

LUCCAS BRAZÃO BENTO

O RITO DA VIOLÊNCIA E O SENTIDO JUSTICEIRO EM
CONTOS DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto

2012

Bento, Luccas Brazão.

O rito da violência e o sentido justiceiro em contos de Rubem Fonseca/
Luccas Brazão Bento. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2012.
111 f. : 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira –Literatura e Sociologia. 2. Violência. 3. Rubem
Fonseca . 4. Sociedade brasileira. I. Motta, Sérgio Vicente. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas. III. Título.

CDU –

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE

Campus de São José do Rio Preto - UNESP

LUCCAS BRAZÃO BENTO

O RITO DA VIOLÊNCIA E O SENTIDO JUSTICEIRO EM CONTOS DE
RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
Orientador

Prof. Dr. Aguinaldo J. Gonçalves
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP - Araraquara

São José do Rio Preto

2012

À Rosana. Ao Nathan, amigo eterno.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Redentor, minha fortaleza e minha força.

À minha mãe, Rosana, companhia constante durante toda vida, nos momentos bons e maus, com uma palavra ou um sorriso acreditando em mim, família que procuro honrar.

Ao Juan, que desde os tempos do colegial tem me incentivado a estudar mais, ajudando com seu exemplo de vida.

Ao meu Pai, meu amigo das horas ruins, conselheiro das mais sábias palavras e que me ensinou com sua vida a nunca desistir.

Às minhas irmãs Marcella e Elisa com quem cresci e formei meu caráter, cúmplices de brincadeiras e **da** vida.

Ao meu primo, amigo e irmão Isaac, pelo tempo que passamos juntos, sou muito grato pela sua vida.

Aos familiares que sempre estiveram presentes.

Aos amigos.

Ao professor Sérgio Vicente Motta pelo comprometimento.

À CAPES pelo incentivo.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os contos “O Cobrador”, “Onze de Maio”, “Passeio noturno (parte I)”, “Feliz ano novo” e “O Quarto selo”, de Rubem Fonseca, a partir de uma perspectiva dialética, como a formulada por Antônio Candido em “Dialética da malandragem”. O contexto histórico reiterado nesses contos configura uma estrutura centrada em dois polos de tensão: um constituído por uma parcela dominante e outra subordinada, da qual emerge um a figura que procura voltar-se contra essa ordem estabelecida. A violência é o meio utilizado por esse tipo de personagem para a expressão de sua revolta. Por isso, esse tipo de intervenção não pode ser visto apenas como atos de violência, pois funciona como uma espécie de rituais carregados de simbologia social. Utilizando também o apoio de Da Matta, em *Carnavais, malandros e heróis* (1990), Castro Rocha (2004), Antonio Candido (1971), analisaremos esses processos de violência, procurando entender os símbolos manipulados durante esses acontecimentos e quais as características nos assassinatos que permitem interpretá-los como rituais e atos de justiça. Também com o auxílio de teóricos como Cortázar (1993), Propp (1983) e Jolles (1976), analisar-se-á como os efeitos de sentido dessa leitura “ritualística” deverão contribuir também para um melhor entendimento da estrutura narrativa desses contos e, conseqüentemente, da poética do autor e do papel da justiça na constituição de sua ficção.

Palavras-chave: violência, ritual, sociedade brasileira, justiça, Rubem Fonseca

ABSTRACT

This paper aims at analyzing the short stories “O Cobrador”, “Onze de Maio”, “Passeio noturno (part I)”, “Feliz ano novo” and “O Quarto selo”, by Rubem Fonseca, from a dialectical perspective, as the one elaborated by Antônio Candido in “Dialética da malandragem”. The historical context reiterated in these short stories configures a structure centered in two poles of tension: one constituted by a dominant group and another subordinated one, from which emerges a figure seeking to turn against this established order. Violence is the means used by this kind of character in order to express his or her revolt. Therefore, this kind of intervention cannot be seen merely as acts of violence, for it works as a sort of rituals full of social symbolism.

Having also the support of Da Matta, in *Carnavais, malandros e heróis* (1990), Castro Rocha (2004), Antonio Candido (1971), we will analyze these processes of violence, seeking to understand the symbols manipulated during these happenings and which characteristics present in the murders allow us to interpret them as rituals and acts of justice.

Also with the help of theorists such as Cortázar (1993), Propp (1983) and Jolles (1976), it will be analyzed how the effects of meaning deriving from this “ritualistic” reading shall also contribute for a better understanding of the narrative structure of these short stories and, consequently, of the author’s poetics and of the justice role in the constitution of his fiction.

Key-words: violence, ritual, Brazilian society, justice, Rubem Fonseca

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O RITO DA VIOLÊNCIA	13
1.1 O RITO E SUA RELAÇÃO COM O GÊNERO.....	13
1.2 O CONTO E O RITO.....	17
1.3 A INSTAURAÇÃO DO RITO.....	22
1.3.1 “FELIZ ANO NOVO”.....	22
1.3.2 “ONZE DE MAIO”.....	29
1.3.3 “PASSEIO NOTURNO (PARTE I)”.....	37
1.3.4 “O COBRADOR”.....	42
1.3.5 “O QUARTO SELO”.....	51
2 O SENTIDO JUSTICEIRO	57
2.1 O SENTIDO DE JUSTIÇA.....	57
2.2 A CARNAVALIZAÇÃO DA LINGUAGEM.....	60
2.3.1 “O COBRADOR”.....	68
2.3.2 “ONZE DE MAIO”.....	83
2.3.3 “PASSEIO NOTURNO (PARTE I)”.....	89
2.3.4 “O QUARTO SELO”.....	92
2.3.5 “FELIZ ANO NOVO”.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

INTRODUÇÃO

Autor de mais de onze romances e outros tantos livros de contos, José Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Estado de Minas Gerais, no ano de 1925. Iniciou sua vida profissional como policial, fato que nos permite perceber de onde tirou a temática de suas obras. Considerado um policial brilhante, teve a chance de se aperfeiçoar nos Estados Unidos, onde se formou em administração de Empresas na *New York University*.

Avesso à aparição pública, Zé Fonseca, como é conhecido pelos mais íntimos, iniciou sua carreira literária com a publicação de *Os prisioneiros*, seu primeiro livro de contos. Com a publicação de seu segundo livro, *A coleira do cão*, ganhou o primeiro de muitos prêmios literários. Agraciado tanto por leitores quanto pela crítica, Rubem Fonseca tornou-se conhecido pela violência como temática e presente na linguagem de sua ficção, que atravessa o contexto histórico das ruas brasileiras. Sua narrativa brutal e sem escrúpulos traz à lume uma violência que permeia parte da realidade brasileira urbana. Por isso, quando se fala em Rubem Fonseca, a primeira característica que vem à mente é, sem dúvida, a violência. Segundo Alfredo Bosi, na introdução de seu livro *O conto brasileiro contemporâneo* (1981), Rubem Fonseca tem um papel muito importante no conto brasileiro moderno. A narrativa brutalista e o recorte da violenta realidade das décadas de 70 e 80 do Rio de Janeiro são características marcantes de sua literatura.

Entretanto, se pensarmos em cada obra do autor como autônoma, detentora de sentidos próprios e, sobretudo, que gera e é inserida em determinados contextos, veremos que a manifestação artística não se limita apenas à violência, mas que esta brutalidade carrega uma representatividade muito grande, por meio de traços simbólicos instaurados nos contextos sociais representados em cada uma delas. A violência evocada atinge um aspecto dramático e social, trazendo à tona certas características da sociedade brasileira. Talvez por isso, Rubem Fonseca tenha sido proibido durante a ditadura, acusado de fazer “apologia” à violência, como mostra Deonísio Silva, em seu livro *Rubem Fonseca: Proibido e Consagrado* (1996). Nosso trabalho não tem como alvo a relação da obra do escritor com o Estado, assunto já amplamente estudado, mas focaliza o aspecto violento que ajudou a promover a consagração desse escritor, a partir de uma perspectiva analítico-sociológica, por meio da qual procura compreender o trabalho estético do autor com a violência e sua função no contexto social dos contos.

Diante desses objetivos com uma função estética e sociológica, o estudo procura analisar a violência contida nos contos a partir de uma perspectiva antropológico-social,

compreendendo tais atos como manifestações sociais dos personagens. Para tanto, utilizamos aspectos da teoria de Roberto DaMatta, em seu livro *Carnavais, malandros e Heróis* (1990), para tratarmos da questão do ritual e suas manifestações na cultura brasileira, assim como utilizamos o conceito de ritual para o estudo dos atos de violência como manifestação social. Ainda com esse intuito, utilizamos o texto de João Cezar Castro Rocha, *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo ou a “Dialética da marginalidade”* (2004), que permitiu compreender as diferenças entre o malandro e o marginal, em cujo sentido caracterizou-se o personagem fonssequiano.

Analisar essa violência é, inevitavelmente, segundo a perspectiva de nosso trabalho, investigar o fluxo de uma vingança social como aquela referida por Antonio Candido, quando analisa o personagem do livro *O Conde de Monte Cristo*, em seu texto “Da Justiça” (1971) e, também, sugerida por Sérgio Vicente Motta, em seu texto: “Como beber desse *Leite Derramado*” (2009). Assim, procuramos demonstrar como ocorre essa vingança e por qual motivo ela seria uma espécie de vingança social do marginal, compondo um tipo de personagem próprio da literatura de Rubem Fonseca.

Para compreendermos melhor a função ritualística da violência, é necessário que se entenda a estrutura dialética que rege o contexto social desses contos. Para isso, apoiamos-nos na proposta de Antonio Candido, desenvolvida em “Dialética da Malandragem” (1993), ao analisar as *Memórias de um Sargento de Milícias*. Nos contos selecionados, há a recorrência de uma estrutura social centrada em dois polos constituídos por uma parcela dominante e outra subordinada, da qual surge uma figura que se coloca contra essa ordem estabelecida. Por isso, os assassinatos não podem ser interpretados simplesmente como atos de violência, mas como uma espécie de rituais que funcionam como um meio de reação ou protesto da personagem dentro do seu cotidiano.

Dessa maneira, imerso no contexto social dos contos, esses atos, na hipótese norteadora do trabalho, não derivam de uma violência gratuita, pois adquirem um caráter simbólico representativo dos conflitos de determinada parcela da sociedade. Nesses contextos, os atos de violência são desenvolvidos em vários graus de intensidade e funcionam como meio de expressão de interioridades sufocadas pela pressão social ou de indivíduos mecanizados por uma vida cotidiana repetitiva. Por isso, tais expressões ultrapassam o plano da violência e carregam em seu bojo uma simbologia que transita do plano individual para tornar-se um meio de expressão de uma parcela da sociedade, tendo o ritual como suporte de sustentação e ligação.

Também veremos como a linguagem nos contos auxilia no processo de ritualização ao trazer para o espaço central da narrativa, que muitas vezes é o espaço da vítima, uma linguagem marginal. Composto por um processo de inversão, a carnavalização da linguagem retoma as regras do ritual e as traz para o discurso, de modo que no centro da narrativa, muitas vezes no espaço do rico, a oralidade e os palavrões sejam escutados por suas vítimas e por eles sejam coagidos, realocando não somente os papéis sociais, mas o modo como esses papéis sociais expressam-se.

Além do aspecto social do rito, procuramos considerar sua função na composição formal dos contos. O texto “Valise de Cronópio” (1993), do escritor argentino Julio Cortázar, forneceu as características de um conto moderno e também serviu como base de análise. Ao considerar tais características, verificamos que o ritual, mais do que uma perspectiva de análise, auxilia também na composição formal dos contos, tornando-se um elemento transformador que redireciona a situação inicial dos mesmos. Assim, trata-se também de um elemento fundamental na estrutura morfológica do conto. Para demonstrarmos essa possibilidade, recorreremos ao texto de Vladimir Propp, *Raízes históricas do conto maravilhoso* (2002), em que demonstra a participação dos rituais no surgimento do conto maravilhoso como peça-chave para a sua formação. A partir disso, procuramos demonstrar que o ritual é também um elemento de composição do conto fonsequiano, o qual, bebendo em uma de suas fontes primevas, retoma certas características que auxiliam na construção de um conto moderno.

Os contos selecionados foram: “O quarto selo”, inserido em *Lucia McCartney* (1969); “Feliz Ano Novo” e “Passeio Noturno (parte I)”, ambos de *Feliz Ano Novo* (1975); e “O Cobrador” e “Onze de Maio”, de *O Cobrador* (1979). Todos esses contos foram amplamente estudados e lidos, fazem parte dos mais conhecidos do autor. São conhecidos, também, pela temática da violência e características do jogo narrativo. Como indica Ariovaldo José Vidal, ao analisar os cinco primeiros livros do autor: nos três últimos, justamente os três aqui citados, há uma “maturidade de linguagem, construção de temas” e é “quando o narrador mostra uma nova atitude diante da realidade, ao contrário dos dois primeiros, que são ainda envolvidos “pela subjetividade sufocada pela dúvida” (2000, p. 23). O choque que estes três livros mostram realiza a ação primordial para a violência dos contos fonsequianos, cuja relação com a sociedade ficcional das narrativas queremos analisar. Portanto, tais contos são exemplos da violência na obra do autor, de linguagem e jogo narrativo, como veremos na análise dos mesmos. Também, em tais contos, veremos a estrutura de divisão social e o surgimento do personagem marginal, assim como a efetivação do ritual como possibilidade de

tráfego entre o cotidiano a o extraordinário, tão necessários aos personagens das obras. E, em todos eles, a atuação do ritual como elemento de composição na estrutura narrativa.

CAPÍTULO I

O RITO DA VIOLÊNCIA

1.1 O RITO E SUA RELAÇÃO COM O GÊNERO

O conto, enquanto gênero, é uma narrativa que tem a capacidade de flagrar, em situações aparentemente simples e comuns, forças, ações e instantes que são transformados, como diria Machado de Assis, em “ocorrências singulares”, acontecimentos marcados por uma singularidade. Assim, o conto representa uma esfera literária que capta situações e temas que podem alcançar significados profundos.

Julio Cortázar, no livro *Valise de Cronópio (1993)*, no capítulo intitulado “Alguns aspectos do conto”, postula algumas características essenciais que permitem chamar de conto um tipo específico de narrativas: “Tenho certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (CORTÁZAR, 1993, p.149). Acrescenta ainda que, apesar dessas características, não existem “lei(s); no máximo cabe falar de pontos de vista que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (CORTÁZAR, 1993, p.150). Ele fala de características gerais, um “esqueleto” que, como o do ser humano, pode ser coberto por infinitas variações, mas tem uma constante definível, uma gama de características como tamanho, disposição e material.

A primeira constante traçada pelo autor diz respeito ao lugar de origem do conto, que “se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal”, concluindo que o resultado desta batalha é “o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada” (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

A ideia de síntese fica bem clara na metáfora utilizada a seguir, quando compara o conto a uma fotografia e diz que, como tal, precisa de “uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 1993, p.151). De maneira que a limitação cria

um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que este recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara (CORTÁZAR, 1993, p.151).

A “utilização estética” defendida pelo escritor argentino seria o que daria ao conto essa possibilidade de expansão, pois, ao se utilizar dela, na limitação pré-concebida do conto, a mesma permite-lhe ultrapassar essa moldura e se expandir em significados que,

aparentemente, não caberiam na restrição do enquadramento. Por isso, a necessidade de limitar e escolher acontecimentos “significativos”, que permitam essa “abertura” para além do próprio texto e da delimitação que a forma apresenta.

É também essa correspondência com a fotografia que permite postular outra característica fundamental do conto: a concisão, a capacidade de produzir algo que fique em torno do essencial, do que está dito, produzindo um gênero “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 1993, p.152). Para Cortázar, a utilização, no conto, do apenas necessário, sem os desvios ou incursões psicológicas comuns ao romance, gera o chamado efeito de “intensidade” (CORTÁZAR, 1993, p.152). Por isso, desde o primeiro instante somos colocados na situação inicial das personagens, sem introdução ou preparação. A situação é apresentada cruamente, sem filtros morais, com uma linguagem sem rodeios, projetando a psiquê das personagens ao mesmo tempo em que somos levados a um cenário de necessidade, em que o que é dito é sempre fundamental.

A tensão, outro elemento previsto por Cortázar é uma consequência desse efeito de intensidade, invade o leitor, o qual sente a necessidade de continuar a leitura para saber o desfecho da narrativa. Assim, o leitor inclina-se para ver o futuro das personagens e desvia, por um instante, de sua própria realidade para mergulhar na factualidade ficcional, a qual não conta apenas uma história, mas se “converte no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo cadente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 1993, p 153). Essa ordem atravessa o recorte ficcional e alcança a existência do leitor, pois lhe permite acompanhar aquele momento marcado, “singular”, “excepcional”, nos adjetivos do escritor.

Talvez seja essa a grande virtude da prosa fonsequiana, na qual podemos ver como é determinante a extração da “condição humana” dos contextos ficcionais criados e como isso se dá pela construção estética. Da mesma maneira, como podemos verificar, as personagens tornam-se, dentro de suas narrativas, esse “símbolo de uma ordem social ou histórica”. Tal capacidade, virtude dos bons contistas salientada por Cortázar, só pode ser produzida devido aos procedimentos de composição, que auxiliam o escritor na tarefa da produção do texto literário. O ritual, na nossa hipótese de trabalho, constitui importante papel nesse processo de construção de sentido da obra de Rubem Fonseca.

É interessante olharmos para o ritual como um procedimento de composição dos seus contos, pois no próprio sentido da palavra há um significado que remonta a uma ideia de passagem, evolução. O dicionário Houaiss (2001) traz, em uma de suas acepções, o seguinte significado: “qualquer processo de cunho sagrado ou simbólico, susceptível de estabelecer e

desenvolver costumes” ou “em certas comunidades primitivas, cerimônia que sanciona o acesso de um indivíduo de um grupo a outro, especialmente de um grupo de jovens ao grupo de adultos”. As duas acepções carregam uma ideia de passagem, juntamente com a noção de transformação como o elemento que permite a passagem. O exemplo que o dicionário traz se refere à passagem que ocorre com o jovem para o mundo adulto legitimada pelo elemento transformador que o rito oferece; já a primeira acepção apresenta o elemento transformador posicionado como um processo carregado de simbologia dentro do contexto social de um determinado grupo. Podemos perceber isso nos contos selecionados, os quais posicionam entre a situação inicial e a final uma espécie de ritual como elemento transformador. Os momentos iniciais dos contos de Rubem Fonseca são bastante interessantes, pois neles encontramos geralmente um cenário que apresenta duas realidades diferentes entre os personagens, sugerindo dois mundos distintos comandados por uma relação de poder. Isso acontece tanto na cidade carioca, como em “O Cobrador”, como em um ambiente fechado, no caso de “Quinze de Maio”, ou em uma narrativa futuro-apocalíptica como “O quarto selo”. Essa relação de poder comanda e tensiona a narrativa, impulsionando seus personagens e ações.

Vladimir Propp, em seu livro, *Raízes históricas do conto maravilhoso* (2002), reconhece o rito como um elemento de composição do conto. A noção de rito para o autor parte da premissa de que ele seria uma “ação cuja finalidade é agir sobre a natureza e subjugar-la” (PROPP, 2002, p.10). O autor, assim, admite a participação de ritos na formação de certos motivos, mostrando que o estudo entre contos e ritos é fundamental para explicar o surgimento desses motivos e sua importância para composição da narrativa. O rito seria a manifestação social que estaria no seio do surgimento de certos motivos, proporcionando-lhes elementos de análise para a narrativa. Como o objetivo do autor é o estudo da gênese do conto folclórico, ele procura no passado o que foi indispensável para o surgimento do conto. Com isso, busca determinar sob que sistema social foram criados os motivos do conto e sua formação como um todo. Portanto, estudar os resquícios de organizações sociais, os ritos e costumes hoje desaparecidos, tende a esclarecer o surgimentos de muitos motivos do conto.

Em seu percurso histórico, o autor afirma que existem três tipos de relação entre o conto e o rito. A primeira mostra uma correspondência total entre eles, em que “um determinado motivo remonta a um determinado rito e que dessa forma é possível explicar sua gênese” (PROPP, 2002, p. 11). A segunda, a reinterpretação do rito pelo conto, em que há uma “substituição”, pelo conto, de um elemento do ritual” (PROPP, 2002, p. 11), normalmente provocando mudanças e transformações na motivação ou em outras partes

constitutivas do ritual. Por último, ele considera como conversão a manutenção no conto dos elementos do ritual, mas com um sentido e significação “inversos” do original; ou seja, ocorre uma reinterpretação do ritual e de suas manifestações sociais, proporcionando a ressignificação do ato. Assim, vemos que existe historicamente uma relação profunda entre o surgimento do conto e o ritual, de modo que essa relação produz um panorama de análise para os estudiosos desse tipo de narrativa.

No seu estudo, Vladimir Propp procura encontrar a relação de antigos rituais com a formação de determinados motivos nos contos maravilhosos e como essa relação permaneceu, com todas as transformações ocorridas desde a gênese do gênero. Hoje são muitos os fatores que interferem na construção de um conto moderno. Apesar disso, cremos que a presença de uma certa estrutura ritualística pode ser um dos elementos de composição dos contos de Rubem Fonseca. Nesse processo de composição, o rito já sofreu transformações dos três tipos previstos por Propp e estaria ligado a um motivo de ordem social ou de injustiça social.

Para a verificação dessa hipótese, seguiremos uma proposta antropológico-cultural desenvolvida por Roberto DaMatta (1990). Esse suporte teórico-analítico proporciona estudar um dos componentes de estruturação dos contos de Rubem Fonseca, considerando, também, elementos de cunho social. Os objetivos principais da proposta são verificar se há uma manifestação que se vale de uma disposição ritualística no curso ou nas tramas das narrativas e qual a sua participação e função na composição formal dos contos estudados. Assim, retomaremos um elemento formal de construção oriundo da gênese do conto tradicional, o ritual, para verificarmos se ele atua e, nesse caso, como atua no processo estético de composição das narrativas do escritor. Ligando ao motivo da violência, uma recorrência na obra do autor, objetivamos também demonstrar como esse elemento de violência tem origem em problemas sociais de difícil resolução. Assim, o rito ou sua estrutura de transformação atuaria em um contexto social pelo prisma da violência, instaurando uma luta entre o recorrente e o extraordinário como um ato de violência e de função transformadora.

1.2 O CONTO E O RITO

Em seu livro *Carnavais, malandros e heróis* (1990), Roberto DaMatta analisa algumas manifestações da nossa cultura, interpretando-as como rituais. Assim, acontecimentos como o carnaval, o dia da Pátria e as festas religiosas são estudados por meio de semelhanças com o conceito de rito.

Como um dos nossos objetivos é demonstrar que a questão da violência nos contos de Rubem Fonseca vai além do aspecto temático e se incursiona no seu processo de composição, queremos investigar se e como esse motivo configura-se como uma espécie de ritual. Caso a hipótese se configure, o rito ganha um estatuto de procedimento estético, como um fator que interfere na formulação dos contos, ajudando a delinear a poética do autor. Assim, Rubem Fonseca, incorporando o ritual como um elemento formal de composição, estaria devolvendo ao conto um de seus processos matriciais. Ou seja, o conto de Rubem Fonseca, consegue aliar à sua temática e disposição modernas um elemento que teve forte influência na origem e história dessa forma narrativa.

Os estudos de Roberto DaMatta, embora mais dirigidos às questões antropológicas, sociais e culturais, podem servir, aqui, como uma base para se explorar esse caráter de ritual nos contos. Nesse sentido, logo no início, quando o autor, ao apresentar o seu trabalho, insere os princípios básicos e a fundamentação que vão reger o seu estudo, o encaminhamento do assunto pode servir também para o nosso propósito de análise literária. Assim, ao expressar seus objetivos, temos um primeiro aspecto de convergência para a nossa questão:

Não desejo apenas conhecer os eventos dentro de sua evolução temporal, mas ver a nossa totalidade como um drama, onde o princípio se rebate no fim e – na dialética das indecisões, reflexos e paradoxos – o bandido pode perfeitamente ocupar o salão (...) (DAMATTA, 1990, p.13).

Dois aspectos já se configuram como diretrizes para a nossa análise. Primeiro, a conversão do evento ou acontecimento em “drama”, ou seja, o ato da violência visto em sua dramaticidade, no seu aspecto “trágico” e ao mesmo tempo, deslocado como uma unidade temporal autônoma, como representação dramática. Segundo, a possibilidade desse acontecimento temporal ser analisado dialeticamente, desenvolvendo efeitos variados e até paradoxais. Nesse encaminhamento, a inversão surge como um forte mecanismo de apoio à análise. Por meio dele “o bandido pode perfeitamente ocupar o salão (...)” (DAMATTA, 1990, p.13). É o que acontece, como veremos, em um dos contos, em que o processo de

violência aproxima dois polos sociais, o do poder econômico e o marginal, dramatizando-se a inversão dos papéis: o poderoso subjugado pelo marginal.

Preocupado, em seu estudo, em traçar diretrizes válidas para uma interpretação de certos aspectos de nosso país e cultura, Roberto DaMatta busca uma caracterização de identidade enquanto nação, caminho que abre também perspectivas para o nosso objetivo que é a análise literária: “[...] procuro discutir os caminhos que tornam a sociedade brasileira diferente e única, muito embora esteja, como outros sistemas, submetida a certos fatores sociais políticos e econômicos comuns” (DAMATTA, 1990, p.15). Ou seja, o autor procura na nossa sociedade características que distingam a nação brasileira das demais, encontrando-as na ação temporal fora do cotidiano. Essa dimensão temporal, demarcada entre a rotina e a festa, caracteriza o ritual:

[...] discutir as peculiaridades da nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos Carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano (DAMATTA, 1990, p. 16).

Enquadrado como um ato temporal, singularizado como uma pausa no comportamento mecânico do cotidiano para a vivência do diferente, “onde os problemas são esquecidos ou enfrentados”, o ritual, ao mesmo tempo que assinala características da construção da identidade da nação, torna-se também um instrumento de apoio na dramatização: “a dramatização social [...] é vista como um “drama”, uma “cena”, um momento acima – além ou aquém – das rotinas que governam o mundo diário” (DAMATTA, 1990, p. 169).

Da mesma maneira que as práticas sociais e culturais permitem o sujeito “quebrar a sua rotina” para dramatizar uma “cena” de caráter festivo, cívico ou religioso, um personagem, dentro de uma sequência narrativa, pode singularizá-la por muitos motivos e significados, entre os quais aqueles citados anteriormente como uma espécie de busca de “liberdade e do essencialmente humano” (DAMATTA, 1990, p.16), dentro de um contexto sócio-cultural que, talvez, o oprima. Esse aspecto de “dramatização” complementa a natureza temporal do rito apresentado até o momento, como uma unidade dramática e dialética, em que o mecanismo de “inversão” pode desencadear um sentido de busca como a liberdade e o essencialmente humano dentro de um contexto de privação desses ingredientes. Por isso, a posição do autor tem uma forte incidência ideológica e social:

O interesse não é negar que ritos como o Carnaval, as paradas, procissões e os ‘você sabe com que está falando?’ tenham uma história, mas é tomar tais manifestações para verificar seu significado social e sua posição ao longo de uma ideologia que tende a negar o tempo. Daí por que os rituais servem, sobretudo, na sociedade complexa, para promover a identidade nacional e construir seu caráter (DAMATTA, 1990, p. 24).

Nesse ponto, já podemos apresentar uma definição de ritual que sintetiza os aspectos colocados anteriormente e acrescenta ao elemento temporal a questão do espaço e atributos dos personagens. Trata-se de “um movimento especial fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas; personagem, gestos e roupas características” (DAMATTA, 1990, p. 25). Referindo-se ao “Carnaval” o crítico, diz que esse é um momento em que “os corações estão unidos”, pois “totaliza um conjunto de gestos, atitudes e relações que são vividas e percebidas como instituindo e constituindo o nosso próprio coração” (DAMATTA, 1990, p. 26). Durante esse momento, seus praticantes colocam em destaque algum “aspecto, elemento ou relação da sociedade”. É esse o seu alcance: na vivência individual dramatiza-se um aspecto social.

Para o autor, a distinção entre o mundo cotidiano e a abertura teatral e dramática que o ritual permite propicia “conceituar o mundo do ritual como totalmente relativo ao que ocorre no cotidiano” (DAMATTA, 1990, p.31). Mais que isso, é possível aproximar e distinguir as duas situações:

uma ação que no mundo diário é banal e trivial pode adquirir um alto significado quando destacada num certo ambiente, por meio de uma sequência. Não é preciso repetir para que se crie o extraordinário. Basta que se coloque um ato numa posição especial (DAMATTA, 1990, p. 31).

Até esse momento vimos algumas características formais do ritual e a sua possibilidade de gerar sentidos com implicações sócio-culturais. Para ampliar esse aspecto do ritual relacionado a questões sociais, vamos nos servir de mais um trecho do trabalho do crítico como fonte de direção de análise para, de acordo com as especificidades dos contos, mostrar que além da “liberdade”, o ritual pode adquirir uma função de revolta e protesto social.

Assim, de acordo com DaMatta, “o rito dá asas ao plano social e inventa, talvez, sua mais profunda realidade. É o instrumento que permite cavar mais fundo esse lugar ideal, [...] região entre o estímulo material que pressiona, e uma resposta humana que diferencia e liberta” (DAMATTA, 1990, p.32). Parece que essa situação dramática é uma constante nos contos de Rubem Fonseca: de um lado, uma parcela da sociedade, mais rica e poderosa, que se configura, de alguma maneira, como um polo opressor sobre o outro lado, dos marginalizados e vítimas dessa estrutura opressora e dominadora. Como resposta, a revolta em forma de violência. Mas não se trata de uma resposta gratuita, dispersa, uma simples

reação de sobrevivência. Tramada como uma unidade dramática nos contos, essa resposta pela violência ganha alguns sentidos que são próprios do ritual: “A resposta social, coletiva é, fundamentalmente, uma resposta que surge marcando individualidades, aquilo que aparece como ‘cultura’, ‘valores’, ‘ideologia’ e tem algumas características básicas” (DAMATTA, 1990, p.32).

