

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**JULIANA PIRES FERNANDES**

**RUBEM FONSECA:**  
**VIOLÊNCIA E DUALIDADE NAS VOZES NARRATIVAS**

**GUARULHOS**

**2018**

**JULIANA PIRES FERNANDES**

**RUBEM FONSECA:**

**VIOLÊNCIA E DUALIDADE NAS VOZES NARRATIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Markus Volker Lasch

**GUARULHOS**

**2018**

Fernandes, Juliana Pires.

Rubem Fonseca: violência e dualidade nas vozes narrativas/ Juliana Pires Fernandes. – Guarulhos, 2018.  
83 f.

Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Markus Volker Lasch.

Título em inglês: Rubem Fonseca: violence and duality in the narrative voices

1. Literatura Brasileira Contemporânea. 2. Rubem Fonseca. 3. Literatura e violência. 4. Ponto de vista na ficção. I. Lasch, Markus Volker. II. Rubem Fonseca: violência e dualidade nos narradores personagens.

**JULIANA PIRES FERNANDES**

**RUBEM FONSECA:**

**VIOLÊNCIA E DUALIDADE NAS VOZES NARRATIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Markus Volker Lasch

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_.

---

Prof. Dr. Markus Volker Lasch (Orientador)

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

---

Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Rosa Duarte

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

À minha mãe e ao meu pai, Isaura e Eurípedes, pela paciência e pela confiança.

Às minhas irmãs, Jéssica e Janaína, pelo carinho.

Aos amigos, dos mais próximos aos mais distantes, pela força.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Markus Volker Lasch, por todo apoio, paciência e orientação ao longo do mestrado e da graduação.

Aos membros da banca, pelas contribuições fundamentais e pelo questionamento, que me ajudaram a desenvolver meu trabalho.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida.

Aos professores do curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo, aos quais sou extremamente grata, por toda contribuição à minha formação.

*Os homens são atormentados pelas ideias  
que tem sobre as coisas, não pelas próprias coisas.*

Epicteto

## RESUMO

A dissertação propõe uma investigação, a partir da análise do foco narrativo, das manifestações da violência e da marginalidade nos livros de contos *Feliz Ano Novo* (1975) e *O cobrador* (1979), de Rubem Fonseca. Observa-se, no âmbito da voz narrativa, em que medida as escolhas linguísticas se aproximam e se distanciam da construção de seus personagens narradores. Se a linguagem brutal presente nas duas coletâneas surge aparentemente sob a premissa de ser fundamental para a construção da verossimilhança dos narradores protagonistas, marcados em sua grande maioria por algum ou vários traços de marginalidade, ela opõe-se, contudo, a outra, de cunho introspectivo, literário e reflexivo. A contraposição dessas vozes dissonantes nas obras – vozes de cultura e vozes de barbárie – dá o ensejo para hipóteses acerca dos sentidos provenientes da dualidade. Tendo em vista a inserção da violência em discursos e portadores de discursos deveras distintos, com vinculações complexas e heterogêneas ao par cultura-barbárie, parece plausível relacioná-la a uma violência congênita do ser humano, assim como a problemas concernentes à justiça e à sociabilidade. Por outro lado, a literatura de Rubem Fonseca não deixa de apontar para o pano de fundo histórico em que as obras em questão foram publicadas: o período da ditadura militar e a violência extremada de seus regimes e status quo.

Palavras-chave: violência; narrador; literatura; ambivalência.



## ABSTRACT

This M.A. thesis proposes an investigation of the manifestations of violence and marginality in Rubem Fonseca's books of short stories *Feliz Ano Novo* (1975) and *O Cobrador* (1979). It analyses, regarding the point of view, how far the linguistic choices are close to or distant from the constructions of the narrators of the tales. If the brutal language, present in both collections, seems to emerge under the premise of being fundamental to the coherent construction of the first-person narrators, marked in their vast majority by some or several traces of marginality, it is also opposed to another language, with introspective, literary and reflexive characteristics. The juxtaposition of these dissonant voices in the literary works – voices of culture and of barbarity – gives the opportunity to hypothesize about the meanings that originate from the duality. In view of the fact that violence belongs to very different discourses and speakers, with complex and heterogeneous bonds to culture and barbarity, it seems plausible to relate it to a congenital violence of the human being, as well as to problems concerning justice and sociability. On the other hand, Rubem Fonseca's literature still points to the historic background in which it was published: Brazil's military dictatorship and the extreme violence of this regime and the status quo.

Keywords: violence; narrator; literature; ambivalence.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 A LITERATURA PORNOGRÁFICA DE RUBEM FONSECA.....</b>	<b>15</b>
1.1 Entre o palavrão e a pornografia.....	15
1.2 Realismo e discurso .....	22
1.3 Dentes e distinção social.....	26
1.4 Um passeio pela linguagem .....	30
<b>2 O MARGINAL INTELECTUAL E O INTELECTUAL MARGINAL.....</b>	<b>36</b>
2.1 Um olhar para o espectro da diferença .....	36
2.2 “O cobrador” e Maiakóvski .....	38
2.3 Violência e lirismo.....	43
2.4 A realidade postiça.....	47
2.5 Destruir para transformar .....	53
<b>3 CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE.....</b>	<b>57</b>
3.1. Pornografia: uma busca por sentido.....	57
3.2. Marginalidade em evidência .....	60
3.3. A hermenêutica da violência.....	64
3.4. Os jogos dos mortos.....	70
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>76</b>
Referências bibliográficas.....	79

## INTRODUÇÃO

O século XX apresenta um conjunto de forças extremamente discrepantes e enriquecedoras na literatura brasileira. Trata-se do século do movimento antropofágico e modernista e, também, entre 1930 e 1960, do momento em que vigoram as pausas reflexivas e a escrita psicológica de narradores introspectivos, marcando o período da “idade de ouro do romance brasileiro” (BOSI, 1994, p. 434). Contribuindo para essa pluralidade, novos pontos de referência surgem no início dos anos 60 através de narrativas que aparecem como contrapontos ao referido estilo psicológico, reflexivo, introspectivo: “Sentimos as diferenças em relação à prosa dos pós-modernistas maiores (Guimarães Rosa e Clarice Lispector), mas não sabemos com precisão onde desenhar a linha do corte. Talvez porque o corte tenha se dado em mais de um nível” (BOSI, 1994, p. 435). Um nível de corte é certamente a marca da objetividade e da violência que emergem de cenas cruéis, mergulhadas na marginalidade e na solidão das grandes cidades. E um dos autores mais representativos desse estilo marcante da história literária brasileira é Rubem Fonseca:

Há os que submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos (em geral, perversos) dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais. É o caso de Rubem Fonseca [...] (BOSI, 1994, p. 436).

Rubem Fonseca começa a escrever aos 38 anos. Sua obra de estreia é *Os prisioneiros* (1963), publicada às vésperas do golpe de 1964, que culminou na ditadura militar. O período de maior opressão do regime de exceção começará em 1968, marcado pelo Ato Institucional nº 5 e, em 1969, com o decreto 477, que limitou e controlou as atividades culturais e políticas na Universidade, (WINCKLER, 1983, p. 72) perdurando até o final da década de 1970, quando começa a existir uma maior flexibilização da censura. Boa parte da literatura da época procura refletir as mudanças que envolvem a sociedade brasileira nos campos político, econômico e social: *Quarup* (1967) e *Reflexos do baile* (1977), de Antonio Callado, *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Zero* (1974), de Ignácio Loyola Brandão, *Antes do baile verde* (1970), de Ligia Fagundes Teles, *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, *O*

*que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, *A fuga* (1984), de Reinaldo Guarany, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1970), de José Louzeiro, assim como as peças *Calabar: o elogio da traição* (1973), de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra e *Dois perdidos numa noite suja* (1970), de Plínio Marcos, para citar alguns exemplos. É justamente durante o período de maior opressão, censura e violência por parte da ditadura militar que Rubem Fonseca lança a coletânea de contos *Feliz Ano Novo* (1975) e, quatro anos depois, seguiria com outra publicação: *O cobrador* (1979).

Nos dois conjuntos de contos, que são objeto deste trabalho<sup>1</sup>, aparece uma linguagem feroz, explícita, pornográfica, repleta de violência, sendo que Fonseca parece consciente das escolhas estilísticas. No conto “Intestino Grosso”, um autor entrevistado faz o seguinte comentário:

Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim (FONSECA, 1975, p. 173).

O comentário do autor fictício é bastante significativo, pois o “Não dá mais para Diadorim”, evocando o romance *Grande Sertão: Veredas*, mostra uma consciência de se contrapor a um estilo consagrado (a “idade de ouro do romance brasileiro” é representada aqui por Guimarães Rosa), explicitando que o confronto estilístico e estético não é uma coincidência.

Em Fonseca, os narradores personagens contam suas próprias histórias, sendo que o marginalizado (quer seja no âmbito das práticas sexuais e de violência, quer seja nas condições econômico-sociais) ganha o protagonismo. Os contos são ambientados no contexto citadino, ou seja, os personagens saíram da natureza, pois essa natureza foi devastada, tal qual aponta o autor fictício de “Intestino Grosso”. Contudo, a vida selvagem parece ter sobrevivido no interior das figuras, que se mostra cruel e violento.

---

<sup>1</sup> Esse estudo se deteve na análise de alguns contos das duas obras que foram mais significativos e representativos para a hipótese, tendo em vista a grande quantidade de contos presente nas duas coletâneas.

Em outras palavras: a natureza humana seria, nesse sentido, ao mesmo tempo causa e consequência da destruição da natureza exterior<sup>2</sup>.

Não deixa de ser relevante essa explicação, tendo em vista o contexto histórico. A fase pós decretação do AI-5 é também a fase do “milagre econômico”, em que obras e projetos de grande fôlego e que necessitavam de investimento estrangeiro para serem aplicados, tornaram-se metas nacionais no governo Médici (1969/1974):

Representante da “linha dura”, Emílio Garrastazu Médici governou sob o lema “segurança e desenvolvimento nacionais”. Ao lado da repressão, que cada vez se sofisticava mais, o país viveu a fase do “milagre econômico”, dos projetos de impacto, das obras faraônicas, como a Transamazônica e a ponte Rio-Niterói, o que fortalecia uma propaganda permanente e bem elaborada do Estado forte, que massacrava no nascedouro todas as modalidades de lutas populares, fossem de reivindicação salarial ou de denúncia de violação de direitos humanos (COIMBRA, 2000, p. 7).

De fato, a modernização ocorreu, mas de forma desenfreada e custosa. Já naquela época, Rubem Fonseca trazia críticas ácidas a esse desenvolvimento e às suas sementes mortíferas – a desigualdade social (LAFETÁ, 2004, p. 389).

Visto assim, são evidentes os intrínsecos vínculos entre os contextos político, social e literário. No entanto, essas relações não são simples e diretas. Pelo contrário, trata-se de laços bastante complexos. Afinal, a literatura não é e via de regra nem mesmo pretende ser (mero) espelho da realidade<sup>3</sup>.

Ante essas questões, o objetivo principal deste trabalho é analisar as duas coletâneas de contos, tendo em vista antes de mais nada a linguagem e a construção dos narradores personagens, assim como o viés estético em que Rubem Fonseca está inserido. Trata-se, em outras palavras, de verificar até que ponto os contos pertencem ao

---

<sup>2</sup> Ainda de acordo com o autor fictício de “Intestino Grosso”, a literatura que trata da natureza humana seria denominada “pornografia terrorista”, o que condiz justamente com o que é ambientado nos contos de Rubem Fonseca: “Ela tem um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem glamour, nem lógica, nem sanidade – apenas força. Mas a pornografia terrorista é tão estranha que já foi chamada de pornografia Science-fiction. Exemplos destacados desse gênero são os livros do Marquês de Sade e de William Burroughs, que causam surpresa, pasmo e horror nas almas simples, livros onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais – somente a natureza humana” (FONSECA, 1975, p. 171).

<sup>3</sup> O distanciamento simbólico vale inclusive, em maior ou menor grau, para as chamadas correntes de “literatura-reportagem” ou “literatura-verdade” da época.

discurso que foi alcunhado por Alfredo Bosi de “brutalista” (BOSI, 1994, p. 436), ou em que medida eles o extrapolam, traduzindo-se em outra estética literária.

Escolheu-se, como ponto de partida, a análise dos narradores personagens desses dois conjuntos de contos, considerando a manifestação e a linguagem da violência, bem como o uso dos palavrões, da informalidade e da crueza das imagens que incluíram tanto *Feliz Ano Novo* (1975) quanto *O cobrador* (1979) no dito viés estético do “brutalismo”. Quer dizer, focalizaram-se as escolhas linguísticas que engendram as vozes narrativas constituintes dos dois livros.

O que embasou o ponto de partida foi a percepção de estranhas ou inesperadas dissonâncias na construção dos narradores personagens, pelo menos em se considerando os estudos sobre o narrador autodiegético de Gérard Genette e conceitos como o do *ethos* discursivo, de Dominique Maingueneau. Em meio à crueza do narrar das cenas e da estética brutal da linguagem foi possível mapear trechos em que esta se tornava reflexiva, lírica e intelectual, remetendo a uma estética que parecia ser justamente aquela que a literatura brutalista negava e confrontava. Ou seja, para além das manifestações de violência e barbárie, surge uma outra voz nos contos de Rubem Fonseca – a voz que remete à literatura, à reflexão sobre a linguagem, à introspecção e ao lirismo. Essa voz é estranhamente culta, intelectual e poética, ressaltando uma dualidade, por conta dos estilos que se contrapõem e se confrontam. Por conseguinte, o estudo presente nesse trabalho propõe-se a mapear, cuidadosamente, os contos em que esses confrontos se tornam mais evidentes e representativos, buscando mostrar que os dois conjuntos de contos extrapolam, de modo recorrente, a estética a que Rubem Fonseca parece pertencer.

No entanto, os motivos que levam esse trabalho a estudar e enfatizar a relação de oposição não estão relacionados à ideia de que violência, brutalidade e o narrar introspectivo e poético de narradores personagens fossem a rigor excludentes. Muito pelo contrário, afinal, o personagem Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, não poderia ser mais representativo nesse sentido. A dualidade dos contos de Rubem Fonseca entre as vozes de cultura e as vozes de barbárie parece antes sugerir uma espécie de quebra de um pacto ficcional insinuado na superfície, tendo como resultado que construção e desconstrução dos personagens narradores acompanham as obras de modo que esse movimento pendular se torne parte da estética fonsequiana.

Com base nesse percurso interpretativo, portanto, esse estudo procura mostrar que as referidas recorrências nada possuem de ingênuas ou gratuitas, mas que são antes de extrema relevância hermenêutica. A partir da relação de civilização, barbárie e cultura, que desponta dissonante nas narrativas, e pensando no contexto histórico e social em que o autor está inserido, procura-se compreender as relações possíveis entre o período de ditadura militar e as duas obras de Rubem Fonseca aqui analisadas. Essa comparação, no entanto, não segue o percurso que muitos entenderam ser a potência da relação dos contos do autor com a realidade: discursos de personagens socioeconomicamente marginalizados das grandes cidades que cometem crimes e contravenções nas metrópoles brasileiras. Pelo contrário, a investigação que agora se apresenta procura no estilo e nas recorrências estéticas uma relação mais profunda – e menos óbvia – entre ficção e realidade.

# 1 A LITERATURA PORNOGRÁFICA DE RUBEM FONSECA

## 1.1 Entre o palavrão e a pornografia

Em dezembro de 1969, Rubem Fonseca publica um artigo na revista *O pasquim*, intitulado “Palavrão não é pornografia”, no qual começa por abordar, de modo minucioso, os sentidos provenientes do que seria a pornografia propriamente dita, partindo da etimologia: “Pornografia, do grego **pornographos** (**porne**, prostituta + **graphein**, escrita), significava originalmente a descrição de prostitutas e da prostituição em relação à higiene pública”. Para além de uma descrição tão específica ou mesmo datada, o conceito se transformou ao longo da história e, ao abordá-lo no sentido atual e corrente, o autor afirma que designaria nada mais do que “o caráter obsceno de uma publicação” (FONSECA, 1969/2006, p. 70). De fato, o termo pornografia apresenta origem grega, mas o termo é mais recente:

Em francês, foi o escritor N. Restif de la Bretonne – por sinal, autor de textos pornográficos no sentido costumeiro do termo – que introduziu o termo “pornográfico” em seu livro *Le pornographe ou la prostitution réformée* (“O pornográfico ou a prostituição reformada”, que trata do controle da prostituição pelo Estado (MAINGUENEAU, 2010, p. 13).

A transformação propriamente dita desse conceito de ‘pornografia’ para o sentido de ‘obsceno’, no entanto, deu-se somente no início do século XIX (idem, *ibidem*). Essa característica da obscenidade, de acordo com Rubem Fonseca, diz respeito à explicitação, bem como à descrição de funções sexuais e excretoras que, por mais que o ser humano esteja consciente de sua presença em si e em seu semelhante, o ofendem. Desse modo, qualificar algo como pornográfico parece envolver também um juízo de valor, que diz respeito à imagem que se constrói do objeto caracterizado, dependente igualmente do juízo moral daquele que o classifica. Em outras palavras, a caracterização de um livro, um filme ou qualquer expressão artística como pornográfica é algo mutável, intrinsecamente ligada à contingência da história, à mudança da mentalidade e do comportamento humano.

Há inúmeros exemplos em que é possível confirmar essa observação. O rótulo ‘pornográfico’ foi atribuído a diversas obras ao longo da história da literatura, as quais



hoje certamente não são dessa maneira qualificadas: *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, ou mesmo *Ulisses* (1922), de James Joyce, já sofreram essa acusação. Nesse sentido a palavra ‘acusar’ é bastante pertinente, já que, desde sua origem, o conceito de ‘pornográfico’ é utilizado justamente para “desqualificar tudo aquilo a que ele esteja associado” (MAINGUENEAU, 2010, p. 9). Essa problemática envolveu muitas obras de Rubem Fonseca, em especial aquelas escritas durante o período de maior opressão da ditadura militar brasileira, entre 1968 e 1978<sup>4</sup>: o autor, além de ter a obra *Feliz Ano Novo* (1975) proibida pela censura, foi deliberadamente rotulado como pornográfico.

Voltando ao que o autor diz sobre o tema: embora a linguagem seja capaz de transcrever de maneira polida, científica ou vulgar ações relacionadas às funções sexuais e excretoras, ainda que todas elas tenham o mesmo sentido, apenas a última seria pornográfica, pois diz respeito à descrição despudorada, sem poupar imagens ou palavras (FONSECA, 1969/2006, p.70). Ou seja, a despeito de todas as opções linguísticas e estéticas possíveis, a escolha pelo pornográfico seria uma escolha inferior, negativa e de natureza grosseira.

Dessa explicação desponta uma característica fundamental da pornografia, que estaria relacionada ao fato desta não apresentar enigmas ou sentidos ocultos, ou, em outras palavras, não haveria espaço para mentiras ou segredos na pornografia:

Para começar, o próprio termo “pornografia” designa uma realidade sobre a qual todos pensam não haver mistério algum: se a “sexualidade” se beneficia da aura de um autêntico problema filosófico, se o “erotismo” dá testemunho de um elevado grau de civilização, a pornografia é tida na conta daquela que remete o homem àquilo que ele tem de mais evidente e de mais elementar (MAINGUENEAU, 2010, p. 9).

