na sociedade que o exclui. Acostumado a ser, na divisão das forças do trabalho, uma parte ínfima do processo de produção, o operário (protótipo do homem que compõe a massa urbana) limita seu entendimento do mundo a repetir

52 EAGLETON, T. *Sweet violence - the idea of the tragic*. Padstow: Blackwell, 2003. (p.XI)

procedimentos curtos, sem nenhum acesso à lógica que liga sua atividade profissional à atividade profissional dos demais. “A vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde à vivência do operário com a máquina”.⁵³ O homem repete em todas as facetas de sua vida o que o faria um profissional útil: dar respostas rápidas a estímulos simples. Nesta lógica, estão incluídos o protagonista do conto, seu ódio e as lascas que voam por onde ele anda. Falta alcance a suas ações. Elas ficam limitadas ao instante em que acontecem e são noticiadas do ponto de vista de quem o exclui. Nos jornais, atribui-se ao assassino a culpa inteira pela enfermidade social.

Há porém uma mudança de destinos quando o personagem se associa a Ana. Neste ponto, ele afirma com clareza, “matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei” (p.28), “nada de sair matando a esmo. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado” (p.29). Esta passagem para um mundo coletivo que acontece na relação amorosa com uma mulher não é um exemplo isolado na obra de Fonseca. Muitos personagens concentram na mulher parte de seus vínculos com a sociedade. Exemplo disso é Mandrake, o personagem detetive mais frequente do autor. Por mulheres, ele perde o rumo (embora o reencontre depois), aceita ou recusa certos trabalhos e faz as investigações seguirem determinado caminho. Outro exemplo é a declaração do personagem escritor de “Pierrô de caverna”⁵⁴: “desprezo a todos, não tenho um só amigo e nunca vejo os conhecidos, a última vez que estive pessoalmente com meus editores foi há três anos atrás, entendo-me com eles por meio de cartas. Os meus contatos frequentes são apenas com as mulheres com quem mantenho relações amorosas”.

Incompatível com o momento de solidão anterior do cobrador, a experiência prazerosa a dois o força a rever e redimensionar seus critérios. Esta pequena inserção social é o ponto final do conto, aponta para uma existência coletiva mas não a narra. A ação do conto é uma sucessão de rompantes destrutivos, confrontos com pessoas que ele considera inimigas, com quem ele nunca divide qualquer acordo que possa adiar o alívio urgente que o ódio pede. O encontro o leva a querer mais abrangência, dar complexidade ao eco dos seus atos, deixar de ser descartável como um bordão publicitário, “explodirei as pessoas, adquirirei prestígio; não serei apenas o louco da Magnum”.

No encontro com Ana, há uma improbabilidade significativa. Ela é uma burguesa, mora em um prédio de mármore. Ele é um desdentado cheio de cicatrizes. O acordo entre ambos acontece sem muita negociação. Unem-se em amor com uma força parecida com

53 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (III)*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (p.126)

54 In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

aquela que faz o cobrador invadir um prédio, vestido de encanador, e estuprar uma moça. A suas vítimas anteriores ele não reservou a chance do improvável, de ser bem recebido. Ele executou rapidamente a todos, tão ricos quanto essa a quem ele diz amar. Sua entrada no mundo coletivo acontece sem muita lógica, depende de a ficção se afastar da segregação de classes regulamentar na sociedade real. Sem essa interferência mágica, o conto sugere que a vivência solitária e violenta do personagem seguiria o ritmo das vinganças com pouca repercussão e nenhum vislumbre de uma alteração da marginalidade do personagem.

Em um trecho do conto, ele diz “Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo. Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles.” (p.18) Pode-se dizer que “comendo, bebendo e fazendo” é a motivação do ódio e da vingança, aquilo que os outros fazem e ele não faz. Nesse sentido, ler os jornais é menos estudar os hábitos do adversário do que instigar sua revolta. Antes de encontrar Ana seu planejamento não é real. Depois disso, o conto acaba.

A perversão da atividade do personagem tem também traços de religiosidade. Ele se coloca com frequência na “posição perversa de instrumento direto da vontade do grande Outro”.⁵⁵ Ele se diz em missão e atribui a si qualidades que o distinguiriam do resto da humanidade.

Tenho uma missão. sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. (p.28)

Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador.

Sou o cobrador!, grito. (p.25)

Distinguir-se do inimigo (não é homem, é o Cobrador) lhe dá uma coerência obtusa, baseada em ser diferente daquele a quem agride. Como não pertence a nenhum grupo, não tem uma causa nem com quem compartilhar. Ele não divide com ninguém as responsabilidades por condenar e matar. Essa situação o empurra para uma justificativa mística. Ele se atribui contato direto com uma fonte permanente de verdade. Sozinho, deixa de ser o filho de uma lei a ser obedecida ou parte de uma irmandade com quem repartiria responsabilidades. Em ação, ele é o todo-poderoso que concretiza seu entusiasmo na inversão completa de sua miséria e suas impossibilidades cotidianas. Mesmo quando tornada palavra, sua crença apenas esbarra no registro coletivo, porque ele não tem audiência. Ele cria suas justificativas como um mito particular que ocupa o lugar vazio onde deveriam estar

55 ZIZEK, S. *Bem vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003. (p.44)

as narrativas compartilhadas. Ele não considera as vontades de outros, toma o mundo como um objeto, o que é conveniente para o alívio de uma fúria provocada por um alteridade simbólica que também não o enxerga. "Quem não está comigo, está contra mim" é uma frase atribuída a Jesus Cristo⁵⁶, em declaração que afirma, à semelhança do cobrador, seu acesso privilegiado à verdade e alguma indisposição ao diálogo.

Além do tom messiânico, outros traços desse seu modo religioso de emoldurar a ação podem ser encontrados. Por exemplo, a misericórdia que atribui a si quando atira no umbigo da mulher grávida ou, no duplo sentido de "cruzada", quando após matar outra pessoa ele declara "voltei para a Cruzada" (p.15). A palavra não deixa de designar o nome de uma rua, mas ecoa a religião e a ideia de missão que trespassa o texto.

Para aqueles que morrem, o cobrador representa a aparição catastrófica que está além da lei do cotidiano dos homens. Ao mesmo tempo, na sociedade, este homem em seu dia a dia está aquém das leis simbólicas que o incluiriam no consumo, nas interações e nos grupos. Ele está sempre fora do sistema, pobre coitado ou assassino psicótico. O retrato é mais forte por esse exagero, por tornar pública sua íntima e ilimitada insatisfação. A transgressão pelo assassinato é o limite onde a palavra que contorna a ação se perde em um caos indistinto. Depois desta linha fina, na presença de dois, um pode matar o outro. O assassinato impõe uma versão única e definitiva às tensões sociais, elimina qualquer especulação de pensamento. Um universo decaído simples é construído nessa concentração do sentido, no flerte com a fronteira, entre a vida e a morte, entre a sociedade e seu avesso violento e desesperado. O enredo ganha um peso que o distingue do mundo dos pequenos eventos, onde tudo é engrenagem, cria um sentido a partir do exagero das tintas. A distância não quantificável entre a vida e a morte é sobre-preenchida pela elevação do tom e pela gravidade das situações. Mas no significado coletivo, para a sociedade no conto, um vazio, um choque, mudança nenhuma.

Assim, a religiosidade do cobrador é também externa a tudo, em falta por não incluir o respeito a outro ser humano, ou em excesso por atribuir a ele, cobrador, o direito de transgredir as regras mais fundamentais da vida coletiva. Ela reproduz em afirmação agressiva o isolamento quieto da marginalidade. É a religião do terror, inadmissível ao mesmo tempo que reveladora de que o sistema que nos acolhe não acolhe na mesma medida o agente do terror. Do ponto de vista do terrorista, a suposta verdade mística o protege dos conflitos morais que dos atos surgiriam, lhe dá continência. A religiosidade substitui com o discurso elevado, para ele, as organizações humanas que o ignoram.

⁵⁶ Lucas 11: 14 a 23; Mateus 12: 22 a 30.

Assim como em “Feliz ano novo”, não há lugar nesta narrativa para a dignidade de um herói que persiste ou sucumbe diante das idiossincrasias do destino ou dos deuses. Um burguês morre pela mão de outro homem em um evento anexo às práticas do progresso e do consumo. O lugar do herói está vago.

Como foi dito, neste conto há um movimento de elaboração quando comparado aos criminosos de “Feliz ano novo”. A rapidez das descrições de “Feliz ano novo” torna-se um discurso mais estilizado. Em “O cobrador”, há volteios no fluxo do texto e uma oscilação de tom que distancia o conto do relato noticioso supostamente neutro e monotônico.

Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfange e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete. (pp. 20-21)

O narrador-personagem se distingue, no discurso, de sua tendência de agir sumariamente. Segundo sua própria definição, “ela me pergunta o que eu faço e digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade”, e assim constrói mais uma face de sua identidade. O conteúdo expresso dos versos está em acordo com sua atividade subversiva: aponta o inimigo e predispõe ao combate. Os versos são repetição em discurso daquilo que o cobrador realiza, com a diferença importante de o discurso dar extensão à intensidade vazia do ato.

Quando não se tem dinheiro
é bom ter músculos
e ódio (p.18)

Na composição entre a elevação do tom da narrativa, a identidade declarada do personagem (poeta) e seus poemas surge um revestimento heroico para sua ação tresloucada.

Boris Schnaiderman notou semelhança entre os versos do cobrador e os de Maiakóvski. O crítico considera que aproximar-se da cultura erudita é um exemplo da polifonia que, em Fonseca, costuma ser a alternância entre vozes de cultura e vozes de

barbárie, “as vozes de barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra 'bárbaro'. E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual”⁵⁷. Em muitos contos essa alternância de vozes tem a função de criar um terreno comum entre o marginal e o homem letrado que vai ler o livro, construir a partir dos formatos da tradição literária um desvio que signifique algo a respeito desses personagens por vários motivos externos a essa tradição. No caso específico do cobrador, o procedimento funciona como a inversão de uma marginalidade quieta. O assassinato de um burguês por um marginal concentra em um ponto a transição dos destinos e suja de sangue o enredo, em nome de uma verdade rebaixada. Se a voz letrada e a miséria quieta formam um par de contrários, os urros do cobrador são o som desesperado que mescla os opostos nesta senda feroz de realidade que a literatura de Fonseca quer experimentar. O violento aqui é inseparável do especificamente artístico, o que é um desvio em relação ao discurso usual.

O personagem é um mestiço. Sua identidade é resultado do esforço de síntese de dois opostos sociais e expressão de uma existência cindida: a brutalidade do ato violento enredado simbolicamente em linguagem. O livro *O cobrador* é a versão mais vigorosa deste procedimento na literatura de Rubem Fonseca. *Lúcia McCartney* era o resultado de uma inquietação ainda não sedimentada, *Feliz ano novo* a escolha pela urgência dos golpes. *O cobrador* é o esforço de inserir a grita na extensão de um discurso. No conto “O cobrador”, entremear a ação ruidosa com um ponto de vista atento.

A ação desqualifica a reflexão, a reflexão qualifica a ação. O esforço do fluxo do texto precede sempre uma aporia. Como na observação de Benjamin sobre Kafka, há uma experiência especificamente moderna na insistência seguida de uma derrota. A incompletude e a falha são levadas ao foco e, por repetição, apresentadas como parte da condição do sujeito moderno.

Há uma distância entre o significado no jornal, dentro do conto, dos assassinatos e deste significado para o leitor do conto. No conto, o resultado da ação do cobrador torna-se anedótico e não vai além da visão isolada da violência que se interpreta imediatamente como falta de segurança. Repete a micro-narrativa que acusa de pronto o agressor. É esta versão também uma resposta em choque, no ritmo das respostas rápidas e padronizadas. Os rituais do cobrador nos assassinatos também somem. Se ele trata como arte a decapitação em um só golpe, e para o leitor do conto isto dá significado a sua violência, para o leitor do jornal ele é só mais um assassino. O cobrador é assim um quase-artista, sem audiência. Faz poemas que

57 SCHNAIDERMAN, B. In: FONSECA, R. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

não são entendidos nem escutados, e rituais assassinos que vão a público sem o entorno narrativo.

A falta de receptor é sua marginalidade tanto quanto o processo que o marginaliza. Apesar do esforço formal do pensamento e da simbologia dos atos, sua existência é moída até gerar repetição e respostas preexistentes. “Esganar com as mãos não tem sentido”, mas é só o leitor do conto que escuta esse pensamento.

O espaço vago deixado na impossibilidade de uma experiência completa narrável pode ser ocupado provisoriamente pela interação do leitor com a arte. Na permutação da obra pelo artista, o próprio escritor ocupa o lugar imaginário do herói. Ou, como diz Benjamin sobre Baudelaire, conforma-se a imagem do artista à imagem de herói⁵⁸. Em Fonseca, a presença frequente dos personagens artistas/escritores é parte de uma valorização discreta da arte/literatura como tentativa de uma experiência autêntica. Toda negatividade expressa no texto carrega essa positividade. Escrever, publicar e ser lido ainda é uma escolha afirmativa.

Sem a completude ritual da travessia de um abismo, como celebração e aprendizado, como seria em algumas tragédias clássicas, há pelo menos a afirmação do fragmento, da parcialidade, do descentramento e do esforço de linguagem. A concentração de significados em eventos rápidos e chocantes expõe uma falta que contrasta com o empenho da confecção de um discurso. Para um leitor cuja expectativa não é a vivência em choque, mas a experiência extensa e integrada, o fato violento e rápido funciona como uma epifania invertida, como a evidência de um vazio contra o qual o combate deve ser permanente. A verticalidade da violência tem seu contraponto na horizontalidade do texto. A leitura toma o papel de experiência em um tempo extenso, diferente da vivência em choques apresentada. A literatura de Fonseca fica assim mais forte à medida que é mais tensionado o confronto entre o transitório e o permanente.

É difícil estabelecer um critério que decida se a verticalidade mais transfigura em crítica e desmascara a existência empobrecida, pela imitação exagerada dessa existência dentro do domínio estético, ou se ela fornece formatos congruentes com a vivência em choques e assim favorece sua replicação na sociedade. Adorno, em sua Teoria Estética, lembra que o deslocamento do fato empírico para o domínio estético ao menos já o inseriria num ambiente de contestação.

A partir do próprio objeto literário pode-se também formular uma resposta, por

58 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (III)*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p.67)

exemplo na leitura comparada de “Corações solitários” e “Feliz ano novo” ou na análise feita a seguir, complementar às reflexões sobre “O cobrador”.

O conto “Onze de maio”⁵⁹ é outra versão de uma revolta no mesmo livro *O cobrador*. Em vez de ser formalmente a repetição em choques de um fracasso, narra uma transformação.

Um asilo de velhos trata mal seus internos, fornece pouca comida, aplica tranquilizantes para evitar contestações, proíbe a conversa e, supõe-se, depois de provocar o definhamento, envia o corpo para ser queimado, não se sabe se antes ou depois de sua morte. Ariovaldo Vidal notou semelhança entre o conto e o filme *Soylent green*⁶⁰, citado também em “Intestino Grosso”, que conta a história de uma sociedade repressora onde biscoitos “Soylent” são fabricados, descobre-se ao fim, a partir dos restos de corpos humanos. Pode-se aproximar o conto também de *1984*⁶¹, outro modelo de sociedade ultra-vigiada. No asilo, no lugar do Grande Irmão, o poder é delegado a funcionários chamados “Irmãos”, que controlam tudo conforme as regras do instituto.

Se comparado a “O cobrador”, em “Onze de maio” há uma inversão determinante para o rumo da narrativa e para o efeito geral do texto. Em “O cobrador”, a sociedade retratada é o Rio de Janeiro. Pontos específicos da geografia da cidade são descritos. O elemento ficcional estranho é o protagonista, que se destaca da multidão e que vai enfrentar o mundo. Ele é superdimensionado em suas possibilidades, por ele mesmo, enquanto narra. A repressão que a sociedade lhe impõe é, em grande medida, um prolongamento do ódio que ele direciona à sociedade. Em “Onze de maio” não é assim. O modelo de laboratório apresentado, o asilo, é neste conto o elemento estranho. É o asilo e seus procedimentos que saltam da indiferenciação do discurso usual. Os personagens são homens comuns, um pouco mais fracos do que o normal, por causa da idade e das debilidades provocadas pelo ambiente malsão. Como notou Luciana Coronel⁶², “vários elementos sugerem que o cerceamento da liberdade individual existente no asilo ultrapassava os muros da instituição, definindo o cenário maior que o englobava, dentro e fora do conto”. No entanto, apesar das extrapolações possíveis e prováveis, é dentro deste ambiente fechado que o enredo caminha. Em “O cobrador”, o confronto acontece entre o herói superdimensionado e um mundo amplo, enquanto em “Onze de maio” o combate é mais patético, entre um pequeno grupo de

59 In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

60 *Soylent green* (1973), dirigido por Richard Fleischer, traduzido no Brasil com o título de “No mundo de 2020”

61 ORWELL, G. *1984*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

62 CORONEL, L.P. *Entre a solidão e o sucesso*. São Paulo: Linear B / USP, 2008. (p.155)

velhinhos enfraquecidos e um espaço fechado e pequeno, dirigido por um homem gordo, também um tanto fraco quando encarado sem a máscara dos mecanismos do asilo. “O cobrador” oferece ao leitor a possibilidade de se identificar no ódio. Ao leitor de “Onze de maio”, é possível maior distanciamento, quando, por exemplo, depois de por fim tomarem a sede do poder local, os velhos se veem fracos e sem saber o que fazer além do ordinário, comer e descansar, em uma tranquilidade sem o heroísmo ao mesmo tempo elevado e catastrófico, de vida e de morte, de que sobrevive o cobrador. Em “O cobrador”, é tenso inclusive o riso do personagem quando suspende por segundos a marcha agressiva para ironizar os argumentos que tentam a conciliação pacífica, “só rindo”, ele repete. Em “Onze de maio”, o envolvimento do leitor com os personagens é mais manso, tem que lidar com a fraqueza física dos conjurados e a narrativa entrecortada por reticências, que simula o cansaço de um narrador ofegante. “Pilhar a geladeira do Diretor” iguala o gesto revolucionário ao dos criminosos de “Feliz ano novo”, e o rebaixa. O decorrer dos fatos não se apoia em uma verdade enorme autoproclamada, mas em necessidades simples e trivialidades encadeadas.

Agora comem ovos com presunto e bebem cerveja. A coisa que os velhos mais gostam é comer. E Pharoux e Cortines estão felizes e satisfeitos como se o objeto do nosso motim fosse comer ovos com presunto. Talvez, *stricto sensu*, possa se dizer isso, que o objetivo final de toda revolução é mais comida para todos. Mas estávamos naquele instante apenas pilhando a geladeira do Diretor de um asilo de velhos (p.137)

Começo a sentir um cansaço muito grande. Deito-me no sofá da sala... Acho que posso dormir um pouco, as negociações talvez se arrastem... Tenho que vigiar Pharoux para que ele não faça nenhuma tolice, ele é muito violento... Acho que estamos iniciando uma revolução... mas é preciso que nosso gesto saia desta torre e faça outros pensarem... Meu Deus! Como estou cansado... (p.137)

O Rubem Fonseca dos anos 60 e 70 é mais associado à catarse explosiva do cobrador que às possibilidades da vida ordinária de homens pequenos em suas pequenas revoluções. Embora ambas as alternativas tenham seus pontos fortes, a escolha estética mais visível nos contos do autor é a primeira. No livro *O cobrador*, há mortes violentas em quase todos os contos. Em “Onze de maio”, a configuração é um pouco diferente. O lado agressivo da revolução dos velhinhos é mais controlado. Os excessos, que surgem nas intenções do

personagem Pharoux, provocam marcas pequenas:

Cortines leva tiras de lençol para amarrar o diretor. Ele está deitado no chão, em decúbito ventral, e Pharoux tem o estilete encostado na sua pele. Se se mexer, o estilete vara-lhe o pescoço.

O nome dele é Edmundo, o imundo, diz Pharoux. Sinto que a ação despertou em Pharoux instintos destrutivos reprimidos. Vejo marcas de pequenas perfurações no pescoço do diretor. (p.136)

Do lado oposto, o controle do asilo sobre os internos é uma estrutura organizada que mata aos poucos. As transições entre a vida e a morte são feitas discretamente e a decomposição física final dos corpos não é visível, é inferida a partir de um indício, a fumaça da chaminé. “Todos os internos morrem à noite” (p.125). Diferente do que acontece em outros contos, trata-se aqui menos de imagens de violência que de um mecanismo que pouco a pouco e nos detalhes limita a liberdade.

Este modo menos intenso de descrever o conflito tem um desdobramento na identidade do narrador. Ele é um ex-professor de história que eventualmente reflete sobre o funcionamento de uma revolução. É ele quem lidera os demais para formarem um grupo e fazerem o motim. É significativo que esta figura intelectualizada, que domina o discurso de uma ordem simbólica, seja o elemento que rompe o padrão dos personagens solitários e desesperados, de ações repetitivas e aos borbotões. Este personagem não sofre da esquizofrenia que associa ação em espasmos e reflexão.

Há mais semelhanças entre “Onze de maio” e “Feliz ano novo”. Nos dois casos, o grupo rebelde encontra os mesmos elementos na casa invadida. O apartamento do diretor é pequeno, mas mais confortável que os cubículos do asilo. Lá há bastante comida e uma mulher nua na cama. Sexo, alimento e moradia, com menos opulência em “Onze de maio” que em “Feliz ano novo”, assim como é mais discreta a violência física. A consciência do narrador é que modifica a interpretação das ações. Lá, trata-se de um ato localizado, um pequeno abalo em uma estrutura enorme. Aqui, a pretensão possível de modificar uma ordem de marginalização pequena e concreta. “Chega de migalhas, de degradação. Estou sentindo raiva, quem sente raiva não precisa tomar café, não precisa de pão.” (p.127), diz o narrador em uma combinação contida do ódio do cobrador e da consciência sobre as migalhas, de “Feliz ano novo”, a partir da qual ele pode propor uma ação coordenada: “Se nos unirmos, todos os velhos do mundo, poderemos mudar essa situação. Podemos

compensar nossa fraqueza física com a astúcia. Sei como foram feitas as revoluções.” (p.133)

Também os cubículos do asilo são semelhantes ao apartamento pobre de “Feliz ano novo”. “O cubículo tem cama, armário, penico e televisão. A TV fica ligada o dia inteiro” (p.117). O penico lembra a precariedade do banheiro sem água do apartamento e a televisão aparece mais uma vez como elemento de dominação. Os mesmos programas o dia inteiro são a única fonte de informação. Associados a isso, os cubículos isolados e a insistência dos Irmãos para que os internos não conversem dificultam a articulação coletiva e a circulação de ideias. Forma-se assim a representação em pequena escala de uma sociedade autoritária e repressiva.

As regras da instituição nem sempre são claras e as justificativas para as ações são evasivas. Recorrem a disposições econômicas impalpáveis em uma sociedade onde o poder é mal dividido. As referências à pátria que aqui aparecem, aparecem também em outros pontos da obra de Fonseca. Em geral, associam-se a um discurso vago que apela a um senso de coletividade idealizado para acalmar as demandas de um desfavorecido, como se o sacrifício deste fosse importante para o benefício comum.

