

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

Violência, violências: algumas de suas expressões em contos de Rubem
Fonseca

CASCADEL – PR
2011

Pablo Jamilk Flores

Violência, violências: algumas de suas expressões em contos de Rubem
Fonseca

Dissertação elaborada pelo aluno Pablo Jamilk Flores para o Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Letras, na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, sob a orientação da Prof.^a Regina Coeli Machado e Silva, para a obtenção do título de mestre.

CASCADEL – PR
2011

PABLO JAMILK FLORES

Violência, violências: algumas de suas expressões em contos de Rubem Fonseca

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de concentração em Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL
Membro efetivo (convidado)

Prof. Dr. José Carlos Aissa
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
Membro efetivo (da Instituição)

Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
Membro efetivo (orientadora)

Cascavel, 22 de fevereiro de 2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Central do Campus de Cascavel – Unioeste
Ficha catalográfica elaborada por Jeanine da Silva Barros CRB-9/1362

F657v Flores, Pablo Jamilk
Violência, violências: algumas de suas expressões em contos de
Rubens Fonseca/ Pablo Jamilk Flores.— Cascavel, PR: UNIOESTE,
2011.
111 f. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná.
Bibliografia.

1. Fonseca, Rubem. 2. Violência – Análise literária. 3. Literatura
contemporânea. I. Silva, Regina Coeli Machado e. II. Universidade
Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 801

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a meus pais, pelo amor, suporte e dedicação sem igual.

À Aline, pelo amor e compreensão.

A minha orientadora, Regina Coeli Machado e Silva, pelos grandiosos ensinamentos, pelo carinho e compreensão em todos os momentos nos quais o caminho da pesquisa pareceu difícil e tortuoso. Sempre me inspirou a amar a vida de pesquisador.

A meus amigos, sempre ao lado para partilharem experiências e referências bibliográficas.

Resumo

Tem-se por objetivo geral nesta dissertação compreender o fenômeno da violência representado na literatura por meio de uma leitura de alguns contos do escritor brasileiro, Rubem Fonseca. Propõe-se compreender a representação da violência nos contos de Rubem Fonseca sociologicamente, isto é, como um dos meios usados para compreender o desequilíbrio na relação nós-eu, proposta por Norbert Elias, em uma “sociedade de indivíduos”, na qual os homens convivem em grupo, mas se pensam separados. Para entender a presença da violência na literatura, promove-se uma seleção das principais narrativas que problematizaram o tema ao longo da história. Faz-se, então, a seleção do gênero conto e registram-se algumas das principais aparições do tema da violência ficcionalizadas pelos grandes escritores que compõem o cânone literário ocidental, até chegar à ficção de Rubem Fonseca, que se trata de uma representação da violência de grande destaque na literatura contemporânea. Desse modo, a pesquisa procurou identificar as principais formas de violência, presentes nos contos analisados e os elementos motivadores dessa violência. Para isso, foi construída uma tipologia dos tipos sociais de violência por meio de uma categorização dos personagens da ficção fonsequiana que representam, na diegese, os atores sociais da violência na contemporaneidade. Essa tipificação de personagens permitiu compreender a problematização da violência nas relações sociais contemporâneas, profundamente relacionada com a experiência cotidiana das grandes cidades.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, Violência, Literatura Contemporânea

Abstract

The general aim in this work is to understand the violence phenomena represented in Literature, through the reading of some short stories of the Brazilian writer Rubem Fonseca. It is proposed to comprehend the violence portrait in the short stories by a sociological way, i.e. as one of the ways to understand the imbalance in the relation we-I, written by Nobeit Elias, in one "society composed by individuals", where men live in groups, although they think they are separated. In order to comprehend the presence of violence in literature, some of the author's main narratives which problematize the theme along the history. So, the selection of the short-story genre is done, and some of the main cases in which the violence theme appears is registered, since the fiction of great writers in the occidental canon until the fiction of Rubem Fonseca, a great centerpiece in the violence representation in the contemporary literature. Thus, a typology of the violence social types was built through a categorization of the Rubem Fonseca's characters who represent the contemporary social actors in the diegesis. This character typification allowed the violence in the contemporary social relations to be understood, deeply related to the daily experiences in big cities.

Key-words: Rubem Fonseca, Violence, Contemporary Literature.

Sumário

1- Introdução.....	9
2- Biografia, fortuna crítica e seleção de corpus.....	13
3- Violências, Violências.....	24
3.1 - A violência como um desafio para a compreensão.....	25
3.2 - Violência e seus afluentes: a metáfora do rio.....	32
3.3 - Violência, espaço urbano e privado.....	39
3.4 - Violência & Literatura: o reconhecimento de um grande tema.....	48
3.5 - O reconhecimento do <i>Homo Brutalis/Violens</i>	60
4 - O <i>Homo Brutalis/Violens</i> na narrativa de Rubem Fonseca.....	73
4.1 - Apresentação.....	73
4.2 - Análise do material selecionado.....	74
4.2.1 - Os personagens fonsequianos: o perfil.....	75
4.2.2 - Os personagens fonsequianos: o modelo.....	92
4.2.3 - Os personagens fonsequianos: a balança.....	99
5 - Considerações finais.....	104
6 - Referências bibliográficas.....	108

1. Introdução

A proposta desta dissertação é realizar a leitura de algumas narrativas do escritor brasileiro Rubem Fonseca, para tentar compreender a violência representada por meio de perfis específicos relacionados às personagens das narrativas, ou seja, qual é o *modus operandi* do tema, pensando acerca do olhar que esse escritor lança sobre a sociedade contemporânea e o que ele capta para servir de motivação à ficção.

O propósito do trabalho surgiu devido à problemática encontrada por meio da leitura da fortuna crítica sobre o autor, a qual está vinculada à vontade de compreender alguns aspectos de sua narrativa, mais especificamente os que se relacionam com o comportamento violento, utilizando algumas referências da antropologia e da sociologia sobre a violência, especialmente na sociedade atual.

Na primeira seção, é apresentada a fortuna crítica direcionada à produção de Rubem Fonseca, com a intenção de descrever o problema a ser investigado no decorrer do trabalho, além de uma revisão bibliográfica das produções do autor que permita localizá-lo em um momento de produção literária que se destaca na literatura brasileira contemporânea.