De modo semelhante, Fonseca lembra, como já se disse, que a pornografia diz respeito às funções sexuais e excretoras tratadas aberta e explicitamente, expondo a natureza humana. Essa ideia parece ser, em um primeiro momento, justamente o que

---

<sup>4</sup> No início do ano 1969, depois de medidas como o AI 5 e o decreto 477, baixados pelo governo Costa e Silva, as atividades políticas e culturais brasileiras estavam sob total controle do Estado. Em relação à pornografia, em janeiro de 1977, o diretor da Censura Rogério Nunes assina portaria deixando claro que não seriam permitidas revistas masculinas com fotografias que apresentassem atos sexuais, nádegas ou seios à mostra, região púbica descoberta ou poses lascivas de modelos (WINCKLER, 1983, p. 72).

surge da obra fonsequiana e corresponderia também, de certa maneira, ao que o autor manifesta em seu artigo para *O pasquim*. Neste, o caráter ultrajante do conceito pornográfico é problematizado, de modo que Rubem Fonseca se pronuncia deliberadamente a favor do uso das palavras ditas ‘pornográficas’, conhecidas como palavrões, refletindo, ainda, sobre o contexto em que essas despontam com mais força, como em períodos de guerra ou em núcleos urbano-industriais de alta concentração demográfica, não apenas por homens como também por mulheres, independente da condição social (FONSECA, 1969/2006, p. 70). Logo, o discurso pornográfico teria, ainda, outra função: aliviar a tensão em ambientes cercados de restrições.

No conto “O cobrador”, que integra a coletânea do mesmo nome, o protagonista, marginalizado na cidade do Rio de Janeiro, recusa-se a pagar o serviço do dentista, ameaçando-o com o revólver: “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?” (FONSECA, 1979, p. 166). A ação violenta do narrador, na situação de tensão em que é colocada, parece exemplificar justamente a explicação sobre o uso do palavrão, tal qual é descrito em *O pasquim*. Em “Abril, no Rio, em 1970”, do livro *Feliz Ano Novo*, a situação de tensão também aparece, agora em um jogo de futebol, também na cidade do Rio de Janeiro: “Comecei a ficar nervoso, gritei pro Tião, vê se recua também, porra” (FONSECA, 1975, p. 48). Fica claro, nesse sentido, o uso corrente do palavrão, sendo que essa linguagem parece caracterizar os personagens presentes nas obras. Ou, nas palavras de Dominique Maingueneau, o palavrão contribuiria para a construção do *ethos* dos personagens narradores, relacionados aos tipos característicos e aos lugares de fala a que essa linguagem parece pertencer:

Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2008, p.18).

Tendo em vista a explicação de Maingueneau para o conceito de *ethos*, o discurso do enunciador contribuiria para a construção da persona do narrador, a partir de estereótipos dos falantes do palavrão, os quais também foram muito bem caracterizados

pelo artigo de Rubem Fonseca em *O Pasquim*, deixando clara a consciência de um lugar de fala e do estereótipo de socioeconomicamente marginalizado marcado pela linguagem:

A maior parte dos vocábulos de gíria utilizados pelos jovens da classe média e superior tem sua origem nas favelas, nos grupos marginalizados jurídico-socialmente (criminosos, contraventores, prostitutas etc.) [...] tal resulta, não custa repetir, da liberdade de pensamento e verbalização dessas pessoas, que, por ignorarem os vocábulos consagrados, não estão por eles condicionadas; e que, ainda em decorrência dessa falta de erudição, necessitam inventar termos para se comunicar (FONSECA, 1969/2006, p. 72).

De acordo com Rubem Fonseca, “quando se quer dar à palavra uma força maior, são deixados de lado os eufemismos e usados os próprios nomes proibidos, não apenas como sinônimo, mas como substitutos mais fortes de palavras já poderosas” (FONSECA, 1969/2006, p. 71). Desse modo, os palavrões que aparecem nos contos contribuiriam para dar justamente essa força maior ao discurso e, ao invés de esconder e restringir o vocabulário, a partir da força das palavras pornográficas seria possível “confrontar a realidade”. Esse confronto surge justamente através da escolha de uma enunciação capaz de dar “corporalidade” ao “fiador” – para utilizar os termos de Maingueneau –, ou melhor, ao enunciador que, no caso, são muitos dos narradores personagens, permitindo fazer com que o leitor seja remetido, através do discurso, a um estereótipo de uma comunidade imaginária que estaria associada a esse discurso (MAINGUENEAU, 2008, p. 18). Se, de acordo com Fonseca, o palavrão ou a linguagem pornográfica teriam origem justamente no grupo dos marginalizados, a escolha desse vocabulário seria, na razão inversa, pertinente para dar corporalidade a esses próprios marginalizados: grupos de criminosos, contraventores e prostitutas. No entanto, veremos adiante que os dois livros aqui tratados também conhecem narradores marginalizados de outra ordem, que não lançam mão do palavrão.

A discussão que envolve a hermenêutica do termo pornográfico, em 1969, por Rubem Fonseca, não é fruto do acaso ou exclusiva de sua obra. Ao final dos anos 60, no auge da repressão exercida pela ditadura militar brasileira, era possível perceber novas formas de contestar o “status quo”, que envolviam não só a questão política, mas também os limites comportamentais e culturais (PEREIRA, 2006, p. 91). Desse modo, o

“confrontar a realidade” seria fundamental para aliviar a tensão em um período de constrição máxima de liberdade. Ou seja, para além da revolução, a transgressão. Paulo Francis, também em 1969, publicou o artigo “Sade um amador da crueldade” n’ *O pasquim*, em que igualmente trazia à luz a discussão do conceito pornografia: “É impossível falar de Sade sem debater a questão da pornografia em nossa sociedade” (FRANCIS, 1969/2006, p. 26). Ainda no mesmo artigo, Francis comenta:

É mais provável que a obscenidade seja um fator **preventivo** de taras, um substitutivo de extravasamento, assim como o palavrão e o insulto aliviam tanta gente da necessidade de atos brutais. Quem se sente sexualmente irrealizado encontra na pornografia um paliativo, um **ersatz** da realidade almejada” (FRANCIS, 1969/2006, p. 27, grifos do autor).

Essa defesa da pornografia aparece também no artigo de Rubem Fonseca:

Por uma questão de higiene mental, portanto, é imprescindível que estes caminhos de comunicação, de alívio vicário e de redução de tensão não sejam totalmente fechados por atitudes moralísticas e sensoriais por parte da sociedade. Os Kronhausens são de opinião que uma sábia organização social deveria encorajar tão inofensivas expressões de **ideias-tabus**, preferindo-as às únicas alternativas: doença mental ou comportamento violento, prejudiciais ao indivíduo e à sociedade como um todo (FONSECA, 1969/2006, p. 71, grifo do autor).

É possível perceber, desse modo, o debate da pornografia como um aspecto que surge no ambiente cultural do período como força contrária ao moralismo e à censura. Rubem Fonseca, mergulhado em seu contexto cultural e social, engloba esse debate não só em seus artigos publicados em revista, como também em sua obra literária. Em *Feliz Ano Novo*, o conto “Intestino Grosso” é um exemplo interessante da tentativa ficcional de dar voz a essa discussão, visto que a narrativa trata de uma entrevista em que um autor fictício delibera sobre diversas questões que envolvem a condição do escritor e da obra, tocando inclusive na questão da pornografia: “Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?”/ (FONSECA, 1975, p. 164). Desse modo, o conto exteriorizaria, metaliterariamente, o debate sobre a própria literatura, através de ideias que são pertinentes na discussão não só do livro *Feliz Ano Novo* como um todo, mas também da obra seguinte, *O cobrador*, “fazendo assim o encurtamento de distância entre ficção e realidade (...)” (VIDAL, 2000, p. 158). Não por acaso, Deonísio da Silva,

no livro *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*, apelida “Intestino Grosso” como “posfácio ficcional”, como se através dele se esclarecessem as obras em escopo (SILVA, 1983, p.45).

As palavras do autor entrevistado em “Intestino grosso” caminham na direção do já afirmado por Rubem Fonseca em *O pasquim*. As semelhanças são tamanhas que, em determinados trechos, é possível perceber sobreposição quase que completa das vozes: o personagem autor, jogando com a questão da autoria, valendo-se das mesmas falas do autor empírico, como se a persona literária de “Intestino Grosso” evocasse as próprias ideias do autor Rubem Fonseca. Veja-se, a título de exemplo, um trecho do artigo de 1969;

Freud, no prefácio do livro *Scatologie Rites*, de Bourke, diz que é comum serem as pessoas afetadas por qualquer coisa que as lembre inequivocadamente da natureza animal do homem... Eles escondem suas funções sexuais e excretoras dos seus semelhantes apesar de cada um ser cômico de sua existência nos outros (FONSECA, 1969/2006, p. 70).

e outro do conto de 1975:

Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o lembra de sua natureza animal (FONSECA, 1975, pg. 167).

Com efeito, os trechos evidenciam não só que a discussão sobre o conceito de pornografia permeia o conto e o artigo, mas explicitam também a forma ensaística de “Intestino Grosso”. Ademais, os dois conjuntos de contos, *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, apresentam claramente uma temática que discute, dentre tantas outras questões, através da ficção, a definição do que é pornográfico e a dificuldade do ser humano em lidar com sua natureza animal, discussão essa tão presente no contexto cultural em que Rubem Fonseca está inserido.

Quando o personagem autor de “Intestino Grosso” responde ao questionamento sobre ser ou não pornográfico, a resposta aparentemente caminha não para o caráter moralmente condenável do termo, mas para outra direção: “Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (FONSECA, 1975, p. 164). Logo, se em um primeiro

momento parece haver um desvio, a fala ressurgue num segundo instante, e tendo em mente as discussões acerca do termo “pornográfico” acima, plena de sentido, não só no âmbito de definir o conceito de pornografia, mas também no de dar “corporalidade” ao marginalizado transgressor (associado aos “miseráveis sem dentes”), através do *ethos* discursivo. Quer dizer: dar-se-ia, dessa maneira, a ideia de que se trataria de uma explicitação da realidade, incluindo, naturalmente, funções excretoras e sexuais que dizem respeito à natureza humana.

Voltando à definição inicial de Dominique Maingueneau: se a pornografia é oposição ao mistério, seria através do discurso que a realidade seria pornograficamente retratada. Nesse mesmo sentido, parece justamente que a linguagem empregada pelos personagens contribuiria então para a construção dos mesmos no imaginário do leitor – tratar-se-ia, destarte, do *ethos* discursivo, no qual o locutor (no caso o personagem narrador) ativa em seus destinatários (leitor) uma representação de si mesmo (MAINGUENEAU, 2008, p. 11). Em outras palavras: para esclarecer e evidenciar a sociedade que, no caso daquela observada pelo autor fictício de “Intestino Grosso”, seria urbana, industrial e desigual, repleta de “miseráveis sem dentes”, seria necessário o uso de uma linguagem também explícita, coerente com os personagens presentes nas histórias. O que faria da linguagem pornográfica não um desqualificador da obra fonsequiana, mas sim fundamental para o projeto literário que parece ser defendido: de mostrar a realidade tal qual ela se apresenta, sem mistérios ou delongas. Em uma primeira leitura, ao analisar os contos de *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, essa ideia parece fazer sentido, quer dizer, mostrar um dos aspectos relevantes das obras, visto que a maior parte dos contos apresenta narradores personagens centrais do enredo, cuja linguagem dita pornográfica refletiria sua comunidade imaginária e estereotípica. Contudo, um segundo olhar mostrará que as “realidades”, a textual de Fonseca, a factual do contexto histórico-social a ser representado e suas relações, são mais complexas.

Com efeito, o que as duas obras irão mostrar estilisticamente é, entre outros, que o conceito de *ethos* discursivo não é suficiente para abranger a profundidade e complexidade desses personagens narradores, que apresentam incoerências e dualidades em seus discursos. Em contrapartida, por mais que essa primeira leitura não dê conta da análise das duas obras, ela é fundamental para o percurso interpretativo, pois sem compreender as construções das vozes seria impossível perceber em que medida o autor consegue deturpá-las e atribuir-lhes novos significados.

## 1.2 Realismo e discurso

Em *Feliz Ano Novo*, o conto que dá nome ao livro conta a história de um grupo de socioeconomicamente marginalizados que planeja o assalto a uma festa de ano novo, em uma “casa de gente bacana”. O narrador personagem, que é um dos assaltantes, relata, em detalhes, como é realizada a invasão e a descrição que segue explicita a violência desse grupo, que vai desde o assalto propriamente dito, até mutilações, estupros e assassinatos. Desde o início do conto, o contraste das condições sociais de assaltantes e assaltados se evidencia, além da linguagem característica:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.  
Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.  
Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.  
Vai mijar noutra lugar, tô sem água.  
Pereba saiu e foi mijar na escada.  
Onde você afanou a TV?, Pereba perguntou.  
Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba! Você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?  
Tô morrendo de fome, disse Pereba (FONSECA, 1975, p. 13).

Os palavrões e a linguagem informal parecem cumprir o propósito de o diálogo do conto se tornar mais verossímil. A miséria, a fome e a falta de infraestrutura se explicitam comparadas à incitação ao consumo que os personagens observam na TV. A linguagem se assemelha não só à condição social desses personagens, como também à construção dos mesmos tendo em vista o *ethos* discursivo, já que é constituída de modo que a violência linguística se equipararia à violência da desigualdade e, ao longo do conto, à violência da ação dos personagens: “É um assalto, gritei bem alto, para abafar o som da vitrola. Se vocês ficarem quietos ninguém se machuca. Você aí, apaga essa porra de vitrola!” (FONSECA, 1975, p. 17). Sendo assim, o uso do palavrão ganharia sentido, não para criar uma literatura erótica – como seria o uso corrente de pornográfico, abordado em *O pasquim* – mas sim para revelar esse outro tipo de pornografia, explicitada na linguagem de uma realidade urbana. De acordo com o autor fictício de “Intestino Grosso”: “[...] estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1975, p. 173).

Sob essa perspectiva do discurso, o ‘realismo urbano’ proferido tanto por Rubem Fonseca, quanto pela voz do autor fictício de “Intestino Grosso”, surge, primeiramente, como um contraponto ao realismo histórico, em que o mundo material seria milimetricamente documentado pela narrativa. Essa diferenciação se apresenta não só pelo estilo, mas também pela realidade a ser retratada. Em “Intestino Grosso”, a persona do autor fictício procura deixar essa crítica muito clara:

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?”

“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis” (FONSECA, 1975, p. 164).

Evidencia-se, dessa maneira, a existência de um distanciamento temático do realismo histórico, exemplificado por autores consagrados como Machado de Assis, José de Alencar e Euclides da Cunha, ao passo que o autor personagem do conto aponta para uma crise de representação do real, em que ele se veria impossibilitado de escrever sobre o que não conhece, dentro de um estilo que abarcaria uma realidade outra. De certo modo, é como se o personagem autor explicasse ao entrevistador que o estilo realista, o de um realismo histórico, regionalista e consagrado na literatura brasileira, já não abarcaria a sua realidade. Contudo, as reflexões e críticas sobre o próprio realismo foram heranças fundamentais para que as discussões acerca da representação da realidade se lançassem a tal rumo do personagem de “Intestino Grosso”.

Nesse contexto, cumpre voltar a Gustave Flaubert, designado como chefe da escola realista após o sucesso de seu livro *Madame Bovary* (1856), e que, no entanto, fica profundamente indignado com tal epíteto: “Acreditam-me apaixonado pelo real, enquanto o execro; pois foi por ódio ao realismo que empreendi esse romance” (BOURDIEU, 1996, p. 112). O estilo peculiar de Flaubert, assim como sua crítica tanto à escola realista quanto à própria burguesia contribuem para que sua obra seja, ao mesmo tempo, nomeada o auge do realismo – o que tanto ofende o autor – quanto o



começo da própria ruptura com o realismo histórico, abrindo espaço para a experimentação do modernismo (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 131).

Roland Barthes, no célebre texto “O efeito do real”, analisa a obra *Um coração simples*, de Flaubert, partindo da observação de um barômetro, o qual surgiria como enigmático objeto que, de acordo com Barthes, não teria uma função propriamente dita dentro da obra, e justamente isso faria dele um importante elemento caracterizador do real. Desse modo, a insignificância do ponto de vista estrutural de alguns aspectos da narrativa despontam justamente como característica de um real que já não se subsume ao verossímil (BARTHES, 1972, p. 43), ou seja, são as quebras textuais, as quebras de linguagem que escapam ao trabalho mimético e referencial propriamente dito, que fazem a realidade crua despontar:

[...] o <<real>> é suposto bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de <<função>>, que sua enunciação não tem nenhuma necessidade de ser integrada numa estrutura e que o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra (BARTHES, 1972, p. 42).

Ora, o novo realismo que Fonseca busca surge como alternativa ao realismo histórico, já que este parecia ter chegado à máxima realização de seu projeto de verossimilhança, de modo que a própria inverossimilhança seria, então, colocada a serviço do real. Desse modo, o realismo histórico estaria não só expondo os limites da representação mimética, como também abrindo as portas para a “importância dos dados sensíveis para a compreensão dos eventos e suas descrições” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 131). Ou seja, o “efeito de real” contribuiu para expor que reproduzir o real mostrou-se falho, já que a linguagem é incapaz de criar uma cópia sensível do real, fazendo com que essa realidade continue como objeto intransponível, sendo possível somente a realidade linguística.

Mais do que isso, o que ficará claro ao longo dessa análise é que o ‘realismo urbano’ de Fonseca, bem como o de Flaubert, apresenta fissuras, marcas linguísticas que despontam do discurso e se distanciam da construção do *ethos* discursivo; e, justamente nessas quebras, é possível perceber a relação da obra com a realidade, afinal, “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo” (COMPAGNON, 1999, p. 123).

Voltando para o realismo urbano de Fonseca, o discurso é tomado nele como objeto, já que somente a imitação do mesmo tornaria possível a experimentação da realidade: “Desse modo, a única linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade, ou, na literatura, aquela escrita que transcreve a voz em vez do mundo material” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 132). Por conseguinte, a escolha de narradores autodiegéticos, ou, em outras palavras, narradores que são personagens centrais no universo ficcional (GENETTE, 1995), condiz com a proposta de criar esse outro “efeito de real”, em que as vozes narrativas apontam para além das imagens, ou melhor, para o real via seus efeitos sensíveis (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 735), o que envolve a violência, o repugnante e o intolerável.

Ainda através dessa lógica que embasa *Feliz Ano Novo*, é possível perceber que o livro seguinte, *O cobrador*, continua a explorar a mesma temática, visto que o conto que dá nome ao livro apresenta, como protagonista, um narrador personagem negligenciado pela sociedade, e que decidiu cobrar esta sociedade através da uma violência que é bem real para as vítimas, mas que se mostra antes de mais nada em sua forma linguística: “Digo, dentro de minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (FONSECA, 1979, p. 166). Por meio de sua cobrança à sociedade, o narrador relata suas “justiças sociais”, procurando se vingar, a cada cena explicitada, de uma sociedade que lhe negou tudo. A forma de “olhar” o mundo sugere o ódio internalizado, sem a necessidade de se falar muito a respeito dele: “Saí andando calmamente, voltei para a Cruzada. Tinha sido muito bom estraçalhar o para-brisa do Mercedes” (FONSECA, 1979, p. 167). Ou: “Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só” (FONSECA, 1979, p. 168). É possível observar que não há um indivíduo específico em cima do qual esse ódio seria despejado, esse ‘alguém’ é qualquer um, sem diferenciação, a não ser pertencer a uma classe social distinta. Em “Feliz Ano Novo” isso também acontece, visto que o alvo do assalto é escolhido pela conveniência: “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, 1975, p. 17). Seja em “Feliz Ano Novo”, seja em “O cobrador”, os narradores personagens surgem com intensa brutalidade, violência, e desejo de vingança social e essa violência é materializada não só pela ação dos protagonistas, como também e principalmente pela escolha lexical.