Baldomero estava morrendo de fome e tristeza, como todos nós aqui, digo. Fome? Fique sabendo que a nação gasta uma parte substancial de seus recursos com inativos idosos. Se quiséssemos manter todos aposentados bem alimentados e felizes, através de custosos programas de medicina preventiva, de terapia ocupacional, de recreação e de lazer, todos os recursos do país seriam consumidos nessa tarefa. O senhor não sabe que o país atravessa uma crise econômica das mais graves em toda a sua história? (p.128)

Esse bem comum abstrato e impessoal faz do discurso que justifica as práticas do asilo algo de uma perversão semelhante à religiosidade do cobrador. Ninguém conhece as condições materiais exatas da comunidade nem o nome de muitos internos, e os Irmãos - a imagem visível da autoridade - têm todos o mesmo rosto. “Um dos Irmãos, não me lembro o nome, eles são todos iguais e nunca ficam muito tempo na mesma ala” (p.124) A instituição, aqui detalhada, não se submete a um acordo compartilhado, não mostra o rosto e não explica seus critérios, do mesmo modo autoritário como o cobrador responde à autoridade em uma sociedade equivalente à comunidade do asilo.

No asilo, as normas e o controle são praticados como vontade direta de um agente ideal de justiça, que fica escondido e, assim, não pode ser contestado. “O cobrador” tem o foco sobre a revolta solitária e “Onze de maio” sobre o mecanismo que replica o isolamento, faces opostas de uma mesma questão. Em “Onze de maio”, o elemento que perturba este sistema é o narrador, alguém que conhece sobre os modos de dominação, que mapeia o Lar para conhecer as condições concretas locais, que planeja a revolta, agrega colaboradores a sua causa e a coloca em prática. Este subversivo intelectualizado é um personagem raro, diferente dos muitos que se livram de um impulso agressivo sem um plano e/ou sem buscar legitimidade no apoio de seus pares. Diferente de outros contos, a experiência da leitura não inclui a catarse pela imagem da ação violenta explosiva e libertária.

Ao longo da narrativa, alguns sonhos do protagonista contrapõem-se à realidade controlada, antes de ele liderar o motim. Ao contrário da passividade e da submissão durante o dia, em sonho ele fantasiava sobre enfrentar a autoridade, às vezes pelo puro gosto do enfrentamento, o que identifica seu desejo ao potencial que move os excessos violentos do bando de “Feliz ano novo” e do cobrador. Ainda, talvez por um bloqueio repressivo, para evitar punição devido a uma reflexão contestadora, sonha com a França em vez de com o Brasil ou com seu asilo. A substituição do Brasil pela França toca ainda em um ponto repetido por Fonseca ao longo da obra: a importação irrefletida de modelos estrangeiros artísticos e sociais. O personagem questiona-se sobre isso, o que o leva a aproximar das condições materiais de seu dia a dia a disposição para o levante.

Esta noite sonhei com Malesherbes. Encaminhava-me tranquilamente para a guilhotina, depois de ter tido o cuidado de dar corda no relógio. Queria matar porque eu insistia em chamar Luís XVI de Majestade. Mas eu assim o chamava não porque o respeitasse ou gostasse dele, mas porque sendo velho acreditava ser meu direito ir contra os detentores do poder, que estavam com a faca e o queijo na mão. Melhor dizendo, a guilhotina e o canhão na mão. No sonho.

Por que sonho com Malesherbes, e não com Getúlio Vargas, ou dom Pedro I ou Tiradentes? (p.123)

“Onze de maio” é um esquema didático sobre a autoridade repressiva, principalmente quando olhado em contraposição ao hiperbolismo do cobrador ou de outros personagens solitários, mais atentos ao ódio que acompanha as vontades reprimidas que às estruturas que

garantem a repressão.

No livro *O cobrador*, há dez contos. Em seis, há assassinatos, quase todos com descrições das imagens do momento violento. Há ainda um caso de pedofilia, um estupro e um suicídio. Diferente dos demais, em “Onze de maio” não acontece propriamente um crime. Há uma tentativa de subverter uma ordem repressora, como no caso do cobrador, mas, enquanto a ação do cobrador se concentra em golfadas isoladas, quase automáticas tão logo encontra o inimigo, a insurgência no asilo é planejada e coordenada.

A diferença entre os protagonistas se articula com a maneira como as narrativas se desenvolvem. Um descreve-se como poeta, o outro como professor de história. Entremeado nas sucessões frenéticas de ação física e de corpos em combate que compõem o tecido da maioria dos contos, o elemento intelectual vem nas fissuras (embora não seja sempre secundário, mas um intensificador das tensões concretas que movem os enredos), a não ser em “Onze de maio”.

O fundamento do estilo explosivo do cobrador é semelhante ao da maioria dos contos. Não é casual que ele tenha em seus poemas o espelho discursivo para seus atos. A aproximação entre o modo subversivo do personagem e a atividade do artista, que se afasta assim da do intelectual não-artista, o professor de história de “Onze de maio”, tem função nos textos. Percebe-se, por um lado, como no caso do líder do bando de “Feliz ano novo”, um vislumbre de questionamento intelectual em personagens que ocupam o centro das ações. No avesso complementar deste procedimento, o retrato que se faz dos artistas e da arte neste período da obra de Fonseca está menos preocupado com a disciplina do trabalho intelectual, necessária à construção do artifício, do que com o potencial libertário que questiona algum aspecto do mundo. Há uma inversão para que o escritor e o bandido se aproximem. A imagem, na ficção, deste artista esconde de propósito a técnica e o esforço coordenado que produz a obra, prefere mostrar a inquietação que o move. É subtraída alguma racionalidade e reforçada sua vontade de ação. O modo como é construída a narrativa em “Pierrô da caverna”⁶³ confirma essa lógica. No conteúdo do que descreve, o narrador se diz escritor e pedófilo, o que une o crime e a arte no mesmo personagem. Na forma do conto e nas reflexões do narrador sobre essa forma, o escritor, em vez de organizar e escrever um texto, diz que a narrativa é um desabafo gravado em uma fita, sem cortes e sem artesanato literário, dezessete páginas em um único parágrafo e um único jorro de pensamento.

63 In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Assim, o escritor passa a circular no mesmo campo da urgência dos personagens marginalizados. A palavra é colocada a serviço da simulação do desespero e do momento extremo, seja a violência física, que desarticula a vida social e biológica, ou a desordem levada ao foco nos retratos dos artistas. Trata-se sempre de sublinhar uma parcela humana não racional, que transborda das teias do elaborável.

Rancière chama a atenção para esta especificidade do fazer artístico que se configura em paralelo com a ideia de inconsciente e que, no século XX, torna-se ainda mais representativa à medida que a psicanálise se desenvolve. Trata-se para ele de um discurso sobre o não-discursivo, a reflexão sobre pensamentos estranhos ou o pensamento de coisas impensáveis. Nesta contradição - em que falta a palavra exata, na qual o discurso é uma rede que traz consigo algo que não é a rede mas que está ali -, a imagem da violência construída em texto é um modo para falar sobre algo próximo ao que a psicanálise chama de pulsão de morte. A arte fundada nessa ideia de pensamento, em que *logos* e *pathos* estão presentes e se confundem, “repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento que habita o pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência de pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto”⁶⁴.

Esse furo no tecido dos significantes, condição traumática que funda os sujeitos com linguagem, recebe um formato específico em sua manifestação local brasileira. A questão existencial é reforçada pela tendência desta sociedade para afrouxar os regulamentos ao aplicá-los em situação concreta. A informalidade torna-se tanto crença na capacidade de resolver problemas espontaneamente quanto na impossibilidade de recorrer a um planejamento para resolver qualquer coisa.

É possível supor que alguém abismado nessa mitologia de irreflexão tolere em algum grau a violência (ou mesmo que a valorize) no que ela teria de autêntico. Fonseca faz nos contos um mosaico com diversas faces de uma sociedade, quase todas permeadas pela agressividade. Em uma visão especificamente brasileira, esse fato pode ser visto como o reflexo de uma permissividade estrutural ao violento entremeada com o contexto político na época.

Ao mesmo tempo, dentro de uma concepção mais geral de modernidade, é uma afirmação reiterada de um fundamento humano irreduzível à simbolização. A apresentação deste mundo em guerra permanente sugere, como enfrentamento, mais a perspectiva da paz

64 RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

armada do que a de uma tranquilidade despreocupada. Tanto na violência evidente do cobrador quanto nos assassinatos discretos de “Onze de maio”, inferidos pela fumaça indicial que de noite sai da chaminé, o autor se afasta das versões lineares e mansas da história como superação e progresso e se aproxima de uma história atenta “à noite do mundo”⁶⁵ que insiste em se manifestar e escapar da civilidade distraída. Se há caminho para fazer-se sujeito nesta história, a subjetivação “só pode vir a ser como uma passagem pela loucura, como tentativa permanente de impor integridade simbólica à ameaça sempre presente de desintegração e negatividade”⁶⁶.

65 HEGEL

66 Daly Glyn, na introdução a

ZIZEK, S., GLYN, D. *Arriscar o impossível - conversas com Zizek*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

1.3. O fantasma

Há um personagem frequente em Rubem Fonseca que tem semelhanças com bandidos e artistas sem ser especificamente nenhum dos dois. Ricardo Piglia nota neste tipo literário uma indeterminação que facilita o ponto de vista crítico. Para Piglia⁶⁷, “o detetive não pertence ao mundo do delito nem ao mundo da lei, não é um policial e tampouco um criminoso (ainda que tenha traços deste último) [...] e ao mesmo tempo o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos de sujeitos puros do pensar (como o filósofo clássico ou o cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar [...] o detetive, ainda que faça parte do universo que analisa, pode interpretá-lo porque não tem relação com nenhuma instituição, nem sequer com o casamento. É solteiro, é marginal, é isolado. O detetive não pode incluir-se em nenhuma instituição social, nem mesmo na mais microscópica, a célula básica da família, porque, uma vez incluído, não poderá dizer o que tem de dizer, não poderá ver, não terá distância suficiente para perceber as tensões sociais”.

Os artistas e os marginais de Fonseca têm a mesma função descrita por Piglia: estão mergulhados na ação e não têm papéis fixos nas instituições sociais. A marginalidade imposta ao bandido opera, nas narrativas, como a moral de conveniência do detetive e a autonomia do artista. Pode-se justificar assim a tendência de o artista ser retirado do isolamento e do trabalho de bancada, como em Fonseca. No sentido inverso, as marcas de intelectualidade adicionadas aos bandidos agregam possibilidades de expressão ao seu ponto de vista privilegiado.

Em *Lúcia McCartney*, há uma quarta máscara para este albatroz brigão. O andarilho de “Véspera”⁶⁸ é, dentro da obra do autor, uma versão do flâneur benjaminiano. Ele é, neste livro tão variado, uma figura parecida com o narrador descrito por Piglia, meio marginal meio artista. É um cobrador sem a contundência, com uns trocos no bolso e relações afetivas inquietas e parciais, mas existentes. Imerso na ação, solto na rua, ele tem alguma capacidade de narrar e nenhum vínculo social rígido.

No ponto médio entre o lirismo e a violência⁶⁹, há em *Lúcia McCartney* já bastante da tendência para o espaço público, como nos livros seguintes. A casa por certo já não é o cenário mais frequente das narrativas. A solidão dos personagens passa da reflexão para o

67 Piglia, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. (p.58)

68 In: *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

69 Segundo a terminologia de Lafetá

LAFETÁ, J.L. "Rubem Fonseca, do lirismo à violência" In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2004.

enfrentamento, seja ele a tentativa de diálogo, a caminhada na cidade grande ou o combate violento, que sempre existiu e tornou-se regra nos livros seguintes. O conflito no espaço público se configura em formas diversas: uma luta de vale-tudo, o atropelamento de uma vaca e o assassinato planejado por uma máfia. Esses contos convivem com outros mais tranquilos: digressões sobre a inteligência dos cetáceos, um grupo de músicos no trabalho e a relação afetiva entre uma prostituta e seu cliente. Os textos são diferentes no tema, na extensão e nos traços formais mais visíveis. Em um espectro que passa por narrativas convencionais e poemas, aparecem gêneros híbridos e fragmentados. O texto está às vezes distribuído de maneira heterogênea no papel. O diálogo pode interromper o fluxo linear e ir à página do livro em colunas paralelas, uma para cada interlocutor.

Assim como acontece no domínio isolado de cada conto, o fragmento e a justaposição de peças muito diferentes são significativos na fruição do livro como conjunto. A variedade formal constrói um panorama instável que não se fixa como paradigma nos outros livros de Fonseca. Ela se mostra como um desassossego agudo mas provisório. Uma busca de caminho. Nos livros seguintes, mais até que nos anteriores, a imagem dos conjuntos não passa pela ideia de que cada texto, como em *Lúcia McCartney*, seja especialmente dessemelhante de seus pares. Vários outros aspectos da narrativa reproduzem também a heterogeneidade dos temas e das formas. “O espaço da cidade é visto como uma praça onde se misturam, em todo o livro, luxo e miséria, bonecas e bichos. A imagem que fica, terminada a leitura, é a de uma cidade insólita, algo parecido a uma feira de variedades, na qual se multiplicam corpos grotescos, níveis de linguagem se fundem, tudo como num filme carregado de bizarrices.”⁷⁰

Uma das faces desse objeto irregular, o protagonista de “Véspera” é uma figuração típica do artista marginal. Mas sem a arte. O personagem é um beerrão. Está próximo de uma imagem romantizada de artista urbano, recuperada por exemplo pelos beats e por Dylan Thomas (citado nominalmente no texto). É um par de olhos perto da ação, como os detetives descritos por Piglia. O conto narra a travessia de Nova Iorque, a pé, por um homem pequenino em uma cidade enorme que o acolhe e o ignora. A malha quadriculada do mapa, matemática, com ruas nomeadas por números, é preenchida pelos pensamentos do personagem enquanto se desloca e seleciona na memória pequenas narrativas pessoais. A evolução do enredo é a justaposição dos estilhaços de lembrança enquanto o personagem caminha. O tempo é um acúmulo de fragmentos, concentrados cada um em uma mulher, histórias recortadas e pouco articuladas com as demais. A própria travessia da cidade é um

70 VIDAL, A. *Roteiro para um narrador*. Cotia: Ateliê, 2000. (p.113)

dos fragmentos, esticado para que as outras histórias se acomodem em seus interstícios. No fim do caminho, há mais uma mulher esperando, um fragmento semelhante aos que o personagem recupera durante o trajeto. Este tronco principal do conto tem a função de acolher as pequenas narrativas, mas nem ele nem nenhuma das histórias predomina sobre as outras.

Como o flâneur, o personagem se mistura fisicamente à multidão para dela se destacar na ação e naquilo que observa. A multidão é o ruído humano da cidade que faz fundo a sua solidão⁷¹. Mas não há uma autonomia inequívoca quando o personagem se afasta do cerceamento da vida ordinária. A tendência das narrativas é a de subjetivações provisórias e precárias. O personagem de “Véspera” oscila, perambula, tanto quanto o que ele conta. Sua opção de não se misturar ao fluxo regular de produção e consumo, estampados nas vitrines de Natal, não assegura nenhuma liberdade. Ao contrário, referindo-se aos fatos que narra, o narrador percebe que sua vida é uma “chatice”, na qual ele não “fazia mais que repetir coisas repetidas”.

Assim, a retomada do tópico da flânerie não idealiza a chance de isolar-se do mundo. O personagem declara seu desacordo com os padrões da vida urbana, mas ao descrever a vida que leva não sobrepõe simplesmente as recompensas às dores. Como para muitos dos personagens de Rubem Fonseca nesta fase, é no confronto que pode haver alguma positividade. Na submissão passiva às leis do mundo, não há narrativa. Mas, embora valorize a liberdade que o diferencia dos demais, não há uma blindagem que o proteja dos luminosos, das propagandas na TV e de todo o movimento coordenado de vendas no Natal.

Ao mesmo tempo que diz “eu gosto da rua porque ninguém me acha. É meu último refúgio” (p.158), embriaga-se para esquecer os dias e a marginalidade. Ele foge da cidade na cidade. Em casa, protegido por muros físicos da nevasca e dos encontros com outras pessoas, ele teria um horizonte limitado pela mobília e pela repetição. Seria acolhido pela estabilidade. A opção dos contos, de *Lúcia McCartney* a *O cobrador*, nunca é essa. Os personagens procuram a rua, a possibilidade do novo, ainda que com o risco da desintegração devido à falta de segurança. Em Rubem Fonseca, esta posição do homem na rua é tanto a possibilidade de ação quanto o desamparo. As narrativas oscilam entre as referências a uma quantidade enorme de pessoas na cidade, comparadas por exemplo a formigueiros, e a dificuldade de se destacar dessa densidade sem forma, de fazer qualquer

71 “Se sucumbia à violência com que ela [a multidão] o atraía para si, convertendo-o, enquanto flâneur, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo. Esta ambivalência tem algo de cativante”.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (III)*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p.121)

escolha alternativa.

O personagem, na rua, é a princípio sempre um marginal. A tradição e a propriedade na rua são menos funcionais, assim não garantem a permanência no tempo e no espaço como o fariam na casa, no escritório e em outras ordens físicas ou simbólicas. Os limites que o protegem estão sempre em negociação e mais sujeitos às flutuações das condições imediatas. Ele é um solitário submetido à transitoriedade da publicidade, da nevasca ou da hostilidade de um desconhecido. Assim, a urgência, própria da marginalidade urbana que sempre necessitada de alguma coisa, passa a ser uma característica do narrador que quer se aproximar da ação, como alguns dos artistas em Fonseca. Como disse Piglia, é na urgência da exposição ao perigo que é construída a credibilidade das reflexões destes personagens. Afastam-se assim da posição de observador para estabelecer com a cidade uma relação mais próxima, submetida às paixões derivadas dessa proximidade. Como já foi dito, descontadas as especificidades, artista, marginal, detetive ou este personagem de “Véspera” têm funções narrativas semelhantes.

As tensões que sobrevêm do equacionamento entre a liberdade e a marginalidade têm neste conto uma realização que se repete em outros pontos na obra. Para o personagem de “Véspera”, seus diálogos com a cidade concentram-se em suas relações afetivas com mulheres, muitas vezes associadas a corpos que têm prazer enquanto se agredem: “Dei um soco em seus peitos” (p.159), “estou pegando fogo, me dá na cara com força”. (p.156) Esta é a alternativa ambígua na qual ele rompe o isolamento e se faz sujeito em relação a outras pessoas.

A cidade é um outro impessoal. É a condição aparentemente imutável, com inércia infinita, onde ocorrem os pequenos eventos. Deixa de ser o modo como as pessoas se organizam e passa a ser o lugar onde algo pode acontecer, um chão naturalizado. Carece de política. A multidão e a cidade são apresentadas como um dado, não como uma variável. A solidão do flâneur, que às vezes parece uma escolha, é com mais frequência uma imposição. Em seus fragmentos amorosos, o personagem de “Véspera” seria como o cobrador se não houvesse pequenos entendimentos entrançados com as agressões.

Em Fonseca, os encontros são difíceis porque quase nunca há linguagem possível para um acordo. Falha o diálogo, a lei objetiva compartilhada ou mesmo a crença no entendimento. O outro é sempre um opressor. As identidades são diminuídas ao corpo. A morte violenta é uma expressão dessa falta. A precariedade discursiva dos enfrentamentos entre personagens faz, por exemplo, com que a urgência de impulsos destrutivos se confundam com motivações políticas libertárias.

Quando inserida em uma rede simbólica ritual, a destruição pode acontecer com consequências menos definitivas para os envolvidos. No caso de “Véspera”, as relações amorosas com as mulheres, embora pouco ortodoxas, são o invólucro que protege a integridade dos indivíduos diante da descarga agressiva. Neste ponto, ganha mais um sentido a fala de Silviano Santiago, segundo a qual Rubem Fonseca seria um moralista⁷² (e não um pornógrafo), na medida em que pode-se encontrar na obra discretos contrapontos à barbárie, no envolvimento dos protagonistas com mulheres, no erotismo, na criação artística, ou em outra prática que organize o impulso individual em um processo coletivo coerente. É sempre precária a inclusão do indivíduo em uma estrutura compartilhada, mas a identificação destas sutis inserções produz contraste e torna mais complexas a aspereza e a inospitalidade dos cenários.

Este personagem urbano de “Véspera”, tanto quanto o cobrador, é um solitário mergulhado em uma grande estrutura cujas regras o excluem. O cobrador é superdimensionado e enfrenta este mundo grande. O narrador de “Véspera” alterna entre pequenos enfrentamentos e deixar-se levar. Ambas as possibilidades dão a ele um tamanho mínimo. A cidade permite sua existência com a condição de que ele se mantenha pequeno, quieto e anônimo.

O gigantismo da cidade é inalcançável para as dimensões do homem solitário. Ao mesmo tempo, é a condição que isola e promove o choque a único modo possível para agir. Se o indivíduo se integra às instituições sociais, o natal se torna um mecanismo que lhe força a papéis específicos, em particular o de consumidor. A opção descolada da multidão é o isolamento e, no caso do conto, reproduz o choque nos envolvimento com mulheres. As histórias espalhadas em fragmentos de narrativa são um modo do marginal e do alternativo, mas ainda submetido à imposição das interações em pequenas respostas automatizadas que fazem o protagonista “repetir coisas repetidas”. Apesar dessa precariedade, no entanto, nas associações afetivas ainda muito destrutivas, mas pelo menos a dois, ele se afasta de ser o assassino, como o cobrador, e se aproxima do erotismo inquieto proposto e executado por alguns personagens artistas de Fonseca.

No livro *O cobrador*, publicado doze anos depois, é mais visível a tentativa de fugir da repetição pela elaboração narrativa e pelo esforço dos contos para esticar a cartografia dos eventos, para tornar mais visível a tensão entre o episódio violento isolado e os continentes simbólicos. As narrativas do livro *O cobrador*, como conjunto, têm assim uma

72 "Errata: onde se lê - um pornógrafo, leia-se - um moralista"

SANTIAGO, S. "Errata" In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

proposta adicional de fuga em relação à inquietação de *Lúcia McCartney*. Em *O cobrador*, a maior homogeneidade dos formatos torna mais visível o confronto formal entre o esforço de narrar e criar uma temporalidade que não seja nem homogênea e linear nem suma na contundência da imagem descolada da história, aprisionada no presente.

O ponto de vista de muitas narrativas de Fonseca é o do solitário errante. Há um conto em *Lúcia McCartney* que experimenta um olhar diferente, tenta uma versão objetiva a partir de uma voz supostamente neutra. “O quarto selo”⁷³ acontece no interior de estruturas complexas, cheias de classificações e regras. Os personagens principais não são marginais, mas ferramentas adequadas a serviço do ideal das organizações. O conto constrói a partir de formatos da ficção científica um universo onde quase tudo tem função definida. Há siglas em profusão, protocolos obrigatórios em qualquer atividade e rígidas distinções hierárquicas. As escolhas estão restritas a um cardápio mínimo e preciso.

A violência acontece nas bordas deste cenário controlado, naquilo que o sistema considera marginal ou naquela porção interna mas apagada, ignorada pela vigilância, em uma falha inerente ao modo como essa sociedade se organiza. A ficção científica não é portanto uma escolha de gênero aleatória. Imersos no contexto da obra do autor, onde o descontrole é uma tópica, o método e a ciência são os elementos distintivos. Um ponto fundamental dessa escolha é que o controle não exclui a violência. Assim, “O quarto selo” afasta-se de uma versão positiva do progresso e inclui elementos noturnos ao esclarecimento científico. Ainda, não expõe a violência como deslize, mas como parcela constituinte, face obscena amalgamada à versão tranquila dos fatos.

Longe das ruas, no interior da hierarquia e das organizações, entre os grupos que se unem para lotear os postos mais cobiçados da ordem social, a violência opera de um modo diferente do que nos ataques do cobrador ou de “Feliz ano novo”. A via principal do enredo segue os preparativos para o assassinato de um alto comandante por um grupo que já detém muito poder. A agressão aparece como um furo no interior da ordem, surgido em uma borda interna à burocracia legal. A violência, apesar de não estar nos quadros oficiais, parece cotidiana aos personagens, como se regulada por normas tácitas complementares às escritas e declaradas. É diferente das revoltas na periferia, onde a violência não tem o refinamento dos que atuam com um sistema a seu serviço. No núcleo de poder, o ódio é mais organizado. Em “O cobrador” e de certo modo em “Véspera”, por exemplo, um homem se destaca da multidão mas não da marginalidade. Em “O quarto selo”, o fato estranho narrado brota da

73 In: *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

própria estrutura.