Na próxima seção, pretende-se propor uma reflexão acerca da representação da violência na contemporaneidade, a qual é vista como um fenômeno, não apenas processual, mas contextual, atualizando-se a cada situação em que se pode descrever a manifestação como violenta. É feita uma discussão desse tema por meio da revisão de bibliografia específica para que, posteriormente, seja possível apresentar a violência mais especificamente como “violência urbana”, com manifestações próprias na narrativa de Rubem Fonseca, o que será verificado por meio de uma análise de alguns personagens do texto literário.

Na seção seguinte, o trabalho se dirige, principalmente, para a análise dos contos de Rubem Fonseca. Apresenta-se um estudo da violência por meio de uma tipologia, construída como um recurso metodológico, para mostrar, nas personagens envolvidas em situações violentas, as diferentes formas sob as quais ela aparece. Finalmente, espera-se entender que a narrativa de Rubem Fonseca oferece uma oportunidade de refletir sobre o modo como se desenvolvem, na ação dos

personagens, e como atuam os valores contraditórios que subjazem a violência nas relações sociais ficcionalizadas pela narrativa contemporânea.

Um problema evidente à maior parte das sociedades contemporâneas é a violência, explícita por diferentes meios de divulgação e expressão artística, principalmente sua manifestação nos centros urbanos. Ela é vista como um fantasma que ameaça a sociabilidade e, por extensão, a toda a sociedade, colocando em choque os valores centrais da vida coletiva

Uma vez que este trabalho corresponde à linha de pesquisa que investiga as interfaces sociais relacionadas à literatura, partindo-se, sempre, do texto literário, para, posteriormente, entender qual é a motivação social da representação, a palavra arte deve ser lida em um sentido estrito, na acepção de “manifestação literária” sem, contudo, perder de vista que a literatura não pode ser entendida como “cópia” do real, como será discutido a seguir.

No rol de escritores que põem em evidência o comportamento agressivo (leia-se, também, violento) nas relações sociais, optou-se por Rubem Fonseca, devido à centralidade que a violência ganha em seus contos.

Pelo fato de ser um escritor contemporâneo de grande destaque e que tematiza a violência, Rubem Fonseca é merecedor de estudo, principalmente pelo modo como problematiza, nas narrativas, conflitos na sociabilidade vivida no Brasil da atualidade. Seus contos não devem ser vistos apenas como uma representação descomprometida da sociedade, ou seja, como a mera reprodução de uma conduta violenta na diegese. Sua literatura é uma tentativa de ficcionalização do cotidiano brasileiro que não se encerra quando as narrativas finalizam, ou seja, ela permite pensar acerca das relações sociais. Para o presente estudo, a literatura não é pensada como um espelho da sociedade, mas como uma interpretação ficcional dela, pois, para os fins desta dissertação, a arte é vista como interpretação ou apresentação da realidade por meio do crivo pertencente ao ficcionista. Consultando Antonio Candido (2000) sobre o relacionamento entre arte e sociedade, verifica-se:

A primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam, conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de

grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2000, p. 20)

Desse modo, é possível entender que o ficcionista, em seu trabalho, capta, particularmente, os temas que considera mais relevantes, seguindo uma necessidade que lhe é particular, ou mesmo um estranhamento com relação ao social, no sentido de Cortázar (1993). No caso fonsequiano, então, o que se apresenta é uma preocupação do autor com relação aos problemas da sociabilidade no Brasil contemporâneo, no que se relaciona às interações violentas entre os atores sociais. Tal preocupação se revela por meio da escolha desse tema, expresso por meio da forma romanesca, mais especificamente o conto curto contemporâneo. A escolha pode estar associada às características estruturais do próprio gênero.

O conto é um gênero fulminante. Sua construção permite a dinamicidade das cenas sem perder o fôlego narrativo. Tradicionalmente, há uma centralização específica em apenas um conflito, concedendo, de maneira comedida, as características que permitem denotar a ambientação e os personagens. Em razão desse fato, a narrativa breve não se “arrasta” como o romance, o qual exige uma porção de relações entre os fatos para que haja a compreensão do texto. O conto é pungente, é pensado para ser chocante, pois tem pouco tempo (no sentido da escrita) para conquistar o leitor, portanto, essa conquista deve ser feita por meio do impacto relacionado à ação textual. Cada contista opera uma seleção do que acredita ser mais “cativante” resgatar o leitor da “normalidade” e colocá-lo em meio a intriga narrativa.

Investigando os temas privilegiados pelo autor em suas obras, um dos mais significativos, senão o mais, é o da violência, pois parece ser possível uma compreensão da motivação relacionada à ação violenta das personagens em seus contos. Portanto, a justificativa desse trabalho repousa sobre o fato de que a representação da violência na obra de Rubem Fonseca pode ser abordada sob a ótica das contribuições analíticas que tematizam a relação da arte com a sociedade.

Tem-se por objetivo geral do presente trabalho a investigação do fenômeno da violência representado na literatura por meio de uma leitura de alguns contos do

escritor brasileiro Rubem Fonseca, com o auxílio das teorias que unem literatura e antropologia, para que, no decorrer do trabalho, seja possível alcançar dois principais objetivos específicos. O primeiro é compreender a violência nos contos lidos como um dos meios usados para compensar o desequilíbrio na relação nós-eu, proposta por Elias (1994), em uma “sociedade de indivíduos”, na qual os homens convivem em grupo, mas se pensam separados.

O segundo objetivo específico que se tem em vista é identificar as principais formas de violência e os elementos motivadores de ação. Para isso, foi construída uma tipologia dos perfis sociais da violência por meio de uma categorização dos personagens da ficção que representam, na diegese, os atores sociais da violência na contemporaneidade. Pretende-se, por meio dos objetivos descritos, identificar algumas das diferentes representações literárias (da narrativa fonsequiana) relacionadas à violência na sociedade contemporânea, com o auxílio de uma bibliografia oriunda da antropologia e da sociologia, entendendo que as conclusões a que se pretende chegar possam, a seu modo, auxiliar as discussões relativas à temática da violência na literatura.

Para se construir o objeto de pesquisa utilizou-se a bibliografia específica acerca da violência, primando pelas discussões como as desenvolvidas por Norbert Elias (1994, 1997), René Girard (1990) e Danilo Martucelli (1999). Buscou-se, por meio dessas e outras referências, compreender de que modo se apresenta a violência, sincrônica e diacronicamente, pensando sobre a presença desse tema na literatura ficcional em diferentes contextos históricos até os dias atuais, ou seja, sobre como se configuram as discontinuidades na representação da violência.