Para um grupo ou indivíduo cuja sociedade marginaliza-os pelo pouco valor que parecem ocupar nessa estrutura, deixando-os no limbo da “invisibilidade”, uma forma de reação é a busca de uma marca, uma certa visibilidade que possa ser reconhecida como um valor existencial e ideológico. Essa é uma das características básicas entre as três demarcadas pelo crítico, do tipo de resposta com valor ritualístico: “A primeira, é que ela é uma resposta que tende a ser específica, individualizando algum elemento dado da infraestrutura natural, o qual é apropriado e transformado pela coletividade em coisa social, servindo como veículo para emoldurar a ideologia” (DAMATTA, 1990, p. 32).

Assim, quando um indivíduo do grupo reage contra essa estrutura opressiva e desigual, essa reação, se adquire contornos ideológicos, pode ser vista como um passo ritualístico bem demarcado na estrutura dos contos analisados, caracterizando a segunda etapa da resposta à situação imposta: “a segunda é que a cultura (ou os valores, ou a ideologia) é um compromisso entre uma pressão externa (apresentada pelo ambiente natural ou pelo ambiente humano abrangente) e uma resposta específica, que pode ou não estar de acordo com quem controla essa pressão” (DAMATTA, 1990, p. 32). Nos contos, essa resposta é dada em forma de violência. Por isso ela adquire um sentido que vai além da reação de revolta para ganhar um significado social de visibilidade, individualidade e identidade: “É essa resposta que determina claramente as identidades e individualidades” (DAMATTA, 1990, p.32-3).

Quando se chega à terceira etapa no processo ou das características da resposta, já dentro de um esquema ritualístico, a posição do grupo ou do indivíduo em reação já está demarcada social e ideologicamente afirmada: “A terceira característica é que esse estilo de resposta define uma posição especial, reforçando novamente a individualidade do grupo” (DAMATTA, 1990, p. 33). Por isso, conclui o crítico: “Sendo assim, essa resposta é que permite criar as condições de uma consciência de identidade comum e, encapsulada no que chamamos de ritual, conjunto que dá forma e realidade a essa resposta, irá permitir a invenção de um campo transcendente, onde a projeção do grupo poderá gerar e orientar novas determinações e estímulos” (DAMATTA, 1990, p. 33).

Acreditando que o motivo da violência, cuja presença é fundamental na obra de Rubem Fonseca, desempenha de certa maneira essa função e composição ritualísticas,

aplicaremos esses fundamentos da obra de DaMatta como uma tentativa de demonstrar a presença do ritual na trama dos contos selecionados do autor.

1.3 A INSTAURAÇÃO DO RITO

1.3.1 “Feliz Ano Novo”

O conto tem uma estrutura de diálogo, comandado por um personagem que, em 1º pessoa, atua como narrador e organizador das falas e da história. Essa posição destacada confere-lhe uma importância formal na narrativa, assim como uma espécie de liderança no plano das personagens, em relação ao seu grupo e, depois, nos dois grupos (dos assaltantes e das vítimas), no comando do assalto. Transitando entre esses dois patamares, da enunciação e do enunciado, e no corpo da narrativa, entre o seu grupo e o grupo oposto, a mediação desse personagem é chave no conto, assim como a televisão que faz o papel irônico de flagrar as diferenças, despertar a consciência e deflagrar o ritual: o assalto.

Tanto é assim que, emoldurado por uma data emblemática, o ano novo, com o título irônico de “Feliz ano novo”, o conto começa por uma perspectiva do espaço do grupo marginalizado, em que o personagem-narrador e seu companheiro, Pereba, expõem suas carências e misérias: habitacional, alimentar e sexual. Essas carências materiais despertam os conflitos subjetivos e existenciais, os quais vão surgindo à medida que chega outro personagem, Zequinha, e o diálogo amplia, formando a atmosfera de um quadro social peculiar: dos marginais ou marginalizados.

Nesse quadro expressam-se, fundamentalmente, “valores”, “cultura” e “ideologia” (DAMATTA, 1990) dos indivíduos e do grupo. A questão emergente da fome põe em jogo determinados valores: “Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (FONSECA, 1994, p.365), diz o protagonista-narrador. Pereba, apesar de estar “morrendo de fome”, recusa a proposta, a qual é assim analisada pelo narrador: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever, e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser” (FONSECA, 1994, p. 365).

O espaço é o “cafofo” do protagonista, em que se dá o diálogo entre ele e Pereba, intermediado pela televisão: “Acendemos um baseado e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum banguê-banguê. Outra bosta” (FONSECA, 1994, p. 365). É nesse momento que chega Zequinha e flagra Pereba masturbando-se na sala e conclui: “Já vi que vocês estão na merda” (FONSECA, 1994, p.366). Depois de falarem das dificuldades e situações de cada um, Zequinha diz que está esperando a chegada de Lambreta, de São Paulo, para realizarem um assalto programado: “Dia 2. Vamos estourar um banco na Penha. O Lambreta quer fazer o primeiro gol do ano” (FONSECA, 1994, p.367).

Mas, como as ferramentas de Lambreta estão com o narrador, escondidas no apartamento de Dona Candinha, o grupo, de posse delas e motivado pela ideia do

protagonista, começa a armar outro plano: “Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulhero tá cheio de joia e eu tenho um cara que compra tudo que eu levar. E os barbados estão cheios de grana na carteira” (FONSECA, 1994, p.368). Assim, formado o quadro dos valores sócio-histórico-sociais e dado o primeiro passo em direção ao ritual, conforme teoria exposta de DaMatta, o conto entra nessa esfera de ação: “um movimento especial fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas; personagens, gestos e roupas características” (DAMATTA, 1990, p.25).

De posse das armas, os personagens preparam-se para o assalto, devidamente paramentados: “Coloquei a lata de goiabada numa saca de feira, junto com a munição. Dei uma magnum pro Pereba, outra pro Zequinha. Prendi a carabina no cinto, o cano para baixo e vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. Vamos, eu disse” (FONSECA, 1994, p. 368). O deslocamento espacial é o impulso daquele movimento especial fora do tempo em que vai ocorrer o ritual, aqui figurativizado como um assalto: “Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito” (FONSECA, 1994, p. 368). Esse espaço deslocado, muito bem escolhido para a prática do assalto, reveste-se, concomitantemente, em um espaço singularizado para o evento ganhar um aspecto de “drama” e, assim, constituir uma “unidade temporal autônoma”, destacando-se como uma “representação dramática” na linha do cotidiano: “Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando” (FONSECA, 1994, p. 368).

Está tudo pronto para o assalto. Essa ação temporal passa a ser demarcada como um parêntese, uma suspensão ou um momento singular, fora da rotina. Por isso, anuncia o “corte” do cotidiano na escolha precisa dos verbos: “Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal” (FONSECA, 1994, p. 368). Já dentro do tempo e do espaço do rito, esse momento suspenso se situa precisamente, conforme as palavras do crítico, “entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo” (DAMATTA, 1990, p.16). Ou seja, entre a rotina vivida no espaço temporal de um ano e o seu rito de renovação, a festa de “Ano Novo”, que “reconstrói o mundo”. A grande inversão irônica do conto: na festa de confraternização instala-se o “drama”, o trágico, a violência.

A sequência temporal do assalto que, por meio de sua configuração dialética e sentido de inversão, adquire o estatuto de um ritual, na trama do conto ganha uma potencialização irônica por infiltrar-se em outro ritual, a festa do Ano Novo. Instalando-se nesse mesmo tempo, como um duplo, o rito do assalto faz também do espaço da festa o palco do drama da

violência. Assim instalado e demarcado, o assalto em si vai ser dramatizado como um rito emoldurado por outro rito, carnavalizando a festa em uma inversão trágica.

Autônomo e singularizado nessa trama narrativa, o assalto, enquanto rito, promove a relação dialética em que o “bandido pode perfeitamente ocupar o salão”, instalando o seu esquema de inversão: a tragédia do outro é a conversão do evento em festa, riso e confraternização dos assaltantes. Ou seja, o assalto é colocado ele próprio entre a rotina dos marginais e o instante ou a “festa”, por meio da qual tocam “o reino da liberdade” e ganham uma identidade social e humana. Assim termina o assalto e o conto:

Subimos. Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba. Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo (FONSECA, 1994, p. 371).

Dentro da moldura da festa do outro, os representantes sociais de um grupo oposto infiltram-se e agem por meio de um assalto. O assalto vale-se de algumas regras, em um esquema de repetição, que lhe dá a característica de um código de reconhecimento social grupal. No caso, é o modo de matar as vítimas, uma codificação da violência que estabelece o seu clímax e a converte num ato de passagem: grudar a vítima na parede com o chumbo do tiro. Uma espécie de jogo que ganha contornos extremos e paradoxais, de quase brincadeira ao prazer sádico; da atmosfera descontraída e persistente dos assaltantes à situação de pavor e horror das vítimas. A violência ritualizada entre o riso e o trágico.

A sequência do assalto é narrada de uma maneira ágil, nervosa, com cortes e frases curtas: “É um assalto, gritei bem alto, para abafar o som da vitrola. Se vocês ficarem quietos ninguém se machuca. Você aí, apaga essa porra dessa vitrola!” (FONSECA, 1994, p. 368). Da mesma maneira, as personagens executam suas tarefas com agilidade: “Pereba e Zequinha foram procurar os empregados e vieram com três garçons e duas cozinheiras. Deita todo mundo, eu disse” (FONSECA, 1994, p. 368). Na sua tarefa dupla, de narrar e liderar o grupo, a tensão do conto é ampliada pela imposição desse jogo de controle com a violência gradativa que vai se instalando: “Contei. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada” (FONSECA, 1994, p. 369).

Os marginais saem da invisibilidade social convertendo-se no elemento central da festa, dominando os poderosos. O domínio estende-se do salão aos demais espaços da casa: “Minha mãe. Ela está lá em cima no quarto. É uma senhora doente, disse uma mulher toda

enfeitada, de vestido longo vermelho. Devia ser a dona da casa” (FONSECA, 1994, p. 369). Enquanto Pereba sobe com “a gordinha” para trazer a “mãe dela”, Zequinha amarra as vítimas e o narrador revela o produto do roubo: “Revistamos os sujeitos. Muito pouca grana. Os putos estavam cheios de cartões de crédito e talões de cheques. Os relógios eram bons, de ouro e platina. Arrancamos as jóias das mulheres. Um bocado de ouro e brilhante. Botamos tudo na saca” (FONSECA, 1994, p. 369).

O assalto está praticamente concluído, inclusive com o balanço dos produtos conseguidos. Mas, o inesperado para as vítimas é o grau de violência que explode, domina a cena e passa do plano material para o humano, com o roubo de vidas. É o que aconteceu na parte superior da casa, na ação de Pereba: “Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias” (FONSECA, 1994, p. 369). O mesmo aconteceu com a mãe: “A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto” (FONSECA, 1994, p. 369). Além de descrever a violência, o narrador completa o quadro impondo, com sua liderança, um grau mais alto de violência: “Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha” (FONSECA, 1994, p. 369). Depois completa a cena, com uma carga sarcástica e grotesca: “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 da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci” (FONSECA, 1994, p. 369).

O estatuto de rito do conto é adquirido, também, por meio de características perceptíveis como os atos, gestos, movimentos e vestimentas utilizados pelos assassinos durante o assalto. Seus comportamentos vão compondo essa caracterização à medida que se afirmam como violentos e executam certas regras. É isso que contrasta com o rotineiro e seu grau de normalidade instituída. Assim, um outro sistema de regras impõe-se, mas como uma forma de agressão, dominação e inversão de uma situação de comando social. O último trecho citado reflete um pouco o aspecto dessa configuração: uma gestualidade bem comportada para dispor e compor a arrumação da cama, com destaque para os signos que expressam delicadeza e brilho, e o ato chocante da defecação.

Esse mesmo ato rebaixado é parte para a passagem de sua inversão, o ato de comer que predomina no comportamento seguinte: “Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca” (FONSECA, 1994, p. 370). Instituída a comilança, revela-se outro ato de inversão: “Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos” (FONSECA, 1994, p. 370). Ou seja, enquanto os assaltantes comem, os outros ficam retidos no chão, invertendo a situação do início do conto, quando as personagens famintas, situadas de um lado, cogitam comer restos de macumba e, de outro, pela televisão, veem os ricos comprando todo o estoque de artigos finos para comer e beber.

Durante o ritual, essa relação se inverte e os que passavam fome podem consumir à fartura o que lhes oferece o rito. Eles conquistam a posição de superioridade estando à mesa, enquanto os ricos ficam em uma posição inferior, deitados, privados de comida e bebida. A posição central é tomada pelos assaltantes, uma vez que se alimentam de toda comida posta à mesa, em detrimento da posição de carência e periférica que passa a ser dos “ricos”. A mesa, centro de uma reunião festiva e comemorativa como a do Ano Novo, torna-se o palco da transformação proporcionada pelo ritual e sua inversão. Portanto, a noção de abundância é alterada durante o ato, de modo que os ricos ficam com a privação e a posição periférica, fora do centro, enquanto os pobres apoderam-se da abundância e da posição central da festa.

É dessa posição central que os assaltantes vão desferir os dois golpes ritualizados que consomem a inversão total e definitiva da situação. O primeiro é dado pelo líder, o narrador-personagem, que dá o tom irônico ao gesto disfarçado de um comportamento bem educado: “Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor?” (FONSECA, 1994, p. 370). Depois, avançando na reiteração do gesto: “Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?” (FONSECA, 1994, p. 370). Em seguida, a preparação da posição: “Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado” (FONSECA, 1994, p. 370). E, finalmente, o golpe mortal:

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 (FONSECA, 1994, p.370).

Além da ironia da comparação, o efeito do tiro e um panetone, no plano dos personagens é que se dá a consequência do tiro e a surpresa. Não é o fim prático do tiro, a

morte, o que está em jogo. É um outro jogo, muito mais perverso e violento, porque invade ao mesmo tempo o terreno do lúdico, próprio do jogo, e a perícia, a habilidade e o desempenho para se conseguir um dado resultado, que, por ser preciso e regado, veste-se como um gesto ritualizado. É o que expressa a reação de Zequinha: “Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma” (FONSECA, 1994, p. 370).

A seguir, é Zequinha quem vai apresentar as regras e executar o jogo: “Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse” (FONSECA, 1994, p. 370). É nesse ponto de tensão máxima, das vítimas e do conto, que a execução vai ser processada: “Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba” (1994, p. 370). Assim é dado o primeiro passo: “Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos” (FONSECA, 1994, p. 370). Depois, a preparação: “Fica de costas para a parede, disse Zequinha” (FONSECA, 1994, p. 371). Em seguida, a escolha do executor: “Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apóia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula” (FONSECA, 1994, p. 371). Finalmente, o tiro com o efeito cumprindo as etapas da regra:

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 do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira (FONSECA, 1994, p. 371).

É isso que chama a atenção. A forma de execução parece desprender-se dos sentidos a que está mais claramente ligada, a questão social, o roubo e uma espécie de vingança, como será visto posteriormente, para entrar nesse território do jogo. Aí, o próprio gesto adquire uma característica do ritual que o comanda: uma espécie de suspensão dentro da suspensão temporal entre a festa e a rotina, em que se desenvolve o ritual. Trata-se do efeito conseguido de grudar o sujeito com o chumbo na madeira, como um gesto desafiador e mágico, que paralisa a rotina, as leis da natureza e da sociedade para imperar, em mínimos instantes, o avesso, o estranho, o singular: “Eu não disse? Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda” (FONSECA, 1994, p. 371).

Devolvidos, novamente, à rotina, conclui-se o ritual: esse instante que se impõe, como um código de regras e de jogo, entre a rotina e a festa. A rotina da vida comum, em um movimento de retorno, na condição marginal: “Saímos. Entramos no Opala e voltamos para

casa” (FONSECA, 1994, p. 371). A festa, possibilitada pelo produto do roubo e do ritual na chave da ironia: “Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo” (FONSECA, 1994, p. 371).

1.3.2 “Onze de Maio”

O narrador protagonista do conto “Onze de maio” é um ex-professor de História chamado José, que vive em um asilo e assim descreve o lugar: “O cubículo tem cama, armário, penico e televisão. A TV fica ligada o dia inteiro” (FONSECA, 1994, p. 551). Embora os internos sejam muitos, basicamente consegue estabelecer uma relação mais próxima com dois: “Baldomero, antes de se aposentar, era engenheiro eletricitista” (FONSECA, 1994, p. 551); “Pharoux não tem um olho, perdido num distúrbio de rua, segundo consta. É um homem de poucas palavras, desconfiado, magro de rosto vincado por profundas rugas” (FONSECA, 1994, p.552). Sempre melancólico e descontente, fala das atitudes dos funcionários do asilo em que estão: “Hoje um Irmão apreendeu o rádio que o Baldomero estava montando [...]. Ouvir é permitido disse o Irmão, mas o lazer não pode ser uma fonte de injustiças, aqui todos devem ter as mesmas coisas” (FONSECA, 1994, p. 551).

A narrativa é toda entrecortada por breves incursões psicológicas, composta por cenas rápidas, motivada, talvez, pela própria condição do narrador: “Já estou me perdendo, deve ser a arteriosclerose, começo a pensar em alguma coisa e meu pensamento divaga. E como anda ruim a minha memória! Ecmnésia” (FONSECA, 1994, p. 558). A Ecmnésia é conhecida por causar esquecimento de acontecimentos recentes, mas conserva a memória de fatos antigos. Isso é interessante, pois a narrativa mimetiza a condição do narrador quando ocorre a dificuldade de organização mental, uma vez que o personagem sofre as consequências da doença por ele referida, como a mistura entre os acontecimentos do presente e reflexões sobre o passado: “Esta noite sonhei com Malesherbes” (FONSECA, 1994, p. 556). Essa condição do narrador transfere para a narrativa um ritmo mais cadenciado, diferentemente dos outros contos, sugerindo um processo mais lento de reconhecimento do lugar, das pessoas e, levando por fim, à consciência da situação. Envolto nas suspeitas de assassinato, as pistas vão sendo recolhidas aos poucos, produzem um compasso mais lento, ajustado à medida que os desdobramentos ocorrem. O confinamento e a idade interferem no plano narrativo, produzindo um jogo temporal em que a noção da passagem do tempo é acelerada pela condição da velhice, mas, ao mesmo tempo, desacelerada pelas incursões históricas que parecem atrasar a narrativa e, também, pela falta de percepção temporal externa ao asilo.

A carência parece habitar o espaço do Lar, lugar como é chamado o asilo em que estão as personagens. Penetrando no tom de reclamação que contamina toda a narrativa, o narrador declara: “No lar não há nenhum médico que possa atender os internos quando eles estão doentes” (FONSECA, 1994, p.555). É nesse contexto que o narrador aponta algumas

das ações e atitudes dos funcionários: “A TV fica ligada o dia inteiro. Deve haver, também, alguma razão para isso. Os programas são transmitidos em circuito fechado de algum lugar do Lar. Velhas novelas transmitidas sem interrupção” (FONSECA, 1994, p. 551). Confinados em cubículos, os idosos são totalmente vigiados e controlados pelos funcionários: “O irmão me trouxe para o quarto [...] Ele não queria que eu conversasse com Pharoux” (FONSECA, 1994, p.553). No andamento da narrativa, somos levados a desconfiar da possível “conspiração” de que o narrador-personagem tanto fala. Seguindo as pistas elencadas por José, como a cor da fumaça da chaminé, os programas de televisão, o controle exercido sobre os “internos”, o “regulamento”, uma situação opressiva é instaurada. Juntamente com ela, vê-se a constante tensão que os internos mantêm com a questão da morte:

Nos muros do pátio está escrito: A Vida é Bela. Está escrito também: Chegou a hora da colheita. Sabe o que a gente vai colher?, pergunto pra Baldomero. Marmelada mastigada, diz Baldomero. Bocejos eu digo. Eu ia dizer: morte essa é a colheita que nos resta (FONSECA, 1994, p.552).

Com o decorrer da narrativa, José consegue se aproximar de Cortines, ex-professor de educação física, flagrado fazendo exercícios na tentativa de retardar a morte: “Um jovem não precisa fazer ginástica, ele disse, um dia em que o surpreendi fazendo flexões abdominais no seu cubículo. Mas um velho precisa. Quanto mais velho, mais ginástica. Não é para viver mais, é para ficar de pé, enquanto vivo” (FONSECA, 1994, p. 556). O tema da morte começa a ficar dominante e atinge também Pharoux, um ex-policial sério e bravo que vê na comida a manutenção da vida: “Qual a coisa que você mais gosta de fazer? [...] Comer, disse Pharoux. Mas a comida aqui não é boa, eu disse. Não é disse Pharoux. Mas eu como tudo que me dão, pra ficar vivo. Se você não come, morre” (FONSECA, 1994, p.555). É essa dupla relação que o personagem mantém com a morte iminente e a condição em que vivem no asilo que dão o ritmo acelerado à narrativa, só desviado pelas breves incursões do narrador ao seu passado. Tal efeito produz uma narrativa breve e eficaz, gerenciada pelas pistas e reflexões sobre as suspeitas que o narrador-personagem oferece sobre um possível sistema que mata os velhos do asilo. No fluxo cadenciado da narrativa, a ideologia do grupo aparece na sua relação com a morte, posto que, devido à idade avançada, temem qualquer meio que acelere o fim, buscando, por isso, atitudes que retardem o inevitável, como a ginástica para Cortines e a comida para Pharoux.

A suspeita leva a uma investigação que o narrador-personagem faz sobre o asilo, os internos, os irmãos e o Diretor, como podemos ver nessa descrição detalhada do espaço:

O Lar é um edifício de dois andares, dividido em oito alas de sessenta cubículos cada. São quatro alas no primeiro andar e quatro alas no segundo, possivelmente todas as alas com sessenta cubículos [...] No meio fica o pátio, de um lado a chaminé e do outro a torre do diretor (FONSECA, 1994, p. 553-4).

A suspeita pode ser vista no tratamento entre os funcionários e os internos: “Por que vocês não estão vendo televisão?, pergunta o irmão gentilmente. Já passou da hora do recreio do pátio. Os irmãos nunca perdem a paciência” (FONSECA, 1994, p. 553). Depois, na maneira como eles direcionam suas ações: “Vamos, vamos, diz o irmão amavelmente, pegando meu braço e me conduzindo para o cubículo” (FONSECA, 1994, p. 553). E continua em um momento em que José é chamado para conversar com o Diretor: “Como vai o senhor?, pergunta o Diretor. Ele me chama de senhor para fingir um respeito que na verdade não sente. Eles são todos muito bem treinados” (FONSECA, 1994, p. 554). Toda a narrativa é permeada pela opinião do narrador quanto às pessoas, como pudemos ver na afirmação de que “eles”, os funcionários do lugar, são muito bem treinados.

Assim, inicia-se uma investigação para responder aos questionamentos levantados pelo narrador-protagonista. A suspeita leva-o a percorrer os corredores do Lar após o almoço, pois é o momento em que os irmãos estão mais relaxados e omissos, situação perfeita para a “ronda”: “Agora faço a minha ronda com cautela. Os irmãos, apesar de jovens, são preguiçosos, e após o almoço gostam de descansar” (FONSECA, 1994, p. 559). Ao estabelecer alguns elementos suspeitos no asilo, tais pesquisas vão gerando uma consciência no narrador, que, aos poucos, estabelece a ligação entre os sinais que viu, como a cor da fumaça da chaminé: “Do lugar onde estou vejo a chaminé do forno do lixo, jogando fumaça para o ar. A fumaça é negra. Que lixo será que eles queimam?” (FONSECA, 1994, p. 552). Outro ponto importante da investigação é a constatação da urgência de um tempo máximo de seis meses para um interno: “O interno que está a mais tempo no Lar, na minha ala, é Cortines. Seis meses. Todos os outros que estavam há mais tempo desapareceram. Morreram?” (FONSECA, 1994, p. 557). Com a evidência dos índices, o narrador começa a anotar a data de entrada e saída dos internos: “Estou carregando debaixo da minha camiseta os papéis com os nomes e as datas de entrada e de saída dos internos da minha ala” (FONSECA, 1994, p. 558). Depois flagra a atitude falsa dos funcionários e, por fim, o suposto remédio para os enfermos: “A cápsula que me trouxe é diferente das pílulas que costumo tomar” (FONSECA, 1994, p. 561). Como confirmação de suas suspeitas, decide não tomar o

“remédio”: “Por isso, fingi que a tomei, deixando-a escondida na mão” (FONSECA, 1994, p. 561).

O que faz o narrador tomar essa atitude é a intensificação da suspeita misturada ao sentimento de raiva e dor ao ver seu amigo Baldomero morrendo em uma dessas rondas, quando reage, dando um riso grotesco: “Como o ser humano é cruel! Baldomero endoidou e aqui estou eu rindo de sua loucura” (FONSECA, 1994, p.559). Depois, ao perceber que seu amigo estava de fato morrendo, pesa-lhe a consciência: “Choro de arrependimento” (FONSECA, 1994, p. 559). Mas esse não é um choro comum, pois está vinculado tanto ao fato de ver um amigo morrer, como ao ser que se tornou, um velho: “Sei que meu choro copioso é mais um sintoma da minha velhice; estou infeliz. [...] Olho o meu rosto babão e chorão, no espelho do cubículo: uma figura ao mesmo tempo ridícula e repulsiva. Sou eu realmente? Foi para isso que vivi tantos anos? (FONSECA, 1994, p.559). Seguindo o ritmo da narração entrecortada e cadenciada, o processo de consciência da situação precária, desumana e de confinamento em que vive é lenta, acumulativa e vai se decantando aos poucos, na sucessividade das humilhações. Assim, o narrador-protagonista passa a desconfiar de todos e transfere para o asilo, aos irmãos e ao diretor, toda a sua frustração, provocando uma reação subversiva: “Chega de migalhas, de degradação” (FONSECA, 1994, p.560). Na sua conversa com o diretor, o tom de desafio ganha contornos de rebeldia na maneira como responde: “Baldomero estava morrendo de fome e de tristeza como todos nós aqui” (FONSECA, 1994, p.560). Na resposta, podemos ver a mudança do uso do pronome do singular, “eu”, para o plural “nós”, ou seja, o personagem muda seu discurso, tornando-se uma espécie de líder, porta-voz de seu grupo.

O efeito suspensivo do remédio gera uma visão mais clara das suspeitas: “Esta noite não sou dominado, como sempre acontece por um sono turbulento” (FONSECA, 1994, p. 563), de modo que a conclusão é que os remédios o faziam dormir: “O gosto estranho do café da noite é de algum entorpecente, concluo excitado” (FONSECA, 1994, p. 563). O narrador deduz que se não tomar os remédios que lhe dão, poderá estender sua vida e até vencer a luta contra os irmãos: “Há muito que eu não me sentia tão bem. Estou derrotando os Irmãos!” (FONSECA, 1994, p. 563).

Assim, à medida que a consciência se aprofunda, as respostas surgem: “Já sei porque ninguém dura mais de seis meses aqui. Se o interno não morrer das humilhações e privações, do desespero e da solidão, eles o envenenam e matam. A chaminé! Aquele cheiro é de carne queimada” (FONSECA, 1994, p. 564). Inicia-se uma mudança substancial do personagem-narrador e dos seus amigos: eles passam a conversar sobre as suspeitas

levantadas e assumem um papel ativo contra o Lar. Primeiramente, decidem não tomar os medicamentos dados pelos irmãos, acreditando que tais substâncias químicas provocavam o estado de torpor que sentiam: “Quando o Irmão se afasta, cuspo o café e a cápsula no penico, para onde vai também o resto da caneca. Não vou deixar eles me envenenarem” (FONSECA, 1994, p. 563). O remédio que deveria curar torna-se o veneno que mata, e com a suspensão desse remédio, há o despertar da consciência dos indivíduos na luta para a sobrevivência. Quando está plenamente consciente da situação de morte iminente, começa a alertar os companheiros: “Pharoux está acordado no seu cubículo, em pé, nervoso. Você tem razão. Eles dopam a gente todas as noites. Avisei o Cortines também para não tomar o café. Vamos ver se ele também está acordado” (FONSECA, 1994, p. 566).

Assim, a narrativa é conduzida por uma atmosfera de tensão entre a morte iminente e o pouco de vida que resta aos internos. A linearidade acusa um fim para o narrador e seus companheiros, a morte. O cotidiano é condicionado pela presença constante dessa ideia. Esse tempo de morte é a rotina do internato, com os métodos de “tratamento” que levam ao envenenamento fatal: “Cortines abre cuidadosamente a cápsula. Dentro há um pó branco. Cortines põe uma quantidade muito pequena na ponta da língua. Pra mim isso é veneno, diz Cortines” (FONSECA, 1994, p. 561).

O tempo torna-se não mais o da morte, mas o de luta, quando José percebe que o remédio é na verdade um veneno. Ao deixar de tomar o remédio e avisar os companheiros do perigo que correm, o narrador muda o fluxo do tempo da narrativa, instaurando, nesse período de luta, uma espécie de suspensão na corrente do tempo cotidiano, que os leva para a morte.

Quando param de tomar os remédios dados, inicia-se o momento mais intenso da narrativa, de revolta contra a opressão e de total consciência da situação trágica em que vivem. Esse tempo de luta, de tensão, de ação e repercussão psicológica, marca o início de um processo ritualístico. No tempo da morte, ou seja, na corrente arrastada do cotidiano, preparada como uma morte lenta, instaura-se um sopro de vida, de luta, com o despertar da consciência.