Desse modo, ao realizar uma primeira leitura dos contos, em que os marginalizados socioeconomicamente surgem como sementes mortíferas e algozes das classes privilegiadas, há uma impressão de realismo intenso, explícito, brutal – como se as escolhas lexicais se justificassem pela necessidade imediata de retratar a realidade urbana através de discursos estereotipicamente associados ao socioeconomicamente e juridicamente marginalizado. Prova disso são os finais desconsoladores dos dois contos citados: em “Feliz Ano Novo”, os assaltantes retornam com a mercadoria roubada, satisfeitos, planejando o próximo assalto e festejando o ano que se inicia; já em “O cobrador”, o narrador protagonista está se preparando, às vésperas do Natal, para seu ataque em massa: “Vamos ao baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue” (FONSECA, 1979, p. 182). Não há redenção ou punição, apenas a crueza da violência e esta, para compor uma imagem ainda mais clara desses narradores personagens, apropria-se de discursos que ecoam como vozes de uma barbárie atávica.

Ademais, realizando um breve paralelo histórico com as manifestações de realismo nas literaturas do século XIX, é possível perceber que, ao mesmo tempo em que há um distanciamento entre o realismo urbano de Rubem Fonseca e o regionalista ao qual ele confronta em seu texto literário, Fonseca está literalmente citando os autores em sua obra, o que o faz com frequência nas duas coletâneas. Tal qual Flaubert, ele demonstra essa relação dúbia com o realismo – de negar e ao mesmo tempo deixar clara sua intrínseca relação com o real. E este, como se evidenciará ao longo da argumentação, desponta do mais improvável: do momento em que a literatura retoma seu desejo de se tornar literatura, e não realidade. Em resumo, a personagem Monica Tutsi, de “Corações Solitários”, não poderia expressar a realidade textual de Rubem Fonseca de maneira mais eloquente: “Uma palavra vale mais do que mil fotografias” (FONSECA, 1975, p. 31).

### **1.3 Dentes e distinção social**

Permanecendo ainda no mesmo escopo, é possível perceber, em ambos os contos, os dentes como marca de distinção social, aproximando novamente a fala do autor fictício de “Intestino Grosso” ao autor Rubem Fonseca propriamente dito, já que tanto *Feliz Ano Novo* quanto *O cobrador* apresentam inúmeros exemplos de ‘miseráveis sem dentes’. Em “Feliz Ano Novo”, o narrador faz a seguinte descrição do personagem

Pereba: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você?” (FONSECA, 1975, p. 14). Nota-se que não ter dentes é a característica primeira observada pelo narrador personagem. Essa distinção também aparece como forma de reconhecer aqueles de classe mais abastada: Em “Dia dos namorados”, conto presente em *Feliz Ano Novo*, o narrador personagem Mandrake, ao sair com uma “princesa loura”, pergunta se ela teria todos os dentes, afirmando, a seguir: “Ela tinha todos os dentes. Abriu a boca e vi duas fileiras, em cima e embaixo. Coisas de rico” (FONSECA, 1975, p. 76). No conto “O cobrador”, por sua vez, lê-se: “os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha” (FONSECA, 1979, p. 168).

Apesar de existirem diversos exemplos nos dois conjuntos de contos, um deles talvez seja o mais representativo. “O cobrador”, como já dito anteriormente, inicia-se com o narrador personagem esperando ser atendido por um dentista:

Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera vazia uma placa, Espere o Doutor, ele está atendendo um cliente. Esperei meia hora, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco. Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado (FONSECA, 1979, p. 165).

O personagem começa, dessa maneira, a ser distinguido, antes de qualquer outra característica, pelos dentes, que são poucos e maltratados: “Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes aqui” (FONSECA, 1979, p. 165). A cena que segue mostra o dentista que, terminado o procedimento de arrancar o dente do narrador personagem, cobra o valor do atendimento. O narrador se nega a pagar, quebra equipamentos e aparelhos do consultório e atira no joelho do dentista, afirmando: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 1979, p. 166).

Apesar de a cena apresentar escassas descrições do narrador personagem, que pouco fala de si mesmo, as imagens por si só abrem a possibilidade de compor a figura desse ‘cobrador’. O estado dos dentes, a recusa de pagar o atendimento e a violência

contribuem para elaborar as supostas idiossincrasias do socioeconomicamente marginalizado em sua cruzada por vingança, ou seja, para construir o *ethos* discursivo do narrador protagonista. Se não há descrição do narrador em “O cobrador”, o autor fictício de “Intestino Grosso” parece, em contrapartida, descrever justamente a cena primeira do conto do livro posterior:

O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que tem na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as plateias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco (FONSECA, 1975, p. 164).

A fachada com uma ‘enorme dentadura’, o dentista que arranca o dente arruinado e o aspecto pitoresco de um personagem que coleciona poucos dentes: parece justamente uma breve paráfrase da cena inicial de “O cobrador”. O leitor é nesse sentido induzido a acreditar nas palavras desse autor personagem, que parece ter as exatas respostas para explicar os contos, inclusive no que diz respeito à escolha da temática:

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?”  
“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”  
“Quem eram eles?”  
“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis” (FONSECA, 1975, p. 164).

De acordo com o autor fictício, a demora na publicação estaria relacionada à tensão existente entre autor (que apenas conseguiria, através do texto literário, retratar o próprio contexto) e mundo editorial, interessado em reproduzir temas consagrados pelo cânone brasileiro, exemplificados no trecho acima pelo regionalismo de “os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida”. Essa tensão haveria resultado em uma relutância e, por conseguinte, na demora de uma publicação distinta do que era imposto pelos ‘suplementos literários’. Tendo em vista que o autor empírico Rubem Fonseca

lançou seu primeiro livro – *Os prisioneiros* – tardiamente<sup>5</sup>, em 1963, com 38 anos, é possível perceber que mais uma vez o conto “Intestino Grosso” embaça os limites da autoria, contribuindo para que o leitor seja convencido não só de que os livros publicados seriam condizentes com a realidade citadina – ilustrada pela imagem dos anúncios coloridos e pelo barulho dos automóveis – mas também que Rubem Fonseca seria incapaz de escrever sobre outra realidade, senão a conhecida. A explicação, portanto, que surgiria para a obra seria que as coletâneas apresentariam temáticas intimamente ligadas ao que o autor poderia ver e perceber. Se ele vivia em um contexto urbano-industrial, como escrever sobre ‘negrinhos do pastoreio’? Desse modo, para superar as limitações de um realismo histórico – memorialista, distanciado e documentário – que diria respeito a uma realidade outra, anterior àquela intensa urbanização, uma nova experiência literária seria fundamental, capaz de abarcar uma nova experiência histórica, que teria surgido em meados da década de 60. Em outras palavras, não só os primeiros passos literários de Fonseca corresponderiam a um contexto político de transição do regime democrático para a ditadura (lembrando que *Os prisioneiros* é publicado um ano antes do golpe), como também a modernização desenfreada proposta por esse governo autoritário atingiria diretamente o modo de organização social, em que, por um lado, as classes urbanas dariam outro tom de realidade à sociedade brasileira e, por outro, a violência que sempre permeia o convívio humano atingiria nova e extraordinária escalada. Voltando para *O pasquim*, seria justamente nesses novos contextos que o palavrão surgiria como linguagem popular, parte dessa nova realidade. Ou, em outras palavras, a explicação primeira seria a de que uma linguagem violenta seria a opção estética mais adequada para resolver os impasses de um realismo regionalista e histórico, marcadamente anterior à década de 1960, ante a situação, e mostrar uma nova realidade sem delongas e mistério.

De forma aparentemente condizente com essa perspectiva, Alfredo Bosi aponta, em *História concisa da literatura brasileira*, para uma clara distinção entre a literatura escrita entre 1930 e 1960 e a que surge entre 1960 e 1980. Essa distinção apareceria justamente em um momento de transição da democracia para a ditadura militar, momento esse que se configura como de extrema opressão, censura e exílio. A nova literatura vinculada ao momento tão delicado da história política brasileira será

---

<sup>5</sup> João Luiz Lafetá comenta, no texto “Rubem Fonseca, do lirismo à violência” que, apesar de outros grandes autores terem publicado também nessa faixa de idade (como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos) essa estreia tardia não era a regra na literatura brasileira (LAFETÁ, 2004, p. 372).

denominada pelo crítico de “brutalista”, não apenas pela violência que perpassa as obras, como também – e principalmente – pelo modo como essas violências seriam retratadas: sob o ponto de vista dos narradores personagens, anti-heróis dessas histórias. Sem tentar reduzir a variedade estética e estilística que surge no período, a denominação brutalista abarcaria a ideia de uma maneira de escrita que surgiria justamente em um momento em que o estilo reflexivo e mediado pelos comentários psicológicos do realismo histórico não bastaria para retratar e acompanhar as mudanças político sociais, como a explosão da modernização desenfreada das cidades, a desigualdade social e a violência desencadeada tanto pelo regime quanto pela nova realidade urbana. Tratar-se-ia, portanto, de duas forças antagônicas e complementares bastante peculiares a países de Terceiro Mundo como o Brasil – a explosão tecnológica e informacional exibida pelo sistema e a proliferação da violência, da miséria e do caos nos bastidores e periferias (BOSI, 1975, p. 18).

Não por acaso, o dito brutalismo dos e nos contos de Fonseca também seria um dos grandes entraves no que se refere à censura. *Feliz Ano Novo* (1975) e *O cobrador* (1979), apesar de não ostentarem uma militância política escancarada, exibem personagens praticando atos pornográficos de violência, vivendo arroubos e atividades sexuais transgressoras e criminosas, além de atitudes, de modo mais geral, “marginais”. A linguagem contribuiria, a princípio, para a formação do *ethos* discursivo relacionado à figura desses personagens, como se essa mesma linguagem reafirmasse a violência e a pornografia dos contos. A narrativa, extremamente visual nos mais ínfimos detalhes, choca o leitor que acompanha a cada uma dessas violências tão de perto. Para a censura, a exposição da crueza de forma tão explícita e invasiva, sem que esses heróis às avessas fossem punidos por seus atos, dá o pretexto de condenar a ficção por suposta apologia à violência, proibindo *Feliz Ano Novo* por ‘atentado à moral e aos bons costumes’ (FIGUEIREDO, 2003, p. 27).

#### **1.4 Um passeio pela linguagem**

Fica claro, portanto, que um aspecto a ser observado no âmbito da tese da construção dos personagens socioeconomicamente marginais e excluídos é o uso da linguagem coloquial e do palavrão por parte dos narradores envolvidos pela pornografia

da violência. Ou seja, seria uma linguagem fundamental para a construção do *ethos* discursivo que envolveria essa comunidade estereotípica. Formas abreviadas, nesses casos, reforçariam a informalidade necessária para se criar esse espectro de realidade. No bordão do ‘cobrador’: “**Tão** me devendo colégio, namorada, aparelho de som [...]” (FONSECA, 1979, p. 168, grifo meu) em lugar de ‘estão’. Ou, em outro caso: “**Botamos** a mala no carro [...]” (FONSECA, 1979, p. 182, grifo meu), construção verbal informal, em lugar de ‘colocamos’.

Por outro lado, mais adiante, no mesmo conto, é possível encontrar a seguinte construção linguística: “Estava ali, desde as nove horas, quando **passara** em frente, todo municiado, entregue à sorte e ao azar, e a festa **surgira**” (FONSECA, 1979, p. 171, grifo meu). Se no caso anterior a coloquialidade da linguagem funcionaria de acordo com o contexto de fala do justiceiro, como explicar as formas verbais (mais-que-perfeito-sintético) nos dois trechos grifados acima? Outro aspecto no conto digno de atenção e dúvida é o caso das colocações pronominais: “**Me** irritam esses sujeitos de Mercedes” (FONSECA, 1979, p. 166, grifo meu). A próclise iniciando o período, comumente escolhida para contextos informais de fala, é tão utilizada pelo narrador personagem quanto a ênclise, que seria de ordem formal: “Ajoelhei-**me** ao seu lado [...]” (FONSECA, 1979, p. 173, grifo meu).

Ainda nesse conto, há escolhas lexicais típicas da linguagem formal – como a palavra ‘municuada’, presente em trecho anteriormente citado ou, em outro exemplo, a palavra ‘obsoleta’: “essa arma agora é obsoleta [...]” (FONSECA, 1979, p. 182) – as quais não condizem com o contexto de fala do personagem narrador. É possível perceber, à vista disso, um preciosismo linguístico que ganha força no âmbito das formações verbais e nas escolhas lexicais. Se o autor é aquele que realiza escolhas e essas, no caso de Rubem Fonseca, parecem caminhar para o compromisso com uma linguagem de acordo com a realidade urbana e social de seus personagens, quais sentidos permeariam essas distorções linguísticas? Pouco antes do final do conto, há, ainda, mais um trecho que reforça justamente essa dúvida:

Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam



velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco meu tempo com sonhos (FONSECA, 1979, p. 181).

Esse trecho é bastante representativo no âmbito do problema apontado. A imagem do justiceiro narrador alegrando-se com a chuva molhando o parque do Flamengo é de certa forma tão estranha quanto a do desencanto em deixar de o fazer. O olhar poético, nostálgico e deliberadamente sensível que o personagem lança para o parque, em um minucioso desnudar da natureza – observa-se que os detalhes vão, paulatinamente, evidenciando-se no olhar do cobrador: parque, árvores, troncos, raiz, folhas e, por fim, sombra – é contrastado pelos ‘canalhas’ que passam de carro e nem ao menos olham para o lado.

Na passagem, o cobrador, que se teria construído como um narrador personagem a contar a história de modo brutal e violento, revela um olhar introspectivo, que até então não tinha sido colocado. Esse trecho é revelador não por uma visão simplista de que brutalidade e sensibilidade seriam excludentes, mas sim tendo em vista a diferenciação que se realizou entre narradores brutalistas e narradores introspectivos no que se referia às obras que despontavam a partir dos anos 60:

De um lado, o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão. Esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos de 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue. De outro lado, a ficção introspectiva, cujos arrimos foram sempre a memória e a auto-análise, ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento [...] (BOSI, 1975, p. 21).

Fica claro que o conto apresenta um narrador construído sob a estética neo-naturalista violenta que Bosi comenta e não sob a estética da ficção introspectiva. Desse modo, o que se revela é uma incoerência ou dualidade na forma de narrar, sem que com isso se queira questionar ou negar a possibilidade da existência de poesia e de introspecção em um ambiente de violência.

Partindo da construção do narrador personagem ‘cobrador’ no âmbito da corporalidade proporcionada pelo *ethos* discursivo e tendo em vista a relevância da linguagem coloquial para a construção do mesmo, o uso dessas formas verbais e

colocações pronominais, bem como as escolhas de vocabulário, tornam-se pequenos pontos de interrogação na narrativa, ou melhor, fissuras no *ethos*, que confrontam a ideia primeira de uma voz genuinamente ‘realista’ e evidenciam que as explicações de *O pasquim* e do autor fictício de “Intestino Grosso” para o uso do palavrão provavelmente não esgotam o ‘problema’ estético.

Se, em uma primeira leitura, essa linguagem outra possa parecer um problema irrelevante para leitores menos cautelosos, por outro lado, uma leitura mais crítica atentar-se-á para a recorrência desses estranhamentos nas obras *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*. A partir de um olhar mais cuidadoso para a linguagem literária, é possível perceber que a linguagem fonsequiana não se limita ao uso indiscriminado de palavrões, como foi apontado pelos censores da ditadura militar e defendido pelo próprio autor empírico em *O pasquim* ou pelo autor fictício de “Intestino Grosso”, mas que ela aponta, em contrapartida, para um cuidado explícito com as palavras. Portanto, não se trataria apenas de observar a manifestação da literatura brutalista em um momento de transição e depois exceção política e de ascensão de uma sociedade cada vez mais urbana, mas também de questionar-se como determinadas escolhas lexicais e formações verbais se relacionam com esses fenômenos.

Celia de Moraes Rego Pedrosa, sustentada pela teoria de Jacques Derrida, afirma, em sua dissertação de mestrado *O discurso hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide)*, que a linguagem empregada em Rubem Fonseca seria força deturpadora da realidade, incapaz de retratá-la através de uma total transparência. Sendo assim, o hiperrealismo, definido pela autora como a tentativa de utilizar técnicas exageradas para conseguir elaborar o simulacro perfeito da realidade, provocaria justamente o efeito oposto, desmascarando a linguagem como ilusão (PEDROSA, 1977, p. 11). Para Pedrosa, as tentativas hiperbolizadas de mostrar a realidade através da linguagem, bem como as técnicas de repetição e desdobramento, realizariam ao mesmo tempo um processo de construção e de desconstrução do real. Esse movimento ambivalente aparece como ferramenta interpretativa também em outros estudiosos, como, por exemplo, o crítico literário Arthur Nastrovski, que observa, no texto “Rubem Fonseca: O Buraco na Parede e Pequenas Criaturas”, à sua maneira a força deturpadora na literatura do autor, ao comentar as “expressões fora do lugar”, em que uma linguagem forçosamente intelectual brotaria desarmônica no discurso (NESTROVSKI, 2009, p. 37).

Tendo em vista essa discrepância na linguagem, há de se observar a fala do autor fictício de “Intestino Grosso” de forma menos ingênua, ao discutir pornografia, palavrão e linguagem literária: “A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula*, faziam tudo, só não *fodiam*” (FONSECA, 1975, p. 167, grifos do autor). Primeiramente é possível perceber no trecho que se trata da voz do intelectual, refletindo acerca da linguagem, o que não deixa de ser justamente o caso dos livros *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, já que, por mais que haja a existência de vozes de personagens narradores socioeconomicamente excluídos e marginalizados, o autor – aquele que reflete sobre a linguagem e realiza escolhas linguísticas – continua sendo a voz intelectual por trás de todas as outras vozes.

Além disso, há na passagem uma breve crítica ao uso da metáfora em detrimento do palavrão como forma de mascarar a realidade. Essa crítica da metáfora, porém, opõe-se, por sua vez, à presença dos “detritos de um português de luxo” apontados por Nestrovski em obras como *O cobrador* e *Feliz Ano Novo*, “poluindo a pureza do dialeto suburbano” (NESTROVSKI, 2009, p. 37), sendo que essa tensão seria, em uma primeira leitura, justamente a potência dos contos de Rubem Fonseca. No entanto, se a voz do intelectual é a voz por trás de todas as outras vozes, esconder essa linguagem de erudição não seria também, de certa forma, mascarar a realidade?

Quer dizer, se por um lado poderia parecer que Rubem Fonseca estaria fazendo pouco caso “do mundo da cultura”, por que essa mesma cultura ganha ao mesmo tempo tanto espaço em suas narrativas? Afinal, apesar de flertarem com o tipo, seus personagens narradores vão além de meros retratos estereotipados – são cobradores, poetas, halterofilistas sensíveis, advogados cínicos, mas passíveis de paixão. Nada entregue por inteiro ao mal, mas também não há personagem que não seja envolvido ou seduzido em algum aspecto por ele.

Sendo assim, é bastante pertinente a análise de Boris Schnaiderman no posfácio do livro “Contos reunidos”, de Rubem Fonseca, intitulado “Vozes de barbárie, vozes de cultura/ Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”, afirmando que na linguagem marcada pela brutalidade, que deu nome a essa nova literatura, tratava-se, de fato, de parte de um estilo mais complexo presente na obra fonsequiana, ao passo que a leitura empenhada apenas em desnudar a realidade regional não seria capaz de contemplar sua grandeza simbólica (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 776).