2 - Biografia, fortuna crítica e seleção de *corpus*

O escritor José Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, em 11 de maio de 1925, é formado em Direito, tendo exercido várias atividades antes de dedicar-se inteiramente à literatura. Graduiu-se em Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade Nacional de Direito da então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em 31 de dezembro de 1952 iniciou sua carreira na polícia, como comissário, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Aluno da Escola de Polícia, não demonstrava inclinação para a literatura. Foi na maior parte do tempo em que trabalhou, até ser exonerado em 6 de fevereiro de 1958, um policial de gabinete. Cuidava do serviço de relações públicas da polícia.

Contemporâneos de Rubem Fonseca dizem que, naquela época, os policiais eram mais juízes de paz, “apartadores de briga”, do que autoridades. Rubem Fonseca via, entre as definições legais, as tragédias humanas e conseguia resolvê-las. Nesse aspecto, afirmam os colegas, ele era admirável. Escolhido, com mais nove policiais cariocas, para se aperfeiçoar nos Estados Unidos, entre setembro de 1953 e março de 1954, aproveitou a oportunidade para estudar administração de empresas na *New York University*. Após sair da polícia, Rubem Fonseca trabalhou na Light até se dedicar integralmente à literatura. É viúvo de Théa Maud e tem três filhos: Maria Beatriz, José Alberto e o cineasta José Henrique Fonseca.

Polêmico é o adjetivo que descreve, sinteticamente, o escritor mineiro. Com um estilo peculiar de escrita, o autor possui uma literatura vastíssima e muito

premiada.¹ Como homem que compreende sua época, não deixa escapar as particularidades da sociedade na qual está inserido, narrando, ficcionalmente, o comportamento humano, na maioria das vezes, pautado pela indiferença entre os indivíduos e a exacerbada violência na mediação das relações sociais.

Ler um conto ou um romance de Rubem Fonseca é muito semelhante a assistir a um filme hollywoodiano desses que exploram a crueldade e a luxúria que o ser humano pode exprimir. A ficção do escritor mineiro parece ser algo performático, no sentido em que desafia, provoca o leitor, incita e atormenta. Fato notório dessa particularidade é seu livro intitulado *Feliz Ano Novo*² (1975) chegou a ser alvo da censura. Muito embora seja “ficcionalista”, as narrativas de Rubem Fonseca descrevem ações e comportamentos possíveis, pois, suas representações literárias relacionam-se com o imagem que se constrói da violência na atualidade. Com efeito, é possível afirmar que os contos fONSEQUIANOS representam a realidade³ contemporânea do Brasil, mimetizando, não diretamente, mas por meio da apreensão que o artista faz (uma apreensão tendenciosa), modelos e discursos disseminados na sociedade.

A estréia do autor na literatura foi com a coletânea de contos *Os prisioneiros* (1963), na qual demonstra uma arguta percepção dos conflitos humanos e suas características subjacentes. Em sequência vieram: *A coleira do cão* (1965), também uma coletânea de contos (o que parece ser a expressão favorita do autor, o seu elemento), *Lúcia McCartney* (contos, 1967), *O homem de fevereiro ou março*

¹ A exemplo, tem-se *A grande arte* (1990) (Prêmio Goethe) e mais 17 livros premiados.

² Como o presente trabalho utilizará, em muitas situações, referências a nomes títulos de livros e títulos de contos, optou-se pela seguinte formatação: quando se tratar de título de livro, o nome aparecerá em itálico, já, quando se tratar de título de conto, o nome será grafado entre aspas.

³ Acentue-se a noção de representação, pois a literatura, por mais que se pretenda nunca é espelho da realidade. A ficção é obra de uma leitura sobre o contexto em que se vive, portanto, vale ressaltar que, para os fins desse trabalho, a literatura fONSEQUIANA não é reflexo, mas sim, análise dos fenômenos sociais.

(antologia, 1973) *O caso Morel* (romance, 1973), *Feliz Ano Novo* (contos, 1975), *O cobrador* (contos, 1979), *A grande arte* (romance, 1983), *Bufo & Spallanzani* (romance, 1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (romance, 1988), *Agosto* (romance, 1990), *Romance negro e outras histórias* (contos, 1992), *O selvagem da ópera* (romance, 1994), *O buraco na parede* (contos, 1995), *Histórias de amor* (contos, 1997), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (novela, 1997), *A confraria dos espadas* (contos, 1998), *O doente Molière* (romance, 2000), *Secreções, excreções e desatinos* (contos, 2001), *Pequenas criaturas* (contos, 2002), *Diário de um fescenino* (romance, 2003), *64 Contos de Rubem Fonseca* (contos, 2004), *Mandrake, a bíblia e a bengala* (romance, 2005), *Ela e outras mulheres* (contos, 2006), *O romance morreu* (crônicas, 2007) e, seu mais recente lançamento, *O Seminarista* (romance, 2009).

O autor ganhou grande destaque a partir de 1975, ano da publicação de *Feliz ano novo*, livro que sofreu o processo de censura por agredir a “moral e os bons costumes” da literatura⁴, porque traz em seu enredo (do conto homônimo ao livro) três rapazes marginalizados que engendram um assalto a uma residência onde algumas pessoas comemoram a passagem de ano. A polêmica se deu, principalmente, em virtude de os protagonistas finalizarem o conto rindo e comemorando após o assalto, o que significou, para a crítica “especializada” da época, uma ofensa por incitar a violência e o crime.

A crítica não é unânime em fornecer uma nomenclatura que englobe a produção fonsequiana. Antônio Cândido (1989), por exemplo, utiliza a nomenclatura de “ultra-realismo” para designar a produção de Rubem Fonseca, Alfredo Bosi

⁴ Para uma melhor explanação do caso, recomenda-se a leitura do texto de Deonísio da Silva: *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64* (1989).

(2006) chega a utilizar o termo “Realismo Brutal” para abarcar os aspectos mais evidentes da produção do escritor mineiro. O próprio Bosi (2006) cita a importância da produção de Fonseca para a literatura brasileira:

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, que vem dos anos 60 e demonstrou força e fôlego nas páginas cruéis de *O Caso Morel* (1973), *A Grande Arte*, romance policial na linha do brutalismo ianque (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986) e, sobretudo, *Agosto* (1990), relato dos eventos que precederam o suicídio de Getúlio Vargas misturado com *flashes* da vida privada tanto de seus admiradores quanto de seus desafetos: quase-crônica política, quase-romance. (BOSI, 2006, p. 436-437)

Uma informação importante que Bosi (2006) traz com a citação acima é a de que os personagens fonsequianos “trazem a marca dos tipos sociais”, pois essa é uma das motivações do presente trabalho, porém, mais importante ainda é entender que os tipos em questão não são caricatos, mas sim, interpretações que o ficcionista realiza dos atores sociais da violência. Ou seja, para além da análise materialista, a escrita fonsequiana, que possui muito do *Roman Noir*⁵, apresenta elementos que possibilitam analisar de que maneira são representadas na literatura as relações sociais na contemporaneidade.