O período ritualístico vai ocorrer com a suspensão dos primeiros remédios/veneno que o protagonista deixa de tomar e o período em que não está sob a sua ação, até o retorno do efeito dormente, pois acaba sendo obrigado a tomar o remédio: “Não me resta outra saída a não ser tomar a pílula. Se for veneno deve ser de ação lenta e cumulativa” (FONSECA, 1994, p. 562). Assim configura-se um percurso cíclico: na corrente para a morte há o corte com a suspensão do remédio e o retorno do seu efeito, quando o conto termina: “Começo a sentir um

cansaço muito grande. Deito-me no sofá da sala...Acho que vou dormir um pouco, as negociações talvez se arrastem...” (FONSECA, 1994, p. 568).

Durante esse período, o tempo torna-se um momento especial, rompe as barreiras do cotidiano, pois os personagens não estão sob o efeito das drogas diárias, passam a conversar, passeiam pelo lugar e saem à noite. Tudo isso não era permitido pelo “regulamento”: “Não quero o senhor se metendo no quarto dos outros, está bem? [...] É o regulamento” (FONSECA, 1994, p. 555). O momento em que eles saem de seus quartos, reúnem-se e invadem a sala do diretor, marca a resposta entre uma pressão externa e uma situação específica, proporcionada pela suspensão dos remédios. A pressão externa é exercida pela idade em que vivem quando se deparam com a morte e o lugar que intensifica todas as carências relacionadas a essa questão. Portanto, pressionados pelo momento existencial próprio da idade e uma conjuntura torturante, que determina a rotina diária e acelera a iminência da morte, decidem transformar, mesmo que momentaneamente, essa pressão, cuja resposta procura conceder um momento de vitalidade nesse constante estado de torpor.

No contexto destacado do ritual, o tempo cotidiano é suspenso e a noite destaca-se em relação ao dia: “Aguardo a chegada da noite num estado de excitação e alegria que a muito não sentia” (FONSECA, 1994, p. 565). É essa atitude que mostra a reação como resposta, pois adia a morte planejada: “Onde está o velho que eu era?” (FONSECA, 1994, p. 565). O espaço também muda, pois agora podem caminhar pelos corredores e em grupo: “Saímos, eu, Pharoux e Cortines, pelos corredores escuros do Lar Onze de Maio” (FONSECA, 1994, p. 566). O grupo passa a andar pelas escadas até onde nunca chegaram (“Vamos para outra ala, subimos um andar”) e terminam a jornada no lugar deslocado e especial: “Subimos uma escadinha. É a torre do diretor. Chegamos a uma porta” (FONSECA, 1994, p. 566).

A revolta está praticamente concluída, eles se opõem ao regulamento quando deixam de tomar os remédios, conversam e andam pelos corredores Mas dentro do ritual existe uma regra que deve ser seguida: voltar-se contra o líder ou o representante opressor. Nesse conto é o diretor: “O diretor será nosso refém e nosso trunfo na negociação” (FONSECA, 1994, p. 566). O caráter irônico da ação está em Pharoux, policial, que tinha como trabalho suprimir rebeliões, mas pretende fazer um motim. A inversão ocorre na própria composição do personagem que muda de atitude dentro do ritual, passando de policial à insubordinação: “Eu já sei o que fazer, um motim” (FONSECA, 1994, p. 566).

Pretendem protestar contra a conduta dos funcionários do Lar e a condição em que vivem: “Nós aqui não passamos de prisioneiros” (FONSECA, 1994, p. 566). Para isso, creem

que criando um motim e fazendo o diretor de refém terão a visibilidade que tanto anseiam: “Os prisioneiros quando querem melhorar as coisas para eles se amotinam, arranjam alguns reféns e botam a boca no mundo” (FONSECA, 1994, p. 566). O protesto é o objetivo da rebelião, declarar e tornar visíveis as condições e imposições: “Devo esquecer que sou velho. Já estou eu, novamente, aceitando os condicionamentos que me foram impostos” (FONSECA, 1994, p. 566).

O motim é uma forma de resposta que querem dar a si mesmos, pela condição do lugar, e da própria velhice: “Somos três seres humanos!, grito” (FONSECA, 1994, p.566). O grito demonstra a força que adquiriram rejeitando as condições impostas e pondo fim aos termos vigentes do cotidiano: situação humilhante e senilidade. O ritual, portanto, situa-se entre dois elementos marcados, a morte e a vida, intensificando-se o seu efeito, o qual auxilia na composição dos personagens, pois vivem no limite entre esses dois balisadores.

A rebelião assume o clímax quando invadem o quarto do diretor: “O Diretor abre a porta. Pharoux agarra-o, Cortines segura-o pelo pescoço, numa gravata” (FONSECA, 1994, p. 567). O que acontecia no cotidiano apenas quando era chamado, no ritual ocorre devido à revolta: eles invadem a sala do Diretor, fazendo-o refém. Semelhantemente, têm acesso à comida, contrastando com a “marmelada mastigada” do início do conto: “Olha só a geladeira dele, diz Pharoux. Cerveja, ovos, presunto, manteiga. A geladeira está cheia” (FONSECA, 1994, p. 568). Os personagens também têm acesso ao amplo espaço do “apartamento” do Diretor, no lugar dos minúsculos cubículos: “O apartamento do Diretor tem uma sala, quarto, cozinha e banheiro” (FONSECA, 1994, p. 567). A inversão ou revolta é permitida pelo movimento de suspensão temporal gerado pelo ritual, que possibilita o tráfego entre as camadas de poder, invertendo a situação inicial do conto.

As palavras também são muito significativas no desenvolvimento do ritual. Logo que entram no escritório, Pharoux chama o Diretor de “porco gordo” e, após descobrirem o nome do Diretor, fazem um jogo com seu nome – dizendo “Edmundo o imundo” –, atos que seriam impensáveis fora desse contexto. Além disso, o Diretor pede “por favor” para os internos, invertendo a direção do pedido.

No primeiro conto analisado, vimos que o ato de pregar a pessoa na parede com o chumbo constituía uma regra do ritual. No conto “Onze de maio”, essa regra é gerada pela ação de amarrar o diretor, ironicamente, com “cinto de roupão” e “lençóis”, pois esses objetos simbolicamente neutralizam o representante da opressão e reafirmam a tomada do poder pelos rebeldes. O que no primeiro conto gera a “suspensão” da vítima dentro da suspensão temporal, por meio do jogo estabelecido pelos assaltantes em prender com chumbo uma

pessoa na parede, aqui se transforma em neutralização. O ato de amarrar neutraliza as mãos daquele que comanda o mundo diário deles, com seu “regulamento”, instaurando um novo conjunto de regras para substituí-lo, criado pelos próprios rebeldes: “Amarramos os pés do Diretor e fazemos novos laços, atando ainda mais as suas mãos” (FONSECA, 1994, p. 568). Da mesma maneira, eles “atrasam” o tempo que passa rapidamente por eles, quando “neutralizam” o representante dos assassinatos. O material precário para amarrar o refém confirma a atuação dos personagens, quase despreparados para a rebelião, armados somente com um estilete e a força do corpo senil.

O conto termina com o profundo sono do narrador-personagem, divagando sobre o que ocorrerá em seguida, como serão as negociações e o resultado do motim. Ironicamente, o sono representa o retorno ao estado de torpor, pois o remédio que fora obrigado a tomar torna a fazer efeito. A revolta, fruto dessa suspensão, é um momento dramatizado, em que procuram responder não somente à pressão do lugar, mas a si mesmos, como uma reafirmação da existência, negada durante todo o conto pela conjuntura do asilo, as ações de seus internos e todas as limitações provenientes dessa situação. O ritual, portanto, constituindo um ponto de encontro entre a vida e a morte, remontando aos seus aspectos mais primitivos, amplia significativamente a tensão que corre durante toda a narrativa e, principalmente, no momento final, com o drama, configurando um momento de suspensão, de consciência e de luta proporcionado pela lucidez dos internos, quando decidem não tomar os remédios que lhes dão.

1.3.3 “Passeio noturno (parte I)”

Trata-se de um conto breve, de lances rápidos e precisos. Temos um narrador chegando em casa, depois de um dia de trabalho: “Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos” (FONSECA, 1994, p. 396). O contexto descrito por ele comporta sua mulher, que jogava paciência na cama, enquanto bebia uísque, e seus filhos no quarto: “minha filha no quarto dela treinando imitação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho” (FONSECA, 1994, p. 396). Existe um contraste entre o interesse do narrador pela família e sua futura atividade, construído pela maneira como ele se relaciona indiferentemente com sua mulher e filhos e a ansiedade pela atividade noturna: “Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e os números, eu esperava apenas” (FONSECA, 1994, p. 396).

Após o jantar e depois de esperar a novela começar, o narrador convida premeditadamente sua mulher para um “passeio” de carro, sabendo que sua resposta seria negativa: “Vamos dar uma volta de carro? Convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela” (FONSECA, 1994, p. 396). Com a resposta negativa da mulher, o narrador-personagem começa a preparar-se para o “passeio noturno”. Inicia-se um segundo momento da narrativa, marcado por um corte temporal (noturno) na cadeia do cotidiano, que envolve o trabalho diurno, o retorno para a casa, o encontro com a mulher e filhos, o jantar e o momento da novela. Aqui dá-se a ruptura, com a saída do protagonista para a aventura noturna, e o início do ritual, um momento marcado, fora do cotidiano, em que se estabelecem novas atitudes.

O narrador-personagem tira os carros dos filhos da garagem em uma série de movimentos que lhe desagradam, mas que são esquecidos quando se depara com seu carro. DaMatta afirma que a “fantasia revela muito mais do que oculta, já que uma fantasia, representando um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de representar” (1990, p. 50). Nesse conto, a vestimenta que faz o papel de fantasia do ritual é o carro, pois ele estabelece uma mudança de identidade do personagem, diferenciando-o entre o que se quer ser e o que é, entre o pai de família vivendo o seu cotidiano e o assassino que trafega nas ruas procurando suas vítimas. No ritual, a existência das vestimentas, como as fantasias numa festa à caráter, permite uma mudança, mesmo que momentânea, da identidade, cujo objetivo é ter acesso ao desejo impossível no cotidiano. Esse disfarce permitido ocorre no momento em que a realidade do cotidiano fica suspensa e cria-se um outro recorte temporal, com regras e identidades próprias, o ritual. A

personagem, quando entra no carro, troca de identidade: de pai de família, passa a ser um assassino que mata as pessoas, atropelando-as, porque o carro torna-se seu objeto de matança:

mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico (FONSECA, 1994, p.397).

A descrição irônica do carro mostra a sua importância para o dono, destacando o acessório especial que, usualmente, teria outras funções, mas, nesse contexto, adquire o sentido de uma arma, permitindo matar de maneira mais rápida suas vítimas. Além disso, há algumas descrições que mostram o carro como uma máquina de matar: a potência do motor, a aerodinâmica, até o modo “silencioso” como se move identifica-se mais com um leão diante de sua presa que um carro com a finalidade de trafegar. Assim, “vestido” com seu carro, o personagem pode finalmente sair do seu cotidiano e transgredir a realidade no mundo extraordinário. Com seu carro está pronto para o ritual. A troca do mundo do trabalho para o mundo do brinquedo e do prazer. A passagem para a transgressão e a violência que revestem o conformismo do cotidiano.

Da garagem vai em direção ao seu objetivo. Esse é um momento com regras próprias em que o cotidiano é suspenso e o alvo já não é o negócio, mas a morte de uma pessoa: “Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença” (FONSECA, 1994, p. 397). O lugar é precisamente escolhido: “Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal” (FONSECA, 1994, p. 397). A definição do lugar reúne características necessárias ao ato de transgressão, como o lugar escuro e sem movimento, ampliando seu significado enquanto espaço marcado e singularizado.

Em sua “caça”, encontra a vítima e está pronto para o assassinato, mas a violência é ampliada e choca o leitor, pois ele não se satisfaz apenas em matar a mulher, mas deseja acertá-la em uma região física precisa, como se fosse um jogo ou brinquedo. No primeiro conto vimos a suspensão da vítima; no segundo conto, o ato de amarrar; no terceiro, como característica do ritual, ou uma regra que se estabelece, temos a precisão cirúrgica do atropelamento: “Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito” (FONSECA, 1994, p. 397). O assassino planejava acertá-la naquele ponto, no meio das duas pernas, estabelecendo certas regras para o atropelamento: o “golpe perfeito”.

Existem também os gestos, como foi teorizado por DaMatta, que são distintivos no momento do ritual:

ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa do subúrbio (FONSECA, 1994, p. 397).

O trecho mostra os gestos intensificados pela narrativa fonsequiana: o apagar da luz do carro esboça o cuidado da personagem com todos os detalhes; o lugar em que ele acerta a vítima mostra sua “perícia”, diligência em acertar o lugar certo, possibilitando matá-la; o detalhe de “pegar” a mulher um pouco mais para a esquerda mostra o nível de detalhes a que chega a percepção do assassino em relação ao seu método; o modo como fala dos ossos da vítima, parecendo que se orgulha de tê-la acertado na altura do fêmur; o barulho “agradável” dos ossos quebrando; a habilidade de pilotar demonstrada, quando passa rente a uma árvore e, finalmente, o corpo descrito vertiginosamente como desengonçado, colorido de sangue, em cima de um muro. Existe, como pudemos ver, cuidado em descrever os detalhes, pois cada gesto ganha em potencialidade simbólica dentro do ritual.

Além dos gestos, vestimentas e comportamentos, o ritual deixa sua marca formal na estrutura narrativa. No caso, distinguem-se dois planos marcados espacial e temporalmente: o fluxo da corrente temporal e repetitiva que forma o cotidiano, com o tempo diurno da tensão e do trabalho e o espaço noturno de retorno à casa, à família e ao relaxamento do descanso; o corte estabelecido nessa corrente mecanizada, que propicia a suspensão da mesma, em direção à aventura, ao jogo e ao brinquedo do protagonista. No primeiro plano decorre o curso da vida diária, na esfera social pública do trabalho e, depois, da intimidade familiar. No segundo, o plano da vida privada, o segredo do personagem desenvolvido ritualisticamente como forma de compensação prazerosa para o enfrentamento da realidade.

O primeiro plano descreve a seguinte sequência: o trabalho (tensão) e o retorno para casa, no período de relaxamento: o jogo de paciência da mulher, o uísque, a música dos filhos, o jantar, o pedido de dinheiro dos filhos, a novela e a espera para o momento de dormir. Após o jantar, enquanto decorre o tempo da novela para a empresa, como uma espécie de “sobremesa” ou diversão para o pai e marido, abre-se o espaço e o tempo de aventura para o

protagonista. Nesse “cronotopo” (Bakhtin, 1988, p. 211) ritualístico, também marcado pela tensão e relaxamento ou alívio, o assassino executa a sua vítima seguindo as regras do seu jogo e retorna para a casa, para a família e para o sono, atando ciclicamente os dois planos narrativos.

A sequência do ritual, no seu miolo de tensão e relaxamento, fica bem caracterizado no seguinte momento: “Não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior” (FONSECA, 1994, p. 397). Antes da sequência, o seu início, em contraposição dialética à corrente do cotidiano, marca a inversão do trabalho e do tempo do compromisso para o instante da diversão e do jogo. Com o fim da suspensão, a síntese dos opostos reata o cotidiano, ao mesmo tempo em que lhe dá o combustível simbólico para a sua continuidade.

Se nos contos anteriormente analisados a necessidade dos personagens era transformar a realidade, em “Passeio noturno” a percepção deve ser outra. Quando o personagem termina o ato transgressor e vai dormir, mostra que sua intenção não é transformar a realidade, mas buscar uma forma de satisfação pessoal: “Vou dormir, boa-noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia” (FONSECA, 1994, p. 397), Como afirma DaMatta, estamos em um momento equivalente ao da “associação entre a festa, um domínio especial, e as alternativas de ação que ela pode abrir, seja para voltar satisfeito ao cotidiano, seja para transformá-lo” (1990, p.42). Ou seja, o ritual, para esse personagem, possibilita uma esfera de realidade em que pode ser quem quiser, no caso um assassino; e, ao mesmo tempo, permitir a suspensão do cotidiano, pois nesse ritual o ato de sair do cotidiano é equivalente ao de matar uma pessoa: “O caminhar cotidiano é funcional, racional e operacional, pois tem um alvo específico: o trabalho, a compra, o negócio, o estudo. Mas no caminho do ritual, ou melhor, no caminho consciente do ritual, o alvo e a jornada se tornam mais ou menos equivalentes” (1990, p. 83). O fato de o personagem sair sem uma direção determinada, confirma isso: “Saí, como sempre, sem saber para onde ir”. E, tendo voltado satisfeito, volta ao cotidiano: “Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? Perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo” (FONSECA, 1994, p. 397).

Nesse conto, em particular, como ficou esboçado nos dois planos da estrutura narrativa, há uma valorização da oposição espacial casa *versus* rua. No contexto da casa, temos uma família vivendo seu cotidiano, com suas responsabilidades e ocupações; há também um pai de família que busca fugir desse cotidiano, do espaço da casa para a rua, a fim de consumir sua intenção secreta. Existe uma diferença entre a *rua* e a *casa*, como nos explica Roberto DaMatta: “a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus

imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que a casa remete ao universo controlado, onde as coisas estão em seus devidos lugares” (1990, p. 73). O que esse trecho mostra é que existe uma distinção social entre as relações em uma casa e na rua. Elas adquirem aspectos opostos, delineando uma maneira de ser própria: “a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subtende harmonia e calma: local de calor e afeto” (1990, p. 73). Vemos que, nesse sentido, o conto estabelece uma relação nada afetiva entre as pessoas da casa, de modo que o narrador parece ter uma relação mais íntima com suas vítimas que com sua família. Os domínios *casa* e *rua* permitem-nos, no entanto, estudar a ritualização: “A oposição entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro, sobretudo quando se deseja estudar a ritualização” (1990, p. 73). Essa distinção é crucial para esse conto, pois temos o contexto do cotidiano representado pela casa, com a família e os filhos, e o contexto fora do cotidiano, marcado pela rua, para o qual se volta a personagem em sua busca por satisfação. A ironia é que essa satisfação tem o alto custo de uma extrema violência. E, nesse caso, a violência explícita do ritual é ainda mais irônica porque se torna a moeda de troca para a violência implícita, que se arrasta na corrente do cotidiano.

1.3.4 “O cobrador”

Se nos contos anteriormente analisados temos uma situação inicial bem estabelecida, com conflito, clímax e desfecho, nesse conto, tais elementos são revelados, não tão marcadamente, com o decorrer da narrativa. Não há no início o motivo que leva o cobrador a matar pessoas, pois ele vai sendo mostrado aos poucos. Isso é possível porque o narrador é também o protagonista do conto e, auxiliado por essa estratégia discursiva, mostra suas ações mas esconde seus motivos. As retribuições violentas atestam um motivo escondido, um processo de vingança revelado nas relações travadas quando o Cobrador entra em contato com as pessoas.

A ideologia do Cobrador é marcada nos momentos de insurreição, constantes durante todo o conto: “Dei um tiro no joelho dele, devia ter matado aquele filho da puta” (FONSECA, 1994, p. 492). Mas é na reação social proclamada pelo personagem que ela se manifesta declaradamente: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA, 1994, p. 493). Essa resposta, marcada pela violência, parece ser o legado que o narrador carrega como um peso social e para o qual se volta, procurando devolver aquilo que lhe tiraram: “Fico na frente da televisão para aumentar meu ódio” (FONSECA, 1994, p. 493). Sentado diante da televisão, as discrepâncias sociais aturdem e incentivam o ódio do Cobrador em um movimento constante: “Quando minha cólera está diminuindo, e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta” (FONSECA, 1994, p. 493). Nesse, como no primeiro conto analisado, a televisão tem a capacidade de realçar diferenças, provocando reações.

A singularidade desse conto está na pluralidade de sequências violentas, mas que acabam interligadas por um motivo comum: uma espécie de vingança. No total são seis sequências ou casos de violência que alçam a personagem do seu cotidiano para um momento autônomo e distinto, regido por regras próprias e coberto de atitudes impensáveis durante a rotina cotidiana. Uma delas é a reação contra o dentista no primeiro episódio do conto: “Esperei meia hora, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco” (FONSECA, 1994, p. 491). Dentro do consultório, o cliente é atendido e cobrado pelo serviço. No entanto, com uma reação surpreendente, retira do blusão uma arma e ameaça o “doutor”: “Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de cuspe bateu na cara dele – que tal enfiar isso no seu cu?” (FONSECA, 1994, p. 491).

A raiva aparentemente injustificada torna-se argumento constante do narrador-protagonista durante toda a narrativa. No consultório, após revoltar-se, destrói toda a aparelhagem do “doutor”: “tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar os pés e as mãos” (FONSECA, 1994, p. 492). Nesse instante, há uma reação violenta que conduz também para uma inversão: a centralização do Cobrador no espaço. Ele torna-se o elemento central daquele lugar, que era inicialmente do dentista, que possui conhecimento e é capacitado para cumprir tal tarefa. Desse posto central, o Cobrador estabelece novos parâmetros para a sua relação com a vítima, pois, controlador da situação, destrói todos os objetos do consultório e humilha o dentista. O Cobrador provoca a rendição não do homem, mas do profissional, ao destruir seus instrumentos de trabalho, declarando sua frustração transformada em ódio: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta” (FONSECA, 1994, p. 492). Essa é a grande inversão do conto: de pagador, o personagem transforma-se em cobrador.

No transcorrer de narrativa, ficamos sabendo aos poucos da raiva que ele sente pelos burgueses e de sua reação violenta como resposta a essa raiva. Após a revolta contra o dentista, quando está andando pela rua, o narrador volta-se para si mesmo, reafirmado sua conduta e evidenciando seu conflito: “A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo!” (FONSECA, 1994, p. 493). Do jogo entre o conflito subjetivo e sua concretização ou exteriorização em forma de vingança, surge a violência, como mostra João Luiz Lafeté (2004), em seu ensaio *Rubem Fonseca, do lirismo à violência*: “Aquele delicado equilíbrio entre a ação e a subjetividade expandida que vimos em ‘A força Humana’, dá lugar agora à brutalidade do ato realizado sem hesitações, com crueldade fria e deliberada” (p. 390). O leitor é aproximado desse jogo narrativo, em que um marginal rompe certos limites para criar suas leis, informando suas razões para tal conduta.

A linguagem deixa transparecer a condição social do narrador, como podemos ver na sequência do consultório do dentista: “Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço” (FONSECA, 1994, p. 491) As frases são curtas, normalmente em períodos simples, transparecendo a simplicidade do personagem e dando à narrativa um caráter oral necessário a ela: “A simplicidade da linguagem pode ser vista como um passo em direção à situação econômica da personagem” (VIDAL, 2000, p. 140). Deslocados para o eixo marginal, somos levados à sua própria subjetividade: “Só rindo. Esses

caras são engraçados” (FONSECA, 1994, p. 492). Na narrativa, são vários os momentos em que a expressão “só rindo” aparece, mostrando a interioridade da personagem. Desse choque entre o interior e o exterior surge a tentativa de mudança encontrada nas suas reações violentas: “Rubem Fonseca soube, escolhendo a primeira pessoa narrativa fixa, tomar o rumo direto para a experiência íntima com a personagem” (SANTOS, 1974, p. 114).

A experiência interna do personagem é colocada justificando cada ação, como aquela do homem em uma Mercedes: “me irritam esses sujeitos de Mercedes” (FONSECA, 1994, p. 492). Segue-se a essa afirmação a sequência do assassinato. Irritado com a buzina do carro, o Cobrador coloca-se diante da Mercedes e, após uma breve inspeção na rua para ver se não havia ninguém, dispara o revólver contra o carro: “Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa” (FONSECA, 1994, p. 492). Após uma tentativa de fuga, o motorista está ferido, com seu uniforme branco coberto de sangue: “Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha” (FONSECA, 1994, p. 493). Em uma espécie de julgamento, o autor do assassinato expõe o motivo e a culpa que levam a vítima à pena máxima: “E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse — você vai morrer” (FONSECA, 1994, p. 493). Em um gesto irônico, o Cobrador oferece o tiro de misericórdia: “Ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia?” (FONSECA, 1994, p. 493).

Ainda na rua onde ocorreu o crime anterior, o Cobrador mata também um muambeiro, um malandro com quem negociava a compra de um revólver: “O cara da Magnum já tinha voltado” (FONSECA, 1994, p. 493). Quando o muambeiro volta, anuncia sua malandragem: “Cadê as trinta milhas? Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse” (FONSECA, 1994, p. 493). Tal comentário produz uma resposta do Cobrador: “A mão dele era branquinha, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes” (FONSECA, 1994, p. 493). A comparação denuncia a diferença social entre o malandro, esperto, ambicioso e astuto, e o marginal: vingativo, direto e violento. A projeção dessa diferença é realçada pela maneira extrema como o marginal resolve seus conflitos, pois diferentemente do malandro, que procura ser assimilado pela sociedade, o marginal resolve seus conflitos com o confronto direto e violento: “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf” (FONSECA, 1994, p.493).

Nesse processo de vingança, entre um assassinato e outro, podemos ver a diferença entre o ritual, como um momento marcado e especial, e o cotidiano, a rotina social, em que as diferenças são salientadas e mantidas. Quando essa diferença não é marcada, o ritual não se

realiza. É o que acontece na relação entre o Cobrador e a mulher com quem mora: “Na casa de uma mulher que me apanhou na rua” (FONSECA, 1994, p. 494). Aí vemos que ambos são pobres e compartilham dessa situação: “Esta fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala” (FONSECA, 1994, p. 495). Por isso, o narrador mantém uma relação amistosa, cercada até de certo cuidado com esta mulher: “Quer que eu te mate? [...] Quero que você me foda” (FONSECA, 1994, p. 495). Após o ato concretizado, ele declara aquilo que lhe parece ser uma conduta correta para com ela: “Fodemos. Ela agora está dormindo. Sou Justo” (FONSECA, 1994, p. 495). Esse personagem parece distante do homem que mata por justiça, mas percebemos que a sua justiça, no contexto de uma aproximação social, permite manter uma relação de troca e cuidado com uma pessoa.

No conto, há um crime em particular, que apresenta de maneira clara como ocorre o rito: o assassinato do casal na praia, logo após uma festa. Tal crime expressa, em suas peculiaridades, toda rede de significação em torno do ato que se configura para além do crime, ganhando traços simbólicos e ritualísticos.

Temos, em primeiro lugar, a escolha do lugar feita pelo Cobrador: “Da rua vejo a festa na Vieira Souto [...] Estava ali desde as nove horas, quando passara pela frente, todo municiado, entregue à sorte e ao azar, e a festa surgira” (FONSECA, 1994, p. 493). Apesar da aparente arbitrariedade, há a escolha cuidadosa do lugar onde ele caminhava, a rua Vieira Souto. Isso mostra que o personagem não havia escolhido a vítima, mas sabia exatamente o local em que encontraria o perfil procurado. Devidamente vestido para o ritual, o assassino escolhe suas vítimas e o momento certo para abordá-las.: “Um deles me interessou muito, um carro vermelho e nele um homem e uma mulher, jovens e elegantes” (FONSECA, 1994, p. 496). Utilizando-se de sua vestimenta diferenciada, o Cobrador inicia o ritual: “Eu vinha mancando e ele apenas me deu um olhar de avaliação rápido e viu um aleijado inofensivo de baixo preço” (FONSECA, 1994, p. 496). A maneira como a ação é conduzida, desde a espera, a vestimenta, da seleção à abordagem, auxilia na construção dramática do momento, realçada pela intensão do assassino:

Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante e murmurei — vou te dar a atenção que você merece, não foi à toa que você vestiu a sua melhor calcinha e foi tantas vezes à costureira e passou tantos cremes na pele e botou perfume tão caro (FONSECA, 1994, p. 496).

Tendo feito isso, o Cobrador leva o casal para uma praia, fazendo desse um local destacado e singular. Isso porque quando encontra Ana, uma garota da qual ele gosta, o narrador afirma que a praia é um local em que todos são iguais, ricos e pobres: “Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles” (FONSECA, 1994, p. 499). Essa percepção da homogeneidade confere ao lugar uma noção destacada. Ao levar as vítimas da rua Vieira Souto, lugar marcado pela riqueza, para a praia, espaço de contrários, o Cobrador instaura, já no espaço, um nivelamento entre os opostos sociais, revelando um equilíbrio entre os participantes do ritual.

Na praia, um espaço marcado, o tempo parece estar suspenso, deflagrando a violência do ato, como um momento especial, por isso, as ações ocorrem de maneira rápida até certo ponto, o decepamento. A intensão do estrupo, como vimos, é ajustada para uma morte rápida, quando descobre que a mulher estava grávida: “Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o 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” (FONSECA, 1994, 497). A violência exacerbada demonstrada pelo tiro na barriga, culmina em uma execução: “A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina” (FONSECA, 1994, p. 496). Na cena, vemos a agressão se estendendo até a próxima geração, que seria a herdeira da riqueza que as vítimas possuíam. Isso demonstra o direcionamento de sua raiva, que não é apenas para o casal, mas para uma sucessão de pessoas que recebem o legado da riqueza ou a conquistam.

Quando o Cobrador volta-se para o marido, inicia-se a repetição de um ritual que ele havia visto na televisão, em que se decepava uma cabeça de animal com apenas um golpe de facão. Agora, o alvo é a cabeça, destituída de seu conjunto, em um brutal ritual direcionado inicialmente para os animais.

Os gestos ganham potencialidade nesse momento e novas regras são impostas. O Cobrador, com todo o cuidado, prepara a vítima em um tom narrativo detalhista, descrevendo cada gesto e palavra, como se pretendesse afastar-se mais ainda do cotidiano para vivenciar esse momento singular. Ele descreve cada detalhe, posição, sentimento, pois seu desejo é arrancar a cabeça de alguém com um só golpe de seu facão:

Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas

os decapitadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando. (FONSECA, 1994, p. 494)

O trecho exemplifica bem o que diz Alfredo Bosi (1981) sobre Rubem Fonseca: “A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (p. 18). Por isso, é interessante observar o cuidado com os gestos, as mãos, a altura, a força do golpe que desfere no homem da gravata borboleta, inclusive entre o alçar e o desferir há uma descrição que alcança o poético: “Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos; vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele” (FONSECA, 1994, p. 497).