A maior parte dos contos analisados até aqui falam de uma violência que acontece vinculada à pobreza. A partir apenas destes contos, pode-se imaginar um equacionamento que associe a violência à desigualdade social. Retirar o marginal da urgência e dar a ele uma identidade e vínculos sociais com mais permanência seriam uma proposta de solução. O assassinato de “O quarto selo”, no entanto, não obedece a este padrão. Há um barbarismo que não é resolvido pela inclusão material e simbólica dos indivíduos.

A estrutura social em “O quarto selo” é a representação de um ápice para as aspirações da razão científica. É um modelo eficiente de produção e acúmulo de capital que apresenta como sua identidade visível os encaixes perfeitos entre as funções reservadas para cada elemento, inclusive as pessoas, mas que não inclui na concepção que divulga de si um potencial de conflito permanente.

Numa sociedade de consumo, os mecanismos azeitados aumentam a velocidade de produção, mas pedem também a destruição rápida do que antes existia. Esta ideia é responsável pela incessante e valorizada renovação de cenários, pelo movimento, pela pressa. Produz a urgência e, por vezes, justificativas para os métodos violentos que o discurso público esconde a fim de perdurar sem crítica. Em vez de tratar a violência às claras, como um fato constituinte a ser pensado e elaborado, reserva para ela a tradição obscura, que se perpetua bruta nos costumes e em silêncio. Os assassinatos praticados sem a presença de outras pessoas e sem um discurso que os transforme em narrativa pública são a formalização, em Fonseca, de uma atenção adicional ao que escapa à essa razão higienizada.

No conto, do lado de fora, uma segunda fração violenta de mundo emoldura a legalidade codificada. Para este caos em luta, o discurso oficial quase não dirige os olhos. Uma miríade de despossuídos debate-se nas ruas pelos restos de uma máquina social com grande poder de produção e pouco interesse em distribuir os bens. A voz da narrativa refere-se a essa agitação perene e sem método com a calma de quem está protegido e para quem o que está além dos muros das organizações não configura uma questão séria. Os homens das ruas não perturbam a robustez da ordem. Se o roubo em “Feliz ano novo” ou algum dos assassinatos isolados em “O cobrador” são identificados nos jornais, a morte de multidões é assimilada sem alarme, com a neutralidade de uma cifra:

Às 17 horas explodiu a primeira bomba, próximo de um dos guichês. em seguida mais cinco explosões, a última destruindo vários vagões da composição. Muitos gritos e gemidos. Cheiro de roupas e carnes

queimadas.

Às 17h30min cerca de duzentas mil pessoas começaram a destruir os botecoins, armazéns [...] se deslocaram [...] ao encontro da massa que destruía as estações de Metrô.

[...]

Pelos cálculos eletrônicos, apenas 8 mil pessoas morreram nas agitações da semana. Sociólogos se surpreenderam com o pequeno número de perdas.

[...]

Os caminhões da Limpeza Pública recolhiam os cadáveres para levá-los aos fornos crematórios [...] Os cadáveres não eram identificados. seriam cremados com as roupas que usavam. (pp.48-49)

A maioria de espoliados é contada, mas ninguém é identificado ou individualizado. O significado e o valor dessas mortes são estabelecidos apenas por serem muitas ou poucas - poucas, neste caso. “A contagem é o ponto em que a dimensão industrial da morte cruza a necessidade do julgamento”⁷⁴, é a resposta racional da ordem autoritária a fim de encobrir e defender-se de um critério moral. A multidão é semelhante à das ruas por onde circulam o cobrador ou o personagem de “Véspera”, com a diferença de não haver aproximação física entre ela e a voz narrativa. Há um afeto ambíguo no olhar do flâneur em direção à multidão. Em “O quarto selo”, o olhar é indiferente. Benjamin comenta que a concretude de aglomerações, como as revoltas descritas no conto, transforma-se em abstração social no discurso que sustenta a exclusão. “Muitas vezes essas aglomerações possuem apenas existência estatística”⁷⁵.

A descrição matematizada da violência urbana tem um paralelo no tecnicismo de uma pequena passagem nos porões do departamento de polícia. Ali são discutidos os detalhes de funcionamento dos aparelhos e dos procedimentos de tortura. As descrições desconsideram o torturado como sujeito. Jaime Ginzburg, sobre os relatos da tortura no Brasil durante o Regime Militar, diz que “descrever a tortura em termos técnicos - mesmo que seja para fins de denúncia [...] - apaga as marcas do que ela teria de intolerável, assimilando-a ao domínio dos sistemas de catalogação, das classificações, das conceituações, em que tudo pode ser tornado familiar. No entanto, a descrição dos instrumentos em nada se assemelha, em procedimentos discursivos, aos depoimentos dos torturados”⁷⁶. No conto, o discurso sobre a violência fica calado, invisível atrás do discurso

74 BADIOU, A. *O século*. São Paulo: Ideias e Letras, 2007. (p.12)

75 BENJAMIN, W. op. cit. (p.58)

76 GINZBURG, J. “Escritas da tortura” In:SAFALTLE, V., TELES, E. (orgs.) *O que restou da ditadura*. São Paulo:

funcional. O assassinato é um golpe rápido ignorado pela voz da técnica.

Quando tomado como um conto, e associado aos demais contos no livro e na obra de Fonseca, a violência inserida no discurso objetivo de “O quarto selo” ganha uma extensão que a qualifica. O exagero da instrumentalização dos homens questiona a racionalidade que sustenta a reificação. A caricatura da ordem racional expõe sua indiferença com o que é humano. Para o leitor, o apagamento proposital dos afetos funciona como foco de estranhamento e encaminha a associação entre a reificação, a violência e o tipo de racionalidade apresentada. No depoimento de torturados, esse silêncio sobre a dor é também a fuga do trauma, evita a memória desagradável. Dentro da obra de Fonseca da época, a violência narrada em choques funciona como a emergência de um processo recalcado, uma espécie de trauma social revivido no discurso literário como sintoma, repetição do violento envolto em silêncio. A tentativa reiterada de falar sobre o assunto gera um continente simbólico, literário, para a violência social. O silêncio que, também nos contos, muitas vezes e de modos variados envolve os assassinatos é uma informação sobre a dificuldade de tratar o assunto.

Apêndices da narrativa, duas passagens repetem tópicos geralmente valorizados pelo autor: o livro e a sexualidade. Estes elementos não se anulam em sua vinculação com a violência, embora, como quase tudo na obra de Fonseca, estejam associados a ela. A leitura e o sexo têm um valor positivo ainda que maculados por suas articulações com o destrutivo e o excrementício.

Uma frase curta do “Cacique”, personagem que ocupa posição privilegiada nas escalas da narrativa, resume com clareza um ponto de vista: “Hoje ninguém mais lê. Porém, tudo que eu sei aprendi nos livros” (pp.43-44). Pequenos sinais como este povoam os textos de Fonseca e ajudam a formalizar uma escrita autorreferente nesta medida particular: os textos com frequência valorizam a literatura, em particular, e a arte, em geral, além de outras manifestações de cultura, como a filosofia, ainda que nos traços mais pungentes muitas vezes a matéria crua não-elaborada pareça escapar de qualquer determinação cultural.

Em uma pequena sequência, acessória à sucessão de fatos que levam ao assassinato do Governador Geral, o exterminador tem uma relação sexual agressiva, ao mesmo tempo que submetida a regras. A sociedade muito regulamentada organiza também o sexo. Some o indivíduo, permanecem as funções. Ao fim, no que se descreve como um momento de prazer, o casal repete palavras proibidas. O paradoxal é que a transgressão é também

Boitempo, 2010. (p.146)

delimitada, o prazer libertário é feito nos moldes de proibição preconcebidos.

O Exterminador deitou-se ao lado da mulher, sobre as marcas de sangue que seu corpo deixara no lençol. O exterminador abraçou a mulher com força, mordendo-a na boca até sentir o sangue doce molhar sua língua.

“Amor, me ama, amor”, disse a mulher, pronunciando passionalmente A GRANDE PALAVRA do CO.

“Amor, amor”, disse o Exterminador. (CO: Código de Obscenidades, coleção de palavras de uso rigorosamente interdito.) (p.47)

Trata-se de um enquadramento que vai além de limitar o gozo, como seria, por exemplo, proibir o ato sexual em local público. A regulamentação estabelece a palavra exata para homogenizar o prazer e a transgressão. Ainda assim, o afeto descrito aproxima-se da satisfação e não da sensação de encarceramento. Mesmo neste cenário labiríntico, cheio de muros que normatizam os poucos caminhos autorizados, o prazer erótico encontra nos corredores estreitos uma via por onde fluir.

A leitura e o erotismo são retratados assim como pequenos rituais nos quais pode-se promover uma subjetivação mais ou menos autêntica, pelo acúmulo de poder em um caso e a experiência de prazer a dois em outro. Ainda que sejam bastante vinculados, neste conto, à violência inerente ao sistema, carregam em si uma parcela de autonomia. São pequenas alternativas, sempre presentes em Fonseca, não como prescrição, mas como descrição de uma existência em luta, alternativa ao ato violento extremo dos assassinatos.

No fim da descrição no motel, a mulher pergunta ao exterminador se ele iria matá-la. Os golpes fazem o sangue dela escorrer pela cama, mas a morte não é o desfecho neste caso.

Há um conto de *O cobrador* que também narra o percurso de um agente até encontrar e assassinar sua vítima. Em “Encontro no Amazonas”⁷⁷, no lugar do cenário de ficção científica há um interior amazônico povoado de referentes históricos e geográficos. O narrador é um homem solitário, como os detetives descritos por Piglia e outros personagens de Fonseca. Por ser assassino profissional a serviço de interesses de um grupo, é semelhante ao Exterminador de “O quarto selo”.

Em alguns de seus pontos fundamentais, o conto lembra muito a novela *O coração das trevas*⁷⁸. Nas duas narrativas, um homem atravessa de barco quilômetros em um rio,

77 In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

78 CONRAD, J. *O Coração das trevas*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

procurando um indivíduo misterioso. Na novela, o deslocamento na floresta é um longo e tenso ritual de entrada que antecede o encontro, no fim do trajeto, com um outro misterioso. No conto, o percurso é mais como um passeio turístico em paisagens exóticas preenchido por alguma aventura episódica e sem consequências. Apenas no fim, instantes antes do assassinato, o protagonista retira-se do ambiente pitoresco e toma um desvio para executar sua tarefa.

O personagem-narrador muitas vezes esquece a missão que anuncia e focaliza o cenário, as relações sociais e os pequenos eventos que presencia ou dos quais participa. Retrata no cotidiano ordinário da pequena multidão que o cerca uma sociedade muito desigual. A imagem mais nítida desta estrutura é o próprio barco e o modo como acolhe os passageiros. A classe rica tem comida e acomodações satisfatórias, a classe pobre se vira em um amontoado de desconforto e sobras, “uma rede de redes que não poderia ser planejada ou criada por nenhum arquiteto ou engenheiro, mas que brotou, em apenas meia hora, da necessidade e da ânsia das pessoas” (p.58). Mais ainda à margem, ribeirinhos esperam recolher as sobras das sobras durante a passagem do barco. A estrutura de exploração e exclusão se replica em cada fragmento. Por exemplo, o fluxo central da narrativa - a viagem de um matador em uma alta organização - tem um espelho em um matador de aluguel que também viaja no barco. A serviço de uma instância de poder, ambos ignoram as prerrogativas do Estado no uso da violência. São assassinos profissionais que respondem a interesses privados. A violência é banalizada. Torna-se um produto. Nas pequenas lutas pelo poder local ou na imposição de um Estado autoritário, ela escapa das determinações éticas. É uma prática autorizada pelos costumes, entre ricos e entre pobres, desde que executada nos porões, em lugar isolado, e comentada com discrição.

“Me mostra o pistoleiro”, pedi.

Era um homem magro e pálido, de bigodinho fino, uns quarenta anos.
Matador ordinário.

“Pistoleiro de quem?”

“De quem pagar. Não tem patrão.” (p.64)

Ariovaldo Vidal e Luciana Coronel especulam sobre vínculos entre o conto e o período histórico. A narrativa pode corresponder à perseguição de um guerrilheiro por um agente do governo autoritário. É significativo, por exemplo, que o governo militar no Brasil tenha instituído a pena de morte em 1969, pelo AI-14, e nunca tenha utilizado esta

autorização, preferindo as vias extraoficiais e silenciosas que reproduzem o caudilhismo das raízes históricas do país. Na lógica deste regime, os assassinatos não são declarados publicamente. Um fundamento subterrâneo envolve a ação. Ela decorre de interesses particulares, ainda que o mandante possa coincidir com o ocupante do posto de governo no Estado. Os mais poderosos decidem sobre a distribuição de pessoas e de bens segundo um critério pessoal, não subordinado ao interesse público.

Em “Encontro no Amazonas”, isto ganha intensidade nas discretas omissões da narrativa no que se refere às explicações sobre o assassinato. O assassino está preparado e decidido a cumprir a tarefa, ainda que não saiba se o outro é ou não culpado (de algo não descrito no texto). O assassinato não depende deste critério de justiça.

A ação se desenrola sobre um viés paradoxal em que o narrador é crítico sobre questões sociais antes de praticar um assassinato. O discurso que se preocupa com a condição dos outros não é congruente com a função que o personagem tem na reprodução da ordem autoritária. O ato violento acontece apesar do discurso. A palavra-lei é falha, não evita nem pune, assim como a palavra do narrador não elabora nem justifica o ato extremo. Ao contrário, há um trabalho da palavra para sutilmente esconder o assassinato. O narrador descreve o cenário, documenta o dia a dia, mas se refere pouco ao momento que, ao fim de tudo, justifica sua viagem.

Em paralelo, some também o diálogo. Assassino e vítima não conversam além de um cumprimento rápido. Na narrativa, o silêncio do discurso é amplificado a um silêncio infinito. Neste momento, o assassino é transformando simbolicamente em um animal, o que o afasta da civilização, da culpa e da punibilidade. Tudo se realiza longe, neste mundo animalizado, fora do âmbito moral:

O silêncio cobria a terra toda. De repente meu corpo se contraiu num espasmo violento e parei de respirar, sufocado no meio de todo aquele ar. Depois passei a tremer convulsivamente e a respirar uivando como um animal em agonia. O cão correu assustado. Mas logo os tremores cessaram e fui envolvido por um sentimento de paz e felicidade que parecia que ia durar para sempre. (p.70)

Esses silêncios são acompanhados por descrições do perseguido. De modo geral, elas criam uma visão de um ser humano sensível, interessado em cultura, que visita museus e igrejas. O narrador chega em um momento a chamá-lo de amigo. A única informação que

falta, diz o narrador, é ouvir sua voz - justamente o suporte da linguagem -, o que repete em outro plano as ausências da palavra-lei e de diálogo entre os personagens.

A vítima é por um lado humanizada, apesar de por outro não ter voz. Na narrativa, sua descrição às vezes some, para ser repostada como uma imagem fantasmática, um tanto assustadora, que recompõe o fluxo do texto. Apesar das informações detalhadas sobre o alvo, o tempo todo a imagem fica embaçada. Sua presença é fugidia, é descrita muitas vezes em negativo, pela ausência. Tudo o que se sabe dele desaparece na frente dos olhos, como a palavra à qual ele não é nunca associado. O conhecimento detalhado de seus hábitos é acessório ao clímax do conto.

Claro que me lembro dele, difícil seria esquecê-lo [...] Inesperadamente as pessoas pareciam não mais tê-lo visto, como se isso fosse possível. (p.54)

“Uma assombração dessas se aparecesse todo mundo via”, disse uma mocinha depois de ouvir a descrição que fiz dele. (p.61)

Assim como o passeio de barco é um acúmulo de pequenos eventos e informações de almanaque, as características da vítima lhe dão ilustração mas não a possibilidade de se defender. Ele é apenas um alvo, o fim da missão. O instante violento é pouco articulado com o restante da narrativa, é separado dela por essa necessidade de narrar sem dizer. O processo que levaria ao assassinato está apagado no texto. Em seu lugar, vem a descrição do trajeto. A vítima é matéria morta, antes mesmo de ser assassinado, o que elimina a lei e a ética, e anestesia as consequências da ação violenta. “Pensei que era um boneco” (p. 65), diz um rapaz no conto. Assim, fantasma ou boneco, destituído de alguns de seus contornos vitais, não se trataria de um assassinato e não haveria como culpar alguém por atirar nele.

Um último recurso ajuda a justificar simbolicamente o ato final. Atribui-se ao perseguido uma altura improvável, o que aumenta o perigo invisível e não descrito que ele poderia representar. “Ele parecia ser ainda mais alto que os dois metros e trinta que diziam ser sua altura.” (p.70) Assim, sem um motivo real, o narrador constrói uma fantasia ao selecionar ou inventar fatos que encobrem a desumanização necessária ao assassinato de, possivelmente, um inocente. Ao outro não é assegurada nem uma lei social nem sua própria voz como modo de se defender, o que o colocaria em uma teia discursiva pública e coletiva. Sem esse recurso fantasioso, a antecipação da culpa dificultaria o assassinato. Em paralelo, a desumanização final do assassino completa a fantasia em uma explosão de prazer. Desse modo, a apresentação do pitoresco associa-se ao discurso fantasioso para apagar as marcas

do assassinato.

De modo muito parecido, o agigantamento do adversário também acontece em “O outro”, conto de *Feliz ano novo*. A transformação do adversário em um gigante é a fantasia que justifica a necessidade de aniquilá-lo. Em “O outro”, o ardil é desarmado com mais clareza. Quando cai ao chão, o corpo visto não é o de um gigante perigoso e assustador, mas o de uma criança, um pedinte, a contra-face social do acúmulo de bens do personagem central.

O assassinato em “Encontro no Amazonas” é assim isolado dos outros elementos da narrativa por procedimentos variados, o que se assemelha ao discurso pitoresco sobre o Brasil de certa literatura regionalista, ou à mitologia do país do futuro, ou ao elogio às belezas naturais que escondem os assassinatos nos porões, a desigualdade social e os conflitos urbanos. No conto, a imagem do assassinato passa rápido pelo foco da narrativa, finge que a violência não é estrutural. No entanto, revela ao leitor a estrutura nos rastros do fingimento.

A fala do narrador pode inclusive elaborar uma crítica à exploração e à desigualdade social, mas não integra sua própria violência aos critérios do que é dito. Uma tradição violenta pode assim atuar sem ser freada pelo discurso.

Em “O quarto selo”, a caricata hierarquização das organizações conforma os atos a funções impessoais, inclusive o assassinato, tanto por parte de quem mata quanto por parte de quem morre. Reduz o procedimento violento a uma questão técnica e o banaliza. De maneira diferente, em “O outro” e em “Encontro no Amazonas”, a desumanização deixa vestígios mais nítidos na narrativa e é apresentada como inconsistência.

Pode-se selecionar a partir da comparação dos percursos na selva de “Encontro no Amazonas” e de *O coração das trevas* semelhanças e diferenças que ajudam a compreender os procedimentos de Fonseca no conto. Em primeiro lugar, ambas as narrativas se justificam em torno do suspense que antecede um encontro com um homem misterioso refugiado no interior de uma floresta. Há nos dois casos informações sobre as características gerais do homem, mas estas informações não eliminam um dado desconhecido, cujo acesso só seria possível com o encontro.

Como nota o narrador de “Encontro no Amazonas”, falta a voz do outro. Mas, quando por fim está face a face com seu duplo, não deixa que ele fale muito. A voz do homem colaria um discurso em seu corpo vivo, dificultaria a missão de matar. O que morre,

apesar das contradições reveladas, é um corpo reificado.

Na novela de Conrad, de outro modo, a voz do outro, também um mistério até que seja escutada diretamente, torna-se um ícone do seu poder. O capitão Kutrz, mais de uma vez descrito antes do encontro como um fantasma, está doente, com o corpo débil. Ainda assim, a voz é forte e funciona como imagem que representa seu comando sobre a população local. “Era grave, profunda, sonora, ao passo que o homem parecia incapaz de um murmúrio” (p.115). É como se por ele falasse o selvagem não-verbalizável, anunciado pela imagem da floresta e na maioria dos elementos menores que os personagens encararam durante o percurso de barco. “Eu me perguntava”, dizia o narrador, “se a quietude na face da imensidão que olhava para nós dois significava um pedido ou uma ameaça. Quem éramos nós que nos havíamos perdido naquelas plagas? Seríamos capazes de dominar aquela coisa muda, ou ela é que nos dominaria? [...] e que talvez fosse surda também” (p.50). Kurtz era o silêncio da floresta na voz de um homem. Completa a descrição, o fato de que “parecia ter no mínimo dois metros de altura” (p.113). Em Kurtz, a violência e o discurso estão integrados.

Na comparação entre as descrições, vê-se em “Encontro no Amazonas” um narrador que evita encarar o outro como um ser vivo semelhante a ele, o que poderia causar-lhe culpa pelo assassinato. A vítima é ameaçadora e sua voz, suporte da linguagem que o faria sujeito, é ouvida apenas por instantes. Em Conrad, a voz escutada e admirada é parte da vida na qual pulsaria o civilizado e o selvagem. Kurtz morre no barco, quando está sendo retirado da selva. Ele não é assassinado.

Procedimento paralelo é o modo como a viagem acontece antes do encontro. No conto de Fonseca, o narrador se aproxima fisicamente da selva, mas é dela apenas observador. Divide o refeitório com turistas, tem suas episódicas aventuras com mulheres, e em nenhum momento é ameaçado pelas pessoas e pelos lugares desconhecidos. Em *O coração das trevas*, a entrada é uma sequência de pequenos combates. A não-civilização é vivida em intensidade e em extensão. O percurso pede atenção e urgência o tempo todo em uma longa questão de vida e de morte. Assim, as duas obras ficcionais diferem no modo como tratam o outro não-civilizado, seja ele figurado em homens ou na floresta. Na novela, há uma experiência íntima e prolongada do conflito com forças noturnas, que no conto dura apenas um instante. O assassinato em Fonseca é um limite rapidamente ultrapassado. O que prepara o gesto violento e o que dele se segue não estão inseridos na narrativa. Há deslocamento espacial mas pouca reflexão do narrador sobre o ato final extremo. Em Conrad, o encontro está mais organicamente ligado ao percurso e ao que vem depois da

morte de Kurtz. O mistério desse encontro, a interação do civilizado e do selvagem na figura de Kurtz, ganha intensidade em sua duração, ainda que também não desapareça nas explicações. O mistério neste conto de Fonseca é pontual, em forma de um choque. O assustador morre rápido, o afeto desse encontro não se desenvolve para ficar incrustado na narrativa do percurso, porque quando surge, é eliminado.

Durante o percurso no Amazonas, há uma declaração do narrador que explicita sua generalizada falta de compromisso. “Juramentos não valem nada. Os meus, menos ainda”. (p.57) Sua palavra não se apoia em nada, some no ar. Não há valor coletivo na medida em que os acordos podem ser rompidos. A regra iguala-se desse modo à falta de regra, é ficção.

A organização para a qual trabalha fabrica assassinatos, assim como o discurso do narrador trabalha para minimizar sua culpa e tornar o ato tecnicamente realizável. A sociedade nesta ficção não se organiza para evitar a violência, mas para realizá-la à margem das regras declaradas. Em silêncio. Assim, os indivíduos, podem se vincular, como o pistoleiro de aluguel, a qualquer patrão, a quem pagar.