A fortuna crítica de Rubem Fonseca é vasta e aborda distintos aspectos de sua produção literária. Para exemplificar, basta consultar o Banco de Teses e Dissertações da CAPES para ter acesso a, aproximadamente, 136 trabalhos relacionados ao nome do autor, sendo que, desse total, 36 apresentam análises que envolvem a ficção do autor e a violência.

O que mais chama a atenção na revisão da crítica relacionada aos textos fonsequianos é a tendência a discutir a relação entre violência e espaço urbano, principalmente quando o *corpus* selecionado para a análise compreende os contos

⁵ No sentido de Todorov (2006)

do autor. A temática em questão (relação violência e espaço urbano) também se repete nos artigos consultados publicados em revistas acadêmicas de algumas universidades do país. O que se apresenta, a partir de agora, é um resumo de algumas considerações críticas relacionadas ao autor.

Kuster (2007) e Brener (2007) discutem a representação da cidade nos contos de Rubem Fonseca: a primeira explicando que a quebra de sociabilidade (a qual serve como impulsionadora da violência) está relacionada com a crise de identidade que a estruturação da cidade contemporânea impõe aos seus indivíduos, a segunda, trazendo o debate para as teorias sobre a pós-modernidade, explica que a cidade ficcionalizada nos textos fonsequianos provoca a reflexão acerca de uma realidade transgressora, na medida em que evidenciam a contundente imagem dos “dejetos da cidade” (na expressão da autora), ou seja, aquilo que deve ser descartado.

Uma explicação para as imagens “transgressoras” que aparecem nas narrativas fonsequianas é dada por Kuster (2007)

Fonseca tem experimentado em seus contos mostrar o endurecimento da cidade causado pela perda da comunicabilidade entre os seres urbanos e o impacto disso na estruturação de novas formas de subjetividade. Neste (sic) autor, a perda da comunhão entre os homens e, conseqüentemente, entre estes homens e a cidade, condena seus personagens à solidão, ao isolamento, ao individualismo e, muitas vezes, à violência, senão à barbárie. (KUSTER, 2007, p. 605)

Assim, entende-se o espaço representado pelo autor como de uma ambiência hostil, em que os indivíduos não podem atuar livremente, pois já não desfrutam de uma relação de entendimento, o que parece ser muito semelhante ao que Brener (2007) cita em relação à segregação dos indivíduos na cidade contemporânea de Rubem Fonseca:

A cidade pós-moderna retratada por Rubem Fonseca traz em si a antítese da comunhão. Seus habitantes não cooperam entre si pela sobrevivência, ao contrário, disputam freneticamente cada palmo de chão e o direito de permanência no lugar escolhido. A solidariedade humana é somente uma utopia e a forma de diálogo mais praticada é a da violência. (...) Diferentemente do homem medieval, cujas altas muralhas das cidades os separava dos inimigos, o homem contemporâneo vive a angústia de não ser capaz de reconhecê-los. (BRENER, 2007).

Pós-moderna ou não, a cidade representada por Rubem Fonseca apresenta indivíduos que disputam, principalmente porque o outro lado dos sonhos e dos ideais como a solidariedade, alteridade e reciprocidade, que também incorporam conflitos, parecem ter sido esquecidos ou simplesmente abandonados diante do imperativo de vencer em grandes centros urbanos atomizados e intimista, que frustra as ilusões prometidas e desencadeia o ódio entre seus habitantes.

Estendendo o debate, Dário Taciano de Freitas Júnior (s. d.) explica que:

Rubem Fonseca não pode ser visto como mero retratista da violência urbana que devasta o país, ou seja, da “ob-cena” que assola a sociedade. Sua obra apresenta maiores sutilezas, temas mais complexos e ricos, como a solidão dos indivíduos nas grandes metrópoles. A maioria de seus protagonistas vive aturdida pela sensação de isolamento e de vácuo na alma. (...) Essas narrativas trazem as marcas da cidade moderna: não mais em comunhão com seus habitantes. (FREITAS JÚNIOR, s. d., p. 9)

Por meio dessa passagem, entende-se que, ao analisar a ficção de Rubem Fonseca, não se pode parar apenas na constatação da temática da violência. Com efeito, fazer essa relação (Fonseca e violência) se tornou senso comum nos estudos literários. Freitas Júnior chama atenção para o fato de se investigar sobre aquilo que está além do comportamento violento, qual é a construção do indivíduo que age seguindo a premissa da agressividade. Por isso, o estudo que conjuga Literatura e Sociedade é importante para reconhecer quais são os elementos sociais ficcionalizados por meio da palavra.

O mais importante em se falar sobre a representação da urbe, ou a construção da imagem de uma cidade contemporânea dentro da narrativa, é entender que a noção do espaço em questão não é “retrato” ou “cópia” da cidade, mas sim a ficcionalização de uma imagem culturalmente construída de cidade, ou seja, aquilo que se representa na literatura é a seleção intencional de alguns aspectos que o artista acredita fazerem parte da sociedade. Uma vez selecionados, (a seleção só é possível porque o escritor não é um ser extramundano) estes aspectos são “entalhados” segundo as experiências sociais do escritor. Como Compagnon (1999) explica, retomando a *Poética* aristotélica, o mundo da ficção é aquele em que os eventos ocorridos estão no plano do verossimilhante, ou seja, daquilo que é possível dentro da construção ficcional. Disso, pode-se concluir que Rubem Fonseca utiliza o espaço culturalmente construído da cidade contemporânea para ambientar suas narrativas, bem como se vale de “indivíduos ficcionais” criados com os mesmas possibilidades (da construção embasada na cultura) que se relacionam em parte com o real, criando a ilusão de representação mimética.