Dominador e opressor da situação ritualística, o Cobrador literalmente “desfere o golpe” final contra essas pessoas, imprimindo um conjunto de regras que deve ser seguido até o decepamento. Ele estabelece um jogo entre o que viu na televisão e o ritual que ele iniciou. Nesse jogo, cria um rito dentro de outro, em que a morte é o único resultado. Se, no primeiro, ele condiciona o resultado à rapidez, com ações curtas, neste segundo, há a busca pela perfeição, como vemos na preparação criteriosa da vítima e a enunciação dos gestos:

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés.
Ajoelha, eu disse.
Ele ajoelhou.
Os faróis do carro iluminavam o seu corpo. Ajoelhei-me ao seu lado, tirei a gravata borboleta, dobrei o colarinho, deixando seu pescoço à mostra.
Curva a cabeça, mandei (FONSECA, 1994, p. 497).

A regra que ele estabelece em seu jogo é conseguir repetir o ato do ritual que viu na televisão, ou seja, decepar a cabeça com um único golpe, objetivo que não é alcançado. Na sucessão de golpes, o Cobrador, encharcado com o sangue da vítima, não desiste até conseguir retirar a cabeça do resto do corpo:

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço (FONSECA, 1994, p. 497).

Mesmo desconfiado que o homem havia morrido, o assassino continua com o ritual: “Botei o corpo sobre o paralamas do carro” (FONSECA, 1994, p. 497). Comparando a um gesto de arte, o narrador parece conquistar certo cunho poético em suas declarações, criando sua própria arte: “Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar” (FONSECA, 1994, p. 497). Sua arte, feita com sangue, faz surgir um artista da violência, um animal e homem ao mesmo tempo, um ato criador que agrega a morte como elemento fundamental para a sua concretização: “os decapitadores eram verdadeiros artistas” (FONSECA, 1994, p. 494).

Concretizado seu desejo, o transeunte que vagava como um manco pelas ruas, afirma sua identidade no ritual: “Brock! a cabeça saiu rolando pela rua. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador”(FONSECA, 1994, p.497). Surge um novo nome, uma nova figura, a confirmação de uma identidade. Como citado, DaMatta afirma que o ritual é um acontecimento simbólico regido pela inversão e dá como exemplo o pobre que torna-se rico e o homem que vira animal. Como ocorre nesse instante, o cobrado vira Cobrador e animaliza-se: “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” (FONSECA, 1994, p. 497). Um animal surge entre os corpos mutilados, um uivo é solto para colocar medo em todos, um animal é formado pela força das imagens que se nos colocam, uma metamorfose de homem em animal é descrita pelo próprio objeto transformado.

A vestimenta também agrega valores muito significativos durante o ritual, como a marcação hierárquica ou sua reestruturação. No crime praticado pelo Cobrador há uma descrição simples, mas importante sobre seus participantes. Em um primeiro momento, vê-se a descrição do casal: “ele ajeitando a gravata borboleta e ela o vestido e o cabelo” (FONSECA, 1994, p.496). Depois o narrador focaliza a mulher: “Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante...” (FONSECA, 1994, p.496). Comparadas à descrição da vestimenta de um anti-herói, essas ganham uma nova significação. Na continuidade da cena, “Um casal de meia-idade passa por mim e me olha com pena” (FONSECA, 1994, p. 496). Existe aí uma grande distância entre a gravata borboleta e o vestido azul e esvoaçante e um tipo de roupa que gera pena às pessoas.

Esta distância é invertida durante o ritual. As pessoas socialmente poderosas, frequentadoras de um dos lugares mais famosos do Rio e que se distanciam dos pobres, principalmente, pela roupa “chique” e, essencialmente, cara que usam, são colocadas de joelhos: “Ajoelha eu disse. Ele ajoelhou” (FONSECA, 1994, p. 497). Essa inversão

transforma-se num gesto simbólico, designando submissão diante de um pobre “coitado” que inspira, nos outros, pena.

O seguinte ato de violência acontece em um prédio e parece ser a realização da intensão não concretizada no ritual anterior, o estupro, concernente a umas das dimensões reconhecidas e cobradas pelo personagem, o sexo. Figura entre os elementos manipulados para a construção do ritual a troca de identidade: “Uma caixa preta debaixo do braço. Falo com a língua presa que sou o bombeiro que vai fazer o serviço no apartamento duscenthos e um” (FONSECA, 1994, p. 497). O personagem sabe utilizar muito bem a seu favor sua figura um tanto peculiar. Se no crime anterior ele engana com o disfarce de mendigo, nesse, ele cumpre seu objetivo utilizando-se da figura de um bombeiro e com a peculiaridade de uma característica própria, a língua presa. Tal encenação permite a entrada em um mundo que não poderia ser seu. Assim, utiliza-se da identidade forjada, própria do ritual, para conquistar o acesso ao prédio: “O porteiro acha graça na minha língua presa e me manda subir” (FONSECA, 1994, p. 498).

Tendo chegado ao espaço especial do prédio, inicia seu plano e tenta entrar em algum apartamento: “Começo do último andar. Sou o bombeiro [...] Só vou ter sorte no primeiro andar” (FONSECA, 1994, p. 498). Nesse movimento descendente, consegue invadir um apartamento e dá início ao seu ato. Em outro movimento, agora socialmente ascendente, amarra a empregada e estupra a mulher, a dona do apartamento. Percebe-se que ele direciona o ato em si para a “dona”: “Amarrei a empregada, fechei sua boca com esparadrapo. Levei a dona pro quarto” (FONSECA, 1994, p. 498). Nesse instante, ele inicia o estupro, cobrando aquilo que acredita ser seu por direito.

Sua resposta à pressão externa identifica-se com uma violenta opressão às suas vítimas, direcionada para um público específico, como pudemos ver. Existe a invasão do espaço privado da casa em que se acrescenta a espoliação das relações íntimas do casal. Percebe-se, assim, que seu objetivo não é apenas o estupro, pois ele poderia ter estuprado a empregada, mas a recuperação de certas relações que lhe teriam roubado. A distância social que afastava os dois é suprimida e elevada à coerção de uma relação forçada, em que as regras são impostas pelo agressor dentro do espaço circunscrito mais íntimo da mulher, seu quarto: “Tira a roupa. Eu não vou tirar a roupa, ela disse, cabeça erguida” (FONSECA, 1994, p. 498). A reação da mulher é justamente o motivo que ele espera: destruir o que mantém a “cabeça erguida” e promover uma inversão nas relações sociais do cotidiano, em um ato humilhante e violento: “Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados” (FONSECA, 1994, p. 498). Quando termina o ato

de violência, em uma declaração sarcástica, o Cobrador “dá um conselho” e diz para não abrir mais a porta para o bombeiro.

O último caso é de um homem que está saindo de uma casa de massagem e é abordado: “enquanto ele abre o carro eu encosto o revólver na sua barriga” (FONSECA, 1994, p. 501). O espaço é de promiscuidade, de relações superficiais e banais, sustentadas pelo dinheiro. Nesse contexto, o “Cobrador” quer expor o tipo de relação volúvel da prostituição, destruindo aquilo que a mantém, os clientes. Segundo Fabio Lucas (1976), em seu texto “Aspectos da ficção contemporânea”: “O que está ocorrendo é que os dramas psicológicos das personagens degradadas transmitem uma disfarçada e sutil censura aos bloqueios, põem em questão o sistema incapaz de tecer uma rede de relações baseadas na justiça e no amor” (p. 229). O amor representado pela negligência do marido e a justiça representada pela ação do Cobrador. A vítima é descrita assim: “Ele tem o ar petulante e ao mesmo tempo ordinário do ambicioso ascendente egresso do interior” (FONSECA, 1994, p. 501). Toda a descrição da vítima é dada pelo narrador-vingador, por isso, o uso abundante de avaliações como “ordinário”, “ambicioso”, “ascendente” e “egresso”.

Confirmada a posição social, o narrador dá continuidade ao seu plano: “Vamos para a sua casa, eu digo” (FONSECA, 1994, p. 501). O primeiro passo não dá certo por causa da esperteza da vítima, que afirma não ser da cidade. Em seguida, a vítima, tentando provocar algum tipo de compaixão no agressor, diz ter três filhos e uma esposa, uma família, fato que se torna irônico, tendo em vista o lugar em que foi encontrado. Dentro do carro, após tentar levar a vítima para sua casa, o assassino decide matá-la, criando uma espécie de critérios ou motivos para a quantidade de tiros que irá disparar: “Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf” (FONSECA, 1994, p. 501). Os tiros direcionados para cada filho são as regras estabelecidas para o assassinato, como se cada tiro contivesse seu significado, não fosse destituído de motivação ou importância. A regra se intensifica quando ocorre o tiro na cabeça para a mulher, revelando que o desejo do agressor era matar toda a família. O excesso de violência carrega as regras do ritual que o agressor estabelece, destronando o poder exercido pelo dinheiro e instaurando um momento marcado e suspenso, salpicado de sangue e violência, em um processo muito singular de vingança.

1.3.5 “O quarto selo”

Este conto é narrado em 3ª pessoa, adequando-se ao tom de mistério de sua trama e à linguagem objetiva, cifrada e técnica, pontuada por siglas e seus significados. Essas estratégias discursivas geram um efeito apocalíptico, envolvendo também o conto com uma atmosfera de narrativa distópica, além de sugerir particularidades do gênero de ficção científica. A narração impessoal, técnica e precisa, como o andamento e o assunto do conto exigem, é pontilhada por discursos diretos destacados por aspas, fazendo com que as vozes dos personagens fiquem mais desumanizadas, expressando precisamente o necessário para o estabelecimento das comunicações, às vezes em código, e sempre dentro de um sistema de controle, como se filtradas pelo “IVE (Identificador Vocal Eletrônico)”, aparelho que desempenha essa função na trama narrativa,

Esse tipo de narração gera distanciamento do narrador, que transita entre dois grupos de personagens, ora focalizando um, ora outro, intercambiando com as cenas de suas participações, as suas funções na narrativa. Essa estrutura, como indica Wendel Santos (1978) é uma característica do livro *Lúcia McCartney*, do qual o conto faz parte: “Ele projeta uma forma nova, se descobre uma situação humana que a justifica. E isso acontece com dois processos de sua narrativa: a decomposição do diálogo e o jogo de cenas” (p. 112).

Nesse conto, tal jogo articula os dois grupos de personagens, ao mesmo tempo que fragmenta a narrativa como peças de um jogo de montar, de acordo com o caráter de suspense que comanda as ações dos dois grupos. A relação entre as cenas formadas por partes ou blocos numerados de 1 a 11 e a articulação dos diálogos entrecortados complementam os efeitos de suspense e de enigma dos gêneros de ficção científica e investigação policial. Por sua vez, os diálogos entrecortados agilizam o discurso, reforçando a habilidade e agilidade técnica dos agentes do governo e dos exterminadores.

Entre os dois grupos de personagens, um deles, o dominador, é o do poder institucionalizado, em que se destaca o seu líder GG, o Governador Geral, e a composição de todo o aparelho estatal, controlador e repressivo, composto por uma forte estrutura de sustentação material e por seus funcionários comandados. O outro conjunto, o dos segregados, é um grupo revolucionário, comandado pelo líder Cacique, que dispõe, como meio de ação, além da revolta da massa, a habilidade profissional de 5 agentes especiais, os “exterminadores”.

O confronto entre os dois grupos, que forma o eixo do conto, tem como alvo a captura ou a morte de seus líderes. O alvo do grupo dos opositores já aparece na 1ª cena, na pergunta

de um opositor (“Qual é o alvo?”, pergunta o Exterminador com sotaque carioca, os *ll* soando como *uu*”) e na resposta do líder: “O GG.” (GG: Governador Geral)”. Como os blocos 1,3 e 5 focalizam os grupos dos marginalizados, a revelação do objeto de busca do outro grupo ocorre no bloco 4, quando o Governador nomeia o seu agente: ““Pan, ouça, não quero que você se preocupe com as explosões urbanas. Isso é rotina. Quero que você se concentre no Cacique. Nós queremos apanhar o Cacique. Será uma grande vitória psicossocial”” (FONSECA, 1994, p. 265).

Para esse grupo, como ficou dito, o ato excepcional é a captura do Cacique, o que abre a perspectiva do ritual instaurar-se na rotina da luta entre o poder instituído nesse contexto social e as manifestações de insubordinação. Por isso, o leitor é levado a crer que toda a sequência planejada pelo Governador Geral de entrevistar Pan Cavalvanti, bloco 2, por meio do “CTCF: *Compartimento de Transmissão de Circuito Fechado*” de TV e convidá-lo a assumir o “DEUS: *Departamento Especial Unificado de Segurança*”, bloco 4, faz parte da abertura desse processo de caçada, ainda mais quando afirma que “Informações, com fator de exatidão oitenta, dizem que o Cacique entrou no país, vindo dos Estados Unidos” (1994, p. 264).

Mas, nesse momento, há outra quebra narrativa como aquelas que aconteceram, primeiro, entre os blocos 1 e 2, o do encontro e diálogos dos exterminadores com o líder Cacique e a mudança da focalização para o espaço blindado e extremamente equipado com mecanismos de segurança da ante-sala e sala do Governador. Depois, entre o bloco 3, que focaliza o estranho hotel em que o exterminador escolhido para a missão de matar o Governador hospeda-se e o 4, já descrito, em que Pan Cavalcanti assume o “DEUS”, nomeado pelo Governador. A nova quebra dá-se entre o bloco 5, que focaliza a revolta nas ruas de cerca de duzentas mil pessoas e grupos dos guerrilheiros denominados “BBB”, e o bloco 6, curto, noticioso, apresentando estatisticamente a revolução:

6. Terça-feira, dia 26. Pelos cálculos eletrônicos, apenas oito mil pessoas morreram nas agitações da semana. Sociólogos se surpreenderam com o pequeno número de perdas. As forças de Repressão Anti-social, usando o GASPARE e IE-IE-IE, dominaram a situação. Trezentas mil pessoas ficaram desabrigadas. (IE-IE-IE: *Irritante Epidérmico Triplo Concentrado*.) (FONSECA, 1994, p. 265).

Esse jogo dispersivo embaralha o leitor que, precisando de um fio narrativo, ata-se às sugestões deixadas pelas pistas plantadas nos blocos seguintes. Assim, ao percorrer o bloco 7, o leitor vê os efeitos da revolta, com os caminhões de limpeza pública recolhendo os

cadáveres, e acompanha o personagem Pan em ação: “Pelo rádio, em código, Pan transmitiu a seguinte mensagem: ATENÇÃODEUSATENÇÃODEUSCHEFESDEDIVISÃOREUNIÃOHOJEDEZOITOHSLEVOPRISIONEIROIMPORTANETEPAN” (FONSECA, 1994, p. 266). Em seguida, o novo agente de segurança chega a um edifício e no 74º andar, na porta do apartamento 7404, diz ao microfone com “Identificador Vocal” que tem uma encomenda para o Chefe. A porta abre-se e o leitor tem uma surpresa porque o narrador descreve os detalhes de um assassinato: “Dentro da sala estava um jovem de óculos. O disparo de Pan furou a lente dos óculos, entrou pelo olho e varou a cabeça do rapaz, que caiu no chão. Os óculos continuaram no seu rosto. O barulho da arma foi pouco maior do que um sopro. Supersilenciador” (FONSECA, 1994, p. 266)

Diante da surpresa, o leitor refaz seu percurso de entendimento textual e conclui que o personagem Pan infiltrou-se arditamente (“Encomenda para o Chefe”) no espaço do inimigo: “ O Chefe, que estava deitado na cama, levantou-se quando viu Pan entrar no seu quarto” (FONSECA, 1994, p. 266). Nesse momento, o leitor, que passara pelos elementos que marcam a passagem da “rotina” (“explosões urbanas”) para a ação da busca do líder revolucionário, tem certeza que já está acompanhando esse rito de captura para o processo de dominação: “Pelo movimento do corpo, Pan viu que o chefe era canhoto. Com grande precisão Pan atirou no cotovelo esquerdo do chefe, partindo seu braço. ‘Eu quero você vivo’, disse Pan” (FONSECA, 1994, p. 266).

No bloco seguinte (8), esse percurso de leitura é motivado mais ainda pela temática da tortura, o espaço da cena (“Subterrâneo do DEPOSE: Departamento de Polícia Secreta”) e o desenvolvimento da ação: “Um velho guarda ensinava um guarda mais jovem a montar o PERSAB. (PERSAB: *Persuasão Absoluta, instrumento de tortura física. Não confundir com PERCOM, Persuasão Compulsiva, também instrumento de tortura, mas apenas psíquica.*)” (FONSECA, 1994, p. 266). Preparados os instrumentos, com as funções e operacionalizações, o narrador corta a cena e focaliza o quadro 9, a sequência da tortura: “O chefe estava deitado na cama de ferro” (FONSECA, 1994, p. 267). Como em um processo de tortura, esse bloco é todo fragmentado, entrecortado por frases curtas, alternando a descrição do narrador, as vozes e ações dos personagens:

A câmera e o microfone de TV, operados na sala do GG, aproximaram-se do rosto do Chefe.

“Nós só queremos saber em que lugar está o indivíduo denominado Cacique”, disse o GG, através do alto-falante.

“Não adianta falar”, disse Pan, “nós arreventamos os tímpanos dele. As perguntas têm que ser feitas por escrito. Ele ainda enxerga alguma coisa” (FONSECA, 1994, p. 267).

Começa a deflagrar-se uma situação irônica, pois a violência da tortura pode impedir o seu desenvolvimento, que pressupõe uma revelação por parte do torturado. Mais que isso, essa “imperícia” é notada pelo “guarda velho” (“Nunca vi serviço tão malfeito. Assim ele vai matar o homem.”) e influencia o leitor, que deduz que o torturado morreu: “O Chefe estava imóvel na cama” (FONSECA, 1994, p. 267). Essa influência ganha mais consistência com o novo comentário do “guarda velho” (“Acho que ele foi apertado demais.”) e sua explicação entre a diferença de métodos utilizados pelo antigo e o novo agentes: o “PERCOM” daquele e o “PERSAB” deste, ou seja, a tortura psíquica *versus* a física.

Diante dessa diferença de métodos, o leitor é levado a crer em uma conclusão irônica: a imperícia ou a falta de experiência de Pan leva o Chefe à morte, impossibilitando a revelação do esconderijo do Cacique. Nesse caso, há uma falha no ritual da tortura. Mas, a continuidade da sequência, no mesmo bloco, conduz a outros desfechos: Pan coloca o seu ouvido sobre a boca do torturado e surpreende a todos com a revelação: “Ele acabou de confessar tudo. Preciso falar com o GG” (FONSECA, 1994, p. 268).

Diante dessa reviravolta nos acontecimentos, o leitor e também os personagens concluem que o ritual da tortura cessou e a situação retorna à sua rotina: “‘A rotina é esta: ao terminar o serviço, o CONTROLE é consultado e decide, de acordo com o computador eletrônico, para onde vai o preso, se é liquidado ou recuperado’, explicou o guarda velho” (FONSECA, 1994, p.268). Nova surpresa é reservada a todos, leitor e personagens, pois espera-se que o torturado, depois da confissão, seja liquidado: “Pouco depois CONTROLE decidia, para a surpresa do guarda, que o preso devia ir para a Recuperação” (FONSECA, 1994, p. 268).

Esse conjunto de ironias, reviravoltas e surpresas contribui para a ambiguidade da narrativa, mas o leitor, diante do quadro 10, é instado a continuar acreditando em Pan devido à continuidade da sequência pós-tortura: “‘O Chefe falou. Preciso entrevista urgente. Supersecreta. Vis-à-vis’, disse Pan” (FONSECA, 1994, p. 268). Passando por todas as barreiras de segurança, Pan consegue a excepcionalidade de um encontro “vis-à-vis” com o Governador: “‘O caso é excepcional. Sua vida corre perigo. Não confie em ninguém’, disse Pan.” (FONSECA, 1994, p. 268).

Assim, no último bloco, espera-se o desfecho do caso com as revelações do Chefe conseguidas por Pan, em que a sessão de tortura configuraria o ritual necessário para a

conclusão desse desfecho e o retorno da rotina. Tudo indica que assim será, pois Pan tem acesso à sala secreta do Governador e o surpreende com a revelação: “‘Não temos tempo a perder. Dona Nova é um Exterminador. Temos que pegá-la imediatamente’, disse Pan” (FONSECA, 1994, p. 268). O Governador não acredita na traição de sua secretária de confiança, mas é convencido pelos argumentos de Pan e acaba revelando a saída de emergência atrás da estante. Nesse instante, o Governador recebe pelo sistema de intercomunicação direta uma mensagem do CONTROLE: “‘Disseram que o Chefe foi morto no DEPOSE. Quebraram o pescoço dele’” (FONSECA, 1994, p. 269). A informação, por um lado, ainda faz sentido: o Chefe, como pressuposto pertencente ao grupo dos revolucionários, acabou vingado e morto. Mas, por outro lado, contradiz a decisão do CONTROLE, anunciada anteriormente, “que o preso devia ir para a Recuperação”.

Nesse flagrante de contradição é que se dá o desfecho verdadeiro do conto:

Por um instante o GG olhou o rosto de Pan. Subitamente o GG enfiou a mão dentro do paletó. Mas o Exterminador foi mais rápido. Sua 54 Superchata detonou abrindo um buraco em cima do olho direito do GG, que caiu de bruços sobre o braço que segurava a própria arma anda dentro do paletó (FONSECA, 1994, p.269).

Da mesma maneira que o personagem GG foi enganado pelo plano do Exterminador, o leitor é envolvido pela trama do narrador. O personagem enganado, no instante de consciência, tenta defender-se, mas é abatido pela agilidade do Exterminador. A mesma habilidade que leva o leitor a reconhecer, no desfecho da narrativa, o seu início, a ponta que lhe fecha em círculo. Ou seja, o mesmo Exterminador demonstrando sua perícia:

O Exterminador colocou a automática num coldre especial nas costas, logo acima da região glútea. A arma ficava deitada, o cabo para a direita ou para a esquerda, indiferentemente: o Exterminador atirava com as duas mãos. Com incrível rapidez, o Exterminador sacou a sua 54 Superchata, apontando-a para o peito do Cacique. O Cacique nem piscou. Ele mesmo tinha ensinado aquele artil ao Exterminador (FONSECA, 1994, p. 261).

Reconhecida a peripécia que dá à trama narrativa seu desenho circular, o leitor reconhece também o movimento de inversão que a rege para caracterizá-la ritualisticamente: “um movimento especial fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas, personagens, gestos e roupas características” (DAMATTA, 1990, p.29). O que converteu esse acontecimento ou evento em “drama”, ou seja, em uma “unidade temporal autônoma”, além

dessas características, é a violência apresentada ou encenada na sessão de tortura e, depois, no desfecho, com o alvo afinal capturado e violentado com as regras de um rito de extermínio: “O Exterminador curvou-se sobre o corpo caído. Apoiou o cano da arma na base do crânio do GG e detonou uma segunda vez” (FONSECA, 1994, p. 269). Mais que a reiteração dos tiros, a violência solicita uma dose complementar: “É preciso tomar cuidado, a medicina de hoje está muito adiantada, pensou o exterminador enquanto pisava nos miolos do GG espalhados pelo chão” (FONSECA, 1994, p. 269).

Só agora se percebe que a unidade temporal autônoma envolve todo o conto em sua circularidade. O ritual de tortura, que ocorre na parte interna do texto, nos blocos 8 e 9, revela-se falso ou possivelmente encenado, dada a característica do Exterminador escolhido para a missão: “R podia ser infiltrado em qualquer parte do país ou do exterior. Ele assumia qualquer papel. Nem o IVE percebia sua impostura” (FONSECA, 1994, p. 261). Ou seja, o primeiro bloco, que também pode funcionar como a situação inicial e de preparativos para a ação dos Exterminadores, na verdade é o início do plano da execução do Governador. Todos os indicativos da competência do Exterminador R estão disseminados no bloco 1, o que atesta que a sua convocação já faz parte dos planos em ação: “R controlava os mínimos gestos – comer, andar, sentar, correr, fumar, até a maneira de pensar ele condicionava ao personagem assumido” (FONSECA, 1994, p. 262).

Eis a revelação: o Exterminador R assume o papel do agente governamental Pan. Ele é o seu duplo que arma no rito de sadismo do hotel a maneira de ocupar o lugar de Pan, representando-o integralmente, a ponto de enganar a todos na sessão de tortura encenada. Lá consegue os meios de vencer as barreiras de segurança e executar o Governador.

O que chama a atenção nesse conto é o seu caráter de planejamento, precisão e encenação. Ele joga com o direito e o avesso, o verdadeiro e o falso, gerando a ironia da inversão dos papéis para construir um ritual preciso e fatal. Tudo estava planejado e previsto como se arma o próprio conto. Assim, tanto na narrativa, com o seu caráter de representação, como no ritual de extermínio, planejado e executado por meio de um jogo de encenações, um esquema narrativo arma-se para ritualizar os correspondentes do conto: a conversão de um evento ou acontecimento em um “drama” saturado de violência; essa representação dramática tem uma configuração dialética e é regida por um mecanismo de inversão, a estrutura narrativa ganha um formato circular, fazendo com que toda a unidade temporal fique sob um efeito de suspensão, o ato de representação em que os personagens encenam trocas de papéis, gestos, roupas e linguagens. Tudo isso compõe o espaço do ritual.

CAPÍTULO II

O SENTIDO JUSTICEIRO

2.1 O SENTIDO DE JUSTIÇA

Andrés Jolles, em seu texto *Formas Breves* (1976), afirma que dentre as inúmeras acepções utilizadas para se tentar designar o conto tradicional, a que se popularizou foi a utilizada pelos irmãos Grimm, de modo que a uma narrativa atribui-se “a qualidade de Conto, sempre que ela concorde mais ou menos com o que se pode encontrar nos contos de Grimm (1976, p. 182). Assim, para determinar as características dessa forma narrativa, Jolles recorre às correspondências trocadas entre Jacob Grimm e Achim von Arnim, nas quais debatem sobre a natureza da composição artística: poesia da natureza e poesia artística. Para Arnim, não havia diferença entre elas, mas para Jacob Grimm, a primeira seria resultado de uma “criação espontânea”, enquanto a segunda seria uma construção literária, uma “elaboração”. Essa distinção é conduzida para uma outra nomenclatura: Formas Simples e Formas Artísticas.

Na continuidade do estudo, o autor traça um breve percurso histórico do conto e de suas diferenças com outro gênero, a novela. Por meio dessa comparação, ele passa a evidenciar quais seriam as características de cada forma e termina afirmando que os contos sempre proporcionaram satisfação, mesmo não sendo verdadeiramente morais, pois satisfazem nossa necessidade ao maravilhoso e ao natural. “Mostram as coisas como gostaríamos que acontecesse no universo, como *deveriam* acontecer” (1976, p. 198). Eles narram histórias em que a justiça é perturbada e, depois de uma sucessão de acontecimentos, retomada ao final.

Ao colocar o critério da justiça, insere, também, o conceito de ética do acontecimento ou moral ingênua; ou seja, uma ética regida pela regra de como as coisas devem ser no universo e, por meio da qual, o conto orienta-se para satisfazer esse movimento axiológico. Dessa maneira, afirma Jolles: “Se partimos desse julgamento para determinar a Forma do Conto, poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão ‘bons’ e ‘justos’ segundo nosso juízo sentimental absoluto” (1976, p. 200). Por isso, o conto opõe-se ao real como nós o observamos, contrapondo sua moral ingênua à imoralidade do real. Tal universo é chamado pelo autor de *trágico* devido à sua contrariedade com a moral ingênua, em que toda disfunção de sentimento de justiça deve

e é suprida por intervenção do maravilhoso: “Sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas essas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho de acordo com a moral ingênua” (1976, p. 201). Assim, concluído com uma implicação lógica, Jolles termina afirmando que “ao ingressar-se no universo do Conto, aniquila-se o universo de uma realidade tida por imoral” (1976, p. 202).

Para Jolles, a intervenção do maravilhoso seria o elemento transformador do conto, que lhe proporcionaria a resolução dos conflitos “reais” e a maneira para negar e rechaçar a “imoralidade da realidade”. Por isso seria seu componente intrínseco, sem o qual não poderia existir como Conto: “nesta forma, o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural” (1976, p. 202). Tanto é assim que o espaço deve também conceber-se fora do contexto histórico, para não perder seu princípio regulamentador, a moral ingênua. A escolha dos personagens assim como seus poderes trafegam para o campo do maravilhoso, pois esse é “o meio mais seguro de escapar à realidade” e permitir o resultado prático, no conto, da prevalência de uma moral e seu alcance sentimental sobre os elementos desagregadores. Em sua forma, por fim, afirma Jolles que o conto está “preenche de trágico”, mas também da justiça reconciliadora, que se manifesta por meio da intervenção do maravilhoso, “na acepção da moral ingênua”, para anular as forças daquele.

Assim, a intervenção do maravilhoso, na tese de Jolles, proporciona um reajuste na situação inicial do conto tradicional, levando ao desfecho a consequência inerente à moral ingênua, ou seja, a realização da justiça. Jolles, como se sabe, está tratando das “formas simples”, narrativas de criação espontânea, coletiva e de um contexto oral, bem diferente das “formas artísticas”, elaboradas por escrito e com autoria. Mas, nessa travessia de um tempo indeterminado dos contos de fada ou maravilhosos para um tempo histórico, mais próximo do real ou do seu simulacro, pressupõe-se que a “forma simples” tornou-se uma “forma artística” e, como tal, o conto literário moderno é visto.