O modo de narrar em *O coração das trevas* baseia-se a extensão da experiência com o violento, com aquilo que escapa da regularidade. Em “Encontro no Amazonas”, o narrador evita se estender sobre seu ato e assim constrói, junto com o assassinato, uma estratégia discursiva que mascara o violento, sem refletir sobre ele. Para o leitor, o que se revela em extensão é o esforço para esconder o choque final. No contexto da obra de Fonseca, “Encontro no Amazonas” reforça a expansão dos mapeamentos de *O cobrador*, tanto na exploração de um espaço geográfico distante da cidade grande quanto na revelação dessa violência incrustada no avesso dos discursos apaziguados mais visíveis.

Na novela de Conrad percebe-se um esforço para expandir seu entendimento do que se vivencia, ainda que não se negue a dificuldade da empresa. O mal é o elemento estranho a ser enfrentado e elaborado. Em “Encontro no Amazonas”, ele é algo a ser escondido, o que é bem diferente de tentar evitá-lo. O assassinato narrado em sua falta de sentido é uma ação que não se explica. No lugar dos motivos, não por acaso, aparece um cenário razoavelmente ameno, mas com imensa desigualdade social. É como se o motivo específico oculto fosse substituído pela revelação da desigualdade social garantida pela violência e de uma dívida social histórica ainda não paga.

Em “Passeio Noturno”, o conto analisado a seguir, há um assassinato cujos motivos também não vêm à narrativa. Mas neste conto é retirada também a expectativa do leitor sobre o motivo oculto. O assassinato é gratuito. O narrador não parece esconder intencionalmente algo, mas silenciar sobre algo que nem percebe existir.

1.4. O furo

O mais longe que se pode ir no gozo
de um objeto de nosso prazer sexual é
sua destruição, a qual, mesmo assim
nos remete ao que ainda faltou gozar.
- Maria Rita Kehl -

O conto "O outro", citado de passagem no item anterior, inverte um ponto de vista frequente em Fonseca. Diferente de "Feliz ano novo" e "O cobrador", por exemplo, em "O outro" o agente da violência é o personagem favorecido nas relações sociais, e o alvo é o marginalizado. Um homem de negócios sente-se incomodado quando um desconhecido, pobre, o aborda repetidas vezes e lhe pede dinheiro. O mal-estar que motiva o assassinato é um complemento da estrutura que promove e mantém a desigualdade entre estas pessoas. O marginal, investido de um pequeno poder, torna-se agente de um desequilíbrio. Descola-se do silêncio anônimo e perturba o sistema. O assassinato é a resposta que garante os privilégios em face desta pequena emergência. A cena final do conto, na qual, aos olhos do protagonista, o marginal gigantesco transforma-se em uma criança, informa a desproporção entre as forças reativas do sistema e as possibilidades de o marginal esboçar um pedido para sair, mesmo que provisoriamente, da marginalidade.

Em dois outros contos do mesmo livro, "Passeio noturno (Parte I)" e "Passeio noturno (Parte II)"⁷⁹, um homem com emprego, família, residência e dinheiro sai à rua para atropelar pessoas. Assim como em "O outro", a ação violenta não se choca com as práticas de acúmulo de capital, consumo, trabalho e vida em família.

Em "O outro", a tensão é construída pouco a pouco. O que assusta, no final do conto, é a desmedida do gesto que encerra as divergências. Mas, mesmo que em uma perspectiva invertida, a violência ainda é resultado de um conflito de classes.

De modo diferente, nos dois contos "Passeio noturno" não existe um antagonismo para justificar o desfecho. A vítima é escolhida ao acaso. O assassino não a conhece. O assassinato é retirado assim do contexto da desigualdade econômica. A violência vale em si mesma, é valorizada sem que seja um método para uma questão que a motivaria. Ela é a finalidade.

A gratuidade da violência neste conto é um estado invulgar da violência reiterada na obra de Rubem Fonseca. A violência permeia todas as faces da vida coletiva deste universo ficcional, desde a luta de vale-tudo, controlado por regras explícitas, até assassinatos que

79 In: *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

brotam em silêncio aparentemente do nada. Se consideramos que os contos de Fonseca são significativos sobre a sociedade na qual eles foram produzidos, pode-se criar, diferente do que se imagina a partir dos discursos enviesados que atribuem à cordialidade brasileira um valor inequívoco e positivo, uma hipótese segundo a qual a violência é valorizada, tolerada, transmitida como tradição, nos costumes e nos métodos, discretamente mas em medidas maiores do que às vezes se supõe. Em Fonseca, ela não se resume à falta de civilidade ou de inclusão social dos indivíduos, nem à reação dos incluídos à revolta marginal. Apesar de esses fatores também estarem associados à violência, uma parcela dela não é uma questão de classe. Ela é praticada por pobres e ricos, indivíduos e organizações, por motivos variados ou sem motivo aparente, como neste conto⁸⁰. O assassinato estetizado pelos marginais de “Feliz ano novo”, ao pregarem com um tiro um homem numa parede, pode ser ainda interpretado como um excesso do ódio de classe, uma desmedida. A gratuidade dos atropelamentos em “Passeio noturno”, no entanto, é de outra espécie, e reinterpreta a violência dos demais contos.

Dentro da estrutura em que se alicerça “Passeio Noturno”, a aproximação de dois universos distintos sugere que eles mantêm alguma relação lógica. A vida declarada (a família e o trabalho) e o acontecimento obscuro (o assassinato) formariam, no conto, um organismo. Tem-se a impressão de que os dois ambientes não são fragmentos apenas justapostos, mas que têm um vínculo de complementaridade, como se ordinário fosse a face visível e tranquila de um corpo mais complexo, inquieto e violento.

Para o caso especificamente brasileiro, Jeanne Marie Gagnebin defende que “parece haver uma correspondência secreta entre os lugares vazios, os buracos na memória, esses brancos impostos do não dito do passado, e os lugares sem lei do presente, espaços de exclusão e de exceção, mas situados dentro do recinto social legítimo”⁸¹, como se a falta de elaboração de um passado histórico traumático resultasse em uma cultura fraturada. Em vez de integrar a escravidão, a tortura durante o Regime Militar e a tradição violenta do país às reflexões que balizariam o comportamento dos indivíduos em sociedade, estes fatos são mal elaborados. Isso dá espaço, no presente, à repetição da violência, sem que ela seja também

80 Para Jaime Ginzburg, “nada nesses contos indica que a violência possa ser considerada resultado de problemas econômicos, como o crescimento da pobreza ou o desemprego. Não encontramos neles sinais de que esteja na ausência de formação culta a raiz do problema.”

GINZBURG, J. “Violência e Literatura: Notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca”. In: *Revista Ciências & Letras*, n.28, Julho/Dezembro/2000, 2000.

81 GAGNEBIN, J.M. “O preço de uma reconciliação extorquida” In: SAFALTE, V., TELES, E. (orgs.) *O que restou da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. (p.186)

integrada aos relatos diários da vida. Há um paralelo, assim, entre o passado inaudito e o presente obscuro tolerado, reiterado e autorizado em silêncio.

A ação em “Passeio noturno (parte I)” está estruturada em dois cenários distintos, a casa e a rua. No ambiente familiar, as relações são mediadas e determinadas por protocolos aceitos pelos envolvidos. O comportamento mais ou menos previsível dos membros da família perfaz uma moral que assegura a integridade de cada um no grupo. Eles representam seus papéis sem invadir os limites dos demais nem tornar vulnerável o interior da casa à invasão externa.

Na rua, no entanto, a conduta do protagonista está diretamente ligada à invasão da fronteira que em geral o separa de um outro. Em uma ação organizada, um ritual de um sujeito apenas, ele se arma para um combate que as regras familiares não comportariam. Seu objetivo é destruir algo concreto que evidentemente não é seu: o corpo de outra pessoa. Sua passagem pela casa é o preâmbulo para o clímax do conto, na rua. O período em que fica com os filhos e a esposa, depois do trabalho, antes de sair de novo, estabelece uma rede entre eles, construída a partir de interesses monetários e burocratizados. Tem-se a impressão de que boa parte daquilo que viabiliza a existência da família como grupo são os fluxos de dinheiro a partir do patriarca. Marshall Berman, citando Marx, lembra que “a burguesia extirpou da família seu véu sentimental e transformou a relação familiar em simples relação monetária”⁸². Neste aspecto, o personagem repete em casa uma impessoalidade que pareceria exagerada mesmo para a vida no escritório.

Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta (p.61)

Entremeado nestas relações, um cerimonial vazio contém os ânimos do protagonista e adia o momento agudo do fim da narrativa. O vinho, o licor e o café são as marcas de um processo repetitivo que faz com que ele evite conflitos enquanto aguarda. Por algum tempo, isola-se na biblioteca. Finge que trabalha, o que serve como argumento para evitar a família. Uma menção feita pela esposa circunscreve o trabalho do personagem também aos critérios do dinheiro, sem nenhuma outra recompensa aparente.

Você não para de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem

82 BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (p.130)

A impessoalidade das relações familiares é uma interessante inversão do arquétipo cordial-personalista. A contraparte dessa inversão acontece de noite, na rua. Seus afetos, excluídos da família e do trabalho, aparecem em um comportamento bizarro complementar que não respeita lei impessoal nenhuma, é resultado de uma vontade privada.

A transição do cenário da casa para a rua também é feita segundo parâmetros monetários. O carro com o qual o homem vai sair em sua missão é descrito como a ferramenta ideal a serviço do seu prazer extático. A frase da esposa a respeito do carro encerra uma curiosa sequência. “também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado” (p.61) Para ela, é para ganhar dinheiro que se trabalha, com o dinheiro compra-se coisas caras, e porque as coisas são caras elas devem ser usadas. Mas completa, incongruente com os outros momentos descritos, que não se apegue a bens materiais.

Na garagem, a perfeição do carro é a visão de potência e progresso que acompanha a instalação da euforia. Ali acontece a transição de um mundo de tarefas burocráticas, incômodas e repetitivas, como as manobras com os carros dos filhos, para a liberdade da rua. Embaixo do capô, o som do motor é um resumo da estrutura do conto, a face subterrânea dos fatos da vida relatável. “Era um motor poderoso que gerava sua força em silêncio, escondido em um capô aerodinâmico”. (p.62) Insinua-se assim que a violência silenciada funcionasse como motor para o cotidiano ordinário. O violento não seria, segundo essa versão, algo exterior, mas um fundamento desta sociedade.

A partir de então tudo é sombrio e deserto. O lugar ideal é “uma rua mal iluminada, cheia de árvores escuras”, o que lembra as mortes à noite, inferidas pela fumaça, no asilo de “Onze de maio”, mortes conduzidas pelo lado com mais poder, pela mão que controla o sistema.⁸³ O ritual funciona como um jogo. As árvores da calçada, de vinte em vinte metros, aumentam a dificuldade e o prazer. A perfeição do golpe que derruba a vítima gera tanto mais satisfação quanto mais precisa for a construção de uma cena: a geometria da rua e das árvores, o ponto exato do contato, os sons dos ossos que se quebram e dos pneus no asfalto.

83 Do ponto de vista da psicanálise, “a palavra é aquilo que reinterpreta, para o humano, o fato inelutável de que existe o outro. A Lei, como condição e consequência da palavra é o que impede que o humano tome o outro, sem mais rodeios, como objeto de seu gozo. Entre o sujeito e o outro, a palavra impõe o rodeio. Mas, a partir desse ponto, a Lei não garante nada: tudo deve ser negociado”. (KEHL, M.R. *Sobre Ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.)

No conto “Passeio Noturno”, o silêncio, que em Rubem Fonseca está diretamente associado à violência, é representação tanto da falta de Lei, quanto da falta de negociação. Na rua deserta, à noite, o personagem isola-se dos lugares sociais onde a Lei funciona. Ainda, não entra em contato com sua vítima, isolando-se dela pelos limites do carro.

Não parece haver uma proibição moral associada à apreciação estética do ato violento. Uma única exceção neste relato é o comentário sobre haver na cidade “mais gente do que moscas”⁸⁴, o que gera uma possibilidade tangencial para interpretar este rito de assassinato. Parece, no entanto, que em vez de definir o alvo (matar uma formiga no formigueiro que o incomoda), a frase ajuda a indefini-lo. O atropelado é um anônimo, um número numa estatística, um ninguém. À semelhança de mais de uma vítima do cobrador, ele é escolhido numa coincidência, por cruzar o espaço em frente ao assassino.

Outra passagem de Marx lembrada por Berman relaciona o liberalismo burguês, a falta de compromisso moral e uma imagem muito semelhante à que motiva o conto “Passeio Noturno”. Para Marx, “homens e mulheres modernos podem muitas vezes ser levados ao nada, carentes de qualquer sentimento de respeito que os detenha, livres de medos e temores, estão livres para atropelar qualquer pessoa em seu caminho, se os interesses imediatos assim o determinarem”⁸⁵. Na falta de uma regra moral compartilhada pela sociedade, o indivíduo atende seu desejo transformando pessoas em objetos descartáveis, para possuir, consumir ou atropelar.

O conto seguinte, “Passeio Noturno (parte II)”, reformula e ressignifica o enredo anterior ao narrar mais um atropelamento. Neste conto, abre-se ao protagonista a possibilidade de uma relação afetiva fora do casamento. Uma mulher desconhecida o aborda na rua e eles marcam um encontro. Durante o jantar, ele não a corteja. Apesar de ser pinçada de uma massa inominada e indiferenciada, a mulher acaba por se singularizar em um encontro. Isso cria a suposição da atração erótica que ao fim não se realiza da maneira mais óbvia, mas que, por contraste com as expectativas, adiciona erotismo ao ato final violento. Na despedida, ele a deixa numa esquina para em seguida atropelá-la. Diferente do erotismo usual a dois, que cria vínculos afetivos, simbólicos, sociais, este assassinato gera prazer, mas destrói o objeto desejado. Longe da ordem da família e do trabalho, sem ter onde ancorar seu impulso agressivo, ele destrói também, ao mesmo tempo, a contraparte discursiva e a testemunha do fato.

Não acontece assim uma relação social entre sujeitos, mas um apêndice clandestino das relações cotidianas, no qual um sujeito mata sem levar em conta a humanidade da vítima. No balanço para a sociedade inteira, há um assassinato misterioso, sem testemunhas além do próprio assassino, apenas um número em um sistema que não inclui a violência

84 Referência já citada da obra de Fonseca ao desconforto causado pela multidão na cidade grande, associado aqui às prescrições de comportamento, que incluem família, trabalho e consumo.

85 BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (p.140)

entre suas práticas declaradas, embora a inclua como complemento inaudito.

Para Zizek, “o momento último e definitivo do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade diária - o Real em sua violência extrema como preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade”.⁸⁶ O homem envolvido por um cotidiano padronizado busca uma alternativa à rotina colocando-se como sujeito de atos libertários e violentos. Na falta de símbolos que orientem sua condição no mundo, este homem tem que adicionar ao tédio habitual uma dose de qualquer coisa que o arrebate. Zizek cita como exemplos a automutilação e a prática de pendurar-se em ganchos diretamente presos à pele. A dor no próprio corpo ou a assimilação simbólica da dor do outro dariam a este homem entediado um instante de real intensidade, oposto à precariedade amena dos rituais do dia a dia. No domínio da estética, pode-se entender a violência no século XX como um substituto obtuso do sublime, do ideal e de qualquer discurso que tenha a intenção de transcender o ordinário. Na violência, este homem experimenta a inércia da matéria bruta, afastando-se por um instante o algoritmo abstrato de sua vida no trabalho e na família.

No entanto, como no conto, se o ato funciona para o indivíduo perverso, pois ele consegue não carregar as consequências morais de sua ação obscena para sua vida cotidiana, a sociedade em que ele vive não tem, a princípio, como escapar das consequências dessa instabilidade. Um segundo aspecto dessa configuração é que a ação em surdina não tem como objeto a estrutura que gera o potencial agressivo. Assim, o sistema livra-se deste potencial sem arriscar seus fundamentos, perpetuando-se, embora ao preço de uma morte e da manutenção da violência clandestina incrustada à regularidade dos dias.

Ainda, diz Zizek, a paixão pelo Real, típica do século XX, “culmina no seu aparente oposto, num *espetáculo teatral*”⁸⁷ A demanda do personagem por significantes mais fixos é suprida de modo violento em um ambiente protegido. A cena, no conto, é assistida de dentro do carro, uma cápsula hermética (como uma quarta parede do palco, que define o acordo entre plateia e espetáculo) que faz com que o atropelamento seja fruído como ficção, algo de uma ordem semelhante mas diferente da realidade usual. O carro não separa apenas o assassino da vítima, mas a existência social do primeiro das ruínas que dariam dimensão moral a seus atos. Esta estrutura sobrepõe no conto o ato violento e a experiência estética, em uma região em que se confundem o artifício e o incontrolável encontro (auto) destrutivo com o Real. Flerta-se com o abismo. O potencial transformador da experiência acomoda-se

86 ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003. (p.19)

87 *ibidem* (p.23)

em uma estética violenta e é vivido como um ritual solitário alheio ao discurso que baliza o cotidiano. “O problema com a paixão do real do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do real que há por trás das aparências é o *estratagema definitivo para evitar o confronto com ele*”⁸⁸. Nesta confusão entre um ato criminoso e sua representação ficcional, a transgressão prática ignora os parâmetros morais a que deveria se submeter, e busca legitimidade em parâmetros semelhantes aos da experiência estética. Como afirma Badiou⁸⁹, a paixão pelo Real é sem moral. O assassino, ao experimentar a violência, está limitado e protegido fisicamente por uma armadura. Em medida similar, seus impulsos destrutivos e sua vida ordinária são separados em compartimentos estanques, como o palco e a plateia. Um deles está aberto aos relatos compartilhados das pessoas. O outro se encerra ali, como representação, no mundo de personagens.

Há, no entanto, um traço específico dos atropelamentos que os diferencia dos exemplos de Zizek. Pendurar-se em ganchos presos na pele não utiliza uma outra pessoa como objeto de prazer e, assim, embora subverta modelos de comportamento, não faz de outro ser humano um objeto desse desejo de dor. Neste ponto, o personagem que atropela pessoas subverte não só a normalidade como também a lei coletiva.

A oposição entre a rotina diária do protagonista e o momento de exceção violenta pode esclarecer algo sobre o modo como se organizam as necessidades humanas na sociedade retratada. Dentro da lógica do consumo, o personagem é privilegiado na medida que tem mais dinheiro que a maioria da população. Esta visão unidimensional, no entanto, ignora as faltas e as sobras que não podem ser expressas como uma quantidade em dinheiro. Em paralelo à padronização dos hábitos, uma concepção de liberdade é construída em torno das possibilidades de consumir livremente e de que, a despeito de tudo, as mercadorias podem sempre ser compradas. O sistema satisfaz as necessidades que ele mesmo cria e faz silêncio sobre o que não puder ser atendido pelo seu esquema. No subterrâneo, potenciais negligenciados acumulam-se.

Em “Passeio Noturno”, tais potenciais são direcionados clandestinamente aos atropelamentos. Para o indivíduo, o bloqueio de alguns de seus desejos é encoberto pela satisfação supostamente plena no consumo. As sobras do processo são transfiguradas em um ato doentio isolado, que ajuda a manutenção, na maior parte do tempo, da sua aparente saúde psíquica.

88 ibidem (p.39)

89 BADIOU, A. *O século*. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

No domínio da vida cotidiana, o discurso sobre a insatisfação do personagem é esboçado na última frase do texto, “amanhã vou ter um dia terrível na companhia”. O quase-nada dito é um índice sobre o que foi calado. Seria preciso refletir sobre a violência a fim de dar destino menos destrutivo à energia que impulsiona o atropelamento. Há um furo onde poderia existir um continente simbólico. O ato violento acontece nesta brecha, isolado dos demais processos sociais.

Dentro da perspectiva inicial deste trabalho, este conto é daqueles em que está expressa com mais clareza uma violência que não é função da marginalidade. Assim, “Passeio noturno” é congruente com a perspectiva de Žižek segundo a qual a civilização não é uma sucessão de camadas que recobrem a negatividade e a afastam, cada vez mais, da superfície. Para Žižek, há um princípio negativo que o tempo todo pode emergir e sobre o qual é preciso estar atento. Para ele, essa atenção torna-se eficiente com a construção de redes discursivas para conter e escolher os destinos dos impulsos humanos, uma contraposição exata ao silêncio deste e de alguns outros momentos de violência nos contos de Fonseca.

Comparado ao conjunto dos contos, “Passeio noturno” é único. A gratuidade do assassinato relativiza os contextos de violência dos demais contos e cria uma complexidade na interpretação da violência na obra. Não se trata apenas de uma expressão de um conflito econômico ou político específico, seja a aguda desigualdade social do país ou do período histórico em que os textos foram escritos (o Regime Militar).

Se pensarmos a ação noturna do personagem como um ritual privado, teríamos que utilizar a ideia de ritual em um sentido enviesado. Ainda que possa ser praticado em solidão, um ritual inclui, a princípio, vínculos com a sociedade e com a tradição. A solidão de um ritual é uma solidão compartilhada em premissas. A solidão em “Passeio Noturno” é um isolamento intencional, que separa violência e vida em sociedade. Ela impede que se reflita sobre o problema, é silenciada como método. Como em “Encontro no Amazonas”, há preparativos para que ela se isole da esfera pública.

Assim como fizemos o contraponto de “Encontro no Amazonas” em *O coração das Trevas*, pode-se pensar no exemplo de Žižek, sobre pendurar-se em ganchos, como um contraponto a atropelar pessoas. Pendurar-se em ganchos insere-se em um ritual, este sim, coletivo. A solidão característica a tantos personagens de Fonseca se relaciona assim a uma descrença no coletivo, uma dificuldade de repetir a lei. Revela uma falta de coesão entre as pessoas e dessas com as estruturas reguladoras. Seria preciso produzir discurso sobre o

violento e integrá-lo ao discurso cotidiano. Em um exemplo específico, reconciliar a história violenta do Regime Militar brasileiro para que as práticas perversas não se perpetuem em surdina.

A violência e a cultura ordinária ficam separadas em "Encontro no Amazonas" e em "Passeio noturno". Um tempo higienizado acompanha as atividades diárias como um dado externo aos fatos. A violência fica fora desse tempo, em atos presos ao instante, sem articulação com o restante da vida. As tentativas da literatura de se apropriar do violento concentrado e confrontá-lo com a extensão da narrativa cria uma temporalidade heterogênea, com acelerações e freadas, um esforço de produzir discurso sobre o que é normalmente silenciado.

1.5. urgência, solidão e silêncio

"Ressurge a Democracia",
título do editorial de *O Globo*,
02 de abril de 1964.

Em terra onde todos são barões, não é
possível um acordo coletivo durável, a
não ser por força exterior
respeitável e temida.
- Sérgio Buarque de Holanda -

Uma das motivações iniciais deste trabalho era encontrar conexões entre a literatura de Fonseca e o período histórico em que foi produzida. Se fizermos uma busca por referências diretas ao regime nos textos, pouco encontraremos. Uma das exceções é o conto "Mandrake", de *O cobrador*. Em passagens curtas, o momento do golpe é citado com a finalidade de descrever alguns dos interlocutores do protagonista (Mandrake). Seu cliente era "fazendeiro, exportador, suplente de senador pelo Alagoas, serviços prestados à revolução", e em seguida, com mais ironia, "um líder, um homem de bem, um patriota" (p.81). No contexto do conto, a enumeração de características é depreciativa. A reação negativa do protagonista e sua réplica agressiva confirmam a hipótese. Ainda, a descrição estabelece uma rede de relações que justapõe o poder político ao econômico, e ao discurso que valoriza uma pátria abstrata. No mesmo conto, um personagem "só pensava em política, tinha sido coisa-e-loisa no início da revolução e apesar do seu escritório ser o maior da cidade ele não se libertava da nostalgia do poder" (p.79). A citação do golpe ajuda a direcionar os olhos do leitor, mas o que se vê nessas passagens não é muito diferente daquilo que encontramos em outros contos. A idealização de uma pátria abstrata e a privatização do poder público (neste caso a associação do capital privado a cargos diretivos do país) são pontos reiterados em Fonseca.