Em uma dissertação apresentada para a UERJ, Gisele Batista da Silva (2008) apresenta uma discussão sobre a violência praticada pelos personagens do livro *Feliz Ano Novo* (1975) como resultado do ressentimento e da rebeldia. Segundo a autora, enquanto se vendem ilusões e sonhos para os homens, que acreditam na possibilidade de sua aquisição, o real mostra a dificuldade ou mesmo a impossibilidade da realização desses sonhos, o que produz um paradoxo que relaciona homem e real. A rebeldia e, conseqüentemente, a ação contra o real vem no sentido uma revolta ativa provocada pelo ressentimento (utilizando a nomenclatura advinda da filosofia nietzschiana) desse homem que se vê enganado pela promessa do mundo:

A revolta é, portanto, uma ação **ativa**, na qual fragmenta, dilacera o ser, mas também lhe permite transcender sua condição, libertando ondas carregadas de extrema energia que, estagnadas, acabam por tornar-se violentas ao serem liberadas. Para o revoltado, o mundo será sempre absurdo, posto que dotado de uma multiplicidade infindável e incontrolável, porém, ele deseja transformá-lo - e não transformar-se, como o rebelado - isto é, pretende impor ao mundo seu modo de ser como única possibilidade de existência. Seu eu é, portanto, a perpétua tentativa de deslocamento da absurdidade. (SILVA, 2008, p. 53, grifo da autora)

O trecho citado esclarece a atuação dos personagens fonsequianos que praticam a violência: a imposição do seu *modus operandi* social, ou seja, do discurso da ação violenta como a única linguagem de que dispõem para “normalizar” uma situação, ou trazê-la a seu favor, tentando modificar as posições sociais que indicam quem exerce o poder e quem sofre por seu exercício.

O homem fonsequiano apresentado por Batista da Silva (2008), aquele que sofre a angústia pela impossibilidade de concretizar o projeto de si, é também identificado por Amaral (2007) como o indivíduo que é “obrigado a dar certo”, ou seja, além de sofrer as imposições sociais que o oprimem, vive atormentado pelo fantasma do fracasso. Em consequência dessa condição, age de modo que possa vencer a competição da vida, cada vez mais acirrada na contemporaneidade.

O que se pôde perceber, até o presente momento, é que as afirmações feitas sobre a narrativa fonsequiana convergem para a constatação de uma situação social conflituosa, de não-entendimento, em razão de algum tipo de disputa. Essas constatações, porém, aparecem de modo temerário nos textos, pois há uma afirmação de que a “conjuntura pós-moderna” suscita o embate entre os indivíduos de um sistema social qualquer. No entanto, esses estudos parecem não se aprofundarem suficientemente nas contribuições das teorias sociológicas e antropológicas acerca do comportamento em sociedade para entender o fenômeno da violência representado nas narrativas. Então, o que se propõe, neste trabalho, é a tentativa de compreensão do fenômeno da violência sem partir do pressuposto de

que a contemporaneidade “é violenta por si e isso basta”. Para entender como irá se configurar a representação literária da violência, é preciso entender como a imagem do fenômeno foi construída ao longo de suas manifestações na sociedade e na literatura, para depois compreender como a ficção contemporânea trata do tema. Esta é a primeira proposta que motiva o presente trabalho: compreender, por meio de uma análise fundamentada nas contribuições da sociologia e da antropologia como a violência pode ser compreendida e apreender as imagens sociais criadas pelo ficcionista como tema da representação literária.

A segunda proposta aparece também em razão da leitura da fortuna crítica relacionada a Rubem Fonseca. Por mais extensos e completos que sejam os trabalhos consultados, não se encontrou, dentre eles, nenhum que apresentasse uma classificação relacionada aos personagens que praticam a violência e que protagonizam as narrativas fONSEQUIANAS. O que foi verificada, com efeito, é uma recorrência muito constante aos contos “Feliz Ano Novo” (1975), “O Cobrador” (1979) e “Passeio Noturno I” e II (2004), que não procuram entender a violência praticada pelos protagonistas como tendo motivações diferentes, dependendo do contexto. Ou seja, coloca-se toda a atenção nos comportamentos violentos, sem evidenciar um mesmo tipo de representação da violência, sem se deter em suas particularidades, como pretende-se fazer neste estudo.

Para isso, foram propostos quatro perfis sociais que ajudam a visualizar os diferentes tipos de violência representados pela ficção fONSEQUIANA. Eles foram construídos por meio das reflexões suscitadas por algumas contribuições da sociologia e da antropologia a respeito da violência e foram denominados da seguinte maneira: o primeiro foi identificado como o “desgraçado cobrador”, o segundo, como o “cão raivoso territorial”, o terceiro, como o “experimentador

extremo” e, finalmente, o último, como o “justiceiro de ocasião”. Para cada perfil sugerido, procurou-se uma conceituação, para ser possível identificar as suas principais recorrências em cada narrativa; a tentativa de compreensão de um modelo, segundo a teoria do “desejo mimético” de René Girard (1990); e, finalmente sua posição na metáfora da “balança social”. Vale ressaltar que os perfis sugeridos para classificar os atores da violência em Rubem Fonseca são possíveis, unicamente, aliando-se as considerações teóricas acerca da violência à leitura das narrativas.

Quanto à seleção de *corpus*, o primeiro critério adotado foi selecionar contos cujo tema privilegiava certos tipos de violência ao longo da produção bibliográfica de Rubem Fonseca. Aprioristicamente, é possível separar a violência cometida contra a pessoa⁶ e a violência cometida contra o patrimônio⁷. Dentre esses dois tipos mencionados, optou-se por privilegiar a leitura dos contos em que a violência contra a pessoa é mais evidente e se configura como um rompimento das relações. É a descrição de um tipo de relacionamento social extremo, ou seja, aquele que aponta para uma tentativa de superação ou apagamento do outro. Ao mencionar que a violência relacionada à pessoa é mais chocante ou contundente, considera-se que ela representa uma afronta ou uma ofensa à consciência coletiva da sociedade, como se tentará mostrar. Portanto, o leitor, ao ser surpreendido por representações de homicídios e estupros (narradas do ponto de vista daqueles que engendram tais ações) vê-se desafiado a finalizar a leitura, uma vez que as cenas mencionadas colocam em xeque os limites da noção de moral em sociedade.

6 Como exemplos dessa manifestação é possível citar o estupro e o homicídio.

7 A exemplo dos atos de vandalismo como pichação ou depredação de obras públicas.

O segundo critério estabelecido se refere ao local em que é perpetrada a violência. Nesse caso, tendo em vista que se está pensando sobre a realidade brasileira do fenômeno, seguir-se-á o preceito de cisão social estabelecida entre o espaço da casa e o espaço da rua, que é proposto pelo antropólogo brasileiro Roberto DaMatta (1997). As considerações relacionadas à antropologia aparecem disseminadas ao longo das análises. Sendo assim, se tem o segundo parâmetro de seleção: a violência contra a pessoa cometida no espaço da casa e a violência contra a pessoa cometida no espaço da rua. Não haverá a seleção específica de um desses espaços, mas se estará atento à significação social da violência em cada um delas.