Nossa hipótese para este trabalho é que o conto moderno pode ainda preservar alguns resquícios dos componentes que atuaram na motivação de sua criação, enquanto forma narrativa. Um desses componentes é o ritual, uma estrutura narrativa de transformação entre um ponto inicial, com uma determinada situação, e o final, que retoma aquela situação inicial, mas transformada pelos acontecimentos narrados. Nesse sentido, o ritual de uma certa maneira se manifesta nos contos de Rubem Fonseca e a sua função transformadora também pode estar a serviço do resgate de um outro componente pressuposto na origem e história do gênero: uma “ética do acontecimento” (JOLLES, 1974, p. 198). Só que, nesse novo contexto,

não se trata mais de uma moral ingênua, mas de uma reparação de um conflito ou desequilíbrio, que se torna uma reparação justiceira.

Não há em Rubem Fonseca o maravilhoso, mas sim o efeito do realismo artístico e, dentro desse ajuste estético, a intervenção ritualística proporciona dinamismo e transformação ao conto, pois possibilita, no contexto deles, um rearranjo de sua situação inicial como veremos adiante. O ritual, portanto, seria o elemento transformador da narrativa fonsequiana, realizando esteticamente a função que o maravilhoso exercia nos contos tradicionais, segundo Jolles. Ao invés da moral ingênua, que se distancia da realidade, temos o realismo feroz do autor, que, ao contrário da fuga, propicia o confronto com a realidade. Não carece de subterfúgios ou metáforas, a violência propicia o choque estético que faz transcorrer na narrativa a aliança indissociável entre a palavra e a representação do real. Forjado esteticamente, os contos fonsequianos celebram uma imoralidade nada ingênua, mas aguda e perspicaz, capaz de trazer à lume complexidades sociais. A forma dos contos, erguida sobre a história do gênero, recorre aos seus elementos primevos para afiançar sua identidade ao mesmo tempo em que estabelece com ela a irrevogável dissidência artística, resultado de profundo trabalho estético.

2.2 A CARNAVALIZAÇÃO DA LINGUAGEM.

A outra característica no texto de Fonseca que chama muito a atenção é a linguagem. Sempre considerada contundente, sua singularidade é reconhecida por vários estudiosos, entre eles Alfredo Bosi, em seu livro *O Conto brasileiro contemporâneo*, (1981): “A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (p. 18). Essa linguagem “brutalista” e repleta de palavrões confere certa atitude transgressora aos personagens de Fonseca.

Esse personagem é característico da ficção contemporânea, pois tal forma de expressão surge de um confronto entre o seu interior, que o impulsiona a uma ação e o exterior, que impede qualquer possibilidade de acesso a uma resposta, como indica Fábio Lucas, em seu texto, “Aspectos da ficção brasileira contemporânea” (1972): “Observa-se na sociedade industrial um declínio da narrativa centralizada na ‘crônica dos costumes urbanos’ e a ascensão daquela que cria a personagem dividida interiormente, mutilada e impotente, em choque com os valores que a esmagam” (p. 222). Esse conflito entre o mundo interior e exterior também é identificado na obra fonsequiana por Deonísio Silva em *Rubem Fonseca: Proibido e Consagrado* (1996): “A desordem do mundo não é vista apenas a partir do exterior; uma prospecção psicológica não tarda em revelar que os efeitos devastadores do mundo exterior sobre a realidade interior do herói é que o tornam problemático, uma vez que a situação o coloca, quase sozinho, contra o mundo inteiro” (p.77). Assim, dentre as várias saídas possíveis para expressar esse choque, a violência foi a escolhida pelos personagens de Fonseca.

Alfredo Bosi (1981) destaca que o surgimento de uma linguagem nova é fruto de uma relação entre o sujeito e o mundo, quando explica a obra de Guimarães Rosa: “A forma interna dessa comunhão de sujeito e mundo é um estilo que reativa as potências sonoras e simbólicas da palavra” (p. 12). De uma forma aproximativa, podemos utilizar essa relação para compreender a maneira violenta dos personagens de Rubem Fonseca se expressarem, que exporta para a linguagem o choque causado pela pressão externa que esmaga e a necessidade de uma resposta interna. Se a comunhão não existe entre o sujeito e o mundo, mas o enfrentamento, a linguagem deve expressar esse confronto, expressando seu resultado. Surge então a linguagem de Rubem Fonseca, marcada, violenta, pois assim seus personagens são e, no conflito entre eles e o mundo, assim se expressam, como indica Deonísio Silva (1996): “Como ficcionista, ele buscou e encontrou um modo de narrar que lhe possibilitasse o depoimento, o testemunho, e este modo de narrar foi se consolidando através desta escolha:

narrar sendo personagem” (p. 57). De modo que este personagem teria como parte de sua composição artística uma linguagem própria:

Ele apenas os recolheu [palavrões], utilizando-os para compor a linguagem dos personagens que seu *fiat* criador fez surgirem. É lógico também que procurou adequar a linguagem à classe social dos tipos inventados. Afinal, eles são marginais, por isso sua fala haverá de estar marcada de marginalidade, e o palavrão, neste caso, não é somente legítimo, como até indispensável (SILVA, 1996, p. 131).

Nesse sentido, Deonísio Silva passa a expor o “contrassenso” produzido pela linguagem sem pudores de François de Rabelais, que chocou a França do século XVI: “Não pelos temas que escolhe, mas pelo modo escolhido para narrá-los; não pela presença escandalosa de alguns personagens indignos da cena literária – obscenos, portanto – mas pela linguagem” (1996, p. 62). A comparação continua quando Rubem Fonseca é nomeado o “Rabelais brasileiro”, justamente porque o escritor brasileiro foi censurado pela Ditadura Militar devido o uso obsceno das palavras. Utilizando a relação entre Rabelais e Fonseca que Deonísio Silva sugeriu, podemos analisar a carnavalização dessa linguagem.

Como vimos, os palavrões têm função estética, pois representam o modo marginal de falar. Mas, dentro do contexto ritualístico desse trabalho, ganham nova dimensão, pois, aliado ao jogo entre o cotidiano e o extraordinário, produzem um efeito de inversão, quando não somente o ladrão pode ocupar o salão, mas sua linguagem periférica (de “praça”), também reverbera no centro do conflito. Aí, as leis que regem o mundo ordinário não equivalem àquelas desse mundo extraordinário. A suspensão provocada pelo momento carnavalesco possui características próprias. Portanto, devemos considerar a suspensão do cotidiano gerada pelo ritual constituindo seu próprio mundo, com sua maneira de pensar e agir, com ritmo, palavras, roupas e gestos.

A inversão que se dá nesse processo acontece entre dois polos hierarquicamente dispostos em um plano social, entre os quais configura-se uma relação de tensão, cuja intensificação promove um ambiente propício à contestação do uso cotidianamente desproporcional de forças, em que um elemento, surgido do polo oprimido suspende, mesmo que por um instante, as instâncias de poder, realocando-as segunda sua vontade, ou, no caso, segundo a força de sua violência.

No conjunto de leis criado por esse ambiente especial, as ações, gestos, movimentos e espaço devem ser interpretados a partir da “recriação” social que o rito propicia. A conclusão lógica a que chegamos é que, se os elementos citados acima devem ser

condicionados à perspectiva que lhes dá azo, assim também deve ser com a linguagem, pois ela possui características próprias, segundo as leis que a regem, condicionadas ao momento especial do ritual. Porquanto, toda a manifestação linguística do ritual adquire uma interpretação ritualística, situada no jogo da inversão entre dois polos e suas respectivas maneiras de expressão, configurando, na linguagem, a síntese do jogo dialético entre seus participantes. Por isso, a carnavalização da linguagem pode ser a expressão da camada marginal que sobe ao palco para se fazer ouvida, tornando-se, nesse momento, o centro do mundo literário.

A carnavalização é um fenômeno literário proposto por Bakhtin nas obras *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* (1999) e em *Problemas da Poética de Dostoiévsky* (1981). Quando o teórico conceitua a imagem carnavalesca, seja na obra de Rabelais ou de Dostoiévsky, percebemos alguns pontos comuns. Um deles é o fenômeno da junção de contrários em um mesmo espaço, que configura uma “lógica da inversão”, resultando em um produto literário subversivo em sua capacidade de construção de “verdades”. Entretanto, apesar deste compartilhamento, a carnavalização ocorre de maneiras diferentes em distintas épocas na História e, conseqüentemente, na Literatura.

O estudo dedicado a Rabelais difere, em termos de aplicação de conceitos e análise contextual, do estudo feito com base em Dostoiévsky, de modo que as maneiras como tais obras são analisadas seguem métodos diferentes, chegando a resultados diferenciados. Assim, um estudo baseado na obra de Fonseca deverá ser distinto dos anteriores, porque a manifestação da carnavalização também ocorre de maneira diferente. Além do jogo de imagens, em Rubem Fonseca, é na linguagem que a carnavalização adquire maior força, manifestando-se por meio do deslocamento do tipo de expressão característico do polo dos ricos e burgueses para o polo negligenciado dos marginalizados. O primeiro é representado por um uso de linguagem sustentada pela moralidade e autenticada pela parcela que detém o poder e pela mídia, enquanto o polo oposto é constituído pelo povo, pela massa, pelo pobre, por aquele que, nessa visão, não tem um uso linguístico mais educado e normativo.

Vejamos alguns exemplos em que sobressaem as palavras de baixo calão no conto “O Cobrador”: “que tal enfiar isso no teu cu?” (FONSECA, 1994, p.491); “Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado...” (FONSECA, 1994, p. 498); “Como é executivo, a massagista te tocou punheta ou chupou teu pau?” (FONSECA, 1994, p. 501). Estes são alguns exemplos para justificar a ideia de uma linguagem marginal e vulgar, que expressa a realidade linguística de um contexto marginal e concebida esteticamente com o

intuito de trazer esse contexto para a narrativa. Também é sintomático que os interlocutores, diferentes em cada expressão, são pessoas de uma classe social diferente. No momento em que mata o casal na praia ele manda em suas vítimas: “Ajoelha, eu disse [...] Curva a cabeça, mandei” (FONSECA, 1994, p. 497). Sua palavra torna-se ordem que deve ser cumprida, marca posições, define gestos, constrói inversões, pois do alto proclama sua superioridade: “dei um grito alto” (FONSECA, 1994, p. 497).

Não somente nesse, mas também no conto Feliz Ano Novo, podemos ver o enclave do discurso marginal no contexto burguês: “O puto que se mexer eu estouro os miolos” (1994, p.370); “Não vai comer uma bacana destas?” (FONSECA, 1994, p. 371). Esse uso linguístico torna-se coerente devido ao ritual, que oferece a oportunidade enquanto estão no espaço da casa da vítima, pessoas com as quais não poderiam expressar-se usando tais palavras, com a sua característica de unidade temporal autônoma. Além do tom agressivo da primeira frase dirigida com o intuito de assustar e produzir um efeito coercivo. Também podemos ver essa manifestação linguística, pela maneira como os grupos expressam-se durante o assalto:

Os ricos:

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem não faremos nada.[...] 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 (FONSECA, 1994, p. 370).

E os assaltantes:

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. 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 da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci (FONSECA, 1994, p.369).

A maneira como se expressam linguisticamente possui características contrastantes, como podemos ver na eleição vocabular dos falantes: “muito obrigado”, “educado”,

“instruído”, “os senhores”, além das construções sintáticas que exemplificam uma maneira relativamente refinada de se expressar, como em “Levem o que quiserem, não faremos nada”, em que o falante utiliza uma oração subordinada explicativa; ou “vê-se”, em que há a utilização do pronome se como índice de indeterminação do sujeito, além do seu uso posposto ao verbo e a repetição da oração explicativa, mas agora com o uso da conjunção. Em contrapartida, podemos ver uma escolha vocabular de feição popular, cheia de impropérios como em: “fudida”, “puto”, “caguei” e “cu”, assim como o uso de construções sintáticas mais simples como a adição em “A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora”. Além do uso do verbo “estar” apenas com a síncope “tava”, a repetição desse mesmo verbo, a utilização de verbos mais chulos como “enfiar”, “botar” e o uso de expressões cristalizadas como “tava mais pra lá que pra cá”, “bateu as botas”, “mal paga”, “morreu de susto”. Assim, identificamos uma categoria diferente daquela encontrada nos primeiros personagens: a diferença de expressões construídas por meio da variedade linguística. Vemos, por meio desses exemplos, que a construção ultrapassa o plano temático e se faz existir no texto como ponto-de-partida e chegada de um processo estético que compõe, no corpo linguístico, o produto de uma literatura brutal, visceral e realista.

Hudinilson Urbano, no seu estudo *Oralidade na Literatura: o caso Rubem Fonseca* (2000) mostra o efeito estético da repetição: “Decorre da restrição vocabular, própria da linguagem popular e oral que se serve normalmente apenas das palavras utilitárias do cotidiano” (p. 210). É o que podemos ver pelo uso repetido de “tava”, “quarto” e “anel”. Esse uso popular, como indica Urbano, é a fonte em que Rubem Fonseca “buscou e encontrou a inspiração de sua linguagem literária” (2000, p. 265).

Dentro de nossa perspectiva de análise, o uso oral popular e grosseiro da linguagem auxilia na construção subversiva do mundo ritual, dando-lhe legitimidade pela linguagem. E não somente nesses dois contos, em que são mais abundantes, mas também nos demais podemos verificar esse tipo de exploração linguística, como no conto “O Quarto selo”, em que o Exterminador finge uma característica prosódica do sul: “Não vai ser fácil, disse o Exterminador com sotaque gaúcho, o *l* vibrando no céu da boca” (FONSECA, 1994, p. 261), além da simples realização do diálogo, que anteriormente era filtrado pelo “INTERCOM” mas agora é “vis-à-vis”, entre o assassino e a vítima, na própria sala do GG, que antes era impenetrável. O diálogo marginal ocorre no espaço do poderoso, impõe-se naquele lugar e manipula o seu interlocutor: “Há outra saída daqui?” (FONSECA, 1994, p.269). O uso de uma forma de falar que não era sua, quando se infiltra com outra identidade: “Pelo vidro o GG observou Pan. Pan parecia calmo” (FONSECA, 1994, p. 268). Outra situação acontece

quando o personagem de “Passeio Noturno” diz: “Tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas” (FONSECA, 1994, p. 397). A comparação entre pessoas e moscas mostra uma faceta da personagem que não era conhecida no cotidiano. Seu lado marginal revela-se durante o ritual, com uma linguagem diferente, desqualificadora, carregada de ódio, indiferente às pessoas, comparando-as com moscas. Também pela indiferença com sua vítima: “Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença” (FONSECA, 1994, p. 297). Assim, também, pelo fato de os personagens estarem em um contexto ritualístico no conto “Onze de Maio”, na sala do diretor, no momento em que, finalmente, descobrem seu nome, fazendo com ele um jogo: “O nome dele é Edmundo, eu digo para Pharoux, Edmundo, o imundo, diz Pharoux” (FONSECA, 1994, p. 567). No mesmo conto, como contraste, podemos ver como o diretor, em um contexto anterior, demonstra sua autoridade: “Não quero o senhor se metendo no quarto dos outros” (FONSECA, 1994, p. 555). Esses diálogos indicam uma reestruturação das partes integrantes do diálogo. Antes, o narrador ouvia e tinha que obedecer, pois devia respeito ao diretor, mas, no momento da invasão, eles podem até “brincar” com o seu nome.

Percebemos que, em maior ou menor grau, existe um jogo feito também com a linguagem, pois, utilizando-se dela, Rubem Fonseca traz essa variação linguística para a sua obra, não apenas transpondo, mas “literarizando-a”, como afirma Urbano (2000, p. 265). A produção da linguagem complementa o efeito ritualístico que envolve o espaço, o tempo, a vestimenta, juntamente com suas regras, propriedades e, por fim, sua liberdade expressiva, conjuntamente com a inversão de poder. Ou seja, quando o ritual permite a centralidade do personagem marginal, não o faz somente no plano do conteúdo, mas alicerça-o na concretização da linguagem, firmando novas regras, também, para ela. À forma, o ritual concede suas características, transformando-a, como parte de sua composição, e assim o faz também com a linguagem.

Quando Rubem Fonseca dá voz ao marginal, não somente concede espaço temático, mas e, principalmente, linguístico, reafirmando a construção do anti-herói. Com isso percebemos o trabalho estético de composição dos contos transformados pelo ritual e do personagem cujo ato locutório também é trabalhado. Outro ponto em questão é que, ao dar essa voz ao marginal, em sua literatura, Rubem Fonseca concede o espaço de seu trabalho estético ao poder marginal de suas personagens, dando-lhes, por extensão, o palco da linguagem. A força da literatura fonssequiana, do ponto de vista social, reside em sua literariedade marginal, cujo centro é a linguagem popular e marginal.

Como afirma Silviano Santiago (1982), no texto “Vale quanto pesa”, em que discute certa luta entre o discurso dominante e intelectual e o popular e marginal, para a constituição de uma literatura brasileira:

É neste entrecruzar de discursos, já que é impossível apagar o discurso europeu e não é possível esquecer mais o discurso popular, é neste entrecruzar de discursos que se impõe o silêncio do narrador-intelectual e que se abre a batalha da paródia e do escárnio, é aí que se faz ouvir o conflito entre o discurso do dominador e do dominado (SANTIAGO, 1982, p. 39).

Usar contundentemente essa variante em uma obra literária produz um efeito carnavalizante, sobretudo porque a escrita, enquanto elemento sacralizado, é questionada por uma variante popular e vulgar no lugar do esperado, do uso culto e moral. Nesse jogo de discursos situa-se a linguagem de Fonseca, que marca o discurso marginal dentro da Literatura brasileira: “É aí que se constitui o texto-da-diferença, da diferença que fala das possibilidades (ainda) limitadíssimas de uma cultura popular preencher o lugar ocupado pela cultura erudita, apresentando-se finalmente como a legítima expressão brasileira” (SANTIAGO, 1982, p. 39). Uma voz marginal tornar-se centro é parte da constituição, segundo Santiago, da própria formação de uma literatura brasileira que sempre trafegou entre o erudito e o popular:

Tão importante quanto constatar este cruzamento da narrativa erudita com a narrativa popular ou mítica, seria dizer que, em ambos os casos, trata-se da busca de um discurso que seria exemplar da cultura brasileira, em toda sua extensão e com todas as ambiguidades (SANTIAGO, 1982, p.38).

Por isso, o autor cita o personagem Macunaíma como exemplo de uma busca por identidade. Nesse “conflito” situa-se o marginal de Rubem Fonseca, propagador de uma vulgaridade literária que auxilia na afirmação de nossa literatura: “É aí que o bisturi literário, mais impiedoso e menos comprometido com as instituições burguesas (tanto a universidade quanto os centros de pesquisas), mais anárquico e bandido, mais marginal enfim, pode cortar com rigor e vigor as carnes esclerosadas da classe dominante brasileira” (SANTIAGO, 1982, p. 40).

Portanto, a utilização da oralidade, do palavrão e da repetição produz o efeito carnavalizante dentro da obra de Rubem Fonseca, pois projeta o dialeto de “rua” em uma realidade burguesa, fazendo dele um processo estético muito bem elaborado:

Da trajetória analítica dos contos fica-nos a impressão segura de que Rubem Fonseca revela consciência e competência no aproveitamento do coloquial e popular, embora revele também consciência da natural impossibilidade de simplesmente transpor para o literário a oralidade total. A metamorfose artística leva sempre a marca da criatividade e elaboração, sem, porém, ofuscar a ilusão da linguagem oral coloquial (URBANO, 2000, p. 265).

A atualização e o predomínio dessa variante como padrão estilístico no contexto ritualístico dos textos produzem o maior efeito carnalizante da obra. A linguagem oral e de baixo calão, destituída dos valores morais vigentes, torna-se literatura. Assim destrona “as belas letras” para representar, por um momento, uma faceta marginal da realidade brasileira.

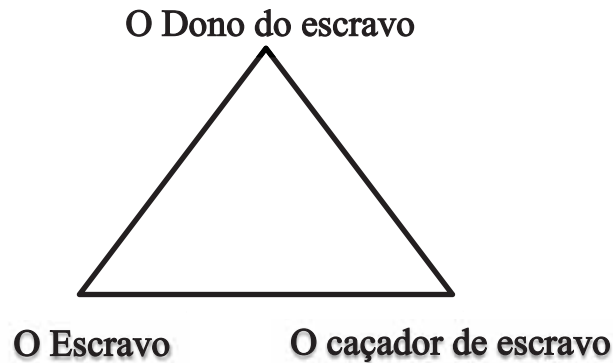
2.3.1 “O Cobrador”

Sérgio Vicente Motta, em seu texto, “Como beber desse leite derramado” (2009), analisa, por meio do romance *Leite derramado*, de Chico Buarque de Holanda, a estrutura social vigente no Brasil colonial e uma forma de projeção de suas sombras ou vestígios em nossos dias. A partir desse simulacro social da História, propõe a formação de um triângulo para visualizar uma estrutura dialética, que comporta, resumidamente, os ricos em um vértice, os pobres em outro, e a síntese em que se arranja a figura do malandro, como proposta por Antonio Candido, em “Dialética da malandragem” (1993). Existe uma diferença, no entanto, entre o texto de Motta, que reconhece uma relação de mão dupla entre o malandro que se une à elite e o seu contrário, o que se vinga da mesma, como mostra esse trecho:

Na trama do romance, os dois sentimentos apresentam-se articulados como os fios do chicote, que se unem para desferirem os três tipos de golpes: o que imprime a marca do poder, da elite sobre o pobre, castigando do alto para o baixo; os outros dois, formados pela síntese desse encontro, com seus movimentos bifurcados nas duas direções apontadas: o do malandro que se une à elite e o do malandro que, por algum motivo, se coloca contra ela e dela se vinga (2009, p.61).

Enquanto o malandro do estudo de Candido procura ser assimilado pelo polo do poder, esse movimento dá dinâmica ao triângulo, mostrando novos caminhos de sentidos percorridos pela sociedade brasileira em uma abordagem histórico-social.

Em outro texto, Motta (2010), analisando o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, e sua relação com o filme nele inspirado, *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sérgio Bianchi, reconstrói essa estrutura social histórica, cuja origem está no sistema escravocrata vivido no Brasil. Dos tempos da escravidão para a atualidade, o filme gera um deslocamento dessa estrutura matriz, formada pelo dono do escravo, o escravo e o “caçador” de escravo, mostrando como ela ainda movimenta relações atuais, perceptíveis tanto nas grandes diferenças como nas mais cotidianas vivências entre as classes sociais. Motta, com base no deslocamento dessa estrutura e sempre lendo as variações desse triângulo pela dinâmica de um caminho dialético, propõe, no jogo das tensões entre os vértices e no movimento que eles instauram, por meio das ações e posições dos personagens, caminhos indicativos de leituras. Segundo a movimentação e indicação desses caminhos, percebem-se indícios de importantes trilhas de sentido.



A configuração desse triângulo, tendo como vetores uma polarização social e, como consequência dessa tensão, uma síntese dialética dessa hierarquia, pode funcionar como um suporte de leitura dos contos de Rubem Fonseca. Em “O Cobrador”, os assassinatos em sequência e sem nenhuma explicação aparente podem, com a ajuda da indicação de uma estrutura social triangular e na sua movimentação, encontrar uma justificativa profunda, cujas raízes partem da hierarquia social vinda desde o período escravocrata que, por meio da violência, configurou certa estrutura social na realidade brasileira, como mostra Motta, por meio desse excerto:

[...] a seiva da violência que tanto irriga a árvore como se irradia pelo quadro sócio-histórico retratado, fruto das relações de dominação e poder que atravessam o longo da linha da nossa história e trama tantas histórias da elite brasileira [...] Nesse quadro percebem-se os índices, às vezes visíveis e outras vezes implícitos, da violência semeada desde a raiz da árvore, fortificando seus ramos até gerar os frutos que colhemos nos dias de hoje, na disposição de nossa realidade social (2009, p. 48 -50).

Assim, nos assassinatos ocorridos no conto, temos um conjunto complexo de relações sociais baseadas no interesse e na vingança, de modo que a compreensão do mecanismo do triângulo citado permite perceber uma indicação das significações presentes no texto de Fonseca.

A tese de Motta enxerga contornos de um quadro de vingança por parte do “malandro” à elite:

Nessa mesma síntese é que queremos localizar, também como fruto dessa dialética, um movimento de contrafluxo, de natureza irônica porque inverte o “mecanismo do favor” (Schwarz, 1977) numa espécie de “traição”, deflagrando na aparência da aproximação uma forma de “vingança” (2009, p.61).

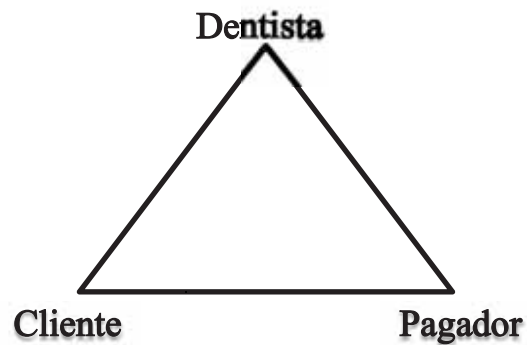
No lugar de ser assimilado pela elite e nela permanecer, o “malandro” lembrado por Motta, diferentemente de Candido, se posiciona contra essa elite. Não obstante sua quebra com o mecanismo do favor, inverte-o, produzindo suas próprias regras conseguidas pela astúcia típica do malandro. Desse modo, o malandro estabelece uma nova configuração no triângulo, passando de recebedor do favor, aquele que se vinga. É aqui que parece situarem os personagens de Rubem Fonseca que, por meio de um rito de violência desejam vingar-se de uma disposição social e daqueles que ocupam certos lugares nela.

Essa vingança possui significado social, não é apenas voltada para uma pessoa, mas contra toda uma estrutura, tendo como alvo as “pessoas” (DAMATTA, 1990, p. 181), como veremos mais adiante. Na forma de suas ações, pode voltar-se contra alguém que representa certo grupo ou manifesta simbolicamente uma classe social, como mostrado por Walter Benjamin em seu texto “Sobre o conceito da História” (2008): “Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos do que estão prostrados no chão” (p. 225). Ocorre, portanto, de um indivíduo representativo, ou não, de um grupo em oposição a outro grupo que ele considera ameaçador ou “mau”, pois enxerga nele a opressão social motivadora de seus atos vingativos, como mostra Antonio Candido em seu texto “Da vingança” (1971): “Psicologicamente, a sua força vem de dividir os homens, secamente, em bons e maus, sem apelo, tendo como ponto de referência o papel dos que motivaram a sua desgraça em moço” (p.23). Nesse trecho, o autor refere-se ao personagem de “O Conde de Monte Cristo”, e conta-nos que sua vingança foi motivada por atos praticados contra ele quando era jovem. O “Cobrador”, no entanto, vinga-se contra o reflexo das opressões praticadas na relação social entre poderosos e subjugados, na qual ele teria sido a vítima sempre cobrada e oprimida.

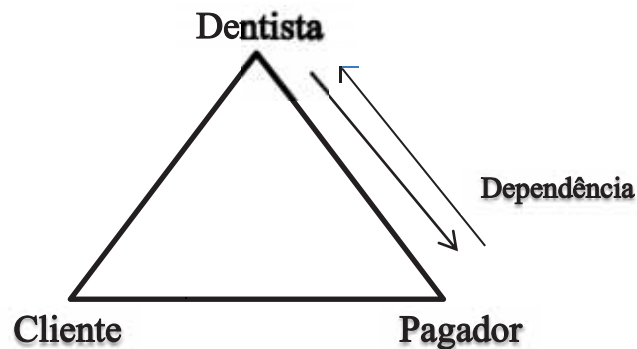
Podemos, nesse sentido, fazer o contraponto entre essa vingança social e o conto “O Cobrador”, de Rubem Fonseca. Entretanto, veremos que, no contexto dos contos fonssequianos, o mecanismo do favor já não existe mais e foi substituído pelo sistema capitalista de prestação de serviço e o consequente pagamento por ele.

O primeiro caso, do dentista, mostra muito bem a movimentação desse mecanismo: há o dentista prestando serviços odontológicos ao Cobrador que, por sua vez, teria de pagar, como forma de retribuir o trabalho, certa quantia em dinheiro. Dessa maneira deveria se desenrolar toda a ação dentro do contexto capitalista em que se passa o conto. Nesse quadro,

há o mais poderoso socialmente, representado pelo dentista e seu conhecimento especializado, e o cliente, aquele que recebe o serviço, como mostra a ilustração abaixo:



Entre o pagador e o dentista há um acordo implícito nas regras capitalistas, devido ao fato deste prestar um serviço ao outro e esperar receber seu pagamento, enquanto o pagador estabelece uma relação de dependência pelo fato de precisar do serviço: “Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros” (FONSECA, 1994, p. 491). Podemos ver esse quadro na composição do triângulo:



O pagador assume um papel de dependência, pois depende do outro para suprir uma necessidade – tratar os dentes –, ao mesmo tempo em que o dentista espera para receber pelo serviço prestado. Até esse momento vemos o desenvolvimento natural das atividades relacionadas à prestação de serviço dentro do capitalismo. Entretanto, quando aquele que deveria ser o pagador empunha a arma e impõe-se violentamente, a relação natural é quebrada

e reconfigurada, quebrando as amarras da estrutura capitalista. Nessa nova ordem há uma inversão de dependência: de alguém que deveria pagar pelo serviço recebido para alguém que depende do outro para não ser morto. Nessa inversão, característica de um movimento carnalizado, há um rearranjo da estrutura social, que promove a ascensão do pagador como aquele que exige o retorno de uma injustiça social. A insurreição do personagem movimenta o mecanismo social, pois produz um motivo de vingança na estrutura de poder indicado, pela reação irônica e sarcástica do Cobrador, então cliente, ante o preço cobrado pelo serviço, com a risada irônica que reconhece a injustiça dessa cobrança:

Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros. Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse. Não tem não o quê? Não tem quatrocentos cruzeiros. Fui andando em direção à porta (FONSECA, 1994, p.491).