A menção à censura, mais de uma vez em "Corações solitários", por exemplo, faz uma ponte entre os contos e um aspecto da produção cultural no período. Neste conto, a existência da censura produz grande parte da estranheza, faz com que os textos produzidos pelo jornal *Mulher* sejam tortos, forçados a se acomodar em critérios artificiosos, entre eles o elogio aos valores da pátria. Mas a repressão no jornal é percebida sem estranhamento pelos funcionários. Ela parece um condicionante neutro, não ideológico. Essa naturalização do autoritarismo não era um dado apenas do Brasil da literatura. Na televisão, uma folha de papel com o parecer do censor ocupava com tranquilidade a tela antes do início de cada programa, fazia parte do cotidiano do espectador e produzia uma homogenização, em favor

de uma ordem repressiva, possível em grande medida a partir do controle dos principais meios de comunicação, em particular da Rede Globo⁹⁰. Nos contos de Fonseca, a televisão é citada o tempo todo em crítica e, com clareza, como em “Feliz ano novo”, “O cobrador” e “Onze de maio”, no papel de controle de modos de pensar e instrumento de perpetuação de poder.

Segundo Boris Fausto, “o governo Médici não se limitou à repressão. Distinguiu claramente entre um setor significativo mas minoritário da sociedade, adversário do regime, e a massa da população que vivia um dia a dia de alguma esperança nesses anos de prosperidade econômica. A repressão acabou com o primeiro setor enquanto a propaganda encarregou-se de, pelo menos, neutralizar o segundo”. Desse modo, além de conter opositores, criava-se uma multidão inerte que dificultava qualquer tentativa de manobra contra o Regime. Se não eram adeptos políticos da ditadura militar, eram vinculados a ela em seus hábitos e em sua crença de ascensão social. Neste período, diz Fausto, “muitos brasileiros idosos de classe média lamentavam não ter condições biológicas para viver até o novo milênio, quando o Brasil se equipararia ao Japão”. Nas palavras de Paulo Arantes⁹¹, que inserem este período particular em uma dinâmica histórica mais ampla, “um dos mitos fundadores de uma nacionalidade periférica como o Brasil é o encontro marcado com o futuro. Tudo se passa como se desde sempre a história corresse a nosso favor [...] Antonio Candido falou em consciência amena do atraso, correspondente à ideologia de país novo, na qual se destaca a pujança virtual, a grandeza ainda por realizar”. Os ganhos da economia, no entanto, relacionavam-se com uma nação cindida e não com a unidade valorizada ideologicamente. Aos ricos, a economia gerava dinheiro. Aos pobres, esperança. Estes submetiam-se assim a um mito patriótico que os incluía integralmente em discurso. Mas no país concreto, a despeito do crescimento econômico, a desigualdade social se perpetuava.

Assim foi construída uma ideia de coletividade que guardava lugar para cada indivíduo. O regime autoritário militar ocupou à força um lugar vago na sociedade, forneceu na forma de propaganda alguma fração de identidade, não encontrada por muitos cidadãos em outro lugar. Os símbolos e ritos podiam ser compartilhados. Espalhavam-se bandeiras e cantava-se o hino. Os eventos esportivos, em particular a vitória na Copa do mundo de 1970, reforçavam a ideia de potência, de país do futuro. Os alunos das escolas desfilavam no 7 de setembro do mesmo modo que as tropas expunham seu poder de fogo nas ruas. Naturalizava-se a associação do poder à imagem dos militares. A parcela pobre da

90 FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008. (pp.484-485).

91 ARANTES, P. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

população, que não tinha reservas econômicas, era pressionada em seu cotidiano pela urgência de conseguir meios para se sustentar. Essa urgência era no entanto sobreposta pela versão interessada da ideia de país do futuro. Era preciso esperar, mesmo que as informações do cotidiano indicassem que a pressa era necessária. Na falta de um projeto coletivo a um prazo mais longo, o que se ofereceu foi um futuro bom, abstrato, utópico, desligado do presente. Na literatura de Fonseca, no entanto, a pobreza leva muitas vezes à revolta no mundo concreto e presente, rompendo o freio ideológico que pede que se aguarde. O que diferencia alguns personagens pobres de Fonseca é a ausência dessa esperança paralisante. Os personagens saem à rua para cobrar no presente.

No conto citado acima, Mandrake fala deste modo abstrato de nacionalismo dizendo-se também nacionalista, com a ressalva de não ter a intenção de invadir a Argentina. A ideia ironizada se refere duas vezes ao poder tirânico militar. Em primeiro lugar, por associar a nação à guerra. Em segundo, por eleger um inimigo externo, igualando assim a imagem que delimita o território no mapa às fronteiras do discurso que cria a identidade nacional. A existência de um inimigo tão próximo, justificaria abrir mão dos conflitos internos a fim de fortalecer a unidade. O que se reproduz assim é a lógica do tirano, que não pode ser deposto porque só ele pode proteger o território de uma invasão externa. O poder opera em um formato familiar paternalista, onde a lei escrita não tem validade (apesar de a lei existir). A autoridade do pai protege e garante os vínculos afetivos em uma fraternidade enganosa.

A eleição do inimigo externo lembra o agigantamento do inimigo em "Encontro no Amazonas" e "O outro", que justificou, no enfrentamento entre duas pessoas, a supressão da norma que evitaria o assassinato. Os formatos homólogos, na escala das relações pessoais e na de governo de uma nação, sugere que o paternalismo, o autoritarismo, a violência e a inobservância da lei não estejam restritos à prática do Estado, mas atravessem as crenças e os comportamentos do povo. O regime militar passa, desse modo, a ser um exemplo particular de uma tendência da sociedade. Nas práticas da censura e da repressão fica evidente o autoritarismo, mas, diferente do que se pode supor, ele não é exclusivo a este momento histórico nem ao regime de governo federal.

No entanto, há ainda uma articulação subterrânea que faz a passagem entre a repressão e a violência física. Renato Lessa⁹² lembra que "quando pensamos no modo concreto e material da operação de um regime autocrático, é necessário ultrapassar uma percepção difusa que diz que nele as liberdades públicas são suprimidas. É certo que o são: é

92 O trecho está no ensaio de Maria Rita Kehl do já citado

SAFALTE, V., TELES, E. (orgs.) *O que restou da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

esta, mesmo, uma condição para sua afirmação como forma política. No entanto, para que as liberdades sejam suprimidas deve operar uma exigência material precisa: é necessário que o regime autocrático tenha a capacidade efetiva de causar sofrimentos físicos aos que a ele se opõem". Segundo o raciocínio de Lessa, todo cidadão sente-se veladamente ameaçado pela tortura. Isso garantiria a obediência.

Assim, além da repressão e da censura declaradas pelo regime, o que a literatura pode fazer é figurar os porões que sustentam as práticas da superfície. Para Edu Otsuka, "o brutalismo"⁹³ pretende expor certos elementos da realidade encoberta pela densa ficcionalização promovida pelos meios de comunicação e pelos produtos da cultura de massa do período, que, diferentemente do que ocorre hoje, contribuíam para o ocultamento da violência e para a difusão de imagens de felicidade e de amor edulcorado"⁹⁴. A violência característica da literatura de Fonseca construiria, neste raciocínio, imagens para a violência velada. Um dado importante é que a opressão vivida pelos personagens de Fonseca não é percebida por eles na interação direta com o Regime, mas de modo mais difuso, às vezes como função de uma modernização autoritária. Não haveria mesmo, em um Estado policial, como esperar uma manifestação literária clara que descrevesse o vínculo da opressão violenta e o governo. Por outro lado, a vinculação entre violência e modernização amplia o raciocínio sobre o Regime Militar. Os militares, responsáveis diretos pela violência, são nesse raciocínio parte de uma estrutura maior para garantir o privilégio de uma minoria.

Agamben lembra que o totalitarismo moderno elimina, além dos adversários políticos, "categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político"⁹⁵. O controle moral, contra tudo o que incomode os interesses do Estado, pode ser assim parte desse procedimento. Segundo Agamben, mesmo governos supostamente democráticos utilizam este princípio, apoiando-o na declaração de um estado de exceção permanente (nem sempre no sentido técnico) devido a uma urgência histórica. Em outras palavras, suspende-se na prática determinados direitos civis, por um período extenso, em função de um alegado motivo extraordinário.

Na literatura, as representações sobrevivem simbolicamente. O texto literário não é uma simples reprodução da matéria histórica, mas convive em colaboração e confronto com seu contexto. Ele inventa, deforma e condensa elementos para figurar uma intenção. Por exemplo, um regime autoritário pode favorecer uma arte cruel, ainda que a arte não se refira

93 "Brutalismo" e "brutalista" são termos usados por Bosi para definir genericamente a literatura de Fonseca e alguns de seus contemporâneos.

BOSI, Alfredo. Situação do conto contemporâneo brasileiro. São Paulo: Cultrix, 1995.

94 OTSUKA, E.T. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin, 2001.

95 Agamben, G. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. (p.13)

diretamente ao regime. Para Marcuse, interações sociais violentas e relações eróticas perversas, como expressão artística ou modo como os indivíduos se comportam, são procedimentos comuns em sociedades repressivas.

Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às *fleurs du mal*. Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces. Estabelecem-se relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo porque ameaçavam inverter o processo de civilização que fez do organismo um instrumento de trabalho.⁹⁶

O erotismo e a violência em Fonseca retiram o homem de sua única dimensão, ligada ao progresso técnico, e presenteiam este homem com a possibilidade do prazer em si, fora da ordem burocrática preestabelecida. Respostas desse tipo são favorecidas no Brasil, segundo esse raciocínio, neste momento histórico em que uma autoridade violenta se articula com a modernização tecnicista.

Nas palavras do personagem Morel, em um modo torto de reclamar da homogeneidade social, “Eu queria ser dono de uma mulher. Para isso tinha que ser dono de uma casa, dono de um emprego, dono de uma porção de coisas”⁹⁷. Expressa assim as únicas possibilidades oferecidas, ser com ou contra, sem modos intermediários ou alternativos. Com opções tão limitadas e excludentes, é de se esperar que atravessar eventualmente de um lado para outro seja um processo brusco. Os personagens são ricos fúteis ou marginais em luta. Qualquer tentativa de fazer nuances nessa polaridade é vivida em um conflito violento.

A formação social do Brasil esteve desde sempre vinculada a métodos violentos. A colonização exploratória promoveu matanças de nativos. Em seguida, uma economia escravista manteve por séculos com violência metódica a exploração da mão de obra. Proclamada a república e abolida a escravidão, governos federais e locais produziram brechas legais onde apoiar práticas violentas. Ao mesmo tempo, facilitaram pela ausência do Estado, diversos modos de mandonismo privado. A tendência à interpenetração de público e

96 MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. (p.62)

97 FONSECA, R. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (p.41)

privado sempre dificultou a vigência de leis universais que regulassem as relações humanas, e permitiram que concepções particulares prevalecessem. Se essa desregulamentação não provoca a violência, também não a reprime adequadamente⁹⁸. Essa herança histórica e cultural produz marcas na memória e molda no presente o entendimento sobre a violência.

A passagem dos anos 60 aos 70, período de rápido crescimento das cidades sob um regime político evidentemente violento, é o chão apropriado para o aparecimento de uma literatura brutalista e feroz. Conforme os contos analisados aqui, há dois padrões de personagens. Ou a marginalidade do personagem o empurra para uma ação qualquer, quase sem planejamento, ou a busca metódica é feita à margem do sistema de regras. De modo geral, a urgência marca os personagens pobres, e a necessidade de que a violência não venha a público marca o comportamento dos ricos (ou daquele que estiver a seu serviço). Fora da divisão econômica, há ainda crimes passionais e outras variantes menos frequentes. A violência encontra caminhos por onde fluir nas frestas e nas grandes clareiras facilitadas pela ausência de lei e pela complementar inabilidade para internalizar e cumprir padrões e acordos. Nessa perspectiva, a criatividade frequentemente associada ao brasileiro pode ser o elogio que encobre uma dificuldade. Ou, pelo menos, o imprevisto e a violência seriam em algum grau ligados a um mesmo núcleo.

Nos textos analisados, encontramos muitas vezes um presente sem conexão com o futuro ou com o passado. Fatores diversos colaboram para que a violência se isole assim no tempo. Um deles é que a ação dos personagens marginais não provoca mudanças estruturais, apenas sacia uma urgência que vai reaparecer no dia seguinte. A mudança não perdura. Outro fator é que o ritmo da modernidade torna tudo descartável. Essa característica é vista às vezes de modo positivo, em uma fascinação pela novidade, inserida em uma lógica de progresso e consumo. Mas em Fonseca o que se vê é um aprisionamento no presente, uma percepção negativa do ritmo acelerado das cidades e da padronização dos modos de pensar.

A tendência ao imprevisto poderia ser considerada um fator adicional, inferido a partir da falta de planejamento de alguns personagens. No entanto, há contos como "Passeio Noturno", "O quarto selo" e "Encontro no Amazonas" em que a ação segue planos e cumpre os objetivos. Nestes contos, o que se vê não é a falta de planejamento, mas a falta de espírito público. O plano que culmina em um assassinato fica restrito ao presente por não produzir repercussão. Neste ponto, pobres e ricos operam em modos diferentes. O que os aproxima é o contexto no qual a ordem pública é frágil, não evita a marginalização de uma parcela

98 Uma análise longa sobre a associação entre a malandragem e a violência é feita em OTSUKA, E.T. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (tese) USP-FFLCH, 2005.

grande da população nem protege a sociedade de ações violentas.

Alguns dos contos figuram um embate entre a tradição personalista e a objetividade requerida para a construção de uma esfera pública que faça a mediação entre as intenções particulares e uma vontade coletiva representada pelos governos. Em "O quarto selo", uma versão distópica da objetividade inverte o personalismo. Mas a sociedade repleta de regras e classificações carregaria ainda a violência, alheia à regra, nos interstícios da ordem. Em "Passeio Noturno" há uma inversão semelhante, mas em uma dimensão menor. A despersonalização invade inclusive a vida familiar, onde as relações são mediadas por interesses monetários. O automatismo desse burguês bem sucedido é, no entanto, permeado no conto também pela violência. Ao contrário, em "O cobrador" e "Feliz ano novo", o personalismo está mascarado pela desigualdade social e pelos privilégios. Em "Encontro no Amazonas", infere-se um resquício intacto de personalismo, na privatização do poder público, quando os assassinatos aparecem como regra clandestina complementar ao poder institucional.

Não é possível associar toda a violência à formação social do país, mas a repetição da violência faz supor que ela se liga de algum modo à dificuldade de formação da esfera pública que uma longa tradição crítica aponta como especificidade brasileira.

A ubiquidade da violência é paralela ao isolamento dos indivíduos. Tanto a violência quando o isolamento relacionam-se à um processo de reificação, que é funcional para o sujeito violento, pois não há violência se o que se agride não é uma pessoa, e para o indivíduo solitário, pois, se não há outra pessoa, ele não precisa negociar os espaços e os acordos. Ele pode apenas ignorar a subjetividade de qualquer outro.

No entanto, dentro destes cenários os personagens solitários ainda têm, eventualmente, experiências que fogem do padrão agressivo. Com essas experiências eles pelo menos por instantes vislumbam um escape, alguma resposta para suas demandas. Estes eventos não chegam a se impor por um tempo à negatividade. São mais como sinais vagos que espocam às vezes e destoam dos demais acontecimentos dos contos.

A primeira destas experiências é a leitura, o elogio ao livro. Como foi dito em alguns pontos das análises, ler tem um significado duradouro para os personagens, ensina algo a eles. Em diversos contos, também, autores e obras são citados para articular uma ideia ou expressar um pensamento.

Um contraponto a essa valorização acontece nos contos com personagens escritores. Todos eles, de um modo ou de outro, criticam seus antecessores e seus contemporâneos,

ainda que estes mesmos personagens elogiem autores e obras em outros momentos. Essa distância que os escritores buscam, em relação a seus colegas, tem uma função específica, que é a de retirar o artista do universo estritamente artístico e colocá-lo no mundo⁹⁹. O escritor ficaria assim mais parecido com os outros personagens, mais perto da instabilidade que caracteriza a maioria deles.

Outro comportamento que gera experiência significativa aos protagonistas homens é a relação afetiva com mulheres. Os personagens retiram-se da solidão usual e envolvem-se de modo confuso e violento com suas parceiras. As relações são quase sempre tumultuadas, mas representam em grande medida, para muitos personagens, a única experiência interpessoal positiva que eles têm. Se a afetividade assim associada à violência é precária, ao menos esboça um esforço em direção ao mundo coletivo. Vale dizer também que esse mundo coletivo formado está restrito ao âmbito das relações pessoais, próximo da dimensão da família, ainda distante da obediência a regras objetivas fora da casa.

Essas relações apoiam-se no sexo e na violência, mais na superfície dos corpos que na das palavras, e têm alguma contiguidade com o elogio do Autor de "Intestino grosso" à arte pornográfica. Segundo o Autor, a pornografia poderia construir canais de alívio para as opressões próprias do mundo administrado, uma liberdade contraposta à necessidade de produzir.

Um último elemento pode ser incluído entre as exceções ao universo geral decaído e degradado. É um elemento formal, da esfera da construção dos textos, que engloba a vivência dos personagens, mas a ultrapassa pois inclui contextos, motivações, reflexões e seleção do foco da narrativa. Ele é a figuração da violência em uma linha de tempo, pela existência de um narrador. Se, como foi dito, a violência funciona para os personagens e para os contextos como um fato presente sem articulações no passado e no futuro, a narrativa, dependente do tempo do fluxo da leitura, propõe sequências que estendem as transições rápidas, concentradas em um ponto. Em Fonseca, a economia de recursos para contar as histórias pode a princípio ser vista como uma maneira de falar de fatos sem problematizá-los. Mas, como vimos nas análises até aqui, em todos os contos há tensões expressas que dão nuances aos motivos e aos contextos da violência. Assim, o ato brutal concentrado no instante de um tiro é ramificado automaticamente, enquanto é contado. Mesmo em "Passeio noturno", conto no qual o assassinato parece ser imotivado, o preâmbulo da ação e o modo como ela é narrada fornecem elementos de reflexão sobre o que parece isolado de tudo. Além dessa característica inerente a qualquer narrativa, percebe-

99 Alguns pontos dessa discussão serão expostos no capítulo seguinte, que trata dos personagens artistas.

se também um esforço de formular contextos para que o leitor, além de receber os golpes rápidos, possa apoiar sua perplexidade numa estrutura mais ampla. A narrativa, assim, amplia a explicação pontual que acusa o assassino sem considerar os condicionantes sociais que o cercam.

Pode-se resumir as características dos narradores dos três livros analisados no modo como eles colocam o instante extremo em uma situação. Em *Lúcia McCartney*, há contos violentos, como os dos livros seguintes, mas ainda há tensões que não culminam em um fim abrupto. Alguns desses textos têm na duração seu próprio fundamento, os fatos acontecem aos poucos, não em borbotões. Há espaço para a expressão de sentimentos amenos dos personagens. Na terminologia de Lafetá, o lirismo em alguns contos de *Lúcia McCartney* ainda determina a cadência das narrativas. Em *Feliz ano novo*, a brutalidade é o tom principal. O tempo narrativo é marcado por uma ação atrás da outra. A narrativa é alheia à intimidade dos personagens. O narrador produz a percepção de uma objetividade dura, sem abrir exceção para dúvidas ou digressões, próprias do pensamento e não da ação. Em *O cobrador*, apesar de a violência ser ainda mais frequente que em *Feliz ano novo*, a duração das narrativas é preenchida por dimensões que tornam a violência mais complexa, que produzem reflexão e que retiram os assassinatos do presente absoluto, inventando continentes simbólicos para ele. Essa seleção de fatos que vai preceder ou eventualmente suceder a violência é o esforço de criar um narrador que escape da urgência e forneça elementos de reflexão para entender algo sobre os momentos extremos dos personagens. As narrativas em *O cobrador* ainda carregam contundência, como a de *Feliz ano novo*, mas oferecem mais caminhos para o leitor acessar o núcleo duro violento.

Essas transformações dos narradores, de *Lúcia McCartney* a *O cobrador*, nos ajudam a entender a aproximação entre assassinos e artistas realizada em várias dimensões da obra de Fonseca nessa época. Essa aproximação responde a uma vontade de manter tensionada nos contos a diferença entre o pontual e o extenso. Ela faz com que assassinos tenham voz e artistas se aproximem da ação. Assim, é possível que a falta de meios expressivos de alguns personagens seja ultrapassada. Do silêncio e da secura do discurso brota alguma reflexão desconjuntada, como os vislumbres críticos do bandido de “Feliz ano novo”, e guiam o leitor por um caminho que não seria o do personagem, não fosse a intervenção de uma outra instância narrativa. O marginal, alienado também de meios de expressão, precisa desse empurrãozinho para se inserir em uma ordem narrativa que não o inclua apenas como objeto.¹⁰⁰

100 Anos depois, uma literatura produzida na periferia reivindicará a autenticidade da voz marginal. Autores

Essa tensão entre o pontual e o extenso se manifesta de modos variados. No espaço geográfico, o "aqui" se estende por localidades diversas do país. No tempo cotidiano, a violência ganha um preâmbulo tranquilo que lhe faz fundo. No tempo histórico, surge o passado de eventos formadores da sociedade, como a guerra do Paraguai ou o romantismo brasileiro no século XIX, que inclui a escravidão e a importação irrefletida de modelos culturais europeus. A solidão dos assassinos é contraposta a modelos coletivos diversos, como a família, o trabalho corporativo e a burocracia impessoal. Fonseca não dá vereditos, mas oferece dados para reflexão. Assim, a formação de um narrador que lide com a pontualidade dos assassinatos é o elemento que afirma formalmente a extensão em todas as suas manifestações, e que afirma em particular um esforço coletivo oposto ao isolamento das pessoas. No conteúdo das narrativas, no entanto, esse dado formal afirmativo se dissolve na precariedade das relações entre os personagens e em sua solidão.

Assim, a obra de Fonseca pode ser tomada, no conjunto, como um discurso crítico a certas práticas da sociedade. Em particular, opõe-se às versões oficiais do progresso e problematiza os artifícios que ocultam a repressão. Surge da obra uma imagem de autor, certamente malcomportado segundo os rígidos critérios morais propagados pela elite econômica e pelo governo federal.

Segundo Antonio Candido, em comentário sobre um conjunto de autores que faziam nos anos 70 uma ficção urbana violenta, não especificamente sobre Rubem Fonseca, essa ficção "agride o leitor, ao mesmo tempo que o envolve"¹⁰¹, característica que para ele é uma das chaves para entender a literatura do período. Se, em Fonseca, a agressão é evidente no texto, o envolvimento nasce de uma interação mais complexa. Em Fonseca, como já foi dito, a agressão tem radical sentido libertador. Em sua radicalidade, ultrapassa as fronteiras do moral e do legal. Para fazer frente a princípios de uma economia padronizadora e de uma política repressiva, a liberdade é esculpida sem sutilezas, como a destruição violenta de qualquer limite. Nesse princípio explosivo, o leitor pode identificar a percepção de um mundo opressivo. Assim, ainda que não queira concordar com violações como os assassinatos, compartilha o sentido de que é preciso fazer algo. O modo como o texto grita essa urgência faz mais visível o diagnóstico social negativo.

como Paulo Lins e Ferréz colocarão sua vivência nas comunidades retratadas como modo de autorizarem seus narradores. Isso não invalida, no entanto, a tentativa de Fonseca de criar um ponto de vista para os personagens. Talvez as dificuldades e limitações expostas pelos narradores de Fonseca tenham aberto espaço para esta produção literária "autenticamente" marginal.