O último critério de seleção dos contos está vinculado ao grupo social representado pelos atores da violência, ou seja, se são personagens marginalizados ou se representam o grupo que possui maior poder aquisitivo. A seleção tentou abranger vários grupos sociais, para que a leitura não se mostre unilateral e tendenciosa. Ao tentar fugir do senso comum de que “a violência é sinônimo de periferia”, o *corpus* busca abarcar personagens que representam indivíduos de poder aquisitivo distinto. Essa orientação permitiu pensar sobre o praticante da violência e seu receptor, intentando problematizar se a diferença econômica também separa os sujeitos da violência.

Retomando, têm-se, por meio dos parágrafos anteriores, os critérios de seleção do *corpus* desse trabalho: tipo de violência, espaço em que é praticada e atores desse fenômeno. O material reunido para o estudo é composto pelos livros: *Os prisioneiros* (1693), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (contos, 1967), *Feliz Ano Novo* (contos, 1975), *O cobrador* (contos, 1979), *Histórias de amor* (contos, 1997), *A confraria dos espadas* (contos, 1998), *64 Contos de Rubem*

Fonseca (contos, 2004) e *Ela e outras mulheres* (contos, 2006). Espera-se, com essa escolha, ser possível o reconhecimento dos variados perfis da violência que são ficcionalizados pela narrativa fonsequiana.

3. Violência, violências

3.1 - A violência como um desafio para a compreensão

O propósito desta seção é discutir a temática da violência sob abordagens teóricas distintas, que compreendem suas figurações nos contos de Rubem Fonseca. Desse tema, um dos enfoques é a violência urbana, pois é nos grandes centros urbanos que a descrição das ações caracterizadas como violentas aparecem. Isso permitirá pensar sobre os elementos subjacentes às manifestações da agressividade no espaço urbano brasileiro. Afinal, não se pode apenas isolar o fenômeno como algo em desconexão com o todo social.

Para um estudo sistemático, é necessário, *a priori*, entender que não se pode apenas separar a violência como um objeto que se analisa de modo extrínseco ao próprio analista. Independentemente da abordagem teórica que seja adotada, o conceito de violência não está ausente de suas manifestações, com efeito, são elas (as manifestações) que constituem o filão mais rico para a discussão acerca da violência. Assim, é evidente que há de se defini-la como um fenômeno processual e contextual, que se transforma e se atualiza em cada novo evento em que se faz presente.

A palavra violência advém da forma latina *violentia* que designa impetuosidade, ardor e ferocidade⁸. O substantivo é definido como “ação ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém)”, ou ainda “exercício injusto e discricionário, geralmente ilegal, de força ou poder”. Essa primeira definição aponta para o caráter processual do fenômeno, pois a violência é um substantivo do qual só se pode extrair sentido quando em função adjetiva, ou seja, a partir da ponderação descritiva de algum ato violento. Agir contra alguém, de modo a causar dano ou intimidação, físico ou moral, com morte ou não, é o que configura a violência.

A Organização Mundial da Saúde publicou em 2002 o *Relatório Mundial Sobre Violência e Saúde*, documento no qual a violência é descrita como “o uso intencional de força física ou do poder, real ou potencial, contra qualquer indivíduo, vale dizer também contra si, resultando em ou com possibilidade em gerar lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação de algo”. Da mesma opinião partilham Paulo Sérgio Pinheiro e Guilherme Assis de Almeida⁹ evidenciando o fato de que a violência nem sempre resulta em morte ou lesão, mas também pode ser definida como opressão ou negação. Na verdade, percebe-se que, nessa discussão, o termo indica não simplesmente manifestação da força física, mas é parte das interações simbólicas e sociais, como se pretende mostrar.

Em um artigo publicado numa coletânea sobre escritos em ciências sociais¹⁰, a antropóloga e pesquisadora brasileira Alba Zaluar define violência como “força física que ultrapassa um limite ou perturba acordos tácitos e regras que ordenam relações, adquirindo carga negativa ou maléfica”, o que, com efeito, mostra-se

⁸ Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

⁹ Pesquisadores do NEV (Núcleo de Estudos em Violência) da USP.

¹⁰ Ver *O que ler na ciência social brasileira (1970 - 1995)* / Sérgio Miceli (org.) - São Paulo: Editora Sumaré: ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999.

possível quando observamos as manifestações do fenômeno em qualquer esfera social. Independente de qual seja o ator, a ação violenta sempre é perturbadora, sempre promove essa “quebra” de acordos entre os indivíduos. Por mais evidente que seja a violência, ela é sempre assustadora, provocando estranhamento. Diz-se, desse modo, que a violência é também rompimento.

Rompimento e privação é um dos significados atribuídos à violência por René Rémond (1969), que aborda o tema do ponto de vista do pensamento vinculado à tradição religiosa presente na filosofia, afirmando que toda iniciativa que intervém gravemente sobre a liberdade de alguém, tendenciando a interditar a liberdade de reflexão, crítica, julgamento ou decisão e, sobretudo, que conduza a rebaixar o indivíduo à categoria de meio ou de instrumento num projeto que o absorva e englobe, sem tratá-lo como parceiro livre e igual, será descrita como violência. Vemos que aqui não se define o termo pelas vias da força física simplesmente. A privação da liberdade, acima de tudo, é um dos parâmetros centrais para identificar um ato violento.

Na tradição teórica da abordagem de inspiração marxista, Oliven (1986) define a violência como um mecanismo de dominação por parte das classes dominantes e estratégia de sobrevivência por parte das classes dominadas, o que nos remete para uma análise da eterna beligerância entre as classes como justificador da violência. Embora não estejamos falando dos motivadores ou impulsionadores da violência no momento, o que merece atenção no pensamento do autor é a descrição do fenômeno como mecanismo de revolução contra o poder totalitário instaurado em uma sociedade, que nos remete ao livro *Da Violência* (1985), de Hannah Arendt.