Fato reconhecido por Motta, quando analisa o romance de Chico Buarque:

Essa conquista “malandra”, em que o aparentemente favorecido, no lugar do “favor”, contra-ataca como um desafiador, abala as estruturas dessas relações e desenha um interessante esquema social: um triângulo formado, conforme a impulsão dialética, no alto, pelo vértice do poder das elites e, no baixo, pelo vértice das classes menos favorecidas e vítimas dessa disposição social; no ponto da síntese, o vértice da “malandragem”, conhecido historicamente como um mecanismo de compadrio, favorecimento e enriquecimento (2009, p. 61).

Em uma situação paralela, dentro desse contexto histórico-social, motivado pela vingança, o pagador decide cobrar, por isso se autoproclama “O Cobrador”: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! Gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 1994, p. 492). Entende-se, então, que a vingança é social, pois o Cobrador revolta-se contra um sistema que existe há tempos e contra o qual outros personagens já se levantaram, como mostrado no texto de Sérgio Motta. O Cobrador torna-se um justiceiro social, voltando-se contra uma sociedade que desde muito tempo exerce poder sobre ele, como indica Ariovaldo José Vidal (2000), acerca da motivação da violência do marginal em Rubem Fonseca: “No caso do marginal, compreende-se sua existência como uma resposta a uma violência maior” (p.149). Os atos de violência do Cobrador não podem, portanto, ser interpretados como violência gratuita, afinal, carregam profunda complexidade histórico social.

Diante da situação instalada, podemos depreender alguns aspectos interessantes:

Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogadas, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito (FONSECA, 1994, p. 491).

Esse trecho, por exemplo, evidencia a discrepância de tamanho entre o dentista e o Cobrador, gerando uma tensão física logo na primeira parte da narrativa, quando o personagem vai ao dentista, a fim de cuidar de seus dentes que estão doendo e, após ter sido atendido, é cobrado, mas não tem como pagar. O dentista, confiando em sua estatura, coloca-se à frente, impedindo sua saída. Nesse momento, entra em cena a memória trazendo seu problema em relação ao tamanho. A intervenção da memória mostra que o personagem possuía problemas com isso e que o posicionamento do dentista avivou esse aspecto psicológico. A memória passa a atuar como catalisador de um problema social disfarçado no problema do tamanho, mas gerado pela relação de poder; afinal, o dentista, com seu tamanho, quis impor-se ao Cobrador. O trecho em que o personagem fala de algumas classes de profissionais mostra o seu real problema e para quem ele direciona sua revolta: os ricos ou socialmente mais favorecidos, ou seja, a questão começa por um problema de fundo psicológico, mas aflora e intensifica as relações sociais. Vemos, assim, a distância criada pelo espaço e o aspecto físico entre determinados grupos formando dois polos de uma hierarquia social.

A vingança é um elemento de composição literária como afirma Antonio Candido em seu ensaio *Da vingança* (1971): “Não será necessário lembrar que ela se tornou então um elemento de composição literária, de investigação psicológica, de análise sociológica e de visão de mundo” (p. 15). Ela permite a análise da complexa teia social que a circunda e de seus participantes. O percurso histórico da vingança dentro do contexto social modificou-se até chegar aos nossos dias na forma do Cobrador, ou do marginal, como indica Rocha, em seu texto “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: A dialética da ‘marginalidade’”:

Reitero então a minha hipótese: a “dialética da malandragem” está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela “dialética da marginalidade”, a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação (ROCHA, 2004, p.161).

Por meio dos textos críticos apresentados, temos, primeiramente, um malandro que quer ser assimilado pela elite, como mostra Candido. Depois vimos um “malandro” que se

une à elite e, ao mesmo tempo, se volta contra ela, como mostra Sérgio Motta. Por último, o malandro tornado marginal de Rubem Fonseca, que se vinga da elite e dela não quer receber retorno algum, mas cobrar o que lhe é de direito, por meio da violência. Nessa configuração da “dialética da marginalidade”, o marginal procura produzir justiça para o legado social que lhe confiaram.

Ainda em consonância com Rocha, o Cobrador se utiliza da violência como meio de protesto e confrontação da sociedade, procurando dirimir seus problemas:

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro (ROCHA, 2004, p.162).

Agindo dentro desse dilema social, vemos a vingança sendo iniciada na manifestação violenta do personagem no consultório. Quando forçado a pagar pelo serviço, o personagem volta-se para o dentista e, aos brados, revolta-se, destruindo o consultório e afirmando que não pagará por mais nada:

Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele, -- que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem balas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreventar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés (FONSECA, 1994, p. 491-2).

A vingança aparece de modo mais claro, como vimos na afirmação feita pelo marginal antes de destruir o consultório do dentista, quando diz que odeia essa “canalha” inteira, se referindo a uma série de profissionais. Por meio dela, a motivação fica clara: o Cobrador cansou de ser parte de um mecanismo em que sempre é cobrado e nunca cobra, então decide, violentamente, cobrar tudo o que lhe estão devendo. É a mesma motivação que o leva, no segundo episódio do conto, a atirar em uma Mercedes e matar o motorista simplesmente porque ele tinha olhos azuis: “e porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer...” (FONSECA, 1994, p.493).

No terceiro caso, o muambeiro entrega-lhe a arma e, como exercício de teste, o Cobrador mata o vendedor. Nessa nova situação, temos um muambeiro, e quem sustenta esse muambeiro são seus clientes. No papel de cliente, o marginal compra do pequeno

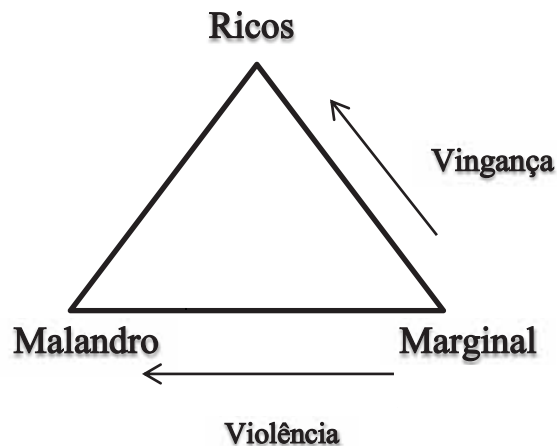
contraventor e sustenta sua profissão. Não obstante sua dependência, o Cobrador desarticula a projeção social de sua relação com o muambeiro, matando-o, movimentando o triângulo social, assumindo seu papel de justiceiro, já que não se volta somente contra o rico, mas contra vários tipos do tecido social:

O muambeiro voltou carregando um rádio de pilha. É japonês, ele disse:
Liga para eu ouvir o som.
Ele ligou.
Mais alto, eu pedi.
Ele aumentou o volume.
Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf (FONSECA, 1994, p. 493).

Nessa cena fica evidente o motivo social dos assassinatos quando, logo após matar o muambeiro, o personagem declara: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA, 1994, p. 493). Esse evento é sintomático da personagem marginal, pois temos de um lado um tipo malandro e do outro o marginal. O malandro, na busca pela ascensão e pela “superação das desigualdades sociais” (ROCHA, 2004, p. 161), pratica o comércio ilícito e tenta ser assimilado pela sociedade, cumprindo seu papel social. O marginal, por sua vez, confronta seus problemas por meio da atuação violenta ou, como nesse caso, brutal.

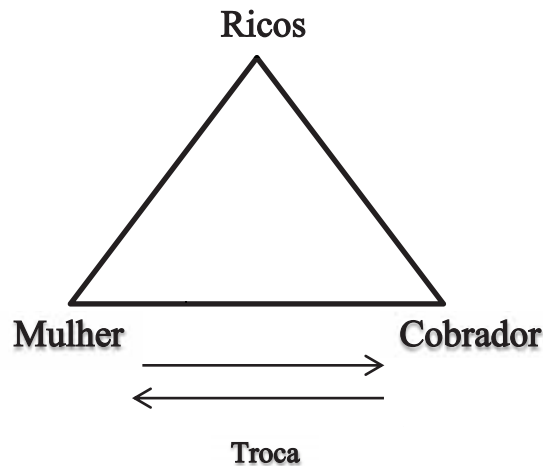
Roberto DaMatta (1990, p. 263) afirma que a inversão típica de personagens como o malandro pode levar a uma mudança radical da posição social ou a uma mudança ascendente na sociedade. Ela seria feita em direção aos “grupos centrais”, como fez Monte Cristo e Cinderela. Ele reconhece, no entanto, que ao invés dessa ascensão, a mudança pode acontecer em direção aos “extratos mais baixos da sociedade”, nas “terras de ninguém”, como ocorreu com Lampião. Temos nesse trecho da narrativa de Fonseca a concretização das duas possibilidades. De um lado temos um muambeiro, malandro no trato, esperto o suficiente para sobreviver por meio do comércio ilícito, vivendo no limbo da lei, mas consolidando-se como uma pessoa no seu meio, tendo como alvo a ascensão social e a assimilação pelo polo da ordem. Ainda sobre a caracterização do malandro, Tânia Pellegrini, em seu texto “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, acrescenta: “uma violência ‘inofensiva’ nos pequenos delitos que balizam a ilicitude de algumas práticas quotidianas” (2008, p.44). Do outro lado, o marginal que não procura a ascensão, mas inverte o sentido de mudança procurando a “terra de ninguém”, onde pode ser alguém individualizado. A assimilação não é uma possibilidade pra ele, nem o reconhecimento social ou o dinheiro. Ele ainda está em um

estado de passagem entre o papel que procura e sua função social nesse processo. Um movimento carnavalizado, invertido, em direção à justiça.



A vingança continua, porque ela não é um ato isolado, mas um processo que tem um objetivo, um fim: “A perfeita visão da vindita não se realiza num só momento; requer o encadear sucessivo de acontecimentos, que levam do motivo inicial à desforra final” (CANDIDO, 1971, p. 15).

Nesse instante da narrativa, temos uma quebra no processo vingativo do Cobrador, quando ele volta para a casa da mulher que o apanhou na rua. Caracterizada como alguém “fodida”, que mora com sacrifícios e olhos marcados de tanto beber, esse trecho é sintomático de toda a cadeia de ódio que inunda o personagem, do qual a mulher não faz parte, pois não lhe deve nada e ele presta até um “serviço” a ela. Quando termina de fazer sexo com a mulher, ele faz uma declaração muito elucidativa de sua interioridade, “sou justo”. Não cabe ao Cobrador assassinar todas as pessoas, mas somente aquelas que socialmente lhe devem alguma coisa. Essa mulher, pelo contrário, prestou serviço ao narrador, tirando-o da rua e fornecendo-lhe uma casa. Por causa dessa relação de ajuda, o Cobrador aceita fazer sexo com essa mulher, como uma forma de retribuir o favor prestado a ele. Portanto, vemos como funciona na mente do Cobrador o mecanismo da vingança, pois não se vinga dela, mas, ao contrário, estabelece com ela uma relação amistosa de favores.



Continuando seu embate, o Cobrador, com a morte do casal, no quarto episódio, direciona o mecanismo para a vingança premeditada: “Da rua vejo a festa na Vieira Souto, as mulheres de vestido longo, os homens de roupas negras. Ando lentamente, de um lado para o outro na calçada, não quero despertar suspeitas” (FONSECA, 1994, p.495). O espaço indica a condição social das vítimas e a motivação. Eles estão em um dos lugares mais luxuosos da cidade e participam de uma festa de pessoas ricas: “Estava ali desde as nove horas, quando passara em frente, todo municiado, entregue à sorte e ao azar, e a festa surgira” (FONSECA, 1994, p.496). O assassino se direciona até este ponto da cidade tendo em vista seu objetivo: vingar-se das pessoas mais ricas. O Cobrador não escolhe uma vítima específica, escolhe o lugar; neste lugar, elege alguém que atenda ao seu objetivo: um casal. A motivação, portanto, pode ser vista na maneira como ele se dirige a um lugar específico, esperando um determinado público, direcionado não a alguém específico, mas a um de grupo de “pessoas” frequentador daquele local: “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” (FONSECA, 1994, p. 496-7). O ato de chutar a carteira do homem desesperado evidencia que o real motivo do assassinato não era o roubo, mas a vingança: “O homem assistiu a tudo sem dizer uma palavra, a carteira de dinheiro na mão estendida. Peguei a carteira da mão dele e joguei pro ar e quando ela veio caindo dei-lhe um bico; de canhota, jogando a carteira longe.” (FONSECA, 1994, p.497). Em seguida, o decepamento da cabeça do homem torna-se bastante significativo dentro do contexto de vingança. Pois realiza o corte simbólico da estrutura de poder, como símbolo de controle e detentor de poder sobre o resto do corpo: a cabeça, que abre um paralelo com a intenção do Cobrador que era vingar-se da “cabeça” da sociedade: “Ele curvou. Levantei alto o facão,

seguro nas duas mãos; vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele.” (FONSECA, 1994, p.497). Depois de mais uma tentativa, ele consegue: “Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador!” (FONSECA, 1994, p.497). Naquele instante, ele consegue consumir, mesmo que simbolicamente, todo o seu plano de vingar-se da “cabeça” da sociedade.

Vemos que no processo de vingança, o Cobrador ganha identidade e destaca-se dentro da sociedade quando seus assassinatos são noticiados no jornal:

Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana da Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo (FONSECA, 1994, p. 495).

Sua individualidade vai sendo marcada e construída pela revolta. Antonio Candido evidencia o caráter individual da vingança: “Assim como a vingança grupal dissolve o vingador nas malhas do interesse coletivo, a vingança pessoal destaca-o, marca o seu relevo próprio e o sobressai aos demais” (1971, p. 13). Vemos no Cobrador uma teia complexa de sentidos: ele vinga o grupo, mas o faz de modo individual, não coletivo; ele é uma voz individual, mas vingando-se socialmente. Não forma um grupo, mas ao mesmo tempo consegue cumprir o seu objetivo de vingar-se coletivamente.

Nesse sentido, a diferenciação entre a noção de indivíduo e pessoa nos ajuda a entender esse processo pelo qual passa o Cobrador. No livro já citado, DaMatta (1990, p. 190-212) afirma que existe no Brasil duas formas capazes de interpretar as relações dentro de uma sociedade, a noção de indivíduo e pessoa. O indivíduo é aquele “eu individual” com suas experiências e ideologias que tem a sociedade a seu serviço; a pessoa é o indivíduo contido e imerso na sociedade. Assim, a pessoa faz parte de um grupo ou segmento social que o auxilia em suas relações com outros indivíduos, já o indivíduo vivencia individualmente essas relações, por isso o autor faz um jogo com a expressão “aos mal-nascidos, a lei, aos amigos, tudo!”, substituindo “mal-nascidos” por “indivíduos” e “amigos” por “pessoas”, cuja interpretação “significa a quem está inserido numa rede importante de dependência, tudo; a quem está isolado e diante da sociedade sem mediações pessoais, a lei!” (DAMATTA, 1990, p. 193).

A mudança do nome que ocorre com o personagem ajuda a compreender esse processo, como um passo em direção à individualidade. DaMatta (1990) afirma que a

mudança de nome pode indicar a passagem “do anonimato à notoriedade”. Desse modo, não temos o nome do personagem antes de se tornar Cobrador, porque ele não tinha nenhuma notoriedade, mas quando passa a assassinar e marcar sua individualidade por meio da violência, ele reproduz essa mudança no seu nome. Não é um nome comum, mas um substantivo que carrega a essência de sua função social. O nome pelo qual se define adquire a força de suas ações, por isso a declaração “Sou o Cobrador” já define qual é o seu papel social. Diferentemente do malandro que quer tornar-se uma “pessoa” na sociedade, o Cobrador prefere permanecer nesse estreito espaço entre o indivíduo sem nome que foi e a “pessoa” que poderia se tornar.

Isso posto, podemos entender o caminho percorrido pelo Cobrador e para quem ele se volta. Em primeiro lugar, o Cobrador é aquele que não faz parte de nenhum grupo que possa mediar suas relações com a sociedade, conforme visto na reação ao ver a mão do muambeiro, lisinha enquanto todo o seu corpo está cheio de cicatrizes, consequência da sua luta solitária nas relações sociais. Isso começa a gerar o sentimento de injustiça em relação a essa sociedade, de acordo com a afirmação de DaMatta: para o indivíduo, como é o caso do Cobrador, a sociedade deveria servi-lo, mas não é o que ele afirma acontecer. Essa ausência se intensifica a tal ponto que o personagem decide praticar a vingança por uma injustiça social, invertendo o mecanismo de cobrança da sociedade capitalista de modo violento.

Assim, ele pratica sua justiça própria a fim de cobrar essa dívida social. Por isso, ele se volta contra as “pessoas” e não contra indivíduos, contra os advogados, médicos, a “canalha” inteira, ou seja, os “bem nascidos” que possuem relacionamentos suficientes na sociedade para mediar suas ações. Nesse processo, então, ele se singulariza, individualizando-se cada vez mais, projetando sua cobrança na experiência violenta de suas ações. O indivíduo, portanto, volta-se contra as “pessoas”, cobrando os direitos que a sociedade não lhe concede. Como pode ser visto no próximo ato de violência praticado contra a dona da casa.

O próximo crime é um estupro cometido pelo Cobrador no apartamento da personagem: “Tem mais alguém em casa? O marido estava trabalhando e o menino no colégio. Amarrei a empregada, fechei sua boca com esparadrapo. Levei a dona pro quarto” (FONSECA, 1994, p. 498). Temos, no cenário descrito pelo narrador, um apartamento e duas pessoas nele: a empregada e a patroa. O personagem prende a empregada e estupra a patroa, mostrando que não havia interesse pela empregada, posto que ela não seria representante da classe social contra a qual ele se revoltava, por isso o interesse pela patroa. Antes do estupro, o Cobrador diz algumas palavras que são muito ilustrativas para a compreensão do crime: “Tira a roupa. Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida. Estão me devendo xarope,

meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça” (FONSECA, 1994, p. 498). Segundo a lógica da vingança, o Cobrador veio pedir ou buscar o que acha que era seu por direito: sexo. Ele se vê no direito de reclamar algo que teoricamente lhe tiraram e, por isso, teria justificado seu ato como recolhimento de um direito não cobrado. Por isso a vingança é direcionada não para a figura da empregada, mas da mulher rica, reivindicando um direito.

O último caso relatado no conto acontece com um executivo saindo de uma casa de massagem:

Fica quieto senão chumbo a sua barriga executiva. Ele tem o ar petulante e ao mesmo tempo ordinário do ambicioso ascendente egresso do interior, deslumbrado de coluna social, comprista, eleitor da Arena, católico, cursilista, patriota, mordomista e bocalivista, os filhos estudando na PUC, a mulher transando decoração de interiores e sócia de boutique (FONSECA, 1994, p.501).

Vemos novamente que o Cobrador procura por um lugar em que a clientela é de pessoas ricas e, quando aborda a vítima, faz a sua descrição do advogado e do tipo de vítima que procura. A vingança volta-se para um homem ascendente, que trai a mulher em casa de massagem. Mas não há motivação moral para o assassinato; ao contrário, a vingança é identificada no número de tiros que o personagem leva: quatro, três no peito para os filhos e um na cabeça, para a mulher. Esse ato define a intenção do Cobrador de invadir a casa e matar todos. Com isso, ele extermina uma geração familiar, a qual não trará legados destrutivos a outras pessoas. Assim, ele procura vingar-se historicamente, matando gerações que devem pagar o preço devido pelos pais.

O acerto de contas que toda a população rica teria de pagar a ele está simbolizado nesses casos. O olho azul, a Mercedes, o serviço prestado, o desejo sexual, o dinheiro que tenta comprá-lo, são motivos que estabelecem os mecanismos da vingança em todas as suas formas como corolário da própria estrutura social. Ele é o veneno dessa estrutura, o marginal-justiceiro na luta contra a faminta riqueza que visa o lucro, independente das consequências que isso pode acarretar. Como diria Alfredo Bosi (1981): “uma literatura que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno”, produzindo, no personagem marginal, suas várias marcas: “lesões de vários graus, que a sociedade de classes não cessa de produzir no tecido moral do anti-herói contemporâneo” (p. 18).

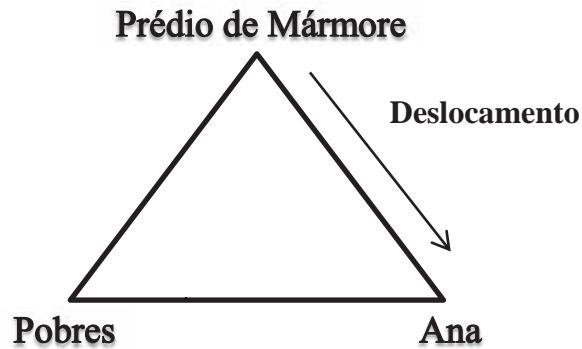
Nesse sentido, os assassinatos são o lado encoberto da moeda, cuja existência, camuflada, incute sobre alguns indivíduos o pendor da marginalidade. Essa injustiça social

promulga, por meio da violência, a reivindicação de um estatuto humano, individual, que reconhece sua necessidade nas palavras cruas e incisivas do personagem fonsequiano: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (FONSECA, 1994, p.492). Essa mesma necessidade é reconhecida nas palavras de João Luiz Lafetá (2004), em seu texto “Do lirismo à violência: O caso Rubem Fonseca”: “A enumeração não deixa dúvidas quanto à extensão da dívida que impele o Cobrador aos crimes sucessivos. Sua vingança é assassinar e mutilar os possuidores” (p. 390).

Como vimos, existe um processo com objetivo de vingança. O Cobrador acredita ter uma missão, por isso, no fim do conto, afirma ter escrito um manifesto e ter encontrado a verdadeira razão – agora consciente - de seus atos:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo o por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto (FONSECA, 1994, p. 504).

Nesse instante da narrativa existe a percepção da luta social, do momento de mudança social. Até aqui, o Cobrador vingou-se sem buscar mudança, numa sucessão de atos individuais motivados por uma vingança individual; agora decide lutar por essas mudanças, como foi indicado por Lafetá no texto supracitado: “Ana Palindrômica ensinou-lhe que ele tem uma missão: se todo fodido fizesse como ele, o mundo seria melhor e mais justo” (2004, p.390). Ana é um personagem que auxilia o Cobrador na compreensão da injustiça social. Fazendo o caminho inverso, saindo de uma família rica que mora num prédio de mármore, passa a viver uma vida marginal com o Cobrador, ajudando-o a definir ou canalizar essa raiva pessoal para um conflito mais político capaz de alguma transformação social, pois os atos antes eram apenas demonstrações de um ódio reminescente de uma condição social injusta. Com Ana, isso passa a ter nome, ganha cunho político na intensão de matar o Governador e desdobramentos sociais muito mais profundos. Se antes o Cobrador procurava uma vingança sem pensar em mudança, agora dirige sua raiva e sentimento de injustiça para o campo político e a transformação social. Utilizando-nos da caracterização do Cobrador de que Ana morava em um prédio de mármore como índice de riqueza, temos:



Emoldurada no triângulo, a estrutura social comporta complexos efeitos de sentido, que vão desde a composição social, passando pela relação de dependência, até chegar à vingança, uma de suas formas atuais. Nesse caso, a violência é o seu veículo de protesto e sua manifestação artística. Assim, ela não pode ser interpretada como gratuita e destituída de sentido que não seja o aparente e superficial. Reconhecer nela o produto de um exercício artístico muito bem elaborado, que compõe a obra de Rubem Fonseca e ajuda a compor a sua poética, é reconhecer, também, uma complexa e elaborada visão de mundo, que permite enxergar contornos sociais aparentemente resolvidos, atuantes desde tempos antigos até nossos dias, permitindo, não somente entender a obra desse autor mineiro, mas toda uma estrutura social brasileira e(m) sua manifestação artística.

2.3.2 “Onze de Maio”

Começaremos apontando, as relações de oposição na situação inicial do conto “Onze de maio”, destacando o contraste dos espaços e características das personagens, para demonstrar como a narrativa constrói essa antinomia. Nesse conto, a situação inicial já indicia a polarização que será instaurada entre os idosos, na condição de pacientes abrigados e assistidos e o grupo dos agentes, incluindo os funcionários e a administração do asilo, o lugar da cena do conto: “O café da manhã, o almoço e o lanche são servidos no cubículo” (FONSECA, 1994, p. 551). Essa ideia de confinamento é ampliada pela localização rebaixada do espaço: “Estou sentado no pátio [...] Do lugar de onde estou vejo a chaminé do forno de lixo” (FONSECA, 1994, p. 552). O fim da moldura da situação inicial dá-se no seguinte trecho em que se infiltra a oposição entre os dois grupos: “O Diretor me chama para ir vê-lo. O escritório dele fica numa torre da altura da chaminé do forno do lixo, mas do outro lado” (FONSECA, 1994, p. 553-4).

Por isso a estrutura do conto é bem delimitada: o enredo do conto consiste, basicamente, na história de alguns homens em idade avançada, que vivem em um asilo (chamado ironicamente de “Lar”) e passam a desconfiar dos funcionários. Segundo suas suspeitas, seus amigos estão sendo assassinados e queimados pelos funcionários e, por esse motivo, decidem averiguar. Com o decorrer das investigações, percebem que são manipulados, aumentando as suspeitas em torno dos funcionários e do diretor, o que leva os idosos a revoltarem-se contra seus superiores, com o intuito de mudarem a situação e resolverem o problema. O conto termina justamente no momento em que esse grupo de amigos invade o quarto do diretor do asilo.

A estrutura polarizada constitui-se em um grupo dominante e outro subordinado, como indica a voz do narrador, pertencente ao segundo grupo: “Aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária, marginal e miserável” (FONSECA, 1994, p. 565). Prisioneiros da situação e subjugados àquela condição, o narrador demonstra a insatisfação pelo lugar social que ocupa: “Bocejo, abro a boca o mais que posso. Pergunto a Balamero se ele sabe quantos somos no Lar Onze de Maio. Ele não sabe. Ninguém sabe. Talvez o gordo diretor saiba.” (FONSECA, 1994, p. 552). Além do contraste espacial, com o efeito de sentido social, dado pelo “cubículo” em que se coloca José, o narrador, e o “escritório” na “torre”, do diretor, a caracterização dos personagens reforça a constituição dos dois grupos: “O diretor é um homem gordo e jovem. Com exceção dos internos, todos são jovens no Lar Onze de

Maio” (FONSECA, 1994, p.554). Todas essas relações ajudam na construção da estrutura social do asilo e o controle exercido sobre os internos evidencia a configuração da hierarquia: “Estou deitado no cubículo. Não há meio de desligar a maldita televisão. O aparelho é ligado e desligado por controle remoto do mesmo lugar de onde a imagem é transmitida” (FONSECA, 1994, p.553).

Assim, a divisão social estabelecida dentro do asilo pode ser definida entre aqueles que detêm o poder, no caso o diretor, representante dos funcionários, e os internos, os pacientes que não possuem liberdade de escolha alguma:

O que vocês conversam?, pergunta o irmão. Eu e Pharoux estamos sentados no mesmo banco no pátio. Não sei por que, quando vi Pharoux sentei-me ao lado dele. Não estamos conversando diz Pharoux. Por que vocês não estão vendo televisão?, pergunta o irmão gentilmente. Já passou da hora do recreio do pátio (FONSECA, 1994, p. 553).

Momentos como a definição da programação da TV, a observação e restrição das conversas, a obrigatoriedade dos remédios cuja procedência não lhes é informada, a alimentação desprezível, demonstram um domínio que não pode ser contestado. A exigência é procedente da hierarquia imposta, ditadura velada, mascarada pela boa educação dos “irmãos”, que não permitem nenhum tipo de ação livre, imprevista ou não supervisionada. Dessa maneira, a narrativa constrói, por meio do espaço, da caracterização dos personagens, da escolha vocabular e do jogo de oposições, uma tensão situada nas relações de poder entre os funcionários ou “irmãos” e os idosos, no espaço restrito do asilo. Não obstante a tensão, a narrativa em primeira pessoa imprime um sugestivo plano que tange à conspiração, proporcionado por uma estrutura marcada por esses dois polos.

Estabelecida a ordem hierárquica amparada pela divisão em dois polos, podemos perceber como ocorre o surgimento do deslocamento na estrutura social que gera o marginal e, nesse caso, o insubordinado. O insubordinado também procura o protesto por meio da violência. Podemos ver essa possibilidade em alguns trechos do conto: “[...] mas porque sendo velho acreditava ser meu direito ir contra os detentores do poder, que estavam com a faca e o queijo na mão” (FONSECA, 1994, p. 556), em que a expressão “coma faca e o queijo na mão, comumente usada para designar alguém que possui o domínio de uma situação, aqui é mencionada pelo narrador para mostrar como ele enxergava a estrutura relacional dentro do asilo. Assim, tal expressão carrega o sentido de subversão, posto que o contexto dela é um sonho em que o personagem se colocaria contra o poder instituído. Desse modo, trafegando

entre o mundo presente das possíveis evidências de um sistema coercivo no Lar e o mundo onírico das dissonâncias políticas de um ex-professor de História, a narrativa instaura um processo de subversão que começa por meio do questionamento em que a situação física precária de um grupo de homens é relevada em contraposição ao motivo delineador de uma disputa política: “Porque será que nós os velhos não podemos?” (FONSECA, 1994, p. 556) Depois intensifica-se e ganha contornos de revolta: “Chega de migalhas, de degradação. Estou sentindo raiva, quem sente raiva não precisa tomar café, não precisa de pão.” (FONSECA, 1994, p.560). A raiva é sintomática do conflito interno que abunda no narrador devido ao sistema coercivo em que vive, cuja resposta não pode vir senão por meio do elemento que a gerou, a violência. Com a raiva aumentando, chega-se à consciência: “O ser humano necessita de segurança, dignidade, bem-estar e respeito, mas aqui só existe miséria e degradação” (FONSECA, 1994, p. 562). Essa consciência possibilita, enfim, a resposta ativa, mas fragmentária do pequeno grupo. Como um resposta à situação opressora que habita o Lar e à condescendência de uma existência que já chega ao seu fim, o gesto de levantar-se contra o Lar reforça a força desse grupo. Na consolidação dessa possibilidade, chega-se à luta e à necessidade de transformação: “Se nos unirmos todos os velhos do mundo, poderemos mudar essa situação. Podemos compensar nossa fraqueza física com a astúcia. Sei como foram feitas todas as revoluções” (FONSECA, 1994, p. 564). Não obstante o confronto entre a situação interna e externa dos personagens, o conflito entre passado e presente, promovido pela memória do narrador quando afirma conhecer todas as revoluções, intensifica o gesto subversivo, transferindo para ele uma legitimidade histórica. Assim, munidos pela História, o conflito parece justificar-se ante os olhos do narrador. Isso não deixa de ser um processo irônico da narrativa, pois a resolução do conflito desaparece na memória do narrador que, no fim do conto, cansado da luta, deita-se para descansar.