Tendo em vista a recorrência de ‘vozes de barbárie’ entrecortadas por ‘vozes de cultura’, procurar-se-á compreender os sentidos que eventualmente possam surgir de um estilo que parece não só compreender, mas a todo momento forçar os limites da representação, como se revelasse ser impossível a observação da realidade de maneira objetiva (já que esta despontaria distorcida pelas lentes de nosso próprio olhar) deixando claro que qualquer representação permanece, ao fim e a cabo, sempre discurso, quer dizer, retrato parcial e distorcido de uma realidade permanentemente inatingível e fugidia. Em outras palavras, muito ao contrário de encarnarem uma apresentação “sem mistério” do real, os trechos citados materializam, pela ambivalência encontrável nas instâncias narrativas, tanto as dificuldades existentes na representação da realidade em geral quanto a complexidade dos laços existentes entre realidade textual e realidade sócio-histórica em particular.

## 2 O MARGINAL INTELECTUAL E O INTELECTUAL MARGINAL

### 2.1 Um olhar para o espectro da diferença

Se a escolha da linguagem ‘pornográfica’ se justificaria justamente por ser aquela que mais se adequaria à maioria narradores personagens de *Feliz Ano Novo* e de *O cobrador*, a análise minuciosa do foco narrativo, tendo em vista instâncias como narrador, autor e personagens, é fundamental para realizar uma investigação mais aprofundada dessa literatura que parece se propor intensamente ‘realista’. De forma mais genérica, é possível perceber que as vozes narradoras dos livros abordados são de marginalizados que, por alguma razão, não conseguem se inserir por completo em sua sociedade. O socioeconomicamente excluído (como em “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”), o intelectual transgressor (como em “Pierrô da Caverna”, “Agruras de um jovem escritor” e “Intestino Grosso”), o funcionário alto padrão infeliz (como em “Passeio Noturno” e “O outro”): são todos exemplos de personagens narradores motivados, de alguma forma, a cometer violências e abusos que se transcrevem em uma linguagem sem emoção ou mesmo introspecção.

Nesses contos os personagens são, via de regra, autodiegéticos, isto é, participam do respectivo universo ficcional como personagens principais, narrando suas próprias histórias, histórias em que figuram como heróis (mesmo que às avessas). É de se notar, além disso, que, mesmo na mais crítica situação de sobrevivência, esses narradores apresentam uma determinada “superioridade”. Isso ocorre não só por estarem mais individualizados que qualquer outro personagem, tornando-os ‘diferentes’, mas também por portarem, via de regra, algum outro sinal de distinção social. Veja-se, por exemplo, em “Feliz Ano Novo”: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser.” (FONSECA, 1975, p. 13). Ou no conto “O cobrador”: “Ela pergunta o que eu faço e eu digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade.” (FONSECA, 1979, p. 14). Desse modo, a individualização ocorre mesmo sem o intermédio da linguagem introspectiva que é comum em narradores autodiegéticos.

Os trechos citados tornam questionável a suposta linguagem “realista” (realismo em que o objeto mimetizado é o discurso, não a realidade) da obra de Fonseca. O narrador de “Feliz Ano Novo” é o único do conto que não apresenta apelido, que não é nomeado em nenhum momento da narrativa e, em contrapartida, é mais esperto e

inteligente do que os outros personagens. Já o vingativo cobrador é poeta, o que matiza o personagem com uma singularidade literária. Ou seja, apesar de serem ‘miseráveis sem dentes’, há uma distinção social que desponta da narrativa, que faz com que esses personagens se destaquem.

Se olharmos novamente para o metaliterário “Intestino Grosso”, observamos que o destaque do socioeconomicamente marginalizado surge ali através do gesto do autor fictício ao mostrar seu livro: “Na capa tinha um anão negro, em vez de uma jovem duquesa. O título do livro era *O anão que era negro, padre, corcunda e míope* (FONSECA, 1975, p. 166). Embora com tantas características que o evidenciaríamos como desprivilegiado – anão, negro, corcunda, míope – é esse personagem que toma a capa do livro e também é ele quem dá nome à obra apresentada pelo autor personagem de “Intestino Grosso”. Analogamente, o conto “Feliz Ano Novo” dá nome ao livro de Rubem Fonseca, publicado em 1975, destacando a história desses personagens marginalizados. Ainda mais explicitamente, tem-se “O cobrador”, no qual o personagem narrador não só é quem dá nome ao conto, como também ao livro publicado em 1979. O privilégio da diferenciação, no entanto, extrapola esses indícios, como ser mais esperto, “chutar a macumba que quiser” ou ser narrador protagonista:

Encostei o revólver nas costas dele.

Faça o que mando senão mato os dois, eu disse.

Para entrar de perna dura no estreito banquinho de trás não foi fácil. Fiquei meio deitado, o revólver apontado para a cabeça dele. Mandei que seguisse para a Barra da Tijuca. Tirava o facão de dentro da perna quando ele disse, leva o dinheiro e o carro e deixa a gente aqui. Estávamos na frente do Hotel Nacional. Só rindo. Ele já estava sóbrio e queria tomar um último uisquinho enquanto dava queixa à polícia por telefone. Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa. Seguimos pelo Recreio dos Bandeirantes até chegar a uma praia deserta. Saltamos. Deixei aceso os faróis.

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, 1979, p. 172; grifo meu).

O trecho demonstra, mais do que uma diferenciação do personagem narrador, uma linguagem estranhamente poética que surge em meio à violência. A descrição do ‘gosto de vinagre e lágrima’, apresentada pelo narrador personagem, não se enquadra em sua conduta, de alguém que está prestes a decepar a cabeça das vítimas em uma praia deserta. A partir desse estranho lirismo, começa a se evidenciar uma relação

íntima do narrador cobrador com a literatura, desfigurando a ideia primeira de narrador personagem construído a partir da verossimilhança estereotipada, em uma narrativa que se apresentaria brutalista. Logo a seguir, na descrição do ato propriamente dito, lê-se: “Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui o alfanje e **recitei**: Salve o Cobrador!” (FONSECA, 1979, p. 173; grifo meu). O alfanje, instrumento bastante simbólico da figura da morte, surge na mão desse cobrador, detentor do poder do próprio ciclo da vida. O ‘cobrador’ não fala, mas **recita**, em outras palavras, todo gesto, por mais violento que seja, surge juntamente a uma linguagem literária, tão brutal e desconcertante quanto a própria violência. A brutalidade, portanto, encontra a voz dissonante da poesia, desfigurando a ideia de discurso ‘realista’ para compor, por conseguinte, um novo jogo de representação.

## 2.2 “O cobrador” e Maiakóvski

Já foi dito que, a partir do modo como é contada a história, os gestos do narrador personagem se configurariam como matéria prima para a construção da persona narrativa. Com base nisso foi possível fazer a construção do narrador personagem de “O cobrador”, justiceiro socioeconomicamente excluído da sociedade, consciente das repressões sociais e maníaco por vingança. Entretanto, há uma presença poética que emana dessa narração, surgindo não só em trechos de descrição, como em ‘um gosto de vinagre e lágrima’ ou no próprio ato de ‘recitar’ do protagonista, mas também da relação que esse narrador estabelece com os poemas de Vladimir Maiakóvski, subvertendo ainda mais a realidade dita ‘brutalista’, visto que a poeticidade extrapola a “imagem do caos e da agonia” (BOSI, 1975, p. 18), marca fundamental do termo cunhado por Bosi.

A brutalidade fria do maníaco por justiça se explicita, por um lado, na linguagem que, de certa forma, se propõe realista, ou até mesmo naturalista, apresentando a violência das cenas com detalhes minuciosos. Entretanto, com o passar da narrativa, o justiceiro agrega informações que adicionam novos sentidos a seu personagem: “Ela pergunta o que eu faço e digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade” (FONSECA, 1979, p. 169). Essa autointitulação é semelhante àquela feita por Maiakóvski no texto “Eu mesmo”: “Sou poeta. É justamente por isto que sou

interessante. E sobre isto escrevo. Sobre o restante: apenas se foi defendido com a palavra” (MAIAKÓVSKI, 1922/2012, p. 29).

Esse discurso, que faz alusão ao poeta russo, denota a presença de um outro tipo de voz, matizada pelo lirismo da poesia. Maiakóvski afirma que é apenas sobre sua condição de poeta que escreve, e todo o resto apareceria apenas se “defendido com a palavra”, ou seja, nada escapa da linguagem. Essa parece ser também a proposta silenciosa desse cobrador poeta – que mesmo a mais violenta situação só poderia ser traduzida e referenciada através de um olhar poético. A própria denominação de poeta agrega outros significados, pois, a partir do momento em que o cobrador traz para as cenas de violência um discurso que é declaradamente construído como literatura, ele toca na questão da ficcionalidade e da própria construção ritual existente no conto, realizando um jogo ambivalente, oscilando entre realidade propriamente dita e realidade linguística, ou seja, o discurso funciona como um pêndulo de construção e desconstrução da realidade.

A questão da ficcionalidade exposta no texto fica ainda mais clara se aprofundarmos a análise da relação apontada com o poeta russo Maiakóvski. Esta se torna presente não só na construção de um narrador justiceiro social, indignado com a iniquidade de seu contexto, como também na elaboração de textos que proclamam a vingança: “Come caviar/ teu dia vai chegar” (FONSECA, 1979, p. 176). Essa passagem evoca a presença do poema “Come ananás, mastiga perdiz. /Teu dia está prestes, burguês” (MAIAKOVSKI, 1917/2011, p. 82), o que, por assim dizer, não deixa de representar a “voz do homem intelectualizado por trás da voz narrativa” (VIDAL, 2000, p. 202). A relação entre a poesia e o discurso brutalista, que, tendo em vista a construção do personagem narrador, não se misturam, mas, pelo contrário, evidenciam-se como heterogêneos, explicita a descontinuidade e exterioridade da narrativa, ou melhor, sua capacidade de se desvelar como construção. Isso ocorre porque o “cobrador” não é um narrador personagem criado à luz da poesia de Maiakóvski, mas sim um personagem que, com motivos bastante pessoais, aparentemente realiza atos bárbaros não para provocar qualquer mudança, senão como forma de uma vingança generalizada. Apesar disso, os poemas desse narrador personagem fazem alusões ao poeta russo em várias passagens, chamando a atenção para a linguagem utilizada. A poesia de luta do poeta Maiakóvski se desloca assim para a precariedade do discurso justiceiro, rebaixado à vingança desmedida, que não parece demonstrar uma preocupação com nenhuma proposta de mudança social propriamente dita. A figura do



cobrador internaliza a denúncia, mas, pela narrativa que segue, não sugere nenhum tipo de transformação de seu entorno. Pelo contrário, a cobrança mostra-se, em vários momentos, vazia de sentido, principalmente pelos entrecortados comentários desse cobrador, que justifica sua violência com motivos pouco coerentes:

Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. E por que o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia? (FONSECA, 1979/2012, p. 167).

A tessitura do texto se faz através dessa alternância da presença poética e da brutalidade do personagem: “O toque erudito surge do modo não menos brusco que o dos momentos de violência, o que obriga o leitor a conjecturar mais sobre aquela personalidade estranha e perturbadora” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 774). Essa personalidade “estranha e perturbadora” à qual Boris Schnaiderman se refere, pode ser resultado dessa relação ambivalente entre um personagem egoísta e, ao mesmo tempo, sensível às causas sociais. A exigência do cobrador é individual, visto que o narrador afirma que a violência seria o resultado da negação da sociedade para com ele: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela (...)” (FONSECA, 1979, p. 168), ou seja, são pontuações bastante específicas sobre sua própria relação com o mundo. Por outro lado, os poemas que o narrador cria apresentam relação explícita com a poesia revolucionária de Maiakóvski, que evocam a mudança por meio da exposição de um problema social. Carapuça revolucionária essa que parece não servir muito bem ao justiceiro brasileiro, revelando se não a artificialidade da voz narrativa, ao menos a contradição do discurso. Vejamos outro exemplo:

Ela me pede que recite um poema meu. Eis: Os ricos gostam de dormir tarde/  
apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/  
Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar,/ desprezar os  
que suam para ganhar a comida, / dormir até tarde/ um dia/ ainda bem,/ demais./  
(FONSECA, 1979, p. 169).

O poema é construído a partir de dicotomias existentes por conta da desigualdade social, mostrando uma pretensa sensibilidade com aqueles que “tem que dormir cedo para trabalhar de manhã”, o que, porém, não condiz com os propósitos individuais do narrador. Ao compará-lo com o poema “A vocês!”, de Maiakóvski, percebe-se uma clara alusão ao poeta russo:

Vocês que vão de orgia em orgia, vocês/ Que têm mornos bidês e W.C.s./ Não se envergonham ao ler os noticiários/ Sobre a cruz de São Jorge nos diários?/ Sabem vocês, inúteis, diletantes/ Que só pensam encher a pança e o cofre./ Arranca as pernas ao tenente Pietrov/ E se ele, conduzido ao matadouro./ Pudesse vislumbrar, banhado em sangue./ Como vocês, lábios untados de gordura./ Lúbricos trauteiam Sievieriânin! (MAIAKÓVSKI, 1915/2011, p. 74).

O poema de Maiakóvski também se constrói pela dicotomia de imagens que expõem, concomitantemente, os horrores dos campos de batalha na Rússia Czarista e os ricos inúteis com “lábios untados de gordura”, aspectos estes que aparecem no poema do narrador personagem de Fonseca, na relação entre o trabalhador e o rico “parasita”. Em outras palavras, a presença de “A vocês!” no poema desse cobrador se faz clara e, ao mesmo tempo, discrepante desse personagem cruel, promovendo uma contradição no discurso, no qual a poesia do poeta russo explicitaria os traços de cultura existentes em uma voz de barbárie.

Essa relação com o texto literário agrega um caráter simbólico ao conto que não se limita a uma leitura sociológica da desigualdade econômica, mas explicita a multiplicidade de vozes que revela o desejo da literatura de ser literatura, ou melhor, um paradoxo que parece ser apenas algo referente ao personagem transgressor e é, na realidade, uma tensão propositalmente inserida na linguagem. A ambivalência entre violência e lirismo proporciona uma narrativa improvável, com vozes que parecem distintas. É justamente a distinção que coloca em evidência a falsidade da voz narrativa e, por conseguinte, a violência explícita não como a revelação da realidade propriamente dita, mas sim como parte de um jogo de representação. Não por menos, a epígrafe que abre o livro *O cobrador* é o poema “Encantação pelo Riso”, de Velimir Khlébnikov:

Ride, ridentes!  
Derride, derridentes!  
Risonhai aos risos, rimente risandai!  
Derride sorrimente!  
Risos soborrisos – risadas de sorridentes risores!  
Hílar e esrir, risos de soberridores, riseiros!  
Sorrisonhos, risonhos,  
Sorridente, ridiculai, risando, risantes,  
Hilariando, riando,  
Ride, ridentes!  
Derride, derridentes!

Primeiramente, não pode passar despercebido que o autor do poema – Velimir Khlébnikov – foi um dos precursores na utilização de palíndromos e experimentações sonoras na poesia russa e, certamente, um dos mestres inspiradores de Maiakóvski (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 14). Em sua tradução acima, o poeta concretista Haroldo de Campos procurou reproduzir os jogos sonoros realizados pelo autor russo. A imagem fortemente marcada pelo riso é transformada (e deformada) aos poucos, através da metonímica presença dos dentes, em uma assustadora careta ou, em outras palavras, em uma máscara do riso que distorce a realidade.

Se, em um primeiro momento, na obra fonsequiana, foi possível perceber que os dentes apresentam a função de distinção social justamente para detalhar de forma rigorosa as características dos personagens de *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, confrontados pelo poema e pelas relações estabelecidas com Maiakóvski, eles podem adquirir, também, outra perspectiva – a de hiperbolizar as técnicas de construção da realidade ao ponto de transformar os personagens em caricaturas. Observe em “O cobrador”: “os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar fora num sorriso de caveira vermelha” (FONSECA, 1979, p. 168). Esse trecho, já analisado, pode ser visto como forma de frisar a distinção social pelos dentes, marcada na literatura do autor, mas, em confronto com o poema de Khlébnikov, a careta deformada do “sorriso de caveira vermelha” parece ilustrar a caricatura que se transforma em “Encantação pelo riso”, como se cada jogo sonoro cortasse um pouco mais as referidas bochechas, tal qual deseja o ‘cobrador’.

Nota-se, ainda, que uma das marcas do narrador protagonista de “O cobrador” é justamente o “Só rindo”, que aparece em diversos momentos de seu discurso como um jargão que denota um riso de escárnio, ou, levando em consideração a polissemia que surge do som, ‘sorrindo’. Quer dizer, numa segunda leitura estaria ele sorrindo, justamente o personagem narrador que inicia em uma cadeira de dentista, com dentes arruinados. Seja ‘sorrindo’ ou ‘só rindo’, a marcação de linguagem pode ser interpretada como uma ironia que permeia a metonímia dos dentes, refletindo, mais uma vez, o movimento pendular de construção e desconstrução do real, sendo a própria figura do ‘cobrador’ caricatural.

### 2.3 Violência e lirismo

Se a presença da poesia revolucionária de Maiakóvski e o confronto com “Encantação pelo Riso” contribuem para o caráter multifacetado do narrador personagem, a relação entre esse último e a jovem terrorista Ana reforça essa heterogeneidade. Isso porque, entre uma cena e outra de violência, o narrador se apaixonou por uma mulher branca e rica que conheceu na praia: “A moça era filha de um desses putos que enriquecem em Sergipe ou Piauí, roubando os paus de arara, e depois vêm para o Rio, e os filhos de cabeça chata já não têm mais sotaque, pintam o cabelo de louro e dizem que são descendentes de holandeses” (FONSECA, 1979, p. 175). O relacionamento com uma representante fiel desses exploradores e “parasitas” que enriquecem às custas da massa trabalhadora, tal qual é descrito, contradiz todo o discurso de ódio construído pelo narrador, fazendo a contraposição irônica entre um justiceiro que cobra a sociedade e o amante sensível da moça rica que mora em um “prédio todo de mármore”.

É interessante ressaltar que essa relação ‘salutar’ com a sexualidade que surge contraditoriamente em “O cobrador” é totalmente distinta daquela que aparece em outros contos. Em “Feliz Ano Novo”, por exemplo, lemos: “Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba./ Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto” (FONSECA, 1975, p. 20). Se, em um primeiro momento, esse trecho parece explicitar a importância dada ao desejo ou mesmo à atração pelo outro, um olhar mais atento pode perceber, na realidade, uma relação que envolve a sexualidade como instrumento de poder. Esse aspecto violento da sexualidade se esclarece ainda mais pela polissemia do verbo ‘comer’, em que a ideia de absorver o alimento, tomá-lo como objeto, volta-se para a relação sexual – a mulher perde totalmente sua autonomia. Isso se evidencia no decorrer da cena, em que um estupro é descrito. O que prevalece, dessa maneira, é o indivíduo que subjuga o outro ao seu bel-prazer, transformando-o em objeto. Vale observar que tanto em “Feliz Ano Novo” quanto em “O cobrador” há cenas de estupro, que não condizem com o ideal ‘romântico’ que desponta do discurso do personagem ‘cobrador’.

Se em “Feliz Ano Novo” o personagem narrador não tem a sorte de ‘comer’ uma mulher que goste, o justiceiro de “O cobrador” viverá essa relação amorosa ‘salutar’ com Ana. Isso ficará evidente, e até dissonante do resto do conto, se comparado com as

outras ‘relações’ que o justiceiro mantém. A primeira delas, com a mulher mais velha que o apanhou na rua, é descrita da seguinte maneira:

Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre.

Estou toda arrepiada, ela disse.

Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa.

Fodemos (FONSECA, 1979, p. 170).