Arendt discute a violência aliada ao conceito de poder¹¹, ressaltando que não se tratam de sinônimos. Cada palavra compõe um fenômeno distinto, muito embora haja, implicitamente, no argumento da autora, uma ideia da violência instrumento, como mantenedora do poder da autoridade. É importante verificar que, como instrumento, a palavra violência perde parte da negatividade atribuída a ele ao longo de nossa análise. Essa autora está se referindo à violência própria às revoluções políticas, quando é utilizada para a derrubada do poder. Caso se pense por essa lógica, encontrar-se-á plausibilidade em afirmar que em certos momentos da história humana, a violência teve papel fundamental como elemento transformador e, por mais contraditório que possa parecer, caráter positivo.

Para Régis de Moraes (1985), a violência é aquilo que pretende arrancar o homem de sua dignidade física e mental, apontando para a brutalidade como a forma de violência dos fracos oriunda do medo crescente e da grande sensação de insegurança característica da sociedade consumista.

A caracterização da violência como reação ao medo contemporâneo é plausível, mas corre o risco de limitar um pouco sua compreensão, pois o fenômeno é tão antigo quanto o próprio homem. Sendo assim, seria uma atitude generalizante afirmar que a violência é uma reação ao estado atual da sociedade, pois não haveria um argumento para explicar diminuições em taxas de homicídios ou assaltos nesse ou em qualquer outro período da história. Numa visão escalonada, a violência tenderia apenas a aumentar sem controle, provocando o ocaso das relações sociais, conjuntamente com o próprio humano. Então, pode-se crer que as manifestações da violência sempre estiveram presentes na história das sociedades. Portanto, deve-se

¹¹ Ou seja, a crítica da violência promovida por Hannah Arendt é oriunda da Filosofia Política. Faz-se necessário pontuarmos as orientações de cada autor, para que possamos recompor o panorama teórico sabendo de qual lugar cada autor concebe a violência.

examinar com mais acuidade as questões inerentes à violência, sem esquecer as dimensões que ela abarca: imposição e manutenção do poder, conforme visto com Arendt (1985).

Ao retomar a questão do poder, é possível pensar sobre a contribuição de Bourdieu (2004), que analisa a violência simbólica, estando a serviço da manutenção e da legitimação da dominação de uma determinada classe sobre outra. Ou seja, nem sempre essa manifestação se corporifica, aparece fisicamente, por meio do rompimento do espaço físico do indivíduo. Ela pode surgir dos meandros imbricados das relações entre professor-aluno, patrão-empregado, mãe-filho etc. Essas relações de poder encontram-se diluídas entre os indivíduos, no sentido mais foucaultiano do termo “poder”. Sendo assim, é possível argumentar que, apesar de ser um fator de estranhamento e de rompimento, a violência também pode ser vista como um dos instrumentos que fazem a manutenção das relações sociais.

Danilo Martucelli¹² (1999) parece ser um dos pesquisadores que tem a visão mais ampla em relação à violência. Sua reflexão acerca do fenômeno no contexto da contemporaneidade demonstra que o comportamento violento é uma maneira de ter experiência do mundo exterior, não sendo essa uma própria definição, mas reitera a necessidade de se verificar ao menos duas manifestações distintas da violência: física e simbólica. Tal distinção faz retomar a noção violência como instrumento de revolução contra o poder, proposta por Arendt (1985), e perceber que se ela possui um caráter instrumental, então é um instrumento que se vale de outros instrumentos e, nessa constatação pode-se compreender o que fará a distinção entre a violência física e simbólica. Por mais que a distinção pareça óbvia (a presença do rompimento

¹² Martucelli é um dos representantes do pensamento filosófico italiano.

dos limites do espaço individual), comumente há uma confusão entre eles, pois não é estranho ver uma reação física para uma ofensa simbólica. Nesse sentido que a diferenciação proposta por Martuccelli (1999) é importante: para que seja possível alargar as dimensões de análise do fenômeno em questão. Atrelada aos jogos de poder presentes na manutenção das posições e dos estratos sociais, a violência parece surgir como uma forma de sociabilidade¹³, ou melhor, como um instrumento de mediação das relações sociais.

A única lacuna deixada pelo artigo de Martuccelli (1999) é que sua reflexão se baseia nas manifestações contemporâneas da violência, fato esse que limita a compreensão da violência em um sentido lato. Afinal a consideração feita foi somente demonstrada por meio de um processo sincrônico de análise e, a despeito de esse trabalho pensar o fenômeno da violência reapresentado na ficção, é preciso que se considere se há algum tipo de caracterização de uma violência “pura” presente nos sistemas sociais sem necessidade de recortes temporais. Em razão disso, ainda é preciso buscar a ampliação desse quadro teórico acerca do fenômeno estudado.

Após as discussões predecessoras, o problema ainda se apresenta sob a difícil pergunta: o que é, então, violência? Mesmo sabendo que todas as tentativas de estabelecer conceitos estão fadadas ao erro da generalização, estabeleça-se uma síntese do que fora exposto, num tipo de sequência de paráfrases dos textos teóricos consultados. Tem-se, então, a violência caracterizada não como um fato estanque, mas como um processo que depende do contexto. Um processo que se faz por meio do rompimento de acordos socialmente estabelecidos que preveem a

¹³ Compreende-se que a violência é sempre uma tentativa de eliminar a resposta do outro, portanto, não é uma forma de sociabilidade legítima. Esse termo é utilizado por ser proveniente da conceituação dos autores consultados.

liberdade e autonomia dos atores, gerando qualquer tipo de lesão (física ou simbólica), rompimento tal que possibilite uma nova ordenação da hierarquia social (ao menos momentaneamente), ou seja, que firme novos acordos (que vêm da parte de quem promove e aceitos por parte de quem recebe o comportamento violento) realizando, desse modo, a manutenção do poder (sempre transcendente ao nível simbólico).

O princípio do fenômeno continua sendo instrumental. Mas a violência não é apenas um instrumento, divide-se em instrumentos, ela só reconhece seus pares, quando não encontra hostilidade, legitima-se. Quando encontra, renova-se. Como uma forma de sociabilidade (não necessariamente nova) a violência também é linguagem: o discurso radical (no sentido de raiz) que apela para uma quebra da harmonia parcial promovida pela segmentação simbólica das interações humanas. O fato de ela estar um tipo de atualização constante dificulta uma caracterização geral e mais precisa.