101 CANDIDO, A. "A nova narrativa" In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. (p.254)

Esse envolvimento agressivo é homólogo aos dilemas da narrativa, de dar voz ao marginal, desfigurando com isso a marginalidade, ou à função do narrador, de dar duração ao instante.

No entanto, além da possibilidade de entender o texto como subsídio para uma leitura crítica da sociedade, a ficção violenta pode acostumar a audiência com a ideia de que o modo de promover transformações passa pela agressão. O público que se identifica acriticamente com a causa dos agentes da violência pode experimentar um prazer simples, irrefletido, e tomar a violência como modelo. Para Maria Rita Kehl, "produz-se uma identificação do público com os próprios personagens violentos", que ficam associados a partir das narrativas com "poder, ousadia, coragem"¹⁰².

No caso de Fonseca, minha impressão é que a maioria dos textos anteriores a 1980 podem ser lidos na chave crítica, como interessante reflexão ficcional sobre a opressão e a violência. Mas não tenho a mesma percepção sobre os textos do autor posteriores a essa data. A partir de então, quase tudo parece diluído e inócuo. Dentro da oposição criada por Candido, embora a maioria dos temas continue presente, não encontro mais o diálogo tenso entre a agressão e o envolvimento.

102 KEHL, M.R. *A frátria órfã*. São Paulo: Olho d'água, 2008. (p.133)

2. Os escritores

Na obra de Rubem Fonseca, a reiteração da violência em cenários variados acontece em um universo ficcional no qual a modernização não tranquiliza as relações entre as pessoas nem ameniza as tensões sociais. Escritores e demais artistas, personagens deste universo, não são representação imediata do próprio autor ao produzir seus livros, mas compõem um lugar privilegiado na ficção que reflete sobre questões que fundamentam a produção artística. Ao pintar o retrato destes personagens, o autor forja em seu discurso uma imagem de si mesmo, em seu papel de escritor que dialoga com esse universo. Os contos não são, é claro, um apanhado de prescrições e métodos, mas revelam a atenção a determinados temas.

Os personagens artistas são em geral mais articulados que os demais e refletem mais sobre as escolhas e os comportamentos. A imagem dos assassinos é mais fixa porque é construída quase que apenas a partir de suas ações. Na imagem do artista, colabora também o que ele pensa e o que ele diz. Uma consequência disso é que estes personagens podem ser também, e são, mais contraditórios, mudam de opinião e desmentem na ação o que pregam em discurso.

Excluídos os desmentidos circunstanciais nas narrativas, pode-se imaginar uma relação entre a oscilação destes personagens e a própria condição do artista moderno, que se caracteriza por ocupar um lugar estranho, ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade. A imagem do artista vem de um pertencimento parasitário, ele se aproxima do mundo para dar a má notícia, para falar do inaudito, para contar das faltas que costumam ser negligenciadas. A obra se contrapõe ao mundo burguês do trabalho, mas, ao mesmo tempo, apoia-se nesse mundo para sobreviver. A revelação, na obra, desse paradoxo é um princípio motor para essa arte. Deste modo, revelam-se indiretamente, junto com o objeto artístico, as condições de possibilidade de sua existência.

Por ser em parte definido por um não-pertencimento, é característico do discurso literário sua identificação com figuras marginais da sociedade, os feios, os pobres, os doentes, os loucos e os criminosos¹⁰³, um modo de expressar sua própria marginalidade. Mas o comportamento ruidoso dessa marginalidade é uma versão redutora da figura do artista, que sobrevive no espaço tensionado entre marginalidade e integração.

103 Dominique Maingueneau chama de *paratopia* este lugar não-lugar motor do discurso literário. Para mais detalhes, ver

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006. (pp.87-148)

Em "Os músicos"¹⁰⁴, são descritos três personagens que tocam em um restaurante para uma plateia de ricos e famosos. Os músicos são operários, tanto quanto os garçons, embora tenham em suas histórias um pouco de idealismo e ambição que contrastam com a relativa pobreza em que vivem. Um deles queria as glórias de um concertista. Sua pequena alegria foi tocar Strauss num restaurante quando morreu a mãe autoritária, que, entre outras privações impostas, o impedia de tocar. O mais novo tem o rosto triste de quem ainda vai perder as últimas esperanças. O último apenas nos faz notar a pobreza desses personagens na falta de roupas adequadas ao trabalho.

A plateia, com a exceção do narrador, come e conversa sem levantar os olhos para ver os músicos. Neste conto, há uma característica pouco comum aos personagens artistas de Fonseca. Os músicos são retratados entre a exploração e o tédio. Em vez de se revoltarem, eles trabalham, cumprem sua tarefa e submetem-se à ordem social enquanto os ricos se divertem. O narrador se identifica com a pobreza dos músicos ao revelar que sua avó teria vindo da Europa em um porão de navio semelhante ao que trouxe os espelhos de cristal da parede do restaurante. Nessa declaração, compara sua avó a objetos, os espelhos, associação que reforça a reificação dos músicos pela plateia de endinheirados. Além disso, os caríssimos espelhos europeus figuram a idealização de uma cultura estrangeira, que é com frequência importada aos pedaços, sem o peso e os vínculos com a história.

Neste conto, o olhar arguto de um narrador e a figura do artista estão separados. As componentes dos personagens híbridos de Fonseca estão associadas a papéis distintos. A revolta da voz do narrador não se transforma em ação. Ele é quase apenas um observador. Em outros contos de Fonseca, essas instâncias estarão unidas. O narrador será também o personagem artista flagrado com pressa, longe da submissão às regras que caracteriza os músicos deste conto. O fim da esperança não será um dado apenas triste, melancólico, mas o motor de uma ação.

Embora não seja uma versão positiva do trabalho, "Os músicos" mostra artistas trabalhando. De modo diferente, em "Pierrô da caverna"¹⁰⁵ o escritor faz questão de esconder a elaboração que é própria do fazer literário. Ele diz que vai contar uma história falando para um gravador conforme os fatos lhe vierem à mente. O parágrafo único de dezessete páginas é resultado, segundo esse narrador, da necessidade de dizer logo as coisas

104 In: *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

105 In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

e evitar tolher-se ou esquecer de algo enquanto tentasse refinar o estilo. O conto assume assim uma aparência caótica que identifica este personagem com a urgência característica dos personagens marginalizados. Ao mesmo tempo, evita a associação da técnica à figura do artista. O personagem é colocado em um regime que valoriza a espontaneidade, contrário à fabricação de um texto pelo apuro e pelo trabalho.

Este é um ponto importante em Fonseca. Vários personagens revoltam-se contra o automatismo imposto pela mecanização do trabalho e a consequente mecanização dos trabalhadores. Assim, ao esconder o labor e a técnica do escritor, o personagem simboliza neste contexto uma liberdade. É um procedimento semelhante ao que retira um marginal de sua submissão e o apresenta em um momento de revolta. Esse aspecto formal (escrever o relato em um jorro sem parágrafos) ajuda também a retirar o escritor do isolamento e a colocá-lo no mundo, como os detetives descritos por Piglia¹⁰⁶, desligado das instituições, mas participante de uma ação na sociedade.

O narrador declara ainda que em sua vida e na da maioria dos escritores não há nada de interessante ou extraordinário que justifique ela ser contada. Mesmo assim, é sobre um aspecto de sua vida que ele fala, em um artifício que anuncia uma contradição sobre a necessidade de esse conto existir. O conto é sobre um fato raro, uma exceção a um suposto enfado. O narrador desde a abertura do conto afirma-se avesso ao tédio e à regularidade:

Existem pessoas que não se entregam à paixão [...] Quanto a mim, o que me mantém vivo é o risco iminente da paixão e seus coadjuvantes, amor, ódio, gozo, misericórdia (p.33)

Tediosa é a vida dos músicos do outro conto, não o mau humor recheado de pequenas aventuras deste narrador.

Também na situação específica descrita, este escritor aproxima-se dos criminosos e dos marginais. Apesar do anúncio de uma vida modorrenta de escritor, é em torno de uma aventura afetiva e sexual com uma menina de doze anos que o depoimento do narrador se estrutura. Neste ponto, este escritor não obedece a um acordo público estabelecido em lei, tanto quanto, guardadas as especificidades das transgressões, os assassinos em outros contos. Soma-se assim à libertação técnica, as libertações moral e legal (onde "libertação" pode, a conferir o contexto, ser substituída por "transgressão").

Para justificar seu comportamento, o personagem adiciona citações científicas,

106 Piglia, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

Kinsey e Storr por exemplo, que defendem que não é por causa do ato sexual com um adulto que uma criança se sente violentada, mas na internalização por esta criança dos princípios morais compartilhados pela sociedade adulta. Ele cria assim um raciocínio que opõe natureza e cultura, atribuindo à cultura a responsabilidade pela dor possivelmente vivida pela menina Sofia e, neste aspecto, desvinculando-se da culpa.

Embora em muitos momentos da obra de Fonseca os enfrentamentos sejam definidos dentro de parâmetros sociais - como a marginalidade e a opressão em uma modernidade tecnicista, entre outros -, o argumento biológico não é um caso isolado. Em "Intestino grosso"¹⁰⁷, por exemplo, há uma defesa do palavrão e da pornografia como modo de aliviar tensões que, sem estes meios, seriam empregados em atividades mais destrutivas. Mas, de modo diferente do escritor de "Pierrô da caverna", tais argumentos estão inseridos em um contexto social. Por exemplo, a demonização de determinadas palavras serve, segundo o personagem Autor, como justificativa para a censura e, assim, para a dominação. A parcela biológica do argumento é, no caso de "Intestino grosso", uma proposta para evitar que os homens sejam reduzidos a "legumes olhando a televisão" (p.173). Assim, embora o argumento se afaste das tensões intrinsecamente sociais, ele é um rodeio vinculado às condições de vida coletiva. Em "Pierrô da caverna", no entanto, o apelo às ciências naturais funciona como uma justificativa particular para uma perversão, semelhante aos motivos alegados por outros personagens, como os protagonistas de "O outro" e "Encontro no Amazonas". Detentores de algum poder, eles forjam discursos e cenários para algo que se apresenta como uma urgência. Ou como o que acontece em "Passeio noturno", onde uma ficção particular não é moldada para justificar algo, mas para aumentar o prazer. Explicar a pedofilia apenas com argumentos biologizantes é abrir mão de entender a cultura como um condicionante inevitável.

O personagem abstém-se assim de ser sujeito, separa natureza e cultura, atribuindo pureza à primeira e responsabilidade à segunda, conforme convém, sem que ele e suas escolhas estejam implicados em nenhuma das duas esferas.

Isolar-se da cultura é parte do discurso de muitos personagens, é mais um item na imensa lista de ideias que compõem em Rubem Fonseca uma descrença em articulações coletivas e nos laços simbólicos que produziriam as noções de coletividade. Ao contrário, muitos personagens entendem melhor as demandas do corpo individualizado.

Além desta face da união do escritor com a adolescente, a relação entre eles se insere dentro do padrão nos contos de Fonseca de um homem se satisfazer em uma relação com

107 In: *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

uma mulher (e não de outros modos). O escritor de "Pierrô da caverna" é um homem solitário na maior parte das possíveis inserções sociais. Ele se vincula emocionalmente apenas a mulheres. Mas, no caso deste personagem, as relações são de puro consumo, uma compulsão para ter todas as mulheres do mundo, que também poderia ser justificada em seus termos científicos. Se para alguns protagonistas de Fonseca, as relações problemáticas guardam ainda algum resquício de igualdade, a relação deste personagem com a adolescente é próxima à de um sujeito e um corpo. Como resultado, para o leitor, a transgressão sexual narrada pode se encaixar em uma ideia ampla de pornografia literária defendida pelo protagonista de "Intestino grosso".

Assim, a principal característica formal do conto, a desorganização da narrativa em um bloco enorme de texto, sem parágrafos, se repete na transgressão legal do protagonista, pouco disposto a reconhecer os formatos jurídicos. Ele inverte a subserviência dos músicos em desobediência generalizada, o que o aproxima, por exemplo, da solidão prepotente do cobrador, com a ressalva de que a urgência do cobrador era imposta por sua marginalidade (ou, como expresso por outro narrador de Fonseca, "um povo faminto tem o direito de fazer tudo, seja o que for, para matar sua fome"¹⁰⁸).

Ainda, a insubordinação deste escritor à palavra e ao acordo coletivo faz com que suas interações significativas com o mundo se resumam ao corpo, a despeito de sua profissão. "Três mulheres repartiam o meu corpo, minha casa verdadeira" (p.44). A descrença na justiça é também expressa pelo personagem que indica uma clínica de aborto quando Sofia engravida, "a lei existe para te sacanear [...] e por isso eu conheço todos os macetes para burlar a lei" (p.44). A ordem jurídica fica resumida a algo que oprime ou a uma burocracia inútil.

Do ponto de vista da recepção, a transgressão do personagem pode ter efeito catártico, transgressão libertária com elementos de erotismo, em um processo não muito diferente da recepção dos assassinatos da ficção de Fonseca, ainda que, ao mesmo tempo, os argumentos e as ações agredam as convicções sociais básicas e não se apoiem em qualquer ordem coletiva.

Um outro conto, "Agruras de um jovem escritor", repete em muitos aspectos "Pierrô de caverna", mas em tom mais próximo da farsa. O protagonista é um escritor e o texto também é um único parágrafo de muitas páginas. Neste caso, no entanto, não há qualquer

108 "H.M.S. Cormorant em Paranaguá"

In: *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

justificativa expressa para essa organização formal. Tudo no conto é um pouco falso e dramático demais. Arma-se uma grande confusão a partir de eventos fortuitos ou pouco explicados.

O centro do enredo envolve o narrador e sua namorada. Além do vínculo afetivo, é ela quem datilografa o romance que ele está escrevendo. Há um conflito violento que revela, no fim do conto, uma mentira que sustentava a relação entre eles. Ela não transcrevia o que ele ditava, mas compunha ela mesma as linhas de um romance, ótimo segundo o que o narrador nos diz. Por ciúme e outros desentendimentos, ela se suicida. Uma série de descaminhos leva a que ele seja acusado de assassiná-la. Nada é encarado com muito peso. O conto pretende divertir, descola-se da tensão da maioria dos demais contos.

A característica mais visível deste escritor ruim é seu gosto pelo elogio e pelos títulos, mesmo que por motivos que não derivem de seu trabalho. Ele gosta de dizer que recebeu um prêmio da Academia. Cita Joyce, Proust, Conrad e Machado de Assis sem nenhuma referência à obra. Conta anedotas e desloca os nomes dos autores de qualquer contexto biográfico ou literário. Ele também agrega a si elementos do imaginário comum sobre o "artista", como o beerrão, o desregrado, o extravagante, sem articulá-los com nada. A imagem desse personagem é construída como uma carcaça vazia, um aglomerado de informações sem profundidade.

Com a mesma superficialidade, atribui à categoria "escritores" mais algumas características não relacionadas especificamente à escrita. "Somos todos egoístas nojentos e tratamos mulheres como se fossem nossas escravas" (p.99), afirmação que parece adequada a muitos personagens de Fonseca, mas não genericamente a todos os escritores. A afirmação não se fundamenta, flutua no ar.

Entremeada nas futilidades, surge uma comparação interessante, "Sou assassino de mulheres - podia ter dito escritor, mas isso é pior do que ser assassino, escritores são amantes maravilhosos por alguns meses apenas e maridos nojentos pela vida afora" (p.100). A princípio, em um texto pleno de mentiras e mal-entendidos, esta é mais uma máxima polêmica e sem explicação. Que caminho de raciocínio faz um mau marido, e por extensão um escritor, pior que um assassino? A única informação que temos vem do enredo do conto, no qual um mau marido escritor não é um assassino. Deste ponto de vista, a frase faz a inversão de um valor moral, semelhante à inversão de valores do enredo. No conto, o escritor releva o fato de ser considerado assassino, mas se preocupa com a possível consagração nos jornais. Em ambos os casos o mal maior (assassinato) é avaliado como menor pelo mau escritor/mau marido.

O conto não nos fornece mais dados. A frase do narrador sobre escritores e assassinos completa em um exagero absurdo o quadro no qual um escritor avalia seu êxito por uma casca distante de sua produção em texto. Neste caso específico, o valor do objeto literário é determinado por um texto da imprensa que mescla o tom de coluna social e das páginas policiais ao noticiar o assassinato de uma mulher. A literatura fica reduzida ao valor do espetáculo, ao fetiche que sustenta uma aura de artista. Se lembrarmos que as complexidades do cobrador ficaram nos jornais reduzidas a um bordão, "o louco da Magnum", podemos vislumbrar o gosto de um sistema inteiro pelo sumário. Literatura ou sociedade são mascaradas por slogans de publicidade que escondem tensões sociais e pensamento crítico.

Longe do texto mais elaborado, o personagem de "Agruras de um jovem escritor" torna-se uma figura frágil, mais fraca que os personagens marginais. Por estar na rua, em ação, torna-se quase dispensável o fato de ele escrever, igualando sua atividade a qualquer profissão regular. Ele fica fútil como a maioria dos ricos da obra de Fonseca. Mas há personagens mais atentos ao fazer artístico, que não reduzem a aproximação entre o escritor e a ação à experiência de uma pequena aventura.

A citação caricata do papel de algumas instituições, o jornal e a academia, em "Agruras de um jovem escritor" é tratada de outro modo em "****(Asteriscos)". Este conto é organizado em fragmentos que apresentam diferentes textos sobre uma peça de teatro, o que revela uma atenção de Fonseca às variadas linhas de força envolvidas na produção de sentido de um objeto artístico. No caso de "****(Asteriscos)", o fato estranho é que o texto da peça é um catálogo telefônico, ou seja, uma sequência funcional muito organizada e muito diferente de um roteiro de teatro regular. Em torno deste vazio, organizam-se os demais discursos, que fazem a peça existir ainda que seu princípio fundador, o roteiro, seja aparentemente estéril em sua possibilidade de produzir arte.

A sequência de fragmentos do conto transita por uma pequena nota de jornal, uma entrevista escrita com o diretor, uma entrevista na televisão, o programa da peça, o parecer do censor e três trechos de comentários da crítica. A partir destes dados, tomamos contato com algo que não é o objeto artístico, mas uma coletânea de discursos interligados e relacionados. Não é possível dizer, no entanto, que não há algo material além dos discursos. Os textos da crítica se referem a uma encenação, em um tempo e um espaço específicos, que não se parece com o catálogo telefônico mas que, segundo o que se diz no conto, foi ao palco.

Com a mediação dos fragmentos que compõem o conto, podemos imaginar a peça de teatro. Mas há um motivo adicional para que os diversos discursos sejam importantes. A peça encenada, sem os discursos, é um aglomerado enorme de cenas sem nexos lógicos em um universo onírico. Os discursos sobre a peça dão permanência aos estímulos fornecidos na sala de teatro e unem os fragmentos segundo algum critério. A peça, como sugere o próprio diretor, é "multifacetária, como a própria vida". Trata-se de um realismo específico, no qual muitas fatias de vida vão ao palco ao mesmo tempo, sem que os vínculos causais ou temporais sejam oferecidos ao espectador. Por outro lado, não são facetas aleatórias. Pelo menos em um aspecto elas se parecem: da vida regular, é retirada a rotina, a ortodoxia, a tranquilidade. O que vai ao palco é uma seleção de golpes intensos, explosões, morte, aberrações, sujeira. O sangue, em vez de correr pelas veias, jorra para fora do corpo. Em diálogo com um material semelhante surge também a literatura de Fonseca, com a diferença de que no escritor há nexos visíveis para unir fragmentos de texto em fluxos narrativos.

Depois de analisar o catálogo telefônico do qual a primeira página tinha sido substituída pelo título da peça, o censor diz ao diretor, "em vinte anos este é o texto mais estranho que eu encontrei" (p.96). Ele reclama da dificuldade de avaliar a arte, ainda que neste caso a avaliação não seja estética. Conta em seguida que tinha censurado o "mictório", informação que estabelece um parâmetro para a leitura do conto: estamos lidando com a complexidade de dar significado e valor ao objeto de arte moderno. Em diversos aspectos, assim, ao exagerar a extravagância da peça, o conto trata da necessidade de o objeto de arte ser estranho.

No mesmo sentido, a fala também desconexa e fragmentada do diretor faz com que seja exposta uma lógica sobre a arte, ao mesmo tempo que exagera a necessidade de a arte produzir objetos de difícil apreensão pelos critérios usuais. O conto caminha sobre uma região em que a forma e o fundo se parecem. A fronteira entre arte e loucura fica embaçada. Na peça, não é possível colocar o foco em todos estímulos visuais. Não se tem certeza se o menino da peça é rico ou pobre, se os metais são nobres ou imitação, se as fezes que alguém come são reais ou não. Mas cingido por instituições reguladoras - dentro de um teatro, com um programa submetido à censura, com críticas num caderno de cultura -, isso é arte, assim como o "mictório" de Duchamp exposto em um museu. O questionamento das fronteiras da arte, ao expor as instituições reguladoras, é uma extensão do questionamento dos significados e valores mais usuais na sociedade.

A personalidade do diretor José Henrique é, como a peça, difícil de apreender. Ele atribui ao público preguiça, burrice e alienação. Prefere culpar sua potencial audiência, em

vez de procurar uma mediação possível entre seu trabalho e quem o assistiria. Sua agressividade figura também em uma fotografia, quando agride uma atriz. Desdenha outros diretores, citando-os pelo nome. Considera-os ultrapassados ou irrelevantes (embora abra uma exceção a Sade). Constrói-se assim uma imagem peculiar de solidão. José Henrique maltrata a todos, isola-se da tradição e dos contemporâneos. Responsabiliza os outros pela incomunicabilidade e pela tarefa de criar sentidos para sua peça. Se em Duchamp, a polêmica é intencional e assumida, quer questionar os limites do artístico, para José Henrique o questionamento é intransitivo. Ele questiona, mas não define bem a quê, parece querer questionar tudo. O diretor escapa das significações, fala sozinho, avalia todas as pessoas e não se oferece ao diálogo. Essa solidão, mantidas as enormes diferenças, reproduz a solidão agressiva do cobrador. Ambos opõe-se em ato à mesma burguesia, por diferentes pontos de vista. Revelam significados neste exagero, mas reproduzem o isolamento de que reclamam. "Eu arrebento o molde", diz José Henrique, mas completa com explicações em um jargão esvaziado, que não comunicam muito, uma proposta de transcender qualquer enquadramento, "E chego ao âmago do significado das coisas, livre de parâmetros de tempo e espaço e das perplexidades neurofisiológicas". Ele fala como se fosse romper todos os aprisionamentos, mas se esquece de determinações básicas, como a "autoria" e o "teatro", que preservam intacto o alimento para seu narcisismo e o inserem necessariamente em uma tradição, ainda que seja para negá-la. Ele ainda é autor de uma peça. A idealização de sua liberdade iguala-o mais uma vez ao cobrador.

Os argumentos do protagonista de "Pierrô da caverna" para se defender da acusação de pedofilia recorriam a uma natureza pura e uma cultura corrupta. De maneira análoga, José Henrique defende uma fuga absoluta dos signos sociais. Assim, os personagens se igualam. Tratam a cultura como aprisionamento, e as imagens do corpo como um elogio à liberdade.