A descrição do corpo da mulher demonstra a falta de qualquer atração física que o personagem protagonista poderia sentir por ela. Há uma ruidosa decadência que perpassa toda a cena, sem lirismo ou vivacidade. Não há paixão, não há romantismo, apenas a cena crua e, até de certa forma, cruel. Desse modo, esse tipo de satisfação sexual parece ser o único possível para a realidade retratada e para o narrador construído – sem qualquer envolvimento ou mesmo desejo, apenas a satisfação de uma pulsão se não de um instinto maiores do que a repulsa.

Carlos Alberto Winckler, no livro *Pornografia e sexualidade no Brasil*, divide a pornografia em duas rubricas: “pornografia branda” e “pornografia forte”. Na primeira haveria um olhar que conduz à gratificação (WINCKLER, 1983, p. 73), o que não condiz com a descrição experimentada pelo leitor. Desse modo, ao invés da descrição instigar o leitor pelo prazer do que é visualmente descrito, através da contemplação de uma mulher que reiteraria o equivalente estético da fantasia masculina, a estratégia linguística sugere o contrário. Nesse caso, o personagem ‘come’ e se apodera daquilo que não tem valor, do abjeto, sorvendo “gelatina estragada com pedaços de fruta podre”. Diferentemente da relação com a personagem Ana, há um outro viés da sexualidade que condiz com o conceito proposto por Winckler de “pornografia forte”: “Desafios mais sérios à moral sexual repressiva, certamente, encontram-se na pornografia forte, pouco tolerada exatamente por demonstrar a existência de um mal-estar profundo” (WINCKLER, 1983, p. 76).

O “mal-estar profundo” transparece pela falta de prazer e pela violência. Não só em “O cobrador”, como também em “Feliz Ano Novo” há, ainda, cenas de estupro, condizentes com a violência dos contos. Em “Feliz Ano Novo”:

Acho que vou papar aquela moreninha.

A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá (FONSECA, 1975, p. 20).

Nesse caso, a apropriação do e o domínio sobre o corpo do outro tornam-se ainda mais evidentes pela própria linguagem do narrador: “era executada no sofá”. Essas relações sexuais ilegítimas e decadentes condizem com a realidade construída em “Feliz Ano Novo” e também com aquela retratada em “O cobrador”. Em “O cobrador”, observa-se, por exemplo, a enumeração da cobrança (“Estão me devendo comida, **buceta**, cobertor (...)”) (FONSECA, 1979, p. 166, grifo meu) que denota também essa relação de poder com a sexualidade, da objetificação da mulher, metonimicamente reduzida ao seu órgão sexual. Em outro momento, essa ‘cobrança’ se concretiza, na cena de estupro:

Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta não foi fácil, a buceta era apertada e seca (FONSECA, 1979, p. 174).

Tendo em vista as inúmeras cenas de tamanha violência, a relação com Ana parece esdrúxula: “Para esquecer a moça que mora no edifício de mármore vou jogar futebol” (FONSECA, 1979, p. 178). Já a descrição da relação sexual surge com uma diferenciação exacerbada em comparação às anteriores, principalmente pelo fato de o narrador citar diretamente Maiakóvski, explicitando o discurso literário como bagagem de um narrador improvável e heterogêneo: “Estamos no meu quarto, em pé, sobranceira com sobranceira, como no poema (...)” (FONSECA, 1979, p. 180). A citação é direta, evidenciando um conhecimento intelectual do poema “Carta a Tatiana Iácvleva”: “Na estatura/ só você me ombreia,/ fique pois,/ sobranceira a sobranceira,/ ao meu lado” (MAIAKÓVSKI, 1928/2011, p. 127). Segue a continuação da cena: “e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na garganta, lágrimas no meu rosto, olhos ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo (...)” (FONSECA, 1979, p. 180). Além da citação do poema, há uma poeticidade na relação dos dois, exibindo excessos de sentimentalismo que se traduzem em gestos, como a imagem do aperto na garganta, das lágrimas no rosto e das mãos que tremem. Dessa forma, a violência sem limites é contraposta ao narrador apaixonado, cruzando “(...) elementos significativos que apontam para diferentes formas

de linguagem, que em sua diferença encontram um fator de relacionamento – o questionar sua função básica de representar a realidade” (PEDROSA, 1977, p. 25).

Essa artificialidade se desvela logo nos primeiros contatos entre o justiceiro narrador e a personagem Ana: “Faço hora para ir na casa da moça branca. Chama-se Ana. Gosto de Ana, palindrômico” (FONSECA, 1979, p. 175). A presença do comentário sobre o palíndromo do nome da personagem pode ser totalmente despropositada se este comentário não for pensado à luz da poesia de Maiakóvski e Khlébnikov, tendo em vista que se trata de uma alusão ao procedimento poético muitas vezes utilizado por esses escritores em sua criação: “Estes jogos de palavras não têm nada de gratuito, eles constituíram para Maiakóvski uma utilização consciente dos recursos do idioma e uma tentativa de relacionar de modo inovador o som, a imagem e o sentido de um texto poético” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 16). Isso significa que revelar a importância do palíndromo revela também a alusão estilística que fica clara na poesia do narrador personagem. É por explicitar tão fortemente a ambivalência existente entre o discurso poético e o discurso de violência e barbárie (o qual certamente não teria motivo algum para assinalar o palíndromo no nome da moça), que se evidencia a teatralidade das vozes, artificiais e tomadas de empréstimo como forma de mostrar que a literatura remete a ela mesma, confluindo para a reflexão sobre a própria linguagem:

(...) a linguagem exerce poder sobre a realidade, poder violento na medida em que recalca essa realidade e a recria a seu modo, através de signos arbitrários. Ela mente a verdade original na medida em que não a expressa, não a traz pura, na medida em que não é instrumento transparente que fale da realidade sem acrescentar-lhe nenhum peso próprio seu (...) (PEDROSA, 1977, p. 42).

Há um jogo entre a realidade explícita no texto e a própria dinâmica de valorizar a palavra usada para a representação. A ilusão de real não se dá por completo, afasta-se no sentido de transformá-la em elemento questionador da própria ideia de real. E esse elemento presente no conto de Rubem Fonseca promove o distanciamento entre imagens e situações explicitamente reais e violentas e a condição da narrativa como representação, matizada de lirismo e de força poética. Afinal, tudo o que existe tem como base a linguagem e é ela quem dá vida à diegese. Tendo isso em vista, as relações literárias ao longo do conto sugerem um distanciamento da realidade em si e evidenciam os diferentes discursos, como os de violência e barbárie, construídos ao longo da narrativa, e os de cultura, tomados de empréstimo da poética maiakovskiana.

A sexualidade ‘salutar’ e, até de certa forma, romântica, aparece isolada em um conto em que o estupro também é retratado, ou seja, lirismo (que se materializa por meio de uma voz literária desconexa) e violência explícita surgem concomitantemente nessa voz narradora, confluindo para o desmascaramento do real e da construção de uma realidade propriamente dita, transformando-se em caricatura à medida que a narrativa se desenrola. A linguagem pornográfica, como oposição ao mistério, que funcionaria para retratar o socioeconomicamente excluído de forma coerente e verossímil, teria, então, de alguma maneira fracassado, já que há traços de literatura que contradizem tal objetivo, concretizados na figura do marginal intelectualizado pela linguagem? Ou haveria outros sentidos possíveis para essas dissonâncias dentro do texto?

#### **2.4 A realidade postiça**

O autor fictício de “Intestino Grosso” deixa claro para seus leitores que não fala apenas dos ‘miseráveis sem dentes’, mas também dos ricos e abastados. Para exemplificar isso, ele comenta sobre um livro de sua autoria, *Cartas da duquesa de San Severino*, trazendo à discussão, novamente, a metonímia dos dentes:

“E a jovem duquesa tem todos os dentes, presumo.”

“Bem, alguns são postiços. Mas isso não é dito muito claramente. Para que desapontar os leitores? Apenas, numa passagem, eu me refiro à dificuldade que ela tem de comer um pêssêgo, uma citação poética (...)” (FONSECA, 1975, p. 166).

Mais uma vez, nada há de ingênuo na escolha do autor em representar a duquesa com dentes postiços, já que esses são repletos de significados. A obra descrita, em toda sua pompa e irreverência, é postiça, escrita “à maneira de Marcel Proust (FONSECA, 1975, p. 165), evidenciando a obra como simulacro: “No início do livro, a jovem duquesa recorda os seus tempos de menina, ainda baronesinha, nos jardins do palácio, degustando madeleines ao entardecer, aprendendo a dançar o minueto e a tocar cravo” (FONSECA, 1975, p. 165).

O trecho em que o autor fictício fala sobre esse livro em especial é bastante revelador em diversos aspectos. Vale lembrar que, na entrevista, o autor delibera acerca da necessidade de escrever sobre a iniquidade do seu contexto: “Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela eu via anúncios coloridos em



gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis” (FONSECA, 1975, p. 164). Ou, em outro momento: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 173). Entretanto, a obra fictícia *Cartas da duquesa de San Severino* não só provaria que o autor poderia escrever sobre um contexto discrepante de sua realidade, como que o teria feito “à maneira de Marcel Proust”, deixando claro que as justificativas para a linguagem ‘pornográfica’ e para a explicitação da violência são em última instância tão inventadas ou alegadas quanto tudo mais do autor personagem. Ou seja, estas também são uma realidade postiça que, assim como os dentes da duquesa, parece ‘real’, mas, quando observada atentamente, revela sua artificialidade ou, em outras palavras, manifesta um movimento pendular de construção e desconstrução da realidade. O autor, portanto, se contradiz em relação à sua obra, através da relação com a literatura, assim como “O cobrador”, que é desmascarado por sua relação intrínseca com Maiakóvski.

A realidade postiça, dessa forma, sugere uma recorrência importante nos contos de Rubem Fonseca. Mesmo o autor ficcional de “Intestino Grosso”, que parecia conter as chaves do enigma dos contos em escopo, desilude o leitor com suas contradições, principalmente quando confrontadas com a literatura. “Pierrô da Caverna”, conto que abre o livro *O cobrador* (1979), segue caminho semelhante. O narrador é um escritor que, frustrado por causa de uma crise em seu processo de criação (procurando, ambiciosamente, temas grandiosos da natureza e da situação humana) acaba se concentrando, por intermédio de um gravador, em um relato intimista sobre sua vida amorosa, a qual envolve o relacionamento com uma menina de doze anos:

Carrego um gravador a tiracolo. Apenas quero falar, e o que eu disser não será passado jamais para o papel, e assim não tenho necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria. Não sabendo como as palavras se posicionam no papel perco a noção da sua velocidade e coesão, da sua compatibilidade (FONSECA, 1979, p. 15).

A relação de frustração que esse narrador apresenta com o próprio ato de escrever demonstra sua necessidade de quebrar as barreiras da intelectualidade e obter a fala livre de qualquer padrão estilístico: transgressão social e transgressão estilística equivalem-se. Desse modo, o narrador apresenta sua “justificativa” para uma narrativa, em uma primeira leitura, despreziosa, escrita em linguagem coloquial: “Vejam a minha

vida, nos últimos três meses. Tento escrever uma novela sobre briga de galos, ou outras duas sobre as quais falarei em seguida, e procuro **comer** todas as mulheres que passam perto de mim” (FONSECA, 1979, p. 23, grifo meu).

Apesar de ser possível encontrar ao longo da narrativa essas incisivas informalidades, o conto apresenta recorrentes abordagens e referências teóricas e literárias de grande erudição, como a citação em grego “Alectrionon agones, alectriomachia” (FONSECA, 1979, p. 17), aludindo não só ao mito grego de Alectrio sobre o amor proibido de Ares com Afrodite, mas também à regulamentação das brigas de galo na Grécia. Há, ainda, referências à música clássica, como Corelli e Bela Bartok, entre outros nomes que denunciam a falha do narrador em se desvencilhar do “estilo requintado” que afirma evitar, e demonstram certa ironia nesse narrar.

Em vários outros momentos, ele confirma o cuidado com sua própria narrativa, denunciando um apurado modo de contar a história, que vai além da “vontade” desse narrador personagem, apontando para o fato de se tratar de uma “imitação” da realidade: “Seu último livro me fez pensar muito, ela disse, modulando a voz como certas atrizes da televisão, uma tonalidade baixa desprovida de emoção; vou tentar **imitá-la**: está escrevendo alguma coisa? Ah, cansou de escrever sobre o amor?” (FONSECA, 1979, p. 21; grifo meu). Em outro trecho: “Macacos me mordam. Eu jamais escreveria inconciliabilidade. Gosto de dizer macacos me mordam porque era assim que meu pai vociferava quando ficava perplexo. Por que macacos e não escorpiões, ou cobras, ou cães que estavam mais à mão para mordê-lo?” (FONSECA, 1979, p. 22).

O trecho grifado no parágrafo anterior diz respeito à tentativa do narrador de reproduzir o discurso da personagem para o gravador – e para nós, leitores. Ele afirma realizar uma tentativa, expondo um dos problemas que enfrenta com seu gravador a tiracolo – a dificuldade e incapacidade de recontar a realidade ficcional tal qual ela se deu. Desse modo, nesse primeiro trecho aponta-se justamente para a incapacidade do narrador de mostrar em sua descrição os fatos tais como ocorreram, ao passo que ele evidencia artimanhas e estratégias para construir a narrativa, voltando ao movimento pendular observado em “O cobrador” e “Intestino Grosso”. Já no segundo trecho citado, a construção se desvela pelo questionamento levantado acerca da linguagem utilizada. Ao indagar um porquê do uso da expressão “macacos me mordam”, o narrador trai a si mesmo e explicita o caráter discursivo da narrativa. Ou seja, a preocupação exacerbada que o narrador demonstra com a linguagem contradiz sua proposta inicial de evitar “o

estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria”, afinal, essa linguagem está o tempo todo em evidência.

Contudo, a exposição do caráter discursivo e retórico do texto não se dá apenas através do cuidado excessivo com a linguagem que esse narrador revela. A contradição aparece também na história, que trata de um escritor frustrado, contando suas experiências amorosas para um gravador e que apenas o faz como um desabafo, descrente da possibilidade de que esse relato se transforme em ficção:

Vejamos a minha vida, nos últimos três meses. Tento escrever uma novela sobre briga de galos, ou outras duas sobre as quais falarei em seguida, e procuro comer todas as mulheres que passam perto de mim. Evidentemente isso não basta para compor uma boa peça de ficção (FONSECA, 1979, p. 23).

A grande ironia presente nesse trecho é que o foco central da narrativa é justamente a situação descrita pelo narrador: sua tentativa fracassada de escrever uma ficção grandiosa, as relações amorosas vazias e o abuso sexual de uma menina de 12 anos. Ao mesmo tempo que o narrador personagem afirma serem esses assuntos banais e de pouca importância, eles preenchem toda a narrativa, entrecortados por trechos rascunhados na máquina de escrever sobre a briga de galos, uma novela em construção que ele deseja criar como “(...) uma alegoria sobre a ambição, a soberba e a impiedade” (FONSECA, 1979, p. 24).

Entretanto, a história sobre a briga de galos é eclipsada pelo ímpeto de falar para o gravador e essa narrativa despreziosa e que não é assunto “para compor uma boa ficção” não só é materializada como tal na obra de Rubem Fonseca, como também integra um dos grandes romances do século XX: *Lolita*, de Vladimir Nabokov, que é diretamente citado no conto ‘Pierrô da Caverna’, além de ser de temática bastante semelhante àquela do conto: “A arte está cheia de meninas virando a cabeça de homens maduros, a de Malle, a de Nabokov, a de Kierkegaard, a de Dostoiévski” (FONSECA, 1979, p. 21).

Os vestígios de *Lolita* aparecem no relato do narrador de diversas formas, não só no relacionamento de uma menina de 12 anos com um homem (intelectual) de meia idade, mas também na construção de um narrador que confessa sua história para um gravador, tal qual Humbert, narrador de *Lolita*, o faz em seu diário. Essa semelhança também se revela através da perspectiva dos dois narradores. Em *Lolita*, o narrador

Humbert teoriza sobre seu ímpeto pedofílico, tentando se desvencilhar da culpa de uma relação condenada pela civilização ocidental:

Agora quero apresentar a seguinte ideia. Entre os nove e os catorze anos de idade, ocorrem donzelas que, a certos viajantes enfeitiçados, duas ou muitas vezes mais velhos do que elas, revelam sua verdadeira natureza que não é humana, mas nínfica (isto é, demoníaca); e essas criaturas predestinadas proponho designar como “ninfetas”. (NABOKOV, 1955/2016, p. 21)

O narrador de Nabokov desumaniza Lolita ao referir-se a ela como “ninfeta”, dando-lhe uma característica demoníaca e sugerindo que é a menina de 12 anos quem manipula o narrador, e não o contrário. Da mesma forma, o pierrô de Fonseca procura se desvencilhar da culpa, demonizando características banais de Sofia: “Eu pensava em Sofia e não me saía da cabeça a pulseirinha de ouro no tornozelo dela, que coisa mais diabólica” (FONSECA, 1979, p. 17). Em ambos os casos, a retórica utilizada funciona como uma forma de o narrador justificar-se, ainda que a argumentação não seja convincente para o leitor.

Outra semelhança possível entre as duas narrativas é a alusão incessante a teóricos ou a referências artísticas de ordens diversas, voltadas para o abrandamento da transgressão cometida. Segue o trecho presente em *Lolita*:

O casamento e a coabitação anteriores à puberdade continuam a não ser incomuns em certas províncias das Índias Orientais. Velhos de oitenta anos do povo lepcha copulam com meninas de oito, e ninguém se importa. Afinal, Dante apaixonou-se loucamente por sua Beatriz quando ela tinha nove anos, uma menininha exuberante, pintada, adorável e coberta de joias, num vestido carmesim, e isso ocorreu em 1274, em Florença, num festim particular no ditoso mês de maio (NABOKOV, 1955/2016, p. 25).

Através desses exemplos, que não se encerram em Dante Alighieri, mas que abarcam outros muitos escritores, como Petrarca e Virgílio, Humbert tenta ressaltar que a arte, em seu mais alto grau cultural e característica significativa do que se constitui como civilizado, representa essas relações consideradas tabus, ou de barbárie, como a relação pedofílica. “Pierrô da Caverna” segue um caminho semelhante:

A arte está cheia de meninas virando a cabeça de homens maduros, a de Malle, a de Nabokov, a de Kiekergaard, a de Dostoiévski. Dostoiévski seduziu uma menina de menos de doze anos e contou para Turgueniev, que não lhe deu importância. Sua culpa está projetada no Svidrigailov, de Crime e Castigo, e em Stavrogin, de Os

Possessos, ambos pedófilos violadores. Cena do Diário de um Sedutor: a menina desce da carruagem e deixa aparecer um pedaço da perna e eu, Kierkegaard, me apaixono avassaladoramente (FONSECA, 1979, p. 21).

Fica claro, portanto, que o relato despretensioso, que não apresenta a “necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria” (FONSECA, 1979, p. 15), aponta, o tempo todo, para uma relação com a literatura, ou seja, é autorreferencial. Sendo assim, por mais que o narrador afirme que a história que ele está contando apresenta “coisas que não interessam a ninguém” (FONSECA, 1979, p. 24), ou que “não basta para compor uma boa peça de ficção” (FONSECA, 1979, p. 23), há diversas evidências para o leitor que dizem o contrário. Seja através do fato de que a história aparece em nossas mãos como o conto “Pierrô da Caverna”, seja através da alusão e citação de *Lolita*, que se configura justamente como a prova estética de que esse é um enredo que já foi escrito, afinal, a “arte está cheia de meninas virando a cabeça de homens maduros (...)” (FONSECA, 1979, p. 21), sendo que um dos exemplos mais representativos é o romance de Vladimir Nabokov.