Existe uma vontade por parte da personagem principal em promover algum tipo de investigação e, conseqüentemente, com o decorrer de suas buscas, cria uma “quadrilha”, com o intuito de encontrar respostas às suas perguntas. As respostas encontradas os levam à tentativa de rebelião e à configuração de uma subversão.

Entretanto, há outras características, além das que foram expostas, que permitem a leitura do triângulo e a ocorrência da inversão, por meio do ritual desenvolvido no processo de subversão. Podemos perceber esses elementos ocorrendo durante a revolta, como os gestos: “Pharoux tira um arame do bolso, ajoelha-se. Durante um longo tempo enfia e tira o arame do buraco da fechadura” (FONSECA, 1994, p. 566). Depois, nos passos dados no processo de dominação, que inverte a relação dominadores *versus* dominados: “Cortines

segura-o pelo pescoço, numa gravata. [...] Com o cinto do roupão do Diretor, Cortines amarra as suas mãos. Pharoux manda que ele se deite no chão. [...] Ele está no chão em decúbito ventral. [...] Amarramos os pés do Diretor e fazemos novos laços, atando ainda mais as suas mãos” (FONSECA, 1994, p.567-8).

Nesses trechos, o narrador tem todo um cuidado em mostrar as posições físicas da personagem, seja de joelhos para abrir uma porta, seja de “decúbito ventral”. A maneira como o diretor é colocado, tendo os braços e mãos amarrados, contrasta com a liberdade que tinha antes, quando podia fazer o que bem entendesse com os “internos”. A maneira como ele fica em posição abaixo dos praticantes demonstra a relação hierárquica que é invertida durante o ato, concretizando uma das características mais fortes do ritual. Quando o Diretor é colocado aos pés dos internos em “decúbito ventral”, não é qualquer posição, mas uma posição que evoca devoção, que demonstra submissão, enquanto os demais ficam em pé, na posição de superioridade. Vemos, neste ponto, a ocorrência de uma inversão na posição dos praticantes do ritual: aqueles que eram submissos e subjugados durante o cotidiano, estão, agora, no comando da situação, invertendo os papéis e provocando uma reestruturação na disposição hierárquica inicial do conto.

Outro ponto a ser considerado no desfecho do conto é a vestimenta. Logo que os internos entram no escritório do diretor, percebem que ele usa um roupão, o que demonstra luxo e tranquilidade. Há também a presença de uma mulher nua: “Na cama, larga, de casal, está dormindo uma mulher. É uma jovem, de pernas e braços compridos, inteiramente nua. Não consigo me lembrar quando foi a última vez que vi uma mulher nua” (1994, p. 567). O corpo nu opõe a realidade dos internos, que não têm acesso a nenhum modelo, foto ou corpo feminino, em contrapartida veem uma mulher nua, jovem e de “braços e pernas compridos”. No caso do conto, o fato de os internos terem pego os dois praticamente sem roupa torna-se significativo, porque a roupa que tende a mostrar o poder, revela, neste caso, a verdade e a vergonha, pois desmascara o diretor, revelando sua verdadeira face, a que é escondida durante o dia a dia. Ou seja, a falta de roupa e a cena de intimidade do Diretor carnavalizam o seu poder oficial.

Outro ponto de inversão é a quantidade de comida encontrada no apartamento do Diretor: “Olha só a geladeira dele, diz Pharoux. Cerveja, ovos, presunto, manteiga. A geladeira está cheia” (FONSECA, 1994, p. 568). Vemos, aqui, a diferença de alimentos entre os dois grupos e a captação de tais recursos com a invasão.

Partindo do que já foi dito sobre o conto, podemos ver que o grupo, inicialmente dominado, quando se revolta contra os “irmãos”, procura subverter a ordem estabelecida e

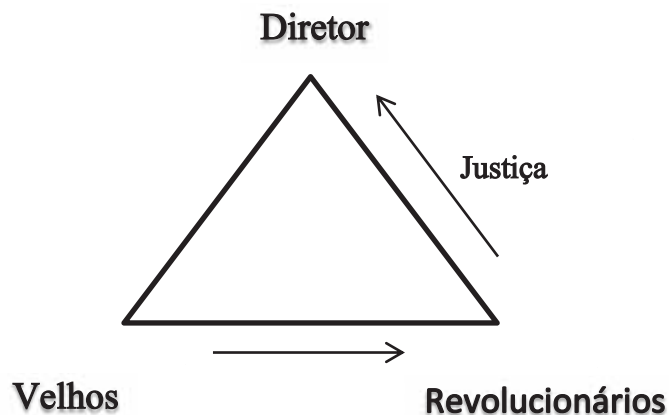
tenta inverter a organização oficial. Isso possibilita-lhes tomar o poder, alimentar-se melhor e assistir TV com uma liberdade que não lhes era concedida, solucionando ao mesmo tempo o mistério que encobria o que realmente acontecia às pessoas que morriam. A atitude revoltosa produz uma transformação na ordem inicial do conto: as personagens, de quietos “velhos” passam a atuantes “justiceiros”, vivendo um momento de evolução ou transformação como indica o significado da própria palavra “rito”.

Esse conto não deixa de ter um final irônico proporcionado pela engenhosa narrativa que evoca, durante muitos momentos, fatos históricos de revolução, como a Revolução Francesa e uma tentativa de subversão, mas termina com o incontrolável sono do “revolucionário”, que, não obstante, potente contra as injustiças operadas contra “todos os velhos”, viu-se impotente na tentativa de lidar com o sono causado pelo efeito de um remédio. Assim, a imagem do revolucionário é reconstruída evocando o passado em sonhos confusos e o presente de injustiças, ironizado pela condição limitada do narrador e de sua precária tentativa de transformação, quando aparentemente tenta promovê-la, mas cai no sono que fragmenta o presente e impossibilita a existência do futuro, colocando-o em suspenso.

Esse conto configura um tipo de “herói” diferente dos outros. Não obstante o uso violento da força como forma de protesto, essa violência não é tão exacerbada como nos outros contos. Não temos aqui o decepamento, o tiro, o atropelamento, nem o estupro; isso nos leva a uma conclusão interessante: o justiceiro não é somente aquele que mata, mas aquele que pratica a justiça, sempre uma justiça muito particular, mesmo que venha revestida de motivos sociais. A violência é uma característica essencial ao marginal-justiceiro e ela não precisa necessariamente resultar em morte. A atuação violenta, nesse caso, reforça a limitação física dos personagens, ou seja, Rubem Fonseca soube explorar a violência nesse conto também, seguindo as propriedades, sobretudo físicas, de seus personagens, os velhos de um asilo. Em contrapartida, o narrador desse conto possui uma consciência social mais profunda, pois o narrador possui uma formação diferente. Se no conto “Feliz Ano Novo” o personagem tem ensino médio e sabe fazer raiz quadrada e no “O Cobrador”, como ele afirma: “meu colégio foi o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, tão ruim que já não existe mais” (FONSECA, 1994, p. 494), aqui ele possui formação superior como professor de História, o que lhe permite justificar de uma forma mais consciente seus atos. Essa consciência estabelece parâmetros históricos, os quais motivam a subversão final: “Minha mente está cheia de lembranças e reminiscências históricas dos grandes homens que lutaram contra a opressão, a iniquidade e o obscurantismo” (FONSECA, 1994, p. 564).

Diferentemente dos dois contos citados, existe a revolta, mas ela vem envolvida em uma névoa de desconhecimento parcial de suas ações e do resultado delas.

A vingança é motivada pela injustiça e a justiça surge do ressentimento por um sistema que os manipula. Isso existe nos três contos citados, entretanto, em “O Cobrador”, a ação é muito mais particular e “infraestrutural”, no sentido de desconhecer a totalidade do sistema do qual se vinga. Tanto é assim que o Cobrador só reconhece as verdadeiras motivações de sua luta quando conhece Ana. Ela o ajuda a enxergar a totalidade de uma estrutura que é a verdadeira inimiga dos “fodidos”, por isso pretende voltar-se, ao fim do conto, contra um grupo de pessoas em um mercado. Aqui existe uma consciência histórica muito maior que no conto citado, a qual permite a postulação de teorias acerca das injustiças praticadas. O Cobrador revolta-se, José pensa e estipula como funciona essa injustiça; ele procura entender o sistema, por isso investiga, anota, procura, conversa. Assim, temos um nível de violência menor que nos outros contos, mas em contrapartida, há um nível de consciência maior. Podemos encontrar tal distinção no conto “O quarto selo”, em que a compreensão do sistema é vista pelo “Cacique”, que define o alvo, e o agente, o exterminador, que executa a missão com suas habilidades. Portanto, podemos formular a diferença entre a missão vingadora e o motivo dessa missão. Nos contos “O Quarto selo”, “O Cobrador”, “Feliz Ano novo” e “Passeio Noturno (parte I)”, temos os executores da missão vingativa, com uma consciência parcial de suas motivações, do outro lado temos “Onze de Maio”, como executor de sua missão e conhecedor de seus motivos. Colocando essas relações no gráfico, temos:



2.3.3 “Passeio Noturno (parte I)”

Em “Passeio noturno” a relação de oposição principal do conto é mais complexa, pois a estrutura social está mais apagada, tendo, nas relações familiares, seu eixo de compreensão. O conto é iniciado com uma tensão entre o narrador, personagem principal, e o desejo que o move. Mas a narrativa oculta essa vontade até descobrirmos, no final, o narrador-assassino atropelando pessoas. Por isso a tensão marca o momento de espera do seu protagonista, em casa, até poder sair para a rua, o lugar do extraordinário: “Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde eu gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Abri o volume de pesquisa sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas” (FONSECA, 1994, p. 396).

Existe um desacordo entre a personagem e seu mundo familiar, a maneira como identifica a família, sua mulher e filhos, mostra uma total falta de sentimento para com eles. Diz algo sobre sua mulher e seus filhos, que descobriu alhures. Não há nenhuma aproximação por parte dele para com os filhos, nem tentativa alguma de comunicação. Parece que as tentativas da mulher de comunicar-se com o marido esbarram também em uma inexorável frieza. Apesar da dissonância nos relacionamentos, vemos como a personagem se comporta interessadamente com o seu “fazer” noturno.

Para dar prosseguimento ao seu intuito, cria métodos e disfarces para a família: “Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela” (FONSECA, 1994, p. 396). No carro, envolvido por outra identidade, procura agir sobre o mundo, controlando-o em um desejo pessoal de vingança, baseada na afirmação: “Saí, como sempre, sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas” (FONSECA, 1994, p.397). Condicionando sua consciência a uma espécie de equilíbrio para a quantidade de pessoas que vivem na cidade, justifica o seu ato como um movimento em direção a esse equilíbrio, em que as pessoas excedentes podem ser, como moscas, exterminadas. Nessa busca, evidencia não só a força que o impele à violência em uma espécie de verdade moral e social, como também, um processo cujo fim não pode ser alcançado em uma única noite, mas por meio de um método que exige continuidade e que se confunde com o movimento repetitivo para poder sair da garagem: “Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem” (FONSECA, 1994, p. 396-7).

Assim, o narrador é destacado, singularizado em uma vingança social que busca equilíbrio e, armado com suas ferramentas – o carro, o disfarce que o conduz ao alvo, e a

justiça que alimenta os eventos – sai à caçada de suas vítimas no silêncio da noite, em que ecoa somente o som do carro e a voz da vingança.

Sem culpa, o narrador busca sua justiça solitária e mórbida decantada de uma relação fria com a família e nervosa com a sociedade em que o número de pessoas aparece como justificativa e como alimentador de uma reação violenta. A narrativa é construída sobre essa execução individual do personagem, que não faz parte de grupo algum, nem de sua própria família, como vimos pela distância entre eles. Sua conduta familiar esconde o indivíduo que só aparece quando está dentro do carro, sozinho e solitário contra toda uma “multidão” de pessoas. Nesse confronto entre a multidão, a massa, e o ser individualizado está o drama psicológico do personagem, que procura matar para satisfazer suas necessidades pessoais e de relacionamento, cuja expressão está no ato violento do assassinato.

Por isso, na volta para a casa, quando o conto está no fim, ele pode se deitar tranquilamente para dormir esperando outro dia no trabalho. Esse retorno ao cotidiano marca a continuidade de seu ato satisfatório, que não pode ser completado em apenas uma noite ou matando somente uma pessoa, mas repetidamente praticado como forma de escape social. Sua luta não é contra uma parcela da sociedade, mas contra todos, contra todas as “moscas” que há na cidade. Nesse sentido, o carro delimita um espaço muito singularizado, distante do resto do mundo, pois liberta o indivíduo encarcerado no cotidiano, mas ao mesmo tempo, ironicamente, encerra esse indivíduo para fazer sua vontade apenas ao sufocante e restrito espaço do carro.

Estabelece-se um deslocamento no triângulo social, o personagem trafega entre um polo de relativo poder para a marginalidade, buscando sua identidade na busca da realização de uma justiça pessoal. Por isso usa, para poder quebrar a rotina do casamento e da vida familiar burguesa, uma “caçada” noturna, que faz da violência do seu “veneno” um “remédio” para as suas frustrações. Ao juntar ao seu ato individual um valor simbólico além do espaço familiar, tornando-se uma espécie de “justiceiro moral”, perfaz o movimento de um triângulo em que a sensação do poder e da impunidade leva-o a um ato sádico e absurdo de satisfação pessoal:



2.3.4 “O Quarto Selo”

O conto “O quarto selo” estabelece a distância hierárquica entre seus personagens também de uma maneira simples, pois a estrutura social é representada por um poder absoluto, o “GG” e o restante da população. A primeira parte apresenta o “Exterminador”, parte de um grupo revolucionário, planejando matar o “GG” e, na cena seguinte, o “GG” em sua sala superprotegida: “Qual é o alvo?, perguntou o Exterminador [...] O GG. (Governador Geral.)” (FONSECA, 1994, p.261). Já no bloco 2, esse que é o alvo, é apresentado, com todo o seu poder, pelo narrador:

Pelo vidro inquebrável, o GG verificou que quem estava na ante-sala era a sua secretária, d Nova. O GG apertou um botão que acionou um mecanismo trancando uma das portas blindadas da ante-sala e abrindo ao mesmo tempo a outra porta que dava acesso à sua sala. A secretária entrou com as duas mãos para o alto, o bloco de ditado enfiado no cinto (FONSECA, 1994, p.262).

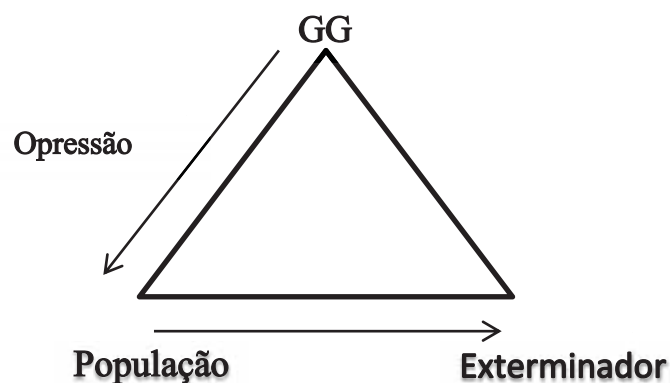
No terceiro bloco, o narrador volta a focalizar as ações do Exterminador, enquanto que, no quarto, direciona as lentes para Pan, um assistente do GG. No quinto, narra uma manifestação de revolta e, no sexto, a repressão a essa manifestação. Dessa maneira é criado um jogo narrativo que trafega entre o poder instituído e os rebeldes, organizando, pelo posicionamento composicional, a estrutura social vigente do conto. Além da estrutura, podemos ver a distância criada pelo contraste na caracterização do espaço entre os rebeldes e o “GG” ou “Pan”: as portas blindadas, os vidros inquebráveis, o acionamento das portas, a segurança na entrada-saída de sua sala. Esses elementos funcionam como índices da distância social entre o “GG” e os demais personagens da narrativa.

O título “GG” auxilia na organização da hierarquia social, pois Governador Geral significa, literalmente, aquele que governa a totalidade, ou seja, aquele que estabelece governo sobre tudo ou todos, que encerra a universalidade, o todo. Por outro lado, há um grupo rebelde tentando insurgir-se contra o governo, insatisfeito com o sistema vigente: “Os duzentos mil, em seguida, se deslocaram em direção ao centro da cidade, ao encontro da massa que destruíra as estações do metro” (FONSECA, 1994, p. 265). Na continuação da narrativa vemos o “golpe que imprime a marca do poder” em um movimento descendente na estrutura social: “Grupos de BBB, comandados pelo rádio, armados de metralhadoras, espalharam-se pela cidade atirando bombas EXPLA nos edifícios. (EXPLA: Explosivos Plásticos.)” (FONSECA, 1994, p. 265).

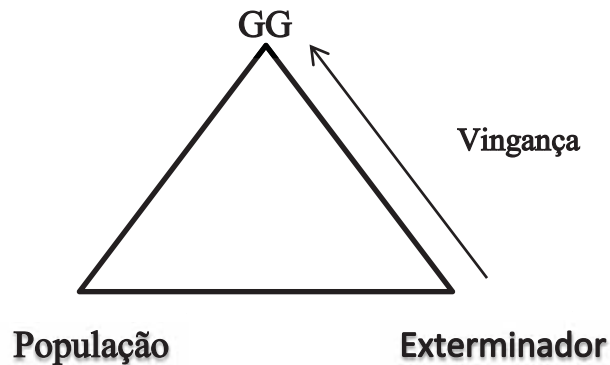
Do grupo de pessoas contra o governo, fazem parte o Exterminador e o Cacique, líder desse grupo. O início da narrativa mostra o Exterminador expondo a dificuldade em concluir o plano do grupo que é matar o GG: “Não vai ser fácil” (FONSECA, 1994, p. 261). O recurso que possibilita a missão é a capacidade de infiltração do Exterminador com seus mais variados disfarces produzindo falsas identidades. Conhecedor de vários truques, como retrata esse instante da narrativa, tal capacidade é usada friamente para cumprir a missão. Com métodos variados e uma capacidade incrível de infiltração, possível pelo uso de disfarces, o vingador coaduna suas habilidades para completar a missão.

O Exterminador cria um jogo de disfarces que permite a concretização do plano, pois articula, minuciosamente, suas ações em um teatro montado para ter acesso à cabine impenetrável do GG. Assim, no bloco final, o Exterminador disfarçado de Pan (personagem próximo ao GG), entra na sala do governador geral (GG) para matá-lo. Durante o ato de violência, como vimos, ocorre o ritual como forma de protesto.

O poder do GG é desafiado pela inteligência e capacidades de Exterminador: GG é enganado no jogo de encenações que esconde o plano da confrontação até a parte final da narrativa, quando podemos ver, pela força da violência do desfecho, a configuração de um triângulo social: no alto, no polo do poder instituído, o GG; no vértice inferior situa-se a população oprimida e, na síntese dessa tensão, o marginal-justiceiro, na busca por uma vingança social, pautado pelo seu modo de fazer justiça.



Desse ponto de síntese na estrutura social, o marginal desfere o mais cruel dos golpes, a inversão do poder. Durante esse instante, possibilitado pelas instâncias especiais do ritual, o marginal desfere o golpe da vingança com sua violência. A violência usada anteriormente para conter os rebeldes, agora se volta contra o próprio agressor em uma cena carnalizada, de destronamento do poder: “Sua 54 Superchata detonou abrindo um buraco em cima do olho direito de GG” (FONSECA, 1994, p. 269).



Com efeito, durante o ritual, a hierarquia do cotidiano é invertida, de modo que os polos se movimentam, criando, pelo evento transformador, uma nova estrutura social: “O Exterminador curvou-se sobre o corpo caído” (FONSECA, 1994, p. 269). O trecho mostra um gesto corporal para baixo, em direção ao “GG”, indicando que o plano de referência social modificou-se e o símbolo do antigo sistema figura agora em uma relação descendente, sob o marginal-justiceiro. O “GG”, durante a vida regrada daquele regime, vive envolto em uma parafernália protetora, que promove o distanciamento entre o protegido e os demais indivíduos da sociedade. Até mesmo sua secretária, “d. Nova”, precisa ser controlada para que possa ter acesso ao seu superior. Assim, por meio do jogo de inversão realizado, de uma posição marginal dentro do triângulo social, a personagem desfere o golpe que concretiza a intenção da população dominada: protestar contra a estrutura social. Nessa vingança, ele busca o confronto e não a conciliação, por isso a violenta maneira com que mata; depois atira uma segunda vez e pisa nos restos de GG:

Apoiou o cano da arma na base do crânio do GG e detonou uma segunda vez. É preciso tomar cuidado, a medicina de hoje está muito adiantada, pensou o Exterminador enquanto pisava nos miolos do GG espalhados pelo chão (FONSECA, 1994, p. 269).

2.3.5 “Feliz Ano Novo”

Podemos dizer que no conto “Feliz ano novo”, narrado em primeira pessoa, já começa germinando uma tensão e duas situações opostas são criadas pelos motivos do poder e do dinheiro, como reconhece Ariovaldo José Vidal, em seu livro *Roteiro para um narrador* (2000): “A oposição [...] mais evidente nos contos de Fonseca é a distância social e econômica dos personagens, geralmente ocupando lugares extremos” (p. 143-4). O nó que constitui o início da intriga coloca em confronto a realidade das personagens desfavorecidas em relação à das pessoas socialmente elevadas. O choque produzido pela conscientização dos desfavorecidos realça uma realidade que se esconde no cotidiano e dele se alimenta, de modo que a tentativa de subversão do elemento que sustenta essa hierarquia torna-se uma saída vingativa para tal personagem: “A marginalidade, portanto, é a situação escolhida pelo narrador de Rubem Fonseca para viver a contradição de opostos tão distantes” (VIDAL, 2000, p.147).

Assim, a configuração dessa realidade de contraste, no plano narrativo, pode ser notada desde as primeiras linhas:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros (FONSECA, 1994, p. 365).

Com a utilização do “lugar de quantidade” (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 97) utilizado como critério de argumentação, o narrador estabelece “parâmetros” monetários que dividem as personagens. O argumento criado permite a percepção das condições opostas entre o personagem-narrador e os “bacanas”. A escolha vocabular também reflete essa questão: primeiro, vemos que a personagem descreve o que viu na televisão e, depois, que a descrição salienta algumas características daquilo que assistiu: “lojas bacanas”, “roupas ricas” além de “madames” e “casas de artigos finos”. Todas essas expressões mostram uma grande riqueza que se apresenta ao personagem como uma realidade distante, pois a “experimenta” apenas de maneira virtual, por meio da televisão. A realidade pobre das personagens, na continuidade da narrativa, é intensificada pelo contraste que os parágrafos seguintes criam. Um primeiro, representando a parcela rica e socialmente privilegiada e o outro a seguir, expressando a hierarquia social. A relação de quantidade é estabelecida também por meio do espaço. O lugar em que vivem não tem comida nenhuma, por isso

planejam roubar oferenda de macumba, enquanto na televisão, a abundância assistida é distante e improvável. O campo sexual é outro fator de diferenciação:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueias dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos.

Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba. Ele falava devagar, gozador, cansado, doente (FONSECA, 1994, p. 365-6).

A relação entre os dois grupos começa quando, num mesmo plano, temos a saciedade sexual das madames referida na libertinagem com os amantes e os personagens retratados, os quais não têm mulher nenhuma para saciar sua vontade sexual, tendo no gesto solitário da masturbação a única maneira de satisfação sexual. Por isso o contraste continua, no parágrafo seguinte, focalizando com detalhes as diferenças racial e social: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta, manda brasa” (FONSECA, 1994, p.365).

O posicionamento estrutural dos parágrafos, a oposição dos espaços, a descrição dos personagens são procedimentos de composição, que, auxiliados pelo lugar de quantidade, ajudam a criar a ambientação inicial do conto. Depois, essa ambientação funciona como contraste em relação à situação deflagrada durante o rito em que há uma inversão dos elementos do cotidiano ou dessa relação de oposição. Por isso, o brutal contraste entre as duas realidades que o conto apresenta permite-nos dizer que existe uma hierarquia social centrada em dois polos, um deles constituído pela parcela rica e o outro pela pobre. Desta maneira, a violência expressa pela parcela pobre em relação à mais rica pode ser entendida como uma vingança social: “Tô morrendo de fome, disse Pereba. De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem” (FONSECA, 1994, p.365). Tanto é que, quando praticam o assalto, aproveitam para comer de tudo o que estava disposto à mesa e levam um pouco de comida e champanhe para depois.

O grupo dos pobres, do qual faz parte o narrador, decide roubar aquilo que não tem, invadindo a casa de uma pessoa rica, pertencente ao polo oposto. Cansados de uma situação de ausência e inanição, arquitetam um plano para apoderarem-se dos bens materiais e morais que não têm: “Queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu

fudido” (FONSECA, 1994, p. 366). Motivados pelo desejo de justiça, decidem invadir uma casa.

Durante o assalto, revestidos de uma identidade falsa, os assaltantes comem, bebem, estupram e procuram tudo o que não têm em dias normais. Ocorre um deslocamento na estrutura social, pois, sustentados pela violência, exercem poder sobre as pessoas ricas: “Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos” (FONSECA, 1994, p. 370). O narrador, durante o ato de violência, faz questão de contar o número de pessoas sob seu poder e a posição em que se encontram, designando, por meio dessa relação, a inversão hierárquica constitutiva desse crime carnavalizado. A preocupação do narrador é clara ao descrever a “cena” da sala com todos os habitantes da casa submetidos ao seu poder: “Contei. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada” (FONSECA, 1994, p.369). Aqui, a relação entre a posição espacial dos corpos e a verticalidade, denuncia a manifestação de poder dos assaltantes.

Eles passam a ter abundância, em relação ao momento inicial do conto, propiciada por um processo de inversão: “Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro” (FONSECA, 1994, p. 370). A comida que era escassa pode ser desfrutada generosamente. No fim do conto, essa comida é levada pelos assassinos: “Vamos embora, eu disse. Enchemos toalhas e fronhas com comidas e objetos” (FONSECA, 1994, p. 371). Sustentados por sua vingança, os assaltantes, esbanjam tudo que podem, incluindo a sexualidade, a qual também não tinham acesso no início do conto: “Acho que vou papar aquela moreninha” (FONSECA, 1994, p. 371).

O momento do conto em que a questão da justiça transparece mais claramente é na conversa dos assaltantes com Maurício, o dono da casa que se levanta tentando intervir a favor dos reféns, sem perceber, no entanto, que o problema dos assaltantes não é só o dinheiro, mas também o poder exercido sobre eles. “Então de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada” (FONSECA, 1994, p. 370). O modo como Maurício argumenta mostra que ele ainda acreditava que podia dominar a situação: a atitude calma, a petição “não se irrite” e a ameaça de não fazer nada. Esse comportamento mostra um jogo de poder que o dono da casa tinha fora do assalto e achava que podia exercer também naquele momento: “Podem comer e beber à vontade” (FONSECA, 1994, p. 370). Mas o problema dos assassinos não era a consequência penal dos seus atos, havia uma motivação justa para o que estavam fazendo. Eles não estavam irritados, mas

motivados: “Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha” (FONSECA, 1994, p. 370). Eles queriam vingar-se da estrutura da qual só recebiam migalhas, invertendo essa direção pela violência: “Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro” (FONSECA, 1994, p. 370). Tal qual as moscas, seu Maurício foi eliminado: “Atirei bem no meio do peito dele” (FONSECA, 1994, p. 370).

É para vingar essa estrutura que os assassinos matam e muitas vezes humilham, pois, segundo os criminosos, “Maurício” podia, como em dias normais, manipular as pessoas pensando que eles se submeteriam à sua “lábria”. Ainda sobre esse diálogo, o tratamento aparentemente respeitoso diminuiria a distância social entre os dois, permitindo um vínculo social baseado na relação de respeito e ética, ao invés da relação predominantemente econômica. Isso permitiu uma abertura argumentativa por parte de Maurício, que se sustentaria nessa instantânea aproximação. Assim, o argumento, que consiste em não dizer nada à polícia se eles fossem embora, era uma tentativa aproximativa de manipulação, não pelo viés econômico, mas ético, nas relações sociais ali estabelecidas.

Durante os rituais carnavalescos isso não é possível, pois a “atitude submissa” que os personagens carregam nos dias normais não é vista, mas, ao contrário, invertida: “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” (FONSECA, 1994, p. 370).

Ainda na conversa com seu Maurício, percebe-se, na maneira como o narrador fala do personagem, uma relação de poder na expressão “já levei esse bunda suja no papo”. O narrador evidencia uma faceta de seu caráter em que reconhece o poder exercido pelos poderosos em dias normais. Mas esse é um ato de justiça, pois os pobres decidem reaver não somente os bens materiais, mas sua dignidade: “Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos” (FONSECA, 1994, p. 370). Preparando o ato da vingança, o narrador conversa ironicamente com seu interlocutor, utilizando-se do nível linguístico deste: “Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho pra cá. Aí. Muito Obrigado” (FONSECA, 1994, p. 370). A expressão “por favor” estabelece uma ironia no jogo de relações entre eles, pois dominado, Maurício tem que fazer tudo o que lhe mandam, mas para o narrador, o uso da expressão sinaliza ironicamente sua superioridade na situação.