Se tomamos como parâmetro as indeterminações propostas por José Henrique, ainda que com problemas de fundamentação, podemos colocar no polo oposto ao dele a arte comercial, que garante a compreensão repetindo os moldes já consagrados, ao preço de também esvaziar-se por não gerar experiência significativa e resumir a arte a mercadoria. O discurso de José Henrique é ingênuo e otimista, considera simples fugir a determinações de mercado. Afasta-se do pensamento dialético que problematiza a possibilidade de a arte manter uma vocação crítica utilizando ainda alguns moldes padronizados pelo comércio. A ironia sobre este modo ingênuo produz uma complexidade e estabelece um ponto de vista mais crítico para esta questão dentro da obra de Fonseca.

Entre tudo o que Fonseca publicou, *Lúcia McCartney*, onde se encontra "***(Asteriscos)" é o livro que tem os contos que mais se aproximam dessa discussão sobre a atribuição dos significados da obra de arte. Sem ser extremo como Duchamp ou José Henrique, há textos, como "Os inocentes", "Corrente" ou "Ambar Gris", que isolados do livro dificilmente seriam considerados contos. Isso embaça a fronteira entre os gêneros e, por extrapolação, embaça os limites do objeto literário. Ainda, a composição em "***(Asteriscos)" de discursos de diferentes instituições (crítica, censura, jornal, televisão) nos blocos de texto é um modo de tornar mais complexa a bipolaridade entre uma suposta autenticidade artística e o valor comercial dessa obra. Em Fonseca, cuja literatura ambivalente pende às vezes à reprodução de modelos comerciais, é significativa esta expressão de consciência sobre diversas linhas de força que concorrem e colaboram na confecção de significados e valores para a literatura. No conto, o aspecto comercial da obra é citado de passagem, logo no começo, como um dos fatores pelos quais o diretor teve que encurtar a peça. Nas falas seguintes, no entanto, o diretor esquece dessa concessão comercial que molda sua peça "sem moldes".

A incoerência revelada neste esquecimento não é um item isolado. A contradição, na verdade, estrutura as falas do personagem. Em entrevista, ele diz que cansou "dos velhos textos do teatro do absurdo, da crueldade, da incomunicabilidade". Mas estas características não parecem tão inadequadas para descrever a peça encenada. Sua fala chama a atenção pela abstração, e a peça pelo realismo factual, sem que se consiga um vínculo para que uma adicione sentido à outra. É difícil encontrar uma interação produtiva entre a peça e as declarações do diretor. A peça fica restrita a cenas isoladas espocando, enquanto os discursos reproduzem o absurdo, sem entrarem em tensão com a peça.

A incomunicabilidade de que José Henrique diz estar cansado tem um ponto alto em sua entrevista com o censor. Este pergunta, aquele responde. Os dois personagens isolados alternam os turnos da conversa, mas não conseguem engatar as falas de um nas do outro, como em algumas peças de Beckett, por exemplo, citado nominalmente por José Henrique em outro momento.

A logorreia deste personagem expressa uma vontade agressiva de mostrar-se diferente (e especial). Ela oscila entre uma erudição hermética e supostamente elevada, que o afasta de seus interlocutores, e um tom mais abertamente agressivo que serve para ele se distinguir de determinadas pessoas ou grupos sociais, aviltando-os. Em ambos os casos, o discurso é um presunçoso autoelogio. O modo como agride o cânone e os contemporâneos é a repetição da estratégia de outros personagens artistas para se isolarem no tempo e no

espaço. A iconoclastia de José Henrique provoca, no entanto, um golpe mais direto do que todas as imoralidades que fizeram *Feliz ano novo* ser censurado. É difícil imaginar que a frase "Todo censor é um assassino em potencial" tenha tido recepção tranquila pela censura do Regime Militar.

Pode-se, por outro lado, considerar a heterodoxia do diretor como uma estratégia para promover a peça. Ele seria assim um personagem não convencional atuando, coerente com o insólito proposto por sua obra. Desse modo, tudo colaboraria para a construção de um valor de novidade e de ataque a padrões, caro à produção artística da modernidade. O conto descreveria segundo esta perspectiva um exemplo extremo de esforço artístico renovador.

Seria preciso pensar também em quanto dessa quebra de parâmetros não teria se tornado repetição de uma vontade de transcender já bastante conhecida de um público acostumado com a estética moderna. No último parágrafo do conto, uma resposta irônica arremata o texto. O terceiro trecho do parecer da crítica, depois de descrita a dificuldade de apreender a peça em categorias conhecidas, afirma que "Catálogo telefônico" teria um "gosto de tradição e conformismo". A peça falharia não por perder-se quando exagera na transgressão formal, mas quando repete a tradição. A vontade crítica já teria sido assim assimilada pela padronização.

O efeito humorístico cria para o leitor a impressão de que o imperativo estético da novidade deve ser tomado com cuidado. Uma consequência é que a reiteração do ódio do diretor à tradição e a seus pares não gera frutos significativos. Apesar do que afirmam quase todos os personagens artistas de Fonseca, uma posição de diálogo com a tradição poderia ser um modo mais produtivo. As muitas referências de Fonseca à tradição da literatura e de outras artes colaboram com essa ideia.

Como já foi dito, a postura deste diretor de teatro é semelhante à de alguns personagens que buscam uma libertação absoluta. A dificuldade de os personagens reconhecerem os limites condicionantes com os quais têm que lidar, o que gera em outros contos violência em formatos diversos, leva aqui a uma caricatura. Para a visão maniqueísta desses personagens não há um ponto intermediário que combine o aprisionamento e a liberdade.

Na literatura de Fonseca, há dois modos diferentes desse modelo libertário extremo, mas ambos são raros. Um deles é o que acontece no conto "Músicos", no retrato da subserviência. Os músicos perdem identidade e existência aos olhos dos outros. No restaurante, as pessoas não levantam os olhos para vê-los tocar. Eles são cenário para a vida dos ricos. O segundo modo é um ponto intermediário entre os dois, como o que acontece em

"Onze de maio", quando a vontade de liberdade encontra no personagem intelectualizado o método e a medida. Em "Onze de maio", diferente de quase toda a produção de Fonseca nos anos 60 e 70, um pequeno grupo é formado, com um objetivo específico, sem que a aproximação dos elementos gere um acontecimento destrutivo. Diferente de "Onze de maio", em "***(Asteriscos)" é a solidão, e não o grupo, que se afirma.

Em "Os músicos", os artistas não falam, são objetos. Em "Agruras de um jovem escritor" e "Pierrô da caverna", os escritores estão mergulhados na ação, mas têm voz para comentá-la. Em "***(Asteriscos)" a ação confunde-se com o fazer artístico. A voz do diretor é firme e contundente, ainda que o que ele diz seja muitas vezes obscuro. Em "Intestino grosso", não há mais ação. O conto é um diálogo entre o entrevistador e o Autor. O artista fala aqui de literatura e de outros assuntos, sempre a partir do ponto de vista de quem escreve. Acompanhar o que ele diz é repassar alguns dos principais temas de Fonseca a partir das opiniões deste personagem.

Na caracterização geral, o Autor cria sobre si a imagem de uma pessoa inclinada à provocação e à polêmica. Ele trata de diversos assuntos relacionados à padronização característica do mundo da técnica e do consumo, e das possibilidades de fugir de romper este aprisionamento.

Sua fala assertiva revela uma espécie de poética que poderia balizar a violência e o erotismo da literatura de Fonseca. Mas suas opiniões não são congruentes o tempo todo com os demais contos do livro. Ele mantém a posição típica dos personagens artistas de Fonseca, que dizem não gostar dos autores clássicos nem dos contemporâneos. Isola-se assim de um mundo especificamente literário, como se escrevesse em diálogo apenas com a vida fora dos livros. Isso reforça sua defesa de uma literatura com função no mundo e sua aproximação da vida em sociedade, e esconde sua inserção inevitável em uma tradição literária, nem que seja para negá-la. "Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos", ele diz. Opõe-se com isso às inúmeras citações de Fonseca ao universo literário, mas se aproxima, no movimento geral, de *Feliz ano novo*, o livro onde se encontra "Intestino grosso", que tem como característica o apagamento dos termos acessórios ao fato, como se narrasse objetivamente o que acontece, de um ponto de vista isento. Ainda, contradiz outras falas suas, em que diz que leu quase todos os cinco mil livros de sua biblioteca a um ritmo improvável de cem páginas por hora, ou quando recorre sem se opor a alguma ideia de outro autor para apoiar sua argumentação.

A primeira questão que surge no conto vem no preâmbulo da entrevista, no momento

em que jornalista e entrevistado entram em contato. Fica acertado que o Autor receberia por palavra dita, o que é sem dúvida uma provocação à autonomia idealizada da arte em relação ao mundo do dinheiro. Ainda que este personagem critique alguns fundamentos do mundo capitalista, ele não se refere a este mundo como um outro lugar, mas como o cenário onde ele vai erguer suas críticas. É em tensão com esse mundo que sua literatura vai surgir, não independente dele.

Ele olha pela janela na cidade grande e vê "anúncios coloridos em gás néon" e ouve "barulho de motores de automóveis". O cenário não é também o da tradição literária. Outro motivo para ele negar seus antecessores é poder falar do mundo presente que vê à janela. Forja assim uma solidão para investir-se de autenticidade, para dizer que fala de coisas muito próximas de si, fora dos livros, que não pretende uma literatura para especialistas

Mas a intenção não é a de repetir simplesmente o que vê. Os contos de *Feliz ano novo* apresentam-se quase como uma notícia crua, mas escondem a seleção de um autor sobre os temas abordados. O entrevistado de "Intestino grosso" se coloca em clara oposição a determinados padrões do mundo, não esconde os pontos de vista. Ele se aproxima de figuras da marginalidade urbana como estratégia para construir o lugar de onde fala.

Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido.
Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido. (p.164)

É curiosa a sequência "santo ou maluco", "revolucionário ou bandido", que caracteriza bem a identidade complexa do cobrador, personagem do conto que dá nome ao livro seguinte. Logo depois, "escritor e bandido" define uma parcela grande dos protagonistas de Fonseca, e cria uma semelhança entre eles na oposição ao funcionamento padrão da sociedade. Na terminologia de Maingueneau¹⁰⁹, "escritor e bandido" estabelece uma embreagem paratópica, isto é, cria um vínculo de homologia entre as condições de existência da escrita e a posição do bandido no mundo, faz do bandido um representante na narrativa de pontos de vista do escritor.

Amalgamado com o escritor, o marginal deixaria de ser o exótico pitoresco para ser um pouco mais como cada leitor. Ou, se invertermos os termos da identidade, o escritor passa a ser um pouco mais bandido, quando retirado de seu abrigo no escritório e jogado em

109 MAINGUENEAU, D. op. cit.

situações estranhas no mundo. Assim, tanto o marginal ungido por uma marca distintiva quanto o escritor envolvido em pequenezas na rua são modos de construir a embreagem que engata a roda dos ricos na roda dos pobres, dando um aspecto humano comum a ambos. Ainda, facilita a sugestão de que uma mesma estrutura social produz enriquecimento e a marginalidade, diferente da crença da burguesia fútil retratada nos contos, que nunca se identifica com o marginal, e que afirma "não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos" (p.164).

Em "Intestino grosso", a parcela rica da sociedade toma parte também no romance "*Cartas da duquesa de San Severino*", do Autor entrevistado. O livro é repleto de valores positivos, e escrito, segundo o Autor, à maneira de Marcel Proust. A descrição destoa muito de tudo o que o Autor diz. Esta parte do conto fica solta entre as demais. Os temas edificantes deste livro contrastam em tudo com a negatividade da fala do Autor. Pode-se imaginar que a passagem é irônica, apesar de ser um tanto inverossímil que um escritor publique um livro avesso a todos seus outros textos apenas para reforçar por contraste suas convicções. No romance, o cenário e os personagens são construídos a partir de referentes ligados à nobreza e à Europa. O próprio modelo proustiano é uma importação irrefletida. A história é uma trama trivial em torno de um amor proibido, com a incorporação acrítica de elementos, como um psicanalista e as madeleines que a duquesa comia na infância. O livro inverte assim os preceitos que organizam o discurso do escritor, semelhantes ao aqui e agora (hoje no Rio de Janeiro) que caracteriza o livro *Feliz ano novo*. Da entrevista, e não do próprio livro, decorre o único elemento que aproxima *A duquesa* das demais discussões. A duquesa tem todos os dentes, ainda que alguns sejam postiços, comprados. É evidente neste ponto a oposição da duquesa à falta de dentes que caracteriza os pobres de Fonseca e que fundamentam aquilo que o Autor chama de "verdadeira pornografia".

Para a surpresa do entrevistador, em seguida o entrevistado conta a história de Joãozinho e Maria, e com ela exemplifica o que quer chamar de pornografia. Em favor do final feliz para a família das crianças, justificam-se assassinatos e traições que estruturam os desvios do enredo. Comparada à história da duquesa, pode-se supor que sob "flores, beleza, nobreza e dinheiro" haja também gente morrendo em um mundo sujo e pobre. Pornográficos seriam esses valores transgredidos e ignorados em favor do final moralizante desejado.

O Autor passa então a falar da concepção usual de pornografia, que expõe mucosas, sujeira e fluidos orgânicos. Em regra, os temas são proibidos na sociedade, como os da primeira pornografia. A aproximação de ambas no discurso do Autor não explica em detalhes as semelhanças entre os dois conceitos, mas é possível extrair deles uma

homologia. Tanto quanto no segundo conceito, a primeira pornografia esconde uma parcela do ser humano. Na segunda, sob a máscara do amor esconde-se o sexo. Na primeira, embaixo da beleza e da riqueza esconde-se a miséria, a violência e os mecanismos que garantem a exclusão social, perpetuam a riqueza ao custo da pobreza escondida. Os contos violentos de Fonseca, então, tratariam basicamente dessa pornografia, das práticas obscenas complementares ao funcionamento higiênico da superfície social visível.

Depois desse diagnóstico social, ele passa a detalhar os mecanismos de opressão e a descrever uma solução. O Autor fala a partir de um ponto entre a psicologia e a biologia, naquilo que liga o pensamento ao corpo. Aqui ele não detalha processos sociais. Ele toma a repressão como um dado, diferente do tom geral do livro *Feliz ano novo*, que explora pouco a mente dos personagens e os mostra em confronto com outros. Não se trata de uma negação do fato social, mas da adoção de um novo ponto de vista sobre o mesmo fato, um olhar a mais, complementar ao fato cru típico das descrições do livro.

Segundo o Autor, quando uma proibição social impede o ser humano de utilizar seus potenciais biológicos, a energia se acumula e será liberada em uma explosão, de uma vez só. Sua proposta é que haja mecanismos de alívio para que a energia estocada possa sair pouco a pouco. Para ele, o palavrão é um dos modos simples e a arte pornográfica um modo complexo para construir os caminhos para a energia fluir sem ser destrutiva. Em uma frase é resumida com clareza sua teoria, "as alternativas à pornografia são a doença mental, a violência, a bomba".

As escolhas literárias de Fonseca nos anos 60 e 70 mostram as explosões em uma sociedade repressora. Como complemento, as relações afetivas precárias dos protagonistas homens mostram percursos tortuosos de desopressão, mas não eliminam uma grande quantidade de violência associada a elas. São relações humanas bastante parciais, com diálogos em geral submetidos à interações entre os corpos.

A distinção entre limite e limiar¹¹⁰ feita por Walter Benjamin pode esclarecer algumas semelhanças entre as prescrições deste personagem, o Autor, e os diversos modos de inextensão que cercam os atos violentos dos outros personagens. Benjamin chama de limite uma linha que separa dois espaços. Limiar seria, por oposição, uma região mais extensa entre um espaço e outro, não apenas uma delimitação, mas um mecanismo de passagem. Assim, uma porta é o limiar entre dois ambientes e uma jaula é um limite. Para Benjamin, o

110 A oposição entre limite (Grenze) e limiar (Schwelle) é repetida em diversos pontos da obra de Benjamin. Para um resumo do assunto, ver GAGNEBIN, J.M. "Entre a vida e a morte" In: OTTE et alli (org.) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ufmg, 2010.

ritmo acelerado da modernidade não acomoda bem os mecanismos limiars. A preocupação com a produção e o consumo faz com que os hábitos se resumam a ações apressadas. Somem os rituais elaborados, que para Benjamin são expressões limiars de cultura.

Na modernidade, as transições tendem a ser rápidas. Os limites substituem os limiars na tarefa de lidar com o desejo humano. Assim, o desejo se acumula e, em vez de ser aliviado em processos extensos, é liberado de uma vez em explosões. Na primeira parte deste trabalho, notamos que os personagens estavam mergulhados num ambiente limítrofe em muitos aspectos. Não havia extensão nas relações interpessoais, nas regras compartilhadas e no planejamento das ações, ao que chamamos de solidão, silêncio e urgência. A criação de modos extensos para estes aspectos da relação do indivíduo com a sociedade é, para Benjamin, um modo de fazer transições tranquilas e evitar os rompantes destrutivos.

Na sequência do conto, o Autor compara uma pornografia que explora os estímulos visuais automáticos e uma arte pornográfica mais complexa, dando preferência à segunda. "Não há nada mais chato do que a saturação erótica barata", ele diz. A prescrição da pornografia elaborada é semelhante à construção dos limiars de Benjamin, de zonas de passagem por onde as transições são feitas com controle e prazer. As libertações são monitoradas, ao contrário do comportamento intranquilo de muitos personagens assassinos. A pornografia funciona assim, segundo o Autor, como terapia. Nas suas palavras, "para muitas pessoas seria aconselhável a leitura de livros pornográficos, pelos mesmos motivos catárticos que levam Aristóteles a propor aos atenienses que fossem ao teatro".

Um dos casos particulares do desaparecimento dos rituais limiars examinados por Benjamin é a questão do lugar da morte na sociedade moderna. Para ele, a compartimentalização das atividades humanas isolou a doença e a morte em instituições especializadas. Em vez de serem tratados em casa, doentes e anciãos ficam escondidos em quartos de hospitais. Os velórios e enterros deixam de ser eventos centrais para a vida das pessoas, são agora cerimônias rápidas que expulsam o luto do espaço cotidiano. A morte deve ser escondida. Assim, as pessoas deixam de ter experiência simbólica com a morte. Conforme somem os rituais, a morte passa a ter apenas uma face escura de mistério.

Segundo o antropólogo inglês Geoffrey Gorer, a morte confinada a pequenos ambientes faz com que ela passe a ser tabu. A liberação sexual no século XX acompanha segundo ele a proibição de imagens da decadência e da morte. Em 1955, Gorer publicou um ensaio chamado "The pornography of death" no qual defende a ideia de que a morte tomou o lugar pornográfico ocupado pelo sexo na era vitoriana. Uma consequência séria é que a

morte foi retirada assim do estado de normalidade das coisas e passou a ser vergonhosa. O envelhecimento e decaimento do corpo, associado à morte, também ficam de certo modo proibidos, o que gera tanto o culto à juventude quanto angústias ligadas a doenças, mesmo as mais simples, e ao envelhecimento. Ficar doente e envelhecer são expulsos da ideia de normalidade sobre a vida. Tornou-se deselegante sofrer em público.

Como complemento, a palavra morte é preenchida pelo seu significado espetacular, pela morte violenta, o assassinato e o acidente, que resume morrer a atravessar instantaneamente um limite. Fonseca cita a pornografia de Gorer em "Intestino Grosso". Diz o Autor que a morte "dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela televisão de hoje". Neste sentido, ainda que também ofereça ao leitor mortes neste mesmo padrão, Fonseca dá contexto a elas na extensão do texto literário, além de, como no caso de "Intestino grosso", produzir reflexão e contraste. A morte do espetáculo é aquela que pede uma acusação sumária para que seja superada abruptamente, que pede um culpado para ser arquivada e sair do discurso público. Ao contrário, um pensamento coletivo poderia integrar os fatos a uma reflexão extensa em vez de os dar como passado em um processo semelhante a uma checagem burocrática de uma lista de tarefas.

Em seguida o Autor constrói uma imagem provocadora para dar força a sua argumentação. Ele propõe que artistas e religiosos criem um "canibalismo místico", segundo o qual as pessoas comeriam seus pais e avós, talvez não em "churrasco ou ensopadinho, mas em forma de biscoito". A imagem dá concretude simbólica à proposta de retomar o acesso à informação sobre os mortos. É provável que a imagem tenha sido tirada do filme *Soylent green*, no qual uma sociedade distópica organiza-se secretamente como um mecanismo para a produção dos biscoitos de seres humanos. No livro seguinte, *O cobrador*, a imagem é retomada de um ângulo complementar no conto "Onze de maio". Nele, velhos decadentes são depositados em um asilo e maltratados até morrerem em um procedimento não declarado.

Esta reflexão sobre a morte é complementar ao ataque aos autores da tradição. Uma tentativa de integrar as duas ideias é imaginar que o que o Autor nega na tradição é a utilização irrefletida dos modelos. Por outro lado, ele valorizaria o aproveitamento ritual dessa tradição, como no "canibalismo místico", em mecanismos extensos de incorporação crítica do passado. Por analogia, pode-se imaginar que a importação de modelos estrangeiros poderia ser feita por meios semelhantes.

Conforme a entrevista caminha para o fim, o Autor muda o foco das reflexões, dos

processos que acontecem no indivíduo para os processos coletivos, seja a modernização tecnicista ou a literatura. As declarações sobre a pornografia ganham um viés quando ele opõe a arte a, especificamente, técnicos, "eu gostaria de dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo onde pululam cada vez mais técnicos". Neste ponto, embora tenha feito em outro momento referência à censura, ele associa a repressão à padronização da técnica e não ao regime político. "Estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas enfiam o arame farpado".

Passa então a uma descrição rápida do modelo de modernização importado pelo Brasil, que forjou São Paulo e as cidades vizinhas, e que gerou poluição e morte de animais. A imagem dessa civilização abaixo do Equador é uma cidade suja e desorganizada, que se orgulha do progresso e esquece dos resultados destrutivos de suas práticas. Na imagem do símbolo da Federação das Indústrias, ele resume o progresso inconsequente, "três chaminés soltando três grossos rolos negros de fumaça no ar". À semelhança do romance da duquesa de San Severino, a modernização brasileira seria um conjunto de ideias e procedimentos em um contexto deslocado, em um substrato social diferente do encontrado na origem europeia. O Autor problematiza assim não só a face industrial da modernidade como também a face estética, que no Brasil muitas vezes viveu de uma repetição ingênua de modelos europeus.

Por fim, ele afirma que não gosta de escrever, mas que para ele escrever é como uma doença, que preferiria "amar e beber vinho", em uma repetição da tendência dos demais personagens a um certo espontaneísmo e à depreciação do esforço e do trabalho.

Quando a entrevista acaba, o editor do jornal comenta que escritores são perigosos porque acham que sabem tudo. Neste fechamento, o conto declara estar ciente de que as falas do Autor são prescritivas demais, o que às vezes se concretiza em análises superficiais. Em resposta a uma possível reclamação do leitor sobre essa simplicidade exagerada dos diagnósticos, o conto ainda adiciona que nesse "saber demais" é que se encontra a força (o perigo) da literatura. Fica assim mais uma vez reforçada a tendência à ação aguda em detrimento da ponderação.

Quando olhamos os personagens artistas dos cinco contos aqui citados, notamos que a regra para eles é estarem fora de uma região de conforto. A possível exceção são os músicos do primeiro conto, sobre quem não se sabe muito, a não ser que dois deles já não têm esperança e o terceiro logo vai perdê-la. De qualquer modo, a visão de um narrador externo, sem acesso a interioridade deles, não permite especular se a resignação aparente é calma ou esconde dor ou revolta. Mesmo para o escritor de "Intestino grosso", que não passa

por nenhum cenário de ação, o modo incisivo como provoca e eventualmente agride verbalmente faz supor um estado instável a partir do qual ele fala. Desse modo, uma crise é figurada também nos personagens artistas.