Entretanto, existe uma sutil diferença entre as duas relações amorosas que é fundamental para a análise de “Pierrô da Caverna”. Enquanto no discurso de Humbert não é possível identificar um “sentimento de culpa” por sua relação com *Lolita* (pelo contrário, o próprio narrador se coloca como uma vítima do “poder diabólico” da menina), o narrador de “Pierrô da Caverna” se vê em um impasse entre inquisidor e vítima, visto que acusa de “pedófilos violadores” os exemplos dados em *Crime e Castigo*. Outro exemplo se dá na ambiguidade existente no trecho: “Eu pensava em Sofia e não me saía da cabeça a pulseirinha de ouro no tornozelo dela, que coisa mais diabólica” (FONSECA, 1979, p. 17), que permite a interpretação dúbia de que ele afirma ser diabólica a pulseira de ouro (posicionando-se como vítima), tal qual foi anteriormente analisado, mas também possibilita a ideia de que diabólico seria o fato dele pensar incessantemente na menina (dispondo-se como inquisidor de si mesmo).

Desse modo, seja através das técnicas retóricas dos contos, seja por meio dos enredos, a construção dos discursos dos contos em escopo está repleta de contradições. No sentido estilístico, a transgressão sugere um falseamento da linguagem que evidencia seu caráter discursivo. No âmbito social, a transgressão aponta para a literariedade e autorreferencialidade das obras. Ou seja, há uma dissonância nos contos,

que por mais que apareçam de formas distintas, realizam o movimento circular de configuração do marginal intelectual e do seu par, o intelectual marginal. E todos eles, de alguma maneira, posições e incongruentes.

## **2.5 Destruir para transformar**

Tendo em vista o posicionamento inicial da literatura que se propõe ‘realista’ em todos os seus detalhes – ou brutalista, utilizando o conceito de Alfredo Bosi – defendida pelo artigo “Palavrão não é pornografia” e pelo autor fictício de “Intestino Grosso”, não há, propriamente, uma preocupação em mostrar a realidade tal qual ela é ou funciona, mas sim a necessidade de se criar um novo jogo de representação. Afinal, a ideia de pornografia como oposição ao mistério é confrontada pelos diversos mistérios e contradições mapeados nas obras. Contudo, observa-se que o autor fictício dá pistas para seu leitor descobrir que essa realidade é postiça, mas apenas para “bons entendedores” (FONSECA, 1975, p. 166). Essa postura não deixa, no entanto, de fazer a literatura remeter à realidade e dialogar com ela, movimento que é explicado eloquentemente por Antônio Cândido:

(...) a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem substância do ato criador (CÂNDIDO, 1989, p. 163).

Portanto, a literatura, por mais que apresente suas intensas e carregadas relações com a realidade, não é a realidade, ao passo que essa não se perde de todo, mas se transforma de modo que se torna impossível a ela desvencilhar-se da literatura. O movimento pendular dos contos parece afirmar justamente isso: ao evocar a derrota da representação da realidade e se configurar na própria relação de destruição (por meio do falseamento da realidade) e transformação, a literatura erga a construção de uma nova realidade, a realidade linguística: “ao revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exhibir seu próprio processo, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim sua realidade” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 130).

O conto “Corações Solitários”, presente no livro *Feliz Ano Novo*, parece ilustrar justamente essa relação. A história é contada por um ex repórter da polícia que, desempregado, busca ofício no jornal *Mulher*, criando cartas fictícias de leitoras que, teoricamente, pediriam conselhos amorosos. Para escrever essas cartas, que seriam não só as perguntas dessas mulheres inventadas, como também as respostas, o editor-chefe dá as coordenadas de seu público: “*Mulher* não é uma dessas publicações coloridas para burguesas que fazem regime. É feita para a mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela” (FONSECA, 1975, p. 25).

É através dessa interpretação da “mulher da classe C” que o jornalista irá fabular as cartas das supostas leitoras. Para isso, cria o pseudônimo Nathanael Lessa, o consultor sentimental que recebe as cartas e que também cria fotonovelas para o jornal. O primeiro ponto interessante é que “Nathanael Lessa” seria uma homenagem a dois autores, que não são nomeados na narrativa. É possível, no entanto, crer que uma dessas homenagens diga respeito ao jornalista Ivan Lessa. Sérgio Augusto, no texto “O pingente que deu certo”, comenta sobre *O pasquim* e seus jornalistas. Um deles, Ivan Lessa:

Outro fenômeno foi Ivan Lessa, cuja frenética inventividade invadia quase todas as páginas do jornal, a começar pela seção de cartas dos leitores, que a partir de uma época passou a responder, oculto pelo pseudônimo de Edélsio Tavares, um consumado cafajeste que tratava os leitores a pontapés. Os iniciados e os masoquistas adoravam. Não menos agressiva e desbocada era dona Edelmar Barbosa (outra invenção de Ivan), que de gravador em punho fazia entrevistas imaginárias e embaraçosas.

Na contracapa Ivan também era absoluto, ora com suas fotonovelas debochadas e surrealistas, volta e meia estreladas por gente famosa (...) (AUGUSTO, 2006, p. 11).

Mais uma vez é possível perceber que Rubem Fonseca embaça os limites entre ficção e realidade, irônica e simultaneamente referindo-se ao sujeito empírico Ivan Lessa e à ficção, apontando para a autorreferencialidade do enredo. As cartas de Nathanael, apesar de inventadas por essa persona literária, deveriam convencer como “realidade” e, ao mesmo tempo, chamar a atenção do público leitor que, ironicamente, não era autor das cartas. Sendo assim, a história gira em torno dos diálogos inventados entre as supostas mulheres de classe C e Nathanael Lessa, consultor sentimental

também inventado. Embora o diálogo com o público propriamente dito não ocorra de ‘verdade’, o editor afirma “conhecer” as mulheres que leem seu jornal e saber exatamente o que elas desejam: “Aqui elas se sentem donas do seu nariz, confiam na gente, como se fôssemos todas comadres. Estou há vinte e cinco anos nesse negócio” (FONSECA, 1975, p. 27). Entretanto, parece bastante estranha essa afirmação, já que nenhuma leitora teria em algum momento enviado uma carta verdadeira. Logo, como seriam ‘comadres’?

Segue uma das cartas:

Querido Nathanael. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que eu sou analfabeta. Eu sou ceguinha. Minha querida avozinha está escrevendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu espelho. Sou cega mas sou feliz, estou em paz, com Deus e com os meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o Brasil e o seu povo (FONSECA, 1975, p. 35).

Fica claro o tom melodramático e patético da carta, totalmente discrepante de qualquer pretensa realidade. Sendo assim, se tudo sugere o falseamento das relações existentes entre o jornal e o leitor, mostrando histórias que se pretendem comoventes, tais quais a da “ceguinha”, o surgimento de uma “carta verdadeira”, que aparece misteriosamente na editora do jornal assinada por Pedro Redgrave, indica que o diálogo procurado entre jornal e leitor teria alcançado seu propósito: a identificação do leitor com o consultor sentimental.

Contudo, há duas surpresas que modificam as impressões de falseamento da narrativa. A primeira se dá quando o pesquisador motivacional Pontecorvo oferece seus serviços ao jornal *Mulher* e revela o fato surpreendente de que a grande maioria dos leitores é composta de homens da classe B. Essa revelação é reafirmada com a descoberta de que o misterioso remetente Pedro Redgrave não só é um homem (contrariando a ideia de o jornal ser voltado para “mulheres da classe C”) como também é o editor chefe do jornal, Peçanha, deixando claro que a fala ‘somos todas comadres’ dizia respeito a ele mesmo.

Tanto esse desfecho irônico como as semelhanças entre Ivan Lessa e o personagem de “Corações Solitários” explicitam o fato de que por mais que as cartas fossem inventadas, elas traziam sutilmente algo de sincero, pequenas amostras da



‘realidade’ ficcional, como se ilustrassem essa relação ambígua entre literatura e realidade, em que essa última comporia justamente a criação, de forma embaçada, resultando em outra coisa, se não em realidade, então em verdade: “Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita” (FONSECA, 1975, p. 166).

Por essas razões, é possível acreditar que “Intestino Grosso” seja um conto crucial para a análise das obras *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*. Isso, todavia, não ocorre por causa das afirmações – também falseadas – do autor fictício, mas pela própria metáfora da digestão contida no título do conto. O papel do autor, pensando, nesse caso, no conceito de autor modelo cunhado por Umberto Eco, seria de digerir a realidade, transformando-a, ao passo que essa se configuraria em matéria prima para a literatura, assim como a própria literatura, que remete a ela mesma de formas diversas, plena de significação. Em outras palavras, pode-se evocar Paul Valéry que, ao tratar, a nível simbólico, da relação da literatura com ela mesma, afirma: “o leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, 1999, p. 58). Portanto, se os contos, de uma forma geral, tentam afirmar para o leitor a impossibilidade da literatura se desvencilhar da literatura e, ao mesmo tempo, de recriar a realidade tal qual ela é, “Corações Solitários” apresenta um curioso enredo que parece consolatório – ainda que todas essas mentiras inventadas e esses jogos de representação não sejam a realidade, esta não deixa de ser intrínseca a esses mesmos jogos.

### 3 CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

#### 3.1. Pornografia: uma busca por sentido

Antônio Cândido, no texto “Literatura de dois gumes”, afirma que “traçar um paralelo entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil não seria apenas enfadonho, mas perigoso, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira mecânica” (CÂNDIDO, 1989, p. 163). Afinal, assim como a literatura não é mero espelho da realidade, a realidade não é a fonte única para a criação artística. A complexidade da literatura vai muito além da representação da realidade, pois, antes disso, ela é construção e ressignificação, materializada através de técnicas e escolhas textuais. Tendo em vista essas questões, fica claro que forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados, ou seja, que é impossível separar a organização escolhida da mensagem abordada, já que é justamente a união desses dois aspectos que faz com que a literatura atinja de forma tão significativa a relação do homem com o mundo. Logo, a linguagem apresenta um papel contraditório bastante peculiar: de representar a realidade e, ao mesmo tempo, construir significados outros a partir de sua forma, a qual denuncia essa realidade como parte de um jogo de representação.

Se em um primeiro momento *Feliz Ano Novo* e *O cobrador* apresentavam indícios de que a linguagem pornográfica seria fundamental para a mimetização do discurso de personagens narradores, por outro lado essa justificativa revelou-se insustentável pelos inúmeros exemplos de contos em que esse mimetismo é confrontado por contradições e artificialidades do discurso, apontando para a literariedade do mesmo. No entanto, essa questão estilística não anula a presença da linguagem pornográfica e violenta nos contos, a qual foi analisada no primeiro capítulo. Se a pornografia não parece ser condizente com a ideia proposta por Rubem Fonseca de retratar a realidade tal qual ela se apresenta – como foi argumentado pelo autor em *O pasquim* e por sua persona narrativa em “Intestino Grosso” – quais sentidos seriam possíveis para esse problema discursivo?

Se a pornografia é oposição ao mistério e a ideia de pornográfico justificada pelo autor é de explicitar a realidade, parece necessária a compreensão de que “realidade” se trata, ou, em outras palavras, o que é explicitado nesses dois conjuntos de contos. Há de se observar, por exemplo, que em muitos casos o que é objeto de prazer para os

narradores personagens transgressores é, ao mesmo tempo, violência para as vítimas: estupro, pedofilia e canibalismo, por exemplo, presentes nesses contos, são aspectos da sexualidade vista como subversiva, destruidora e violenta, recalcada socialmente. Não por menos, de acordo com Carlos Roberto Winckler, essa pornografia “forte” diz respeito à destruição da sociabilidade, já que desafia leis sociais enraizadas culturalmente, apontando para um mal-estar profundo, que pode ser experimentado pelo leitor das duas coletâneas de contos.

Em muitos momentos, o discurso pornográfico é construído de modo que a sexualidade é confrontada com o abjeto e com o excrementício e, ao invés de seduzir o leitor pelo seu efeito estético, gera repulsa. No conto “Feliz Ano Novo”:

“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. Fecha os olhos e manda brasa.

Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.

Zequinha entrou na sala, viu Pereba tocando uma punheta e disse, que é isso Pereba?

Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba.

Por que você não foi para o banheiro descascar sua bronha?, disse Zequinha.

No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba.

Tô sem água”

(FONSECA, 1975, p. 14).

Nesse trecho é possível perceber claramente a sexualidade confrontada pelo abjeto. O apelido “Pereba”, dado a um dos personagens da narrativa, remete a um machucado purulento, ou, de forma mais abrangente, à doença. A decadência se comprova pela descrição de “Pereba” a quem, em sua condição de marginalizado, só resta explorar a sexualidade em um ambiente desagradável sendo que o ato, por fim, é interrompido pelo constrangimento. O mal-estar é inegável. Esse mal-estar perpassa todo o conto, quer seja pela violência, quer seja pela sexualidade, ou mesmo nos momentos em que sexualidade e violência estão intrinsecamente ligados, como no caso do estupro em “Feliz Ano Novo”, já analisado anteriormente. Em “O cobrador”, há outro exemplo significativo:

“Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca”

(FONSECA, 1979, p. 174).

Primeiramente, é possível perceber que, em ambos os contos, exterioriza-se a marginalização social dos personagens agressores. Parece existir uma relação entre a sexualidade decadente e transgressora e a marginalização, como se todos esses párias personificassem as feridas sociais. O trecho “Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta” evidencia essa relação. O modo como a mulher é retratada, objetificada e colocada ao lado do “filé mignon”, também não é uma coincidência, tendo em vista a polissemia da palavra comer. Desse modo, pode-se dizer que esse cobrador está tomando tudo aquilo que lhe foi negado na sociedade e que esses contos seriam formas de evidenciar essa violenta relação de desigualdade. Sua violência seria, portanto, uma resposta à violência social.

Todavia, a violência social e urbana não pode elucidar contos como “Passeio Noturno”, “O outro” e “Pierrô da Caverna”, entre outros exemplos, o que limita o alcance dessa explicação. Que razões sociais teria, por exemplo, o empresário de “Passeio Noturno” para atropelar mulheres durante a noite? Se essa primeira hipótese não parece funcionar, outra pode ganhar força: tanto em “O cobrador”, quanto em “Feliz Ano Novo”, destaca-se o fato de que a sexualidade surge juntamente ao sofrimento, à violência e à morte. Ou seja, há uma contraposição entre as funções sexuais e reprodutoras – que se caracterizam justamente como resistência à morte – e seu oposto. Essa dualidade entre sexualidade/ violência, vida/ morte permeia os contos presentes nos dois livros. A contraposição entre linguagem pornográfica e linguagem literária espelha, pois, uma outra relação de oposição, e um dos resultados é que a violência e o horror se evidenciem ainda mais. O filósofo André Comte-Sponville, no livro *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, deixa clara a importância do contraste para evidenciar o horror, utilizando o exemplo da civilidade dos soldados nazistas durante a tortura:

Como o sangue se vê melhor nas luvas brancas, o horror se mostra melhor quando é cortês. Pelo que se relata, os nazistas, pelo menos alguns deles, distinguiam-se nesse papel. E todos compreendem que uma parte da ignomínia alemã esteve nisso, nessa mistura de barbárie e civilização, de violência e civilidade, nessa crueldade ora polida, ora bestial, mas sempre cruel [...]

(SPONVILLE, 2009, p. 14).

De forma análoga, os contos de Rubem Fonseca aparentemente também inserem relações de oposição que contribuem para que a violência se torne ainda mais cruel. Essas relações de oposição se manifestam de múltiplas formas. Seja na relação estilística da multiplicidade de vozes ao longo dos contos, seja nas relações dicotômicas entre morte e vida, seja através da escandalosa desigualdade social. Em suma, as relações de oposição têm nos conjuntos de contos grande importância, hermenêutica e estética.

### **3.2. Marginalidade em evidência**

Tanto em “Feliz Ano Novo”, quanto em “O cobrador”, a condição dos socioeconomicamente marginalizados evidencia-se em comparação com a classe privilegiada. Em “Feliz Ano Novo”, por exemplo, lemos: “Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido” (FONSECA, 1975, p. 14). A dicotomia se exemplifica também em “O cobrador”: “A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes” (FONSECA, 1979, p. 167). É justamente esse confronto que destaca a situação de marginalizado desses personagens, como se ela apenas fizesse sentido por meio da comparação, já que a existência de um depende do outro. Desse modo, por mais distantes que sejam as realidades, elas se aproximam, tocam-se e, em alguns casos, parecem fundir-se em uma só.

Sob essa perspectiva, o conto “O outro”, presente em *Feliz Ano Novo*, é bastante representativo. O narrador é um funcionário alto padrão, executivo que trabalha exageradamente todos os dias: “Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente”

(FONSECA, 1975, p. 87). No mesmo dia em que este executivo tem uma forte taquicardia, é abordado por um pedinte: “(...) ao chegar pela manhã ao escritório surgiu ao meu lado, na calçada, um sujeito que me acompanhou até a porta dizendo “doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?” (FONSECA, 1975, p. 87). A taquicardia do narrador personagem o impulsiona a realizar algumas mudanças em sua rotina. Uma das quais são as caminhadas em frente ao prédio do escritório, por recomendação médica. Essas caminhadas, no entanto, fazem com que ele seja abordado, diariamente, pelo pedinte. Desse modo, duas histórias parecem confrontar-se em frente ao prédio do escritório do narrador protagonista; a tentativa de melhorar a qualidade de vida e, conseqüentemente, resolver o problema físico que afligia o executivo (“O médico havia dito, com franqueza, que se eu não tomasse cuidado poderia a qualquer momento ter um enfarte” (FONSECA, 1975, p. 88) ) e, por outro lado, a relação com o sujeito que incansavelmente o aborda implorando dinheiro: “Na hora do almoço o mesmo sujeito emparelhou comigo, pedindo dinheiro. “Mas todo dia?”, perguntei” (FONSECA, 1975, p. 88).

As duas histórias entrelaçam-se paulatinamente de forma que a taquicardia parece estabelecer intensa relação com a aparição do pedinte, deixando a situação insustentável: “Minha pressão subiu ainda mais, meu coração explodia só de pensar nele. Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?” (FONSECA, 1975, p. 90). O narrador protagonista pede afastamento do trabalho, mas o homem perturbador volta a aparecer: “Doutor, não me abandone” (FONSECA, 1975, p. 90). A insistência do pedinte leva à ação extremada do narrador que elimina o incômodo através do assassinato do esmoleiro insistente que, já morto, exhibe as feições ainda de menino: “Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder” (FONSECA, 1975, p. 90). A imagem faz com que a ideia da violência que supostamente se justificaria por causa da impossibilidade da convivência seja desmistificada pelo exagero do ato ao perceber o pedinte morto. Nota-se, além disso, que o narrador conta a história no passado, pretérito perfeito do indicativo, descrevendo uma ação já terminada. Logo, o conto parece ser uma justificativa do narrador para a execução, como se explicasse os motivos que o levaram ao assassinato. O tom confessional ainda assim não apaga a realidade ficcional que embasa a história – a da desigualdade social.

O que se percebe, portanto, ao longo de “Feliz Ano Novo” e “O cobrador” e, de forma ainda mais exemplar, em “O outro”, é que os contos não falam somente dos ‘miseráveis sem dentes’, pois essa condição apenas se evidencia em comparação com o privilegiado. Em “Intestino Grosso”, lê-se nas palavras do autor fictício: “Mas não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar a lúmpen bourgeoisie; também escrevo sobre gente fina e nobre” (FONSECA, 1975, p. 165). E essa ‘gente fina e nobre’ convive com um “outro” que a incomoda.