Outro ponto que destaca a questão da inversão é a vestimenta dos assaltantes e das vítimas, pois elas marcam hierarquias e estruturas de poder. Como afirma DaMatta (1998), as vestimentas adquirem poder simbólico dentro do ritual, pois elas diferenciam as pessoas,

acusando determinada hierarquia como, por exemplo, no Dia da Pátria, ou, em contrapartida, mascaram as diferenças do dia-a-dia, aproximando todos de um mesmo grupo, como as fantasias no Carnaval. No caso do conto, um exemplo é o lenço de Maurício: “Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorido em volta do pescoço” (FONSECA, 1994, p. 370). O narrador descreve um pequeno detalhe da vestimenta de um personagem. Claramente, ele entende o uso do lenço como peculiar da vestimenta de pessoas ricas, um símbolo de riqueza. O tipo de material com que era feito o lenço é também um material nobre, a seda. Com certeza, o fato de o lenço ter chamado a atenção do narrador mostra como o tipo de vestimenta das pessoas da camada mais rica contrapõe-se à da parcela mais pobre: “Minha mãe. Ela está lá em cima no quarto. É uma senhora doente, disse uma mulher toda enfeitada, de vestido longo vermelho. Devia ser a dona da casa” (FONSECA, 1994, p. 369). Há também uma outra descrição das roupas: “Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado” (FONSECA, 1994, p. 369). O vestido longo, que também é citado no início do conto, aparece aqui, outra vez, para realçar a ideia de riqueza dentro da casa e funciona como contraste em relação às roupas dos assaltantes: “Prendi a carabina no cinto, o cano para baixo e vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. Vamos, eu disse” (FONSECA, 1994, p. 368).

As máscaras de carnaval, que permitem a aproximação de diferentes grupos sociais, são análogas às meias utilizadas durante o assalto, pois os assaltantes, com suas identidades usuais, nunca poderiam fazer o que estavam fazendo, nem poderiam impor-se contra os habitantes da casa. Apenas as personagens que representam como assaltantes é que podem rebelar-se contra a sociedade, por isso recebem, também, um novo nome: Inocência e Gonçalves. Sobre os nomes em uma sociedade, DaMatta(1990) diz que eles marcam “papeis sociais” (1990, p. 262). Em consonância com esse pensamento, percebemos que os nomes iniciais, como Pereba e Zequinha, desempenham função social dentro do contexto em que vivem, expressando particularidades e demarcando seu papel social; assim, Pereba pode ser interpretado como um nome marginal gerado pelo elemento à que remete. Quando estão na casa das vítimas, passam a interpretar um papel social distinto do início da narrativa, adquirindo momentaneamente novas identidades, próprias do momento ritualístico: “Gonçalves, vai lá em cima com a gordinha e traz a mãe dela. Gonçalves?, disse Pereba. É você mesmo. Tu não sabe mais o teu nome, ô burro? Pereba pegou a mulher e subiu as escadas. Inocência, amarra os barbados. Zequinha amarrou...” FONSECA, 1994, p. 369). Assim, as meias e os novos nomes permitem uma nova composição infraestrutural no contexto da casa em que os papéis sociais são reescritos.

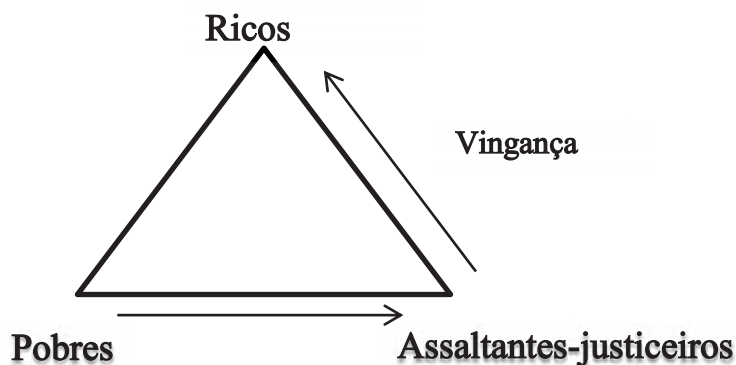
O uso de diversas identidades e personagens é característico do processo de vingança, como mostra Antonio Candido (1971), quando analisa o romance *O Conde de Monte Cristo*: “Capaz de tornar-se irreconhecível por múltiplas personalidades; desencadeia à hora certa um acontecimento lentamente preparado” (p. 20). Tal acontecimento reconhece a justiça do marginal como seu propulsor e mantenedor.

No caso do conto há um gesto muito significativo para a compreensão da vingança:

A parede toda de espelhos. 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 da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci (FONSECA, 1994, p.369).

É muito interessante o contraste que o narrador cria por meio de imagens que se opõem, como o sentido de delicadeza da roupa e o gesto grosseiro do personagem. Nesse momento, temos a consumação de uma vingança social exercida sobre os bens dos ricos. A defecação, contrastando com o resto do ambiente, mostra como os assaltantes se sentem quando estão próximos dos ricos. A gestualidade, portanto, cria uma relação de oposição entre os elementos manipulados, ajudando a intensificar o ato subversivo. Assim, a realização desse ato autentica a ação como um todo, pois ela incorpora a tensão entre o limpo e o sujo, o belo e o feio, de modo que o feio passa a ter um lugar central, destituindo o domínio do belo.

Nesse jogo de oposições, há o marginal que se volta contra os ricos em um processo de vingança, que vai desde a posse da comida, dos bens materiais, do poder e do sexo, até o mais violento ato, a morte. Com a morte de Maurício, o protesto materializa-se em uma justiça baseada na violência. Podemos ver como o triângulo social concretiza-se durante o assalto: de um lado, Maurício como representante da casa e das pessoas socialmente privilegiadas; do outro, temos os pobres, representados pelos personagens no momento inicial do conto e, como na síntese, os marginais que saem da categoria dos pobres, quando não têm nem podem nada, para uma atuação de justiça social:



O protesto não é particular, nem uma tentativa de conciliação com uma pessoa, mas contra uma camada social, uma parte da sociedade que julga e oprime outra parcela, a qual se insurge contra essa riqueza. Por isso, o confronto é um crime praticado não contra o “Maurício”, o dono da casa invadida, mas contra todos os “maurícios” donos de mansões que, no ano novo, celebram suas riquezas por meio da abundância de comida, bebida e dinheiro. Assim, compreende-se o fim do conto: um piquenique das personagens marginais que, com os produtos roubados podem, enfim, fazer uma festa de ano novo: “Quando Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo” (FONSECA, 1994, p. 371).

A festa de ano novo para os marginais não é o assalto, o assalto é seu protesto. Deve-se compreender isso a fim de entender que o assassinato não é um fim em si mesmo, mas um meio para as personagens obterem seu próprio “feliz ano novo” por meio do seu processo de vingança social, que não deixa de carregar ironia, pois voltam sem os disfarces ou nomes que possuíam durante o assalto, indicando que aquele momento singular e carnavalesco havia acabado, dando retorno à velha estrutura. Nesse sentido, a vingança não é completa, pois está circunscrita ao espaço da casa e ao momento do ritual, fornecendo aos atuantes uma justiça momentânea e passageira, sem a transformação perpétua da estrutura social. O momento carnavalesco, no entanto, atinge seu objetivo de inverter a ordem social e transformar o “jogo” do assassinato em vida real (BAKHTIN, 1990, p. 71), dramatizando aquele instante que expressa a justiça de um grupo marginal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mostramos como o conto, desde o seu surgimento, carrega a influência do contexto social, especificamente do ritual como elemento transformador, susceptível de coincidências ou reinterpretações no processo de escritura. A capacidade de influência do rito no conto é profunda, atravessando épocas e encontrando espaço nas narrativas modernas, como a de Rubem Fonseca. Isso mostra como o autor retira matéria de uma fonte do gênero para a composição de suas narrativas, trazendo um elemento primevo e transformador que pode ser visto nos contos analisados.

Para cumprir o objetivo de encontrar a manifestação ritualística nos contos de Rubem Fonseca, utilizamos a teoria de DaMatta (1990), com a qual pudemos traçar as características sociais de um ritual dentro do contexto brasileiro contemporâneo. Pudemos, a partir dessa exposição, mostrar como ocorrem os rituais nos contos de Rubem Fonseca e como eles auxiliam no processo de composição dos contos. Isso foi mostrado no primeiro capítulo, nas análises que identificam a existência de uma unidade temporal autônoma nas narrativas construída pela violência, fazendo desses momentos marcados uma espécie de drama destacado do restante da narrativa. Durante a realização desses rituais, a estrutura social é transformada, sendo invertida pela oposição ordinário e extraordinário, polos pelos quais os personagens trafegam, possibilitando-lhes romper com a estrutura inicial, bem marcada e caracterizada.

No ritual, as regras sociais invertem-se, estabelecendo novos parâmetros na narrativa. O personagem que vive à margem torna-se o centro e pode agir violentamente às pressões sociais iniciais nos contos.

No primeiro conto analisado, “Feliz Ano Novo”, temos a situação inicial bem marcada, mostrando a situação das personagens e suas necessidades, e o ritual acontece no momento em que invadem a casa e fazem os reféns. Durante esse período, ocorre uma transformação no conto, pois, sustentado pela ação violenta, o grupo marginal detém o poder sobre as pessoas daquela casa, criando um jogo dramático para as vítimas. Depois do roubo e dos assassinatos, voltam para casa, transformados pelo ritual e satisfeitos brindam por um “ano novo” melhor.

No segundo conto, “Onze de maio”, temos a situação inicial instaurada pela forma indiferente de tratamento dos “irmãos” e ao mesmo tempo uma situação opressora que não permite qualquer ato fora do comum ou contra o “Regulamento”. A partir desse jogo de tensão, somos levados a uma investigação, feita pelo narrador, desconfiado do

desaparecimento de pessoas no asilo. No instante em que eles param de tomar os remédios dados, ao mesmo tempo em que cresce uma consciência dessa situação, os velhos decidem rebelar-se, instaurando um momento marcado, gerando uma transformação nas personagens, que passam a agir subversivamente contra o sistema instalado no asilo. Eles invadem o apartamento distante do diretor e o fazem de refém. A atuação deles durante o motim revela a liberdade e movimentação social proporcionadas pelo ritual, que age como elemento transformador no conto e trabalha como componente na construção da narrativa. Assim como temos a transformação dos personagens, que passam a agir e saem do espaço de opressão que ocupavam.

No terceiro conto, “Passeio Noturno (parte I)”, foi possível mostrar a relação entre o cotidiano, fluxo de normalidade temporal, representado pelo trabalho e a família, e o extraordinário, no espaço da rua, revelando uma faceta desconhecida do personagem, que postula suas próprias regras para o assassinato, conduzindo seu carro como se fosse uma arma projetada para matar. Durante esse momento ele adquire diferente conduta em relação à sociedade, matando indistintamente. Não é o mesmo personagem ansioso do início, pois quando volta, está transformado, satisfeito e pode dormir para a retomada do cotidiano.

No quarto conto, “O Cobrador”, vimos uma relação conturbada entre o personagem principal e a sociedade. Há uma cobrança que perpassa todo o conto, revelada pelo seu nome. Nesse processo de cobrança, a violência dilatada provoca uma inversão do personagem em relação às pessoas que cobra. Se, no cotidiano, ele é um pobre sem voz, no ritual é o senhor da situação, soberano tanto sobre as ações, quanto, sobre a vida de suas vítimas. Na sucessão dos seus atos de vingança, o ódio arrefece, tendo que ser aceso pela televisão. Como esse conto possui uma estrutura diferente dos demais, com muitos rituais, no percurso cíclico da violência manifesta-se a transformação do assassino. Ele se modifica com o decorrer da narrativa: no primeiro episódio ele não mata, depois vai intensificando seu gesto até o clímax da decapitação para, depois, arrefecer, no momento em que decide usar “explosivos”.

No quinto e último conto analisado, “O Quarto selo”, temos uma sociedade em explícito combate, em que duas forças, o poder institucionalizado e os rebeldes, lutam constantemente entre si. Nesse jogo de poder, a função do exterminador é matar o GG, líder do governo. Há, primeiramente, o ritual da tortura, quando o personagem é torturado quase até a morte, e o ritual em que o exterminador consegue conversar “vis-à-vis” com o GG. Durante esse momento, enganando o seu alvo, o exterminador assassina violentamente o chefe do poder, invertendo a estrutura inicial do conto em um movimento carnalizado.

Assim, o ritual permite um breve rompimento na estrutura social inicial desses contos, transformando a narrativa de seu estado inicial, como também os personagens.

Portanto, no primeiro capítulo, observamos como o ritual ajuda a construir o texto ficcional de Fonseca, estabelecendo um momento marcado dentro da narrativa. Verificamos que o ritual desde o surgimento do gênero, possui importante papel para esse tipo de narrativa, auxiliando na composição dos motivos do conto e, dessa maneira, tem importante papel formal dentro das narrativas analisadas. Como vimos em Jolles (1976), o maravilhoso intervinha como resolução dos conflitos, quando, no final, retomava a situação inicial transformada pelos acontecimentos. Em Fonseca, o ritual trabalha como elemento que intervém na narrativa para confrontá-los por meio da violência, transformando a situação inicial. Assim, em um movimento analítico em que temos a situação inicial, o ritual e a situação final, vimos que durante o ritual houve transformação, de modo que, quando chegamos à situação final, existem diferenças.

Se em Jolles (1976) a justiça é a conciliação, em Rubem Fonseca, ela traz o confronto, como visto no segundo capítulo. Auxiliados pelas teorias de Motta (2009), Candido (1971) e Castro Rocha (2004), desenhamos o percurso de um desenvolvimento nas relações sociais no Brasil, que vão desde o período escravocrata até as cidades modernas de hoje. A diferença entre o malandro de Candido e o marginal de Rocha baseia-se na atitude para com a sociedade. Isso pode ser visto no segundo capítulo, especialmente no encontro entre o malandro e o protagonista de “O Cobrador”, os dois tipos vistos nesse trabalho, mas com atitudes bem distintas. Enquanto um busca ser assimilado pelo eixo oposto, dos socialmente privilegiados, por meio de sua astúcia, o outro busca o confronto para expor essa diferença. Esse confronto é manifestado no ritual da violência, momento em que a voz do marginal-justiceiro pode ser ouvida. Ainda nesse momento, a estrutura de oposição inicial dos contos é reinterpretada pela atuação das personagens, que, de maneiras diferentes, lidam com as dificuldades de seus contextos ficcionais. Se um busca a morte, outro reconhece no motim o movimento de protesto necessário.

Não obstante a violência exposta em vários graus, a justiça é o elemento agregador dos contos. Os personagens analisados têm em comum uma justiça que lhes é negada, da qual permanecem distantes. Nessa busca pela justiça, a violência é seu veículo de protesto, movimento capaz de reestruturar a condição social. Talvez mais que reestruturar ou expor uma condição individual, como em “Passeio Noturno” ou em “O Cobrador”, esses atos trazem desdobramentos sociais profundos. O ritual, nesse sentido, é o momento propício para a manifestação violenta dessas personagens, em que podem expressar seu descontentamento.

No percurso da vingança, no entanto, pode haver o excesso de violência que, em maior ou menos grau, afeta os personagens do conto, tanto as vítimas quanto os agressores. Dessa violência social, concentrada em um ato de vingança e busca por justiça, surge o ritual da violência como grito, protesto e escape de uma situação opressora. Nesse sentido vale lembrar Deonísio Silva sobre os personagens de Fonseca: “os efeitos devastadores do mundo exterior sobre a realidade interior do herói é que o tornaram problemático, uma vez que a situação o coloca, quase sozinho, contra o mundo inteiro” (1996, p. 77).

Vimos também como a linguagem plasma essa marginalidade em um movimento carnavalizado, trazendo para a obra literária a linguagem do marginal. Essa inversão é absolutamente coerente com a obra do autor, que revela uma classe social marginalizada. Os palavrões, o uso da oralidade, a simplicidade são todos elementos de composição, sem os quais a obra perderia muito de sua verossimilhança. O jogo narrativo produzido pela linguagem “de rua” auxilia na construção do seu realismo “feroz” e da característica mais marcante de sua obra, a violência.

No segundo capítulo, vimos que há uma diferença na gradação da violência encontrada nos contos. Nos contos “Feliz Ano Novo” e “Cobrador”, ela é muito mais explícita e brutal que em “Onze de maio” e “Passeio Noturno”. Tanto é assim que o ritual praticado pelos personagens desses contos possuem extensões diferentes, com níveis de violência diferentes. Da mesma maneira, o justiceiro de cada conto estabelece seu ato de justiça com procedimentos distintos, com diferenças entre os processos de justiça.

Em primeiro lugar, pelas análises, percebemos que existe a justiça praticada por grupos e aquela praticada de modo individual. Essa diferença é importante para se compreender o processo de justiça e, sobretudo, o justiceiro dos contos.

Como vimos, os assaltantes de “Feliz Ano Novo” pensam e agem em grupo, um bando cansado de sua precariedade, que decide invadir uma casa de pessoas ricas. Não importava para eles qual casa seria, desde que ela suprisse duas condições: fosse mais escondida para não gerar suspeitas e grande, suntuosa, pois eles tinham um determinado perfil em mente, aqueles que eles viram na televisão, os bacanas. Sendo preenchidos esses antecedentes necessários, a conjuntura estava formada para o assalto. Outro ponto importante é que há um planejamento momentâneo, feito na casa, motivado pelas condições do narrador, a fome, a necessidade sexual, a pobreza material, a inanição. É um conjunto de fatores que levam ao passo seguinte, o assalto. Uma mistura entre a pressão externa e a necessidade de uma resposta interna, nesse caso, não planejada. A revolta contra “Maurício” representa uma revolta feita contra todos os seus iguais, mas sem o planejamento necessário para a tentativa

de mudança social. A inversão social ocorre somente no momento extraordinário do ritual, sem a possibilidade de continuidade. Atrélada muito mais à fome e aos motivos de carências presentes no conto, a vingança é pontual, significativa, não planejada e impulsiva. A consciência social que eles têm é possível somente pela televisão, como meio de captação dessas diferenças. Por isso, sua compreensão é limitada ao que é visto pela TV, em constante oposição com o que eles vivem, a pobreza. O conflito estabelecido entre o que assistem, com as possibilidades de aceção dessa palavra que implica passividade, e sua vivência real geram o choque que inicia a conduta subversiva. O ritual parece deixá-los relativamente satisfeitos com a volta para casa e sua própria comemoração.

O conto “Onze de Maio” possui uma revolta em grupo desencadeada, também, por situações opressoras, mas juntamente com isso há uma série de outros fatores que levam ao ato subversivo. Em primeira instância, temos o papel social deles, que é questionado: um grupo de velhos em um asilo, sustentado pelo governo, sem função alguma para a sociedade. Esse pano de fundo atua em conjunto com outro conflito que se estabelece dentro do asilo, a questão da morte. Vivenciada de perto pelos personagens, a morte, iminente e próxima deles, desencadeia uma série de reflexões sobre a vida, interferindo na compreensão da existência. Por isso, inicialmente, temos um narrador reclamando sobre tudo e descontente com sua situação precária. A isso junta-se a conduta suspeita dos funcionários do Lar, o regulamente que delimita liberdade e ações, restringindo as ações dos velhos. Por último, temos a formação acadêmica do narrador, tendo trabalhado muito anos como professor e estudado História. O que eles assistem na TV é deflagrador de uma suspeita. Como não podem escolher o que ver, ficam restringidos à escolha do Lar. Diferentemente do conto anterior, em que o transmitido gera comparações, aqui, o que não é transmitido, a falta de liberdade, ajuda a desencadear o processo de revolta. O eixo principal que conduz a narrativa é a suspeita de desaparecimento desses velhos, que não tendo mais função social, nem possibilidade de futuro, seriam mortos pelos funcionários do asilo.

Nessa complexa teia narrativa, o conto é entrecortado: ora retomando a inanição senil, ora a conduta dos funcionários, ora a situação precária, ora o discurso histórico e revolucionário, ora o papel social dos velhos. No eixo principal da narrativa as suspeitas intensificam-se até a descoberta de um sistema em que são drogados pelo Lar. Esse momento é crucial, pois os elementos, até então aparentemente deslocados, juntam-se, produzindo uma reação agressiva por parte do narrador. O conhecimento histórico sustenta a ideia de exploração e de revolução, a opressão fica mais evidente e o papel social desqualificado do

velho é retomado na tentativa de inverter essa conjuntura. Essa confluência desencadeia o processo de justiça na busca por uma vingança social.

A retomada desse conto foi feita para mostrar que existe uma consciência maior dos personagens em relação à sociedade. Eles sabem exatamente que devem revoltar-se usando o diretor como refém, como produzir um motim e fazer negociações com a polícia para melhorar a situação. Existe um planejamento que visa o que ocorre depois, como ficariam após o momento ritualístico das “negociações”. Isso não é visto no conto “Feliz Ano Novo” que, como foi dito, prende-se à excepcionalidade de sua situação no presente. A consciência social e histórica do narrador propicia uma resposta mais precisa ao sistema contra o qual eles lutam.

Essa diferenciação pode ser vista no conto “O Quarto selo”. Aqui temos muito bem caracterizados, o pensador e o executor da ação, respectivamente, o Cacique e o Exterminador. O Cacique é o líder do grupo revolucionário, conhecedor do sistema social e planejador das revoluções. O Exterminador é o executor do plano, capacitado para fazê-lo. Se o alvo é o GG, eixo central do governo instituído, deve-se a escolha ao Cacique, aquele que decide as ações.

No conto “O Cobrador” temos um quadro distinto. Como vimos na análise, é uma justiça individual, pautada em um ódio brutal contra classes e “pessoas”. O personagem quer individualizar seu ato, não há bando ou grupo, apenas ele. Curiosamente, a televisão desencadeia o ódio, transmitindo diferenças sociais e, assim como em “Feliz Ano Novo”, é uma transmissão parcial, pois o estado de consciência do personagem está muito mais vinculado ao que não teve do que ao que pode ter. Ele estabelece um programa de revolta sem um plano central, ele sabe que deve voltar-se contra certo grupo, mas não sabe exatamente a causa. Quando conhece Ana, isso fica mais claro quando afirma que estava desperdiçando seu ódio, que não sabia contra quem usá-lo. Suas motivações estavam certas, como ele afirma, mas não o resultado: “Matar um por um é uma coisa mística e disso eu me libertei” (FONSECA, 1994, p. 504). De novo, agora com uma consciência maior da estrutura social, assiste à televisão com um discernimento diferente: para uma possível mudança social. Percebeu que matando várias pessoas ao mesmo tempo, seus assassinatos teriam mais repercussão social. Portanto, o estado de consciência do narrador nesse conto é menor, focalizado entre o passado que revolta e o presente justiceiro. Até conhecer Ana, ele é um tipo de justiceiro, depois muda após seu contato com essa personagem. Existe um planejamento um pouco maior que em “Feliz Ano Novo” até conhecer Ana, mas que não tem relação com

mudança social. É um ato vingativo, de protesto e violento. É um ritual que inverte a estrutura do cotidiano, mas que não estabelece com ela um vínculo transformador.

Por último, a narrativa de “Passeio Noturno” oferece um drama muito particular e psicológico. Individualizado e restrito, as ações do personagem são sua fuga de um cotidiano que esmaga e oprime. Tem de esconder de todos seu verdadeiro rosto, seu lado perverso, vestindo máscaras sociais. Existe um conflito muito grande com toda a sociedade e não somente com este ou aquele grupo social, a vingança é contra todos. No conto “O Cobrador” existe um drama psicológico e individualizado que remete a uma opressão esmagadora da conduta moral oficial, por isso, sua atuação é contra aqueles que mantêm essa estrutura, as “pessoas”. No conto “Onze de maio”, a justiça é mais branda, incorporando a situação limitada dos personagens e o alcance da subversão também é menor, restrito ao espaço do Lar. Vemos assim que, nas diferentes situações, o ritual expressa uma interioridade que aflora como forma de protesto, tendo na violência seu meio de expressão. A oposição entre os grupos ou entre o indivíduo e a sociedade “revela um mundo dominador de pessoas e uma massa impotente de indivíduos subordinados à letra da lei” (DAMATTA, 1990, p. 202). Assim, “em nosso universo social, à falta de relações de compadrio, altas amizades e lações poderosos de sangue, lança-se mão da violência como único ‘padrinho’ possível” (DAMATTA, 1990, p. 201). A violência, então, “passa a ser um mediador básico entre a massa de destituídos e o sistema legal e impessoal que torna a exploração social ‘inevitável’ e ‘justa’ aos olhos dos dominantes” (DAMATTA, 1990, p. 201-2).

O marginal-justiceiro não está às voltas com a questão do Bem e do Mal, seu problema é outro: “Com o advento do materialismo, Satã cede lugar às estruturas sociais” (SILVA, 1996, p. 84). Por isso o ritual é importante para entender uma parte da poética de Rubem Fonseca, pois auxilia na compreensão de sua estrutura narrativa, dos motivos de ordem social e sobretudo porque evidencia a complexidade desses personagens. Vemos na análise que a justiça pode não ser sempre tão violenta e a violência nem sempre gera a morte. Mas ela existe como eixo que perpassa os contos selecionados.

Compondo múltiplas facetas, tais personagens parecem ter “Uma simultaneidade de papéis em que um mesmo protagonista pode ser o monstro e a vítima, culpado ou inocente” (DIAS, 2008, p.35) e os resultados em muitas direções reforçam essa complexidade. Ora matando ou amando, ora odiando ou buscando justiça, ora matando por ela, essa multifacetada teia de relações desvenda um pouco mais a complexidade de nossa sociedade e ajuda a construir nossa força artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética da Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1999.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP/HUCITEC, 1988.
- BARBOSA, C. F. *Matar é viver: a violência em contos de Rubem Fonseca*. *Revista Eutomia*, Ano II, Volume 1, Julho/2009. Disponível em: http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume1/literatura-artigos/Matar-e-viver_Camila-Franco.pdf. Acesso em: 05 maio 2010
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- CANDIDO, A. “A personagem do romance.” In: ROSENFELD, A. (org) et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Boletim de teoria literária e literatura comparada, (n°2) 1964, p. 43-66.
- _____. “A dialética da malandragem”. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.
- _____. “Da vingança”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 3-28.
- CASTRO ROCHA, J. C. “Dialética da marginalidade”. In: _____. *Folha de São Paulo: Mais!*, 29/02/2004.
- _____. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. ou A “Dialética da marginalidade”*. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/16_castrorochoa.pdf em 12/07/2010 às 15:49. Acesso em: 05 de Ago. 2010.
- CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de cronópio*, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 147-226.
- DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis (para uma sociologia do dilema brasileiro)*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1990.

- DIAS, A. M. “Cenas de crueldade: ficção e experiência urbana”. In: DALCASTAGNÈ, R. (Org.) *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008, p. 30-40.
- FIGUEIREDO, V. F. de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FIGUEIREDO, V. F. de. “A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca.” *Revista Literatura e Sociedade*. v.1. n.1. p.88-93, São Paulo, 1996.
- FONSECA, R. *Contos reunidos* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FRANCO JR, A. “Operadores de leitura da narrativa.” In: BONNICI, T. & ZOLIM, *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: ed. UEM, 2003, p. 33-56.
- JOLLES, A. “O conto”. In: _____. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUSTINIANO, A. L. “O dia do acerto de contas, análise semiótica da narrativa ‘O cobrador’ de Rubem Fonseca.” *Revista da FIP*, Ponta Porã, n. 3, p. 129-142, 2003. Disponível em: http://www.ead.ufms.br/letras/rabiscos/rabiscos_4/022_027.pdf. Acesso em: 06 de Dez. 2010.
- LAFETÁ, J. L. “Rubem Fonseca, do lirismo à violência.” In: _____. *A Dimensão da Noite*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LUCAS F. “Aspectos da ficção brasileira contemporânea”. In: *Revista Letras*. Vol. 20, p. 214-231, 1972, ISSN 0100-0888 (versão impressa) e 2236-0999 (versão eletrônica). Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/issue/view/1097>. Acesso em: 22 de Jan. 2011.
- MAZZAFERRO, Silvia. *Focalização e estilo em Rubem Fonseca*. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, 1984.
- MOTTA, S. V. “Machado de Assis e Guimarães Rosa: uma caçada na cidade e sua projeção no sertão”. In: *Suplemento Jornal da Unesp: fórum*. São Paulo: UNESP, junho/2008 – Ano XXII, n° 234, p.4.
- _____. “Como beber desse *Leite Derramado*”. In: MOTTA S. V; BUSATO, S. (orgs). *Fragmentos do Contemporâneo*. São Paulo: Selo Cultura Acadêmica/Editora UNESP, 2009. Disponível em: http://www.culturaacademica.com.br/downloads/%7BF79D920A-C0B5-45B9-B507-0C61A76B57A1%7D_fragmentos_contemporaneo.pdf. Acesso em: 12 de Jul. 2010.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. 1. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- PETROV, P. *O Realismo na ficção de Jose Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: DIFEL, 2000. 325 p.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja, 1983.
- _____. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2ª ed trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1982. 200 p.
- SANTOS, R, M. *O conto policial em Poe e Fonseca*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, 1998.
- SANTOS, W. “O destino na prosa” In: *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978. 162 p.
- SCHNAIDERMAN, B. In: FONSECA, R. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- SILVA, D. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983. xii, 120p.
- _____. *Rubem Fonseca, Proibido e Consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- URBANO, H. *Oralidade na Literatura: O caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.
- VIDAL, A. J. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, Cotia, SP: Ateliê, 2000.