Pode-se com isso postular um estado crítico próprio da experiência moderna expresso em Rubem Fonseca, que para os personagens artistas se configura em modos específicos, mas relacionados à crise dos demais personagens.

Do ponto de vista do escritor, a crise se manifesta como um paradoxo de linguagem, especificamente tratado em "****(Asteriscos)", abordado também em "Intestino grosso" e, de passagem, nos outros contos. Cercados pela mecanização e pela técnica, os escritores expressam um sentimento de que os padrões concebidos por indústrias, inclusive a de bens culturais, são moldes quase inescapáveis. Ao mesmo tempo, ainda que o sentimento de aprisionamento seja dominante, buscam brechas na padronização para arriscar uma ideia autêntica. O encontro conflituoso do diretor José Henrique com qualquer interlocutor marca essa crise, apesar de ele afirmar com segurança que sua peça caminha fora dos padrões. José Henrique tematiza o paradoxo da indizibilidade como se fosse um observador isento. A ironia que marca o conto trata de descreditá-lo.

Em "Agruras de um jovem escritor", o personagem faz eventuais declarações significativas, mas permanece perto de uma transgressão pitoresca, revelando em sua futilidade uma imagem de contestação engessada.

O Autor de "Intestino grosso" não segue a mesma ingenuidade otimista, ainda que vislumbre também caminhos para enfrentar o paradoxo. Ele faz um diagnóstico menos parcial da sociedade e não pretende ser alternativo, mas tensionar os padrões sem se isolar. Para ele, escapar da padronização não é apenas um tema, mas a condição de existência da arte que ele propõe. Por intermédio do personagem de "Intestino grosso", Rubem Fonseca mostra que tratar da violência e da morte nos contos é dar extensão ao fato que, do ponto de vista do espetáculo e da cultura de massa, pode chocar mas pouco produz reflexão. A violência instantânea, retratada como a ultrapassagem de um limite, fica assim tensionada no percurso das narrativas. Além disso, o retrato do fato violento em um discurso artístico, usualmente um lugar de crítica, coloca-o sob o holofote da dúvida. Não se trata de uma resolução simples dessa crise, mas de mostrar a crise na própria literatura como fundamento dessa literatura.

O paradoxo se realiza também de outro modo na literatura de Fonseca. A difícil tarefa de escolher uma medida de afastamento dos padrões, sem que o esforço se transforme em hermetismo, é homóloga aos dilemas de escritores e assassinos na obra. Os assassinos

ganham um discreto ponto de vista em relação à sociedade e aos próprios comportamentos, e encaminham assim a assimilação pelo leitor de uma versão crítica dos fatos. Os escritores são colocados em situações de urgência e não se submetem à regularidade exigida por seu ofício, a fim de que sua imagem não se contamine com ideias associadas à técnica e à padronização da qual procuram escapar.

Em um mundo controlado pelo capital em um período de especial repressão política, é compreensível que a expressão da crise penda para a liberdade e não para o limite. No mesmo sentido, vários personagens de Fonseca expressam a necessidade de se isolarem da tradição literária, para assim não circunscrever sua arte ao universo estético e para sustentarem o enfrentamento às rotinas do capital. Os contos fogem do estritamente técnico e do estritamente estético como resposta a uma opressão política ampla.

Fonseca deixa nas narrativas subsídios para análise dessa questão de linguagem, mas na verdade, nunca se refere diretamente à questão. Ele dá características específicas aos marginais e aos artistas, mas não declara, como outros autores fizeram na mesma época, no próprio texto literário, qualquer dificuldade de o sujeito letrado dar voz ao marginal. Nos contos, isso fica registrado nas dificuldades de comunicação entre os personagens de diferentes classes e na violência que acompanha essa dificuldade, como marca de uma inabilidade social para lidar com as diferenças, e índice de uma dívida social mal equacionada.

Ainda, nem sempre a solução literária consegue expressar sua condição de existência sem se acomodar em um dos vértices do paradoxo. José Henrique é o personagem que exemplifica uma tendência exagerada a isolar-se em um mundo próprio. Rubem Fonseca não peca nunca neste vértice, mas às vezes perde a mão e se aloja na proteção dos gêneros, sem problematizá-los. Particularmente a partir dos anos 80, é comum que os procedimentos que aproximaram assassinos e escritores tornem-se um dado pitoresco, tanto quanto alguns dos personagens passam a ostentar de maneiras diversas uma erudição de almanaque que serve de ilustração aos contos e romances, sem que isso fortaleça os enfrentamentos formais. Em alguns destes textos mais recentes, o que se anuncia como violência perde força porque fica enquadrado em formatos já conhecidos pelo leitor, a partir da própria literatura, do cinema e da televisão. Mais do que isso, acaba por ajudar a silenciar, sob o rótulo do "violento", tensões que outras narrativas da mesma época exploraram melhor.

No contexto brasileiro, Fonseca e alguns contemporâneos tiveram o mérito da introdução do brutalismo e o benefício da primeira recepção. Mas o impacto deste modo

perde intensidade conforme é repetido sem renovar dos meios formais que o sustentam.

Considerações finais - - de volta ao cobrador

Ana Palindrômica, a mulher com quem o cobrador se une no fim do conto, era rica como aqueles a quem ele matava e, como ele, estava disposta a matar e a explodir. Com ela, o personagem adiciona um dado importante a sua cobrança: a repercussão. Escreve um manifesto para os jornais e, assim, começa a lutar também no mundo da palavra. Antes, ele escrevia poemas, mas não tinha a quem os dizer. Os jornais que o chamavam de louco terão mais com o que lidar. Suas palavras vão interferir no modo como os jornais dão sentido aos fatos. Ao mesmo tempo em que sai do isolamento, ao construir vínculos afetivos com Ana, passa ao mundo coletivo também em sua cobrança quando tenta ter influência sobre o discurso que sua violência provoca. A palavra antes inócua, a poesia sem audiência, tem agora intenção de transformar a vida social.

É curioso que o conto acabe nesta transição. As perspectivas para o futuro ficam apenas indicadas. As ações narradas até então são do âmbito da vingança. O cobrador não faz a diferença entre os que concordam com ele e os que dele discordam. Ele mata os ricos, aqueles que têm o que ele não tem, sem outro critério ideológico. Apenas depois do encontro com Ana, ele reflete sobre quem é o inimigo e por que é o inimigo.

Por diversos motivos, esta transição do personagem, que marca o fim do conto, me parece significativa. Muitos personagens de Fonseca concentram-se no *modus operandi* anterior a esta transição. É com o personagem impetuoso que o leitor pode se identificar. A ficção de Fonseca fica sendo uma resposta a um mundo de grandes proibições, que exigiria assim libertações impetuosas. No momento em que o personagem começa a refinar critérios e a traçar estratégias, a narrativa se dilui em uma promessa.

Há nesse mecanismo um par de opostos indissociáveis, em que um dos elementos favorece a existência do outro: o autoritarismo e a ação ruidosa irrefletida. Ao mesmo tempo, na dimensão econômica, há um sistema que insiste na liberdade de consumir e uma parcela da população a quem esta liberdade não é acessível. Pode-se entender algo sobre isso no regime de urgência do cobrador.

O personagem se vinga mas não vislumbra uma possibilidade de mudar a estrutura que o marginaliza. A ação permanece na escala pessoal. Ele tem prazer em ver alguém inferiorizado a sua frente, ainda que continue inferior a muitos outros, na grande escala. Ele desconstrói a ideia de esperança, segundo a qual ele deveria se conter em função de uma recompensa futura, mas, sem uma perspectiva coletiva, ele continua apenas a querer

consumir. Responde à hierarquia autoritária e ao consumismo sem negá-los. Ele reclama. Apenas torna visível aos olhos do leitor uma inconsistência entre o que o sistema promete e o que ele cumpre.

O encontro com Ana significa para esse personagem a ampliação do seu campo de visão. Por um lado, ele passa a conviver com uma pessoa, a dividir a casa com ela. A relação pertence ainda ao âmbito da família, mas ele não está mais sozinho. Passa a compartilhar o espaço, o tempo e os bens. Com ela ele diz adicionar conhecimento ao escopo do "mais noturno de todos os colégios" que ele frequentou. Aprende justamente a criar dimensões mais extensas. Sobretudo, ele esboça com ela um princípio de colaboração em função de um objetivo comum, e não em benefício apenas de um dos dois envolvidos. Ele nota a importância e tenta algum controle sobre a repercussão dos seus atos, passa a dividir o trabalho com alguém, identificar ideologicamente o inimigo e planejar. Para o personagem, supõe-se uma revolução íntima, mas para a narrativa este ponto é o fim. Por outro lado, vale dizer, ele não abandona a violência como método.

A ação narrada na maior parte do texto atende a uma demanda pessoal, dá alívio a uma agitação interna, mas o personagem não chega nunca a organizar a agressividade, de maneira destrutiva como em "O quarto selo" e "Encontro no Amazonas", ou para construir algo.

A resposta do cobrador àquilo que o oprime revela assim, na prática, que ele percebe a sociedade como a soma de relações pessoais sem amplitude. O personagem, segundo a análise do conto feita no primeiro capítulo deste trabalho, poderia ser resumida pela passagem "ele era o rei absoluto, o árbitro supremo [...]; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas de sua imensa alçada não havia testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo, ele resumia tudo em si; a sua *justiça* era infalível; não havia apelação às sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava as contas". Os métodos personalistas de fazer justiça, de cobrar, sentenciar e aplicar a pena não são, no entanto, exclusivos do cobrador. A citação é um trecho de *Memórias de um sargento de milícias*¹¹¹, e se refere a Vidigal, a encarnação da justiça no romance. Assim como o cobrador, o comportamento de Vidigal pressupõe um entendimento subjetivo do mundo, segundo o qual a justiça na prática se iguala à vingança, numa sociedade em que, com mais clareza que em "O cobrador", todas as relações se balizam pelo compadrio e pelos favores. A revolta do cobrador, nesse sentido, aproxima-se de uma herança histórica já descrita em função da insubordinação dos indivíduos a leis

111 ALMEIDA, M.A, *Memórias de um sargento de milícias*. Porto alegre: LP&M, 2009.(p.31)

objetivas e universais. O cobrador inverte sua relação com a sociedade. Primeiro a sociedade reserva a ele um lugar inferior, esquecendo o princípio da igualdade entre homens. Depois é ele quem trata os indivíduos da sociedade como inferiores, em uma relação sempre vertical.

Por motivos semelhantes, o cobrador, em sua falta de planejamento, não enxerga derivações de seus atos a longo prazo. Sua condição de desfavorecido faz com que ele seja obrigado a uma busca repetida, todos os dias, por vingança, por comida e outros suprimentos. A saciação permitiria o sossego apenas até que a fome chegasse de novo, isto é, a curtíssimo prazo. Por outro lado, no entanto, é do próprio fundamento do homem cordial a desatenção à regularidade em que se pode apoiar o trabalho cotidiano e a especulação sobre o futuro. A inextensão de suas relações pessoais repete na inextensão do tempo um certo aprisionamento no presente. O imprevisto é o que marca seu proceder. Ele junta a miséria anômica, da pessoa que vive à margem do sistema capitalista, com uma tendência a não considerar as relações interpessoais como parte de um organismo e de uma temporalidade. Vislumbra uma coerência da sociedade apenas na percepção difusa de que está sendo excluído por todos os lados.

Uma marca deste e de outros personagens de Fonseca é sua existência pontual. Não pertence a um grupo, sua ação não tem repercussão, não é planejada nem deixa marcas significativas, o que constrói um universo ficcional sem perspectivas coletivas.

A revolta dos pobres, sua insubordinação momentânea à sociedade que o exclui, pode ser vista como uma busca justa por condições de vida. No universo ficcional, cria a alegoria de uma revolução. Mas, quando a mesma insubordinação caracteriza a prática de um rico, como em outros contos, fica evidente a falha: uma concepção de justiça exigiria mais abrangência, o que refutaria tanto a pontualidade característica destes personagens quanto o personalismo da tradição cordial brasileira. Disso decorre a insistência, na análise, sobre o cobrador não ser um revolucionário, apesar da justificável simpatia dos leitores que compartilham com ele a percepção de uma sociedade opressora.

Maria Rita Kehl alerta para os sentimentos contraditórios que personagens como este provocam, "o personagem psicopata, cada vez mais frequente no cinema de massa, produz simultaneamente fascínio, por seu aparente acesso privilegiado ao gozo, e rancor, pela mesma razão"¹¹². Em uma sociedade autocrática, o acesso privilegiado ao gozo é o ponto exagerado (e impossível) de uma libertação desejada. É necessário traçar uma diferença entre justiça e vingança, nesse sentido, para não confundir a libertação simbolizada na ficção e uma revolução social. A vingança, como já foi dito, é uma prática personalista.

112 KEHL, M.R. *Sobre Ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das letras, 2009. (p.29)

Assim, ao parar a narração do conto exatamente quando ele indica um caminho menos individual, a narrativa de Fonseca evita sair de seu regime típico, de urgência, solidão e silêncio. O universo ficcional criado a partir da interação dos universos dos diversos contos é, com exceções, uma sociedade sem igualdade nem planejamento coletivo, o que é congruente com a manutenção de privilégios, com o personalismo e com a injustiça. Ainda, a configuração social não impede a violência como método e, em alguns casos, como finalidade. Nesse universo, ricos e pobres não se enxergam em um organismo coletivo, mas em relações específicas e verticais, nas quais pretendem ocupar a posição mais alta.

O que faz o conto "O cobrador" escapar da violência crua é o modo de narrar. Ainda que a função narrativa no conto esteja submetida à voz do personagem, a criação de imagens e derivações complexas sobre os assassinatos e sobre esse estranho heroísmo aponta para um percurso externo ao ritmo alucinado das cobranças (que repetem uma imposição autoritária violenta e, formalmente, a ideia de rapidez na produção e no consumo).

A imagem muito violenta dos personagens pobres pode ser tomada como uma visão degradante e parcial da pobreza. A literatura de Fonseca, no entanto, compensa a rudeza dos pobres com a futilidade dos ricos, e distribui a violência fartamente nos dois grupos. Quanto a isso, o que os diferencia são as possibilidades de o dinheiro comprar a discricção, de fabricar a voz e o silêncio. Em "Feliz ano novo" e "O cobrador", os fatos são empurrados pela urgência. Em "Encontro no Amazonas", "O quarto selo" e "Passeio noturno", o planejamento e a organização não eliminam a violência, apenas escondem os resultados, apagam os vestígios. A violência em Fonseca não é uma questão de classe. Não há um retrato negativo específico para determinada fração da sociedade. A sensação de aporia vale para todos.

A visão do marginal ultraviolento, que a classe média (o público leitor) deve temer, poderia não ajudar a reflexão sobre questões sociais, na medida em que formaria a imagem do pobre como um outro distante e reprovável. Mas uma aproximação é feita, na medida em que também a imagem do rico é negativa. A reprovação não se submete ao que determinam as posses, estende-se por uma ideologia violenta de consumo compartilhada por pobres e ricos.

Os ricos empolgados e os pobres desesperados estão ambos presos à vontade de consumir e à tendência de construir alteridades hierarquicamente. Pouco há dito nos contos que afirme, nos vãos dos estragos, um caminho alternativo de construção. Há a afirmação dos livros e o elogio simplista à pornografia, que se não são centrais na obra, tensionam o

regulamentar e evitam a naturalização do comportamento impulsivo e apressado. No entanto, mais significativo é o esforço de construir um narrador que problematiza a dificuldade de dar permanência ao efêmero.

Esse narrador encarna diversos conflitos na tentativa de criar um percurso entre os diferentes, de estabelecer um mecanismo de passagem, produzir alguma equivalência entre o leitor do livro e o personagem marginal. Ainda que não seja pelo elogio do outro, há uma estratégia narrativa que tenta uma aproximação, horizontal, entre o leitor e o marginal.

O formato das transições rápidas é o mesmo para separar com um tiro vida e morte, ou com uma imagem estereotipada ricos e pobres. Assumir as transições rápidas como uma natureza facilitaria a apreensão da diferença como rivalidade. Ao contrário, a construção literária desse narrador favorece uma ideia de igualdade entre os diferentes assim como a integração da violência ao discurso.

O narrador tem a missão de não ficar inócuo em um dos polos da tensão entre os choques e a vontade de permanência. A partir do transitório ele pode sustentar um pensamento, evitando verdades prescritivas integradas a uma aura ou outra marca distintiva inata. Por não se apresentar como vate, ele evita ficar ridículo como o personagem de "Agruras de um jovem escritor", a repetir o anúncio de seu romance definitivo e relembrar aos outros seu laureamento pela academia. Ao contrário, o narrador se aproxima da ação e de um chão histórico concreto, pagando o preço pela simplificação, mostrando-se comum, em luta, falível. Para garantir a tensão entre efêmero e duradouro, ele afirma a vertente mais fraca, reforça uma liberdade caricata em um solo histórico autoritário. Defende a crueza da matéria contra a tradição e a elaboração. Mas, é importante notar, ele afirma também, mais discretamente, a elaboração contraposta ao gesto irrefletido, se não no conteúdo dos textos, no esforço de narrar.

É assim que esboça uma voz e um ponto de vista para o marginal, usualmente sem voz, ainda que por vezes os personagens agraciados com a palavra afastem-se de sua identidade social e tornem-se narradores híbridos, entre a marginalidade e a inclusão. Ao mesmo tempo, é construída a imagem de um artista entusiasmado e apaixonado, fora do escritório e da regularidade do trabalho, para não ser confundido com o encarceramento da técnica. O narrador movimenta-se entre o espontâneo e o planejado, afirmando e negando, ainda que na sucessão linear do fluxo do texto tenha que escolher por vezes um dos lados.

No caso específico da violência, a formação desse narrador é importante para romper uma lógica maniqueísta que afirma, de um lado, um mecanismo perfeito de produção e consumo, e, de outro, excrecências com as quais não quer lidar. Nos contos de Fonseca há

diversas versões dessa polarização. Por exemplo, os dois universos isolados em "Passeio noturno", a casa e a rua, quando a violência é circunscrita ao segundo ambiente; ou os diversos desvelamentos do sujo e do violento, como a estratégia do narrador de "Encontro do Amazonas", que narra para silenciar, e não para integrar em seu discurso, a violência revelada no fim da narrativa. Em ambos os casos, a violência escapa da discussão pública. Mesmo que talvez às vezes ineficaz, esse narrador configura a tentativa de substituir, por uma estrutura mais complexa, a fronteira simples que separa os opostos. Ao mesmo tempo que torna evidente as distâncias, ele facilita um percurso de aproximação. Neste processo, no mínimo revela a dificuldade de integrar a violência ao debate público, e a tendência ao silêncio quando o assunto se aproxima do tópico proibido. Como vimos, são exemplos desse silêncio, entre outros, a impossibilidade de os personagens ricos se entenderem, no diálogo, com as demandas dos marginais ("Feliz ano novo" e "O cobrador"), a tranquilidade com que os postos de comando enxergam e se veem protegidos da marginalidade em luta ("O quarto selo") e as práticas violentas clandestinas complementares à ordem declarada ("O quarto selo", "Encontro no Amazonas" e "Passeio noturno"). A violência acontece autorizada pelo silêncio que se faz onde uma proibição expressa poderia ser obedecida. Neste trabalho, a descrição da repetição de alguns procedimentos associados aos personagens violentos expressa, portanto, a tendência de a violência estar associada à falta de espírito público, e de se propagar em silêncio, em paralelo a um discurso público de ordem.

Bibliografia

- de Rubem Fonseca

Os prisioneiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
A coleira do cão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
Lúcia McCartney. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
O caso Morel. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
Feliz ano novo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
O cobrador. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- sobre Rubem Fonseca

BARBOSA, J. A. "Onze contos insólitos" In: *Opus 60*. São paulo: Duas Cidades, 1980.
BOSI, Alfredo. Situação do conto contemporâneo brasileiro. São Paulo: Cultrix, 1995.
CANDIDO, A. "A nova narrativa" In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
CORONEL, L.P. *Entre a solidão e o sucesso*. São Paulo: Linear B - USP, 2008.
COUTINHO, A. "O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca" In: *Encontros com a civilização brasileira* (10). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, abril de 1979.
CUNHA, F. "Contistas". In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
FONSECA, R. "Anotações de uma pequena história" In: *Folha de São Paulo*, Caderno especial "30 anos depois", 27/03/1994. (p.B-4)
GODOY, A. M. *Negatividade, fatalidade e aporia - uma visão trágica nos contos de Rubem Fonseca* (dissertação). USP-FFLCH, 2009.
LAFETÁ, J.L. "Fonseca e Azevedo" In: *O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes Plásticas e literatura*. São Paulo: brasiliense, 1982.
_____. "Rubem Fonseca, do lirismo à violência" In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2004.
OTSUKA, E.T. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin, 2001.
SANTIAGO, S. "Errata" In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
SANTOS, W. "O destino da prosa" In: *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.
SCHNAIDERMAN, B. In: FONSECA, R. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
SILVA, D. "A violência nos contos de Rubem Fonseca" In: *Um novo modo de narrar*. São Paulo: Cultura, 1979.
_____. *O caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Alfa-ômega, 1983.
_____. *Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.
VIDAL, A. *Roteiro para um narrador*. Cotia: Ateliê, 2000.

- geral

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALMEIDA, M.A. *Memórias de um sargento de milícias*. Porto alegre: LP&M, 2009.
- ARANTES, P. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- BADIOU, A. *O século*. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.
- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- BENGHOZI, P. "Adolescência, violência e agressividade" In: Terezinha Féres (Coord.). *Família e casal: arranjos e demandas contemporâneas*. Rio de Janeiro:PUC; São Paulo: Loyola, 2003.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (3 volumes)*. São Paulo: Brasiliense, 1989
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CANDIDO, A. "Dialética da malandragem" In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 3a. edição, 2004.
- CONRAD, J. *O Coração das trevas*. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- DAMATTA, R. *A casa e a rua*. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.
- EAGLETON, T. *Sweet violence - the idea of the tragic*. Padstow: Blackwell, 2003.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.
- FREUD, S. "O Mal-estar na civilização" In: *Os Pensadores: Freud (v.39)*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. "Totem e Tabu" In: *Obras psicológicas completas.vXIII* Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FUKS, J.M.B. *Juan José Saer e o paradoxo necessário ou uma poética da (i)mobilidade em Nadie nada nunca*. (dissertação) FFLCH-USP, 2009.
- GAGNEBIN, J.M. "Walter Benjamin ou a história aberta" In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (I)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. "O preço de uma reconciliação extorquida" In:SAFALTLE, V., TELES, E. (orgs.) *O que restou da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010
- _____. "Entre a vida e a morte" In: OTTE et alli (org.) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ufmg, 2010.
- GINZBURG, J. "Violência e Literatura: Notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca". In: *Revista Ciências & Letras*, n.28, Julho/Dezembro./2000, 2000.
- _____. "Escritas da tortura" In:SAFALTLE, V., TELES, E. (orgs.) *O que restou da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- HOBBSBOWN, E. *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KEHL, M.R. *A frátria órfã*. São Paulo: Olho d'água, 2008.
- _____. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- _____. *Sobre Ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- _____. "Tortura e sintoma social" In:SAFALTLE, V., TELES, E. (orgs.) *O que restou da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. "Um só povo, uma só cabeça, uma só nação" In: Novaes, A. *Anos 70 - ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- ORWELL, G. *1984*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

- OTSUKA, E.T. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (tese) USP-FFLCH, 2005.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. Rio de Janeiro: Duas cidades, 1988.
- ZIZEK, S. *Bem vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ZIZEK, S., GLYN, D. *Arriscar o impossível - conversas com Zizek*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.