De certa forma, o autor fictício de “Intestino Grosso” afirma aquilo que “O outro” ilustra – as obras de Rubem Fonseca tratam das dicotomias, sejam elas sociais ou mesmo linguísticas. *Feliz Ano Novo* e *O cobrador* não são odes para o socioeconomicamente marginalizado, mas sim uma expressão multifacetada de discursos. Quer dizer, a ideia primeira de uma violência que seria justificada pela desigualdade social é desmistificada pelo conto “O outro”, em que o protagonismo do funcionário alto padrão, que mata o pedinte, evidencia outra ordem de violência.

Ainda a exemplo, os contos “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)” também desmentem qualquer tentativa de colocar a violência apenas na ordem do social. O narrador protagonista é, em ambos os contos, um dos sócios de uma empresa, ou seja, abastado financeiramente. A história começa com o momento em que ele chega em casa, após um dia de trabalho, e é recebido pela esposa:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa relaxar (FONSECA, 1975, p. 61).

O protagonista, então, após o jantar com a família, sai para um passeio de carro, que parece ser um hábito cotidiano: “Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu” (FONSECA, 1975, p. 61). Contudo, o passeio diário de carro, que surge como a forma do protagonista ‘relaxar’ de um dia estressante de trabalho, revela-se como o momento em que o narrador sai para atropelar pessoas em ruas desertas: “Peguei a mulher acima dos

joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões” (FONSECA, 1975, p. 62).

Observa-se, dessa maneira, que a violência presente no conto “O outro” é distinta daquela que envolve as narrativas de “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”. O primeiro ainda condiz com a temática da violência social, em que o encontro com o socioeconomicamente marginalizado perturba o narrador personagem, funcionário alto padrão de uma grande empresa. Desse modo, trata-se novamente das oposições de classes, como em “O cobrador” e “Feliz Ano Novo”, mas agora essa violência se inverte: é o privilegiado quem comete a violência, ainda que a temática esteja intrinsecamente ligada à violência social. Portanto, ao observar mais atentamente o narrador protagonista que envolve as narrativas de “Passeio Noturno”, é possível perceber que ele se distingue dos narradores personagens de “O cobrador”, “Feliz Ano Novo” ou mesmo “O Outro”, pois se trata de outra ordem de violência:

Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado (FONSECA, 1975, p. 71).

A vítima do narrador protagonista é, nessa continuação de “Passeio Noturno (Parte II)”, uma mulher que flerta e vai a um encontro com o assassino em série. Se, em um primeiro momento o narrador personagem parece dar uma justificativa para a morte da mulher – “sabia muita coisa a meu respeito”, “viu meu rosto”, “conhecia também o meu carro” – ele revela ao leitor que nada disso era um problema tão grande quanto o fato de que nenhuma de suas vítimas até então havia escapado. Ou seja, não há uma razão, não há lógica para as violências presentes nesses contos. Pelo contrário, o narrador descreve situações familiares que evidenciam ainda mais essa falta de sentido. Desse modo, no caso dos contos “Passeio Noturno (Parte I) e Passeio Noturno (Parte II)”, as dicotomias entre morte e vida, bem como os motivos torpes do narrador personagem para suas brutalidades destacam a carência de razão (ao menos lógica e coerente) para as violências cometidas.

Se a violência social não é suficiente para explicar a violência presente em muitos contos de Rubem Fonseca, a pergunta que surge é se haveria uma forma de analisá-la de modo mais abrangente. Afinal, mesmo no âmbito da violência social, há



cenas tão cruéis que, apesar de comuns, geram espanto, como essa cena em “Feliz Ano Novo”:

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 e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci  
(FONSECA, 1975, p. 18).

Na cena, a ‘gordinha’ nem ao menos está viva para presenciar a violência do assaltante: “Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha” (FONSECA, 1975, p. 18). Essa passagem, que conta com dicotomias entre o perfume, e a limpeza e o excrementício, demonstra, na realidade, a vingança social. Todos esses discursos, repletos de violências das mais diferentes ordens, não parecem, em contrapartida, presentes nas duas coletâneas coincidentemente. Pelo contrário, a violência social, a pornografia, a imbricação entre violência e sexualidade e, por fim, as violências que parecem não apresentar sentido algum apontam e envolvem um outro domínio de violência.

### **3.3. A hermenêutica da violência**

A falta de sentido na violência à primeira vista e sua intrínseca relação com a pornografia e com a sexualidade não parecem ser gratuitas, já que é possível perceber a repetição dessa lógica (ou a falta dela) ao longo das duas coletâneas de contos. Por um lado, a violência é banalizada e a naturalidade com a qual ela é tratada proporciona o efeito de horror no leitor. Em “Intestino Grosso”, o autor fictício, quando indagado pelo entrevistador se existiria uma ‘pornografia terrorista’, responde:

“Existe, e, ao contrário das outras pornografias, ela tem um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem glamour, nem lógica, nem sanidade – apenas força. Mas a pornografia terrorista é tão estranha que já foi chamada de pornografia science-fiction. Exemplos destacados desse gênero são os livros do Marquês de Sade e de William Burroughs, que causam surpresa, pasmo e horror nas almas simples, livros onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais – somente a natureza humana”  
(FONSECA, 1975, p. 171).

Em muitos pontos, o conceito de ‘literatura terrorista’ coincide com o que acontece nos livros *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, tal qual já foi demonstrado em outro capítulo desse trabalho e que parece ser resumido de modo exemplar no trecho acima. Em primeiro lugar, a sexualidade anafrodisíaca, que gera espanto e horror, mas não parece ter uma lógica. Em segundo lugar, não há uma preocupação em retratar a natureza propriamente dita – “árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais” – ou seja, a representação do realismo clássico e regionalista brasileiro não é uma escolha estilística do autor. Em terceiro lugar, há uma preocupação em retratar a ‘natureza humana’, o que parece ser, justamente, um dos pontos mais significativos para as escolhas estilísticas presentes em ambos os livros.

Na investigação sobre essa ‘natureza humana’ e tendo em vista o conteúdo dos livros de Fonseca, o autor parece apontar para o que Sigmund Freud comenta em *O mal-estar na civilização*<sup>6</sup>:

O quê de realidade por trás disso, que as pessoas gostam de negar, é que o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes pulsionais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe a dor, para torturá-lo e matá-lo. Homo homini lupus [*O homem é o lobo do homem*]; quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida e a história, tem coragem de discutir essa frase?”

(FREUD, 2014, p. 57, tradução levemente modificada).

De acordo com o autor, pode-se dizer que a violência é intrínseca ao homem. Para viver em sociedade e se proteger do sofrimento, essa violência foi reprimida, de modo que uma das exigências culturais para garantir a sociabilidade é a justiça: “garantia de que a ordem legal que uma vez se colocou não será violada em prol de um indivíduo” (FREUD, 2014, p. 40). Ou seja, deve existir a substituição do poder do indivíduo pelo

---

<sup>6</sup> Sabe-se que Freud utiliza não o termo civilização, mas “cultura”, definindo esta como “inteira soma das realizações e instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos antepassados animais, e que servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si,” (FREUD, 2014, p. 34). Na medida em que 1) Freud se recusa em *O futuro de uma ilusão* a distinguir entre cultura e civilização, 2) a sua noção de cultura não coincide completamente nem com “cultura”, nem com “civilização” quando estes dois conceitos são opostos (veja-se a este título por exemplo ELIAS, 1934/1994, p. 23 a 48), 3) usamos a tradução de Paulo César de Souza, que traduz “cultura” com “civilização” (cf. também a sua nota de justificativa para isso) e 4) o conceito de “civilização” é mais estabelecido na tradição das línguas românicas, adota-se “civilização” aqui, sem no entanto esquecer dos limites desta solução.

da comunidade, de modo que as relações sociais não se sujeitem à arbitrariedade do mesmo: “O resultado final deve ser um direito para o qual todos – ao menos todos os capazes de viver em comunidade – contribuem com o sacrifício de suas pulsões, e que não permite – de novo com a mesma exceção – que ninguém se torne vítima da força bruta” (FREUD, 2014, p. 41, tradução levemente modificada).

Contudo, nem sempre essa repressão e esse recalque se constituíram como eficientes. Desse modo, o percurso dos personagens de Fonseca parece desaguar no percurso contrário ao da civilização – que, de acordo com Freud, seria o da barbárie (FREUD, 2014, p. 37). Na tentativa de compreender o conceito, Francis Wolff estabelece no texto “Quem é bárbaro?” três sentidos concernentes, tendo em vista novamente sua relação com a civilização.

No primeiro caso, se civilização diz respeito a um processo progressivo de transformação dos costumes de modo que as pessoas abandonem hábitos grosseiros e adquiram hábitos civilizados (WOLFF, 2004, p. 21), a barbárie seria atribuída àqueles que ignoram as boas maneiras e se comportam como brutos. Se, em um segundo caso, civilização compreende as ciências, as artes e as letras, ou melhor, a cultura contemplativa e espiritual (não se inclui, aqui, toda e qualquer cultura, existindo, ainda, um julgamento de valor), o bárbaro seria aquele insensível ao saber e à beleza. Por fim, o terceiro tipo de civilização

designa tudo aquilo que, nos costumes, em especial nas relações com outros homens e outras sociedades, parece humano, realmente humano – o que pressupõe respeito pelo outro, assistência, cooperação, compaixão, conciliação e pacificação das relações – em oposição ao que se supõe natural ou bestial, a uma violência vista como primitiva ou arcaica, a uma luta impiedosa pela vida (WOLFF, 2004, p. 23).

Esse terceiro tipo de civilização, no entanto, tende a confundir-se com aquela barbárie que se opõe justamente ao que é considerado civilizado no primeiro e no segundo sentido. Wolff desenvolve sua ideia apontando que o processo civilizador, ou seja, aquilo que é feito em nome da civilização é, muitas vezes, extremamente bárbaro.

Ademais, esse terceiro conceito de barbárie traz à tona a barbárie comentada pelo filósofo André Comte-Sponville ao falar da polidez. Esta seria, junto com a cortesia, a afabilidade, a distinção, entre outras qualidades, uma virtude de aparência, capaz de deixar a barbárie ainda mais evidente, por causa da civilidade:

Um ser grosseiro, podemos acusar seu lado animal, a ignorância, a incultura, pôr a culpa numa infância devastada ou no fracasso de uma sociedade. Um ser polido, não. A polidez é, nesse sentido, como que circunstância agravante, que acusa diretamente o homem, o povo ou o indivíduo, e a sociedade, não em seus fracassos, que poderiam servir de desculpa, mas em seus sucessos (SPONVILLE, 2009, p. 15).

A civilização seria, desse modo, um agravante da barbárie, o que reforça a crítica ao processo civilizador:

O discurso civilizador tem sempre esta estrutura: “Vamos levar a civilização (ou a verdadeira religião) aos povos bárbaros. Nossa superioridade nos autoriza a tratá-los como inferiores. Eles nos devem gratidão, já que contribuimos para arrancá-los de sua barbárie – ou da ignorância, ou do paganismo”. De modo geral, a noção de civilização serve tanto para tirar os povos de sua infância, ou seja, da barbárie primitiva, para trazê-los para a humanidade (ou seja, para a civilização), todos os meios são válidos. O problema é que esse empreendimento, dito “civilizador”, nunca beneficiou a não ser os próprios colonizadores: é essa forma mais sutil, porém mais indiscutível, de barbárie (no terceiro sentido) (WOLFF, 2004, p. 28).

Esse trecho evidencia uma das fissuras da civilização que a torna indissociável da barbárie. Ao mesmo tempo, Wolff, aponta para uma questão importante: a justificativa dos povos ‘civilizados’, para legitimar a barbárie e a violência, é o fim justo, quer dizer, cometem-se as atrocidades em nome de algo maior, cujo nome é outro conceito importante: a justiça.

De acordo com Walter Benjamin, no texto “Para a crítica da violência”, há uma imbricação entre os conceitos de poder político e violência, que, de certa forma, aproxima-se da ideia de violência defendida por Freud. Desse modo, uma violência maior é justificada em prol dos fins, que seriam justos: “fins justos podem ser alcançados por meios justificados, meios justificados podem ser aplicados para fins justos” (BENJAMIN, 2013, p. 124).

Essa delimitação dos conceitos é importante para perceber o que diz a violência dos contos. Freud evoca Thomas Hobbes para afirmar que o ser humano é lobo de si mesmo, o que condiz com a violência desmedida e aparentemente sem sentido desses contos. Nota-se, por exemplo, que em “Passeio Noturno” o carro utilizado para realizar os atropelamentos e pelo qual o narrador personagem apresenta tanto afinco é um “jaguar”, ou, em outras palavras, um predador, tal qual o lobo comentando por Hobbes. Ao mesmo tempo, esse “jaguar” aponta para o que seria “natural” ou “bestial”, tal qual Wolff explica em sua conceitualização do bárbaro. Quer dizer, a violência em primeira

instância gratuita só encontra sentido, só se justifica pela natureza humana: natureza violenta, bestial, primitiva e arcaica que não só não foi adequadamente reprimida ou recalçada pela civilização, mas que atua e é integrante do próprio processo civilizador.

Em “Feliz Ano Novo”, se o assalto parece ser, em um primeiro momento, justificado pela miséria dos personagens, a tentativa de um dos assaltantes de testar se a ‘carabina doze’ seria capaz de fazer com que a vítima ficasse pregada na parede - “ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o puto de costas na parede e deixar ele pregado lá” (FONSECA, 1975, p. 16) – não surge como a defesa da própria sobrevivência, mas como uma agressividade que, aparentemente, não teria sentido, a não ser que fosse justificada como inata ou natural. Outro exemplo representativo encontra-se em “O cobrador”:

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, 1979, p. 169).

“O cobrador”, desse modo, apesar da temática envolver a violência da desigualdade social, apresenta trechos que apontam justamente para essa outra ordem de violência, a da violência inerente ao ser humano. Desse modo, o que motiva a violência do narrador é apenas a forçosa tentativa de imitar o ritual que viu no cinema. A violência desse trecho se afasta da violência social e se aproxima, de forma exemplar, da violência do processo civilizador, mostrando claramente a barbárie dependente da civilização. Isso não significa, no entanto, que essa crítica aponte para um retorno às condições primitivas. Ceder irrestritamente às próprias pulsões, sendo uma delas a agressividade inata, pode prejudicar a possibilidade do ser humano de sobreviver. Desse modo, para evitar experimentar a infelicidade e o sofrimento, as pretensões à felicidade se tornaram mais modestas, o que significou domesticar as pulsões e estabelecer regras que funcionem como proteção do sofrer (FREUD, 2014, p. 23). Uma destas regras é a ideia de justiça. É justamente a partir do equilíbrio entre a obtenção de prazer e a fuga ao desprazer que nasce a civilização: “tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização” (FREUD, 2014, p. 31).

Desse modo, o homem procurou domesticar os costumes e as pulsões para viver em sociedade, pois, sem esse controle, voltaria à barbárie e sucumbiria à sua própria natureza e à natureza do entorno. Tendo em vista essa renúncia, procurou a sublimação de seus instintos, através de atividades científicas, artísticas e ideológicas: “nenhum traço nos parece caracterizar melhor a civilização do que a estima e o cultivo das atividades psíquicas mais elevadas, das realizações intelectuais, científicas e artísticas, do papel dominante que reservado às ideias na vida das pessoas” (FREUD, 2014, p. 39).

Entretanto, o que os contos de Rubem Fonseca parecem mostrar é que apesar de todo o desenvolvimento técnico, científico e intelectual, a barbárie não só não foi anulada, como também divide seu espaço com a civilização, de modo que ambas – civilização e barbárie - se apresentem como duas vozes dissonantes e indissociáveis. Observe-se que no trecho de “O cobrador”, o desejo de realizar uma decapitação, surge do cinema: é algo visto, analisado, admirado e, então, mimetizado. É justamente esse traço intelectual e artístico – o narrador deixa isso claro em sua fala ao afirmar que “os decapitadores eram verdadeiros artistas” – que contribui para que a violência seja concretizada.

Analisando as dicotomias presentes na obra como um todo, a transgressão estilística de Fonseca apresenta uma relação poderosa existente entre civilização e barbárie, tal qual aponta a icônica citação de Walter Benjamin, de modo mais abrangente: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão de cultura” (BENJAMIN, 1986, p. 225).

Portanto, os cobradores poetas, os poetas criminosos, os pais de família assassinos, os intelectuais pedófilos, entre tantos outros personagens dúbios e contraditórios – intelectuais marginais e marginais intelectuais - da obra fonsequiana explicitam a dualidade civilização/barbárie que, se em um primeiro momento parecem fonte de pensamentos confusos e sem sentido, são, na realidade, prenhe de significação em seu caráter simbólico, como se repetissem o tempo todo o bordão do narrador de “Pierrô da Caverna”: “Macacos me mordam. Ordem e Progresso” (FONSECA, 1979, p. 20).

### 3.4. Os jogos dos mortos

Um dos momentos em que as idiossincrasias da relação entre civilização e barbárie se tornam mais exemplares é no conto “O Jogo do Morto”. Neste, um grupo de pequenos comerciantes, em seu momento de descanso, aproveita para beber e apostar. Nota-se a descrição dos personagens envolvidos na narrativa: “Possuíam modestas casas de veraneio no mesmo condomínio na região dos lagos, eram do Lion’s, iam à igreja, levavam uma vida pacata” (FONSECA, 1979, p. 53). Ou seja, trata-se de ajustados à vida social e civilizados. São justamente esses personagens de ‘vida pacata’ que inventam o sombrio “jogo do morto”, no qual se apostava o quanto o esquadrão da morte mataria no mês. Ao longo da narrativa, o jogo torna-se mais complexo, com detalhes sobre as vítimas, os quais são confirmadas pelo noticiário: “O que sair em O Dia é que vale. Se disser que é preto, é preto, se disser que foi o esquadrão, foi o esquadrão” (FONSECA, 1979, p. 54).

O que chama a atenção, primeiramente, é a naturalidade com que os jogadores lidam com a morte: “Sabe que esse jogo é bom?, disse Fernando. Mil pratas que o esquadrão mata uma dúzia. Ei Anísio! que tal um queijinho para acompanhar a cervejinha? E uma porção daquele salaminho?” (FONSECA, 1979, p. 54). A banalização da morte atinge tal ponto que o dono do bar e apostador Anísio, após meses perdendo apostas, procura recuperar o dinheiro perdido encomendando para um frequentador do bar, o qual ele acredita ser do esquadrão da morte, o assassinato de um dos colegas de jogo, dono de um armazém, e a filha deste comerciante: “Aposto que o esquadrão este mês mata uma menina e um comerciante. Duzentas mil pratas” (FONSECA, 1979, p. 56).

O conto gira em torno da ideia de ganhar com a morte do outro, ou seja, há uma desvalorização do humano, que se evidencia pelo modo como os assassinatos por parte do esquadrão são citadas pelos personagens. Ao mesmo tempo que o conto aponta para uma desconsoladora agressividade hostil em relação ao outro, na qual a morte importa menos do que a aposta propriamente dita, não deixa de parecer, no entanto, que o conto é exemplar pelo fato da violência e dos assassinatos, serem, tal qual os demais nos contos de Rubem Fonseca, literalmente parte de um jogo, o jogo da representação. Novamente, porém, o conto também embaça os limites da ficção, jogando com elementos da história, isto é, do contexto de época, como o grupo do “esquadrão da morte”:

A primeira expressão do fenômeno que passou a ser denominado Esquadrão da Morte surgiu no Rio de Janeiro, no período entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Tratava-se de grupos de policiais envolvidos com a criminalidade. Segundo a jurista e pesquisadora Alessandra Teixeira, em depoimento à Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”, os envolvidos agiam em prol de diversos interesses, com ligações diretas com as economias criminais, como, por exemplo, o jogo do bicho, a prostituição e também o tráfico de entorpecentes, além de torturas e assassinatos.  
(COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO “RUBENS PAIVA”, 2015).

O esquadrão da morte atuou fortemente entre a década de 1960 e 80, período em que Rubem Fonseca escreveu as obras *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*. O termo cunhado pela imprensa surgiu em meados de 50, “quando foram encontrados dezessete cadáveres em um local da estrada Rio-Petrópolis, que aos poucos foram identificados como bandidos ou pessoas presas para investigações” (CARNEIRO, 2014, p. 55). Outro aspecto relevante do conto é que o mesmo parece citar o detetive Perpétuo de Freitas, membro do esquadrão da morte que foi assassinado pelo detetive Jorge Galante Gomes, outro membro do esquadrão: “O Falso Perpétuo tinha cabelos lisos, negros, feições ossudas, o olhar impassível e nunca ria, igual ao Perpétuo Verdadeiro, um detetive famoso que haviam assassinado anos antes” (FONSECA, 1979, p. 54).

Se em um primeiro momento o texto parece caminhar, talvez, para um relato de tom memorialista, rompe-se a possibilidade de o leitor ser iludido pelo narrador na busca do traço biográfico, seja pelos diversos momentos nos dois livros em que o discurso se evidenciou como representação, seja pelo apelido de “Falso Perpétuo”, o qual faz com que a realidade se torne matéria da ficção, mas não tome seu lugar, ou ainda pelo final irônico do conto, em que Anísio, aquele que encomenda a morte do colega de jogo e da filha deste, é morto pelo “Falso Perpétuo”. De certa forma, a atitude do assassino de encomenda deixa uma interrogação sobre sua identidade:

“Eu coloquei um apelido em você.

Qual?

O Falso Perpétuo. Anísio tentou rir, mas seu coração estava pesado e triste.

[...]

O Falso Perpétuo tirou da cintura um enorme engenho negro, apontou para o peito de Anísio e atirou”

(FONSECA, 1979, p. 59).



A violência e a repressão do esquadrão da morte parecem, senão legitimar, ao menos intensificar a agressividade de Anísio. Por mais que não se trate da ‘realidade’ propriamente dita, a violência conhecida por parte do esquadrão da morte, que na história brasileira “agia com interesses diversos” ganha concretude no “Falso Perpétuo” (como se a ficção quisesse alertar o leitor de que, ao mesmo tempo, trata-se e não se trata da realidade, por isso o epíteto ‘falso’ antes do nome “verdadeiro”), que realiza o assassinato encomendado por Anísio. Desse modo, é como se a justiça, forjada para que a inata agressividade humana fosse controlada em prol da sociedade, tivesse sido corrompida e, distante do interesse comum, voltasse novamente para o interesse do indivíduo, mostrando o percurso também contraditório da civilização e da barbárie na sociedade.

Há de se observar, então, que as perguntas que se instauram nesse texto (em que a violência e a morte são partes de um jogo) são: qual é a justificção desses meios do poder? Serão eles realmente justificáveis? Ao apontar para o lado corrompível do esquadrão da morte, o conto explicita a falta de legitimidade na violência presente nesse poder, que já não é coerente e que já não age violentamente em prol da comunidade. De forma mais abrangente, a extrema violência desses contos apresenta um caráter simbólico de repensar a violência como forma de manutenção do Estado, pois seus fins já não justificariam seus meios:

Se, de fato, a violência [Gewalt], a violência coroada pelo destino, for a origem do direito, e então pode-se prontamente supor que no poder [Gewalt] supremo, o poder sobre a vida e morte, quando esta adentra a ordem do direito, as origens dessa ordem se destacam de maneira representativa no existente e nele se manifestam de forma terrível. Em consonância com isto, está o fato de que a pena de morte, em condições primitivas de direito, é decretada até mesmo para delitos como crimes contra a propriedade, em relação aos quais parece inteiramente “desproporcional”. Pois seu sentido não é o de punir a infração do direito, mas o de instaurar o novo direito. Com efeito, mais do que em qualquer outro ato de cumprimento do direito, no exercício do poder sobre a vida e a morte é a si mesmo que o direito fortalece. Mas é precisamente aí que, ao mesmo tempo, se anuncia também algo de podre no direito, que uma sensibilidade apurada percebe com mais acuidade, porque se sabe infinitamente distante das conjunções nas quais o destino teria se mostrado, nesse ato de cumprimento, em sua própria majestade. (BENJAMIN, 2013, p. 134).

Desse modo, a barbárie presente nos contos aponta para a falha da justiça em controlar ou remediar a “natureza humana”. O excesso de repressão do Estado ilegítimo (simbolizado pelo esquadrão da morte no conto), por conseguinte, pode não só ser

injusto, cruel e desumano, mas também perigoso, intensificando a agressividade. Não por menos, o escritor fictício de “Intestino Grosso” afirma: “Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido” (FONSECA, 1975, p. 164).

A escolha pela literatura, desse modo, é significativa porque os diversos jogos dos mortos realizados ao longo das obras por Rubem Fonseca apontam para essa falha da civilização: apesar dos esforços, o ser humano continua sendo predador de si mesmo, já que a realidade ainda é autodestrutiva e violenta. Em outras palavras: se a justiça representa o que há de mais elementar da civilização para evitar que o homem se torne o lobo do homem, ou seja, que a barbárie predomine, quando a narrativa mergulha pornograficamente na barbárie, ou na “natureza humana”, tal qual afirmou a autoria fictícia de “Intestino Grosso”, coloca-se em cheque a legitimidade da justiça, visto que refletir sobre as regras sociais é fundamental para que essas se mantenham coerentes com a razão primeira de criá-las, apontando para a relação de oposição mais elementar: o direito da comunidade não deve ser violado em prol do indivíduo (FREUD, 2014, p. 40).

Tendo em vista essa dicotomia, o conto “O campeonato” torna-se pleno de significado, problematizando justamente a função das regras na sociedade. A história gira em torno de uma lendária e proibida disputa sexual, mediada por Açoreano, que “vivia de arbitrar os últimos grandes confrontos de nossa natureza primitiva” (FONSECA, 1975, p. 115). As regras são levadas até as últimas consequências e a “natureza humana” é domesticada a tal ponto que na narrativa se torna insípida, inodora e até mesmo ridícula: “Quando inventaram o enzima U-2, que tirou o cheiro das fezes, o poeta J.O. Matos criou sua famosa ode: “o fedor, o calor, o amor, o fervor – eis o homem que acabou” (FONSECA, 1975, p. 121).

O texto é irônico por tratar do que seria a “natureza humana” através de uma linguagem rebuscada e literária. Nota-se, também, que o assessor do competidor Miro Palor, Ursinho Meireles, cita Shakespeare ao falar sobre a estratégia sexual do competidor e que, de forma ainda mais exemplar, o conto se refere à competição sexual como “conjunção carnal”. Tendo em vista a obra *Feliz Ano Novo* como um todo, a escolha lexical é uma provocação, principalmente se lida em confronto com o trecho de “Intestino Grosso”: “A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações,*

*congresso sexual, conjugação carnal, coito, cópula, faziam tudo, só não fodiam*” (FONSECA, 1975, p. 167; grifo meu).

A problematização e o questionamento giram em torno dos diversos sentidos que envolvem civilização e barbárie. Se no caso de “O jogo do morto” havia “civilidade”, ou seja, apontava-se para o primeiro sentido de civilização, exemplificado pelo início do conto – “iam à igreja, levavam uma vida pacata” (FONSECA, 1979, p. 53) – ao mesmo tempo há uma barbárie que se evidencia pelo jogo. Há regras, há civilidade, há normas de conduta, entretanto, nada disso esconde nem impossibilita a barbárie. Em “O campeonato”, de uma forma bastante diferente e com uma outra ordem de ironia, expõe-se um extremo de civilidade, de normas de conduta e regras em outro tipo de jogo, que também envolve o desvalimento humano. A civilização, nesse caso, parece imbricar-se à barbárie:

E hoje estamos finalmente representando o último poético circo da alegria de foder, que tenta opor as vibrações do corpo à ordem e ao progresso, aos coadjuvantes psicoquímicos e aos eletrodomésticos. A vocação do ser humano é ser humano. Não é ser organizado, nem fértil, nem ter o estômago cheio nas horas certas, nem ter como ideal o paraíso de uma placenta infinita.

(FONSECA, 1975, p. 123).

Desse modo, a linguagem e as regras do campeonato medem forças com o que seria caracterizado como a natureza humana, como se a disputa propriamente dita fosse o jogo de forças entre civilização e barbárie, conflito esse inerente ao ser humano e, por conseguinte, à sociedade. O autor, como entidade modelo presente nas escolhas narrativas dessas duas coletâneas, pode ser visto, então, como figura mediadora desse duelo de forças dicotômicas, deixando para o leitor a reflexão sobre o mal-estar da dualidade.

Por fim, os jogos textuais de Rubem Fonseca, em cujos contos a linguagem é a protagonista dos protagonistas, expõe um estilo que não comete a ingenuidade de tentar fazer da literatura um espelho da realidade, nem através dos palavrões, nem através do marcado detalhamento da violência. Pelo contrário, a realidade desponta dos lugares que parecem menos propícios: nas dualidades que, a princípio, pareciam

desimportantes, mas que apontam para uma relevante relação – já não tão clara e direta – entre literatura e história.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Valise de Cronópio* (2011), o escritor e crítico literário Julio Cortázar dedica o capítulo “Alguns aspectos do conto” à análise desse gênero, realizando algumas reflexões sobre as tensões e confrontos que o envolvem, afirmando que

um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 2011, p. 150).

Apesar do autor argentino não tratar especificamente de Rubem Fonseca, não deixa de ser pertinente a citação, já que ao longo do percurso investigativo desse trabalho foi possível perceber inúmeras dessas batalhas em que expressão escrita e vida confrontam-se, de modo que nessa tensão despontaram significados sobre as relações entre civilização e barbárie, relações essas conflituosas, porém inerentes ao ser humano e à sociedade.

É possível perceber também que as dualidades apontadas tanto em *Feliz Ano Novo* (1975) quanto em *O cobrador* (1979) devem-se, em muitos casos, ao fato de que Rubem Fonseca é um autor que cita o tempo todo, na maior parte das vezes através da fala de seus personagens protagonistas. Desse modo, os contos, permeados pela violência e pela brutalidade, apresentam relação intrínseca com o mundo da cultura, em que é possível perceber o poeta russo Maiakóvski nos justiceiros mais sanguinários, Shakespeare deslocado em situações inóspitas, *Lolita* se repetindo, transformada, como uma homenagem a Nabokov. Esses deslocamentos trazem como possibilidade novas leituras sobre a literatura, já que esta surge de outro modo, juntamente a um contexto urbano, brutal, violento, ou seja, deslocada de seu lugar de origem para outro, o qual modifica seus significados.

Contudo, ainda na busca de cristalizar “uma fugacidade numa permanência”, o autor cita repetidamente também a própria realidade em que está inserido, de modo que literatura e contexto histórico se unem em relação profunda, demonstrando que os contos não são alheios a essa realidade em que se faz presente o regime de exceção da

ditadura militar. Pelo contrário, o modo como a própria literatura é deslocada e traduzida nesse ambiente outro deixa claro uma consciência histórica, e essa consciência está indissociável da consciência linguística, da relação com a literatura. Em “Intestino Grosso” é possível perceber isso claramente, principalmente quando o autor fictício responde se existiria uma literatura latino-americana:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado (FONSECA, 1975, p. 173).

A partir de uma reflexão sobre a literatura, o autor fictício faz uma análise sobre sua própria relação com seu entorno. Ele, como sujeito histórico, analisa e observa esse contexto de intensa urbanização, crescimento das metrópoles e aumento populacional – “pessoas empilhadas na cidade”. O desenvolvimento citadino desregrado, juntamente à incitação ao consumo pela qual o país passa durante o regime militar (aspectos que agravam ainda mais a desigualdade social) são explicitados através de suas sementes mortíferas de “Feliz Ano Novo”, “O cobrador”, “O outro”, entre outros exemplos. Ao mesmo tempo, se a violência social se explicita nos contos, estes não medem as denúncias para com as explorações oficializadas. Há de se observar o conto “O campeonato” como crítica contundente à violação e desumanização do ser humano a partir do consentido, do permitido, das regras que regem a competição.

Portanto, é possível perceber que tanto *Feliz Ano Novo* quanto *O cobrador* revelam, sim, não só uma crítica à justiça, ao poder e à violência, mas trazem uma reflexão sobre a sociedade do contexto histórico em que foram escritos: “Eu gostaria de dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir” (FONSECA, 1975, p. 173). Nesse trecho, o autor fictício de “Intestino Grosso” deixa sua mensagem em relação às funções do artista e de sua relação com seu contexto. E mais adiante lemos a já citada frase: “[...] estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1975, p. 173). Enquanto houver Centrais Nucleares, enquanto estiverem afiando o arame farpado, a literatura e as artes

surgem como contraponto, ou como uma voz dissonante da voz violenta da realidade. A própria imagem de afiar um arame já farpado, já cortante, demonstra que há uma preocupação em apontar para a violência torpe e sem sentido que, durante a ditadura militar, tomou conta do país.

Desse modo, tendo em vista o papel da censura em calar discursos relevantes que buscavam denunciar os atos do regime ditatorial, há certa coerência na proibição de *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975, quando a limitação à liberdade de expressão vigorava com mais força. No entanto, *O cobrador*, coletânea de contos com linguagem e temas semelhantes à obra anterior, ao ser publicado em 1979, já não sofre tal represália, já que nesse período a censura não atuava mais com tanto afinco.

Curiosamente, não foram essas as razões dadas pelo poder dominante. *Feliz Ano Novo* teve, ao todo, três impressões de 10.000 exemplares. Após a venda de todos eles, o então Ministro da Justiça Armando Falcão, através da Portaria de nº 8.401-B, de 15 de dezembro de 1976, proibiu a publicação da obra em todo território nacional, determinando a apreensão dos exemplares. De acordo com o ministro, o livro atentava contra a moral e os bons costumes (SILVA, 1983, p. 24). Nas palavras do mesmo: “Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isto bastou” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 7. 01. 1977). O gesto lacônico, no entanto, aparentemente não “bastou”. O poder teve que se explicar:

Quando a Censura foi chamada a esclarecer as razões da proibição do livro, de imediato mandou elaborar um documento cujos traços mais evidentes são a leviandade e a superficialidade, além da desinteligência peculiar a um poder obscurantista (SILVA, 1983, p. 24).

De resto, o próprio livro antecipa a possibilidade de sua proibição, falando sobre a censura e discutindo a importância do palavrão e da pornografia, principalmente em “Intestino Grosso”. Entretanto, considerando-se que a pornografia propriamente dita diz respeito a uma realidade a qual não apresenta mistérios ou enigmas, tal qual explicou Maingueneau em seu estudo *O discurso pornográfico* (2010), o percurso investigativo dessas duas obras demonstra que essa classificação não poderia ser mais equivocada. Afinal, as sofisticadas técnicas de linguagens presentes nos livros apontam para sentidos nada explícitos.

Em contrapartida, se a proibição possa ter obedecido à “superficialidade” e à “desinteligência”, os censores acabaram por ter “razão” ou mostraram o instinto persecutório daqueles que ocupam ilegitimamente o poder na medida em que, como vimos, tanto *Feliz Ano Novo* quanto *O cobrador* revelam, sim, não só uma crítica à justiça, ao poder e à violência, mas trazem uma reflexão profunda sobre a sociedade em geral, assim como sobre a sociedade do contexto histórico em que foram escritos.

Desse modo, talvez não houvesse uma total consciência da potência dos contos quando proibidos pelo regime censório da época, no entanto, não restam dúvidas de que a obra apresenta duras críticas a ele. Contudo, as duas obras vão além disso – afinal, continua sendo necessário repensar a justiça, o poder e a violência ao longo da história e o modo dissonante e plural com que se traduziu a necessidade de realizar essa reflexão contribuem para que ambos os livros não tenham se tornado datados ao longo dos anos. Pelo contrário, continuam merecendo uma leitura atenta também nos dias de hoje.



## Referências bibliográficas

AGRÒ, Ettore Finazzi; VECCHI, Roberto. Pior do que assassino.... *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 67-86, jun. 2007.

ALÓS, A. P. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. v. 27, n. 52, 2012.

AUGUSTO, Sérgio. O pingente que deu certo. In: *O pasquim – Antologia/ Volume 1 1969-1971*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata. 2006.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate do nosso tempo. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 15, 2009.

BARTHES, R. Efeito de real. In: *Vários autores. Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971. BARTHES, R. Aula. 14. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. “Ensaio sobre literatura e história da cultura”. In: *Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência” In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2011.

BOSI, Alfredo. “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência”. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994, 40ª ed.

BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2010, 3ª ed.

BOSI, Alfredo. “Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo”. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

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

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. São Paulo: Editora Ouro sobre Azul, 2011, 5ª ed.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Caracara cara de cavalo. In: *Verve (PUC-SP)*, São Paulo, n. 25, p. 47- 71, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Doutrinas de segurança nacional: banalizando a violência. In: *Psicologia em Estudo (UEM)*, Maringá, v. 5, n.2, p. 1-22, 2000.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO “RUBENS PAIVA”.

*Relatório – Tomo I – Parte I – Repressão Política: Origens e Consequências do Esquadrão da Morte*, São Paulo: [s.n.], 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas/ Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de São Paulo, 2007.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2012, 12ª ed.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador/ Vol. 1: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1939/1994, 2ª ed.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

FONSECA, Rubem. “Palavrão não é pornografia”. In: *O pasquim – Antologia/ Volume 1 1969-1971*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata. 1969/2006.

FRANCIS, Paulo. “Sade um amador da crueldade”. In: *O pasquim – Antologia/ Volume 1 1969-1971*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata. 1969/2006.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 5ª ed.

FREUD, S. “Reflexões para os tempos de guerra e morte”. In: *Obras completas/ introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1915/2010. Tradução de Paulo César Lima de Souza.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista da Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, N° 53, p. 166-182, março/maio. 2002.

GENETTE, Gerárd. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos/ A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

GINZBURG, Jaime. “Violência e literatura: notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca”. In: *Crítica em tempos de Violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

- LAFETÁ, João Luiz. “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. “A propósito do ethos”. In: *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Párbola Editorial, 2010.
- NESTROVSKI, Arthur. “Rubem Fonseca: O Buraco na Parede e Pequenas Criaturas”. In: *Palavra e Sombra/ Ensaios de Crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais/ Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PEDROSA, Célia de Moraes Rego. *O discurso hiperrealista. Rubem Fonseca e André Gide*. 1977. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC, Rio de Janeiro, 1977.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “A Hora e a Vez dos Anos 70 – Literatura e Cultura no Brasil”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- RIBEIRO, Renato Janine. O letrado e o guerreiro: ou dois ensaios sobre o âmago terrível da linguagem. *Scripta (PUC-MG)*, Belo Horizonte, v. 5, n.10, p. 317, 2002.
- SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTOS, Daniele Ribeiro dos. *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutierrez*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvski: poemas*. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SCHOLLHAMMER, Karl. Erik. “O Caso Fonseca - a procura do real”. In: ROCH, João Cezar de Castro. (Org.). *Nenhum Brasil Existe - pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: TOP Books, 2003.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea (UnB)*. Brasília: N.º 39, p. 129-148, jan./jun. 2012.

SILVA, Deonísio da. *O Caso Rubem Fonseca/ Violência e Erotismo em FELIZ ANO NOVO*. São Paulo: Editora Alfa -Omega, 1983.

SPONVILLE, André Comte. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. “Ficção 80/ Dobradiças e Vitrines”. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, 2ª ed.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador/ Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

WOLFF, Francis. “Quem é bárbaro?” In: *Civilização e Barbárie*. Organização de Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.