É preciso compreender, como mencionado anteriormente, que a essência da violência não está em seu significado como substantivo que se insere em uma lista de palavras, mas sim em suas manifestações factuais. Entretanto, há um ângulo sob o qual a violência revela seu caráter de estranhamento e de quebra: é preciso pensar sobre uma ação descrita como violenta, mas não apenas sobre ela. Para entender se ela está presente na ação, analisa-se a situação anterior ao ato. Seus acordos, ou seja, aquilo que deve ser respeitado para que a ação ocorra sem um estranhamento relacionado às atitudes dos atores, quando são rompidos, geram uma situação de tensão, a qual exige uma resposta. Se essa resposta apelar para a negação da vontade do outro, ou mesmo da impossibilidade de resposta do outro, está configurada a situação de violência.

Para finalizar, vale retomar as discussões iniciais a fim de propor um desdobramento do conceito de violência que servirá para encaminhar as análises que serão realizadas ao longo dos próximos capítulos. Filologicamente, o termo violência tem o sentido muito próximo ao da palavra “violar”, ou seja, quando se fala em atitude violenta, o que se pode entender é que se fala em uma situação na qual há dois pólos distintos: o do violado e o do violador. Assim sendo, entende-se que este é o indivíduo que promove o rompimento do “espaço particular” do outro, enquanto aquele corresponde ao ator que tem seu estado de “tranquilidade” perturbado. A atitude em questão (a ação do violador) gera um desequilíbrio, que perturba a situação anterior a ação descrita como violenta. Com efeito, ao passo que uma sociedade apresenta um quadro de evolução da violência muito elevado, há uma divisão dos atores em dois grupos: aqueles que se veem como vítimas de uma violação e aqueles que representam os algozes sociais. É oriunda desses grupos a classificação dos atores sociais da violência que serão propostos neste trabalho, o que explica a utilização da fundamentação teórica baseada na sociologia/antropologia: somente a partir da compreensão e análise das manifestações da violência é possível entender quais são os perfis sociais que formam a base da representação mimética promovida pela literatura.

3.2 - Violência e seus afluentes: a metáfora do rio

Uma questão sobre a qual se deve refletir, no tocante ao fenômeno da violência, é aquela que envolve seus motivadores. Não se trata de pontuar, especificamente, uma origem para essas manifestações, pois, com efeito, não se teria êxito algum, mas sim de pensar acerca dos possíveis elementos que desembocam, ou desencadeiam, as ações descritas como violentas.

Um modo eficaz para essa compreensão se dá através da comparação do fenômeno da violência a um rio e seus elementos constituintes, o que será chamado de “a metáfora do rio”. Parte-se, pois, da imagem dos constituintes de um grande rio: seus mananciais formadores dos regatos, veios d’água e afluentes. Assim como o Rio Amazonas não é formado apenas pelo Rio Negro, o fenômeno da violência não advém de apenas uma motivação social. Em razão disso, pretende-se analisar, agora, os afluentes desse fenômeno.

Para iniciar, é possível reportar-se aos contratualistas¹⁴. Na verdade, eles são necessários para compreender o primeiro afluente do fenômeno¹⁵: o *Jus Naturalis*, esse “direito natural” com o qual, em tese, os homens nasceriam e do qual abdicariam em razão de um “contrato social”. Iniciemos por Hobbes (1974). Para esse filósofo o ser humano possui um estado natural no qual a tendência não é viver harmoniosamente. Ao contrário, é o espírito competitivo que faz com que a

¹⁴ Filósofos que acreditavam na existência de um suposto acordo entre os indivíduos, no qual abririam mão do interesse individual oriundo de suas vontades para colaborar com o organismo do todo, a fim de poder estabelecer uma vida “harmônica”. Dentre os principais destacam-se, na Inglaterra, Thomas Hobbes (1588 - 1679) e John Locke (1632 - 1704) e, na França, Montesquieu (1689 - 1775) e Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778).

¹⁵ Faz-se necessário ressaltar que, nesse ponto, ainda não havia uma ideia de sociedade, bem como também não é possível falar em relações sociais. Na verdade, os contratualistas falam de uma posição filosófica que se preocupava em compreender ou tentar explicar como se davam as relações entre os homens que se subordinam ao Estado.

agressividade seja elemento essencial do homem. A luta pela vida é voraz e, nela, os homens se devoram, daí a sentença latina *homo homini lupus*.

Em uma das discussões de violência, mencionada no capítulo anterior, foi visto que a disputa e a manutenção do poder podem ser objetivos a serem atingidos por meio da violência e, portanto, não há razão para desconsiderar o pensamento hobbesiano sobre ela. Com Locke tem-se uma situação semelhante, contudo, menos radical. Segundo o filósofo, num momento de disputa, sem um juiz imparcial, o homem é incapaz de fazer uma escolha não-tendenciosa, ou seja, cada um é juiz de sua própria causa, não havendo possibilidade de igualdade nas relações entre os indivíduos. Sob os dois pontos de vista está, em resumo, o caráter competitivo e tendencioso do ser humano. Nessas condições, o resultado previsto é a aniquilação ou eliminação do concorrente, do outro.

Esse pensamento que relaciona o indivíduo competitivo, agressivo, encaminha a análise para uma nova aflente dessa violência: a teoria do *ethos guerreiro* proposta por Norbert Elias (1997) e retomada por Zaluar (1998). Segundo os autores, esse *ethos* é um *habitus* que designa o comportamento essencialmente competitivo entre os indivíduos (até então não muito distinto do estado natural hobbesiano), orientando comportamentos extremamente violentos, pois, não basta apenas derrotar o adversário na competição, é necessário destruí-lo física ou moralmente. Nesse sentido, a violência tem papel fundamental, uma vez que, no rompimento dos acordos preestabelecidos para se firmar uma nova ordem a partir da imposição da vontade de um ator sobre o outro, a destruição, que se faz no plano

físico, afirma-se no plano simbólico. A violência que se realiza no plano simbólico não precisa de afirmação, pois se legitima no processo¹⁶.

As idéias de Martucelli (1999), em um artigo sobre a noção de violência na contemporaneidade, podem ser interpretadas como uma reflexão que auxilia entender outro afluente desse rio. Ele descreve, a princípio, que ainda é cabível pensar que a violência pode ser oriunda da diferença entre as classes (aqui, tem-se uma leitura realizada pelo autor sobre o materialismo de Marx), o que demonstraria a preponderância nos conflitos estabelecidos para a manutenção de um determinado *status*. Entretanto, quando se fala do fenômeno “violência”, deve-se utilizar a expressão “é, mas não é só”, ou seja, se a pergunta for: a violência é oriunda da luta de classes? A resposta será: é, mas não é só dali que ela surge.

No mesmo artigo, o autor discute a especialização dos meios de comunicação, dos meios de produção e, enfim, do modo como o homem se relaciona com o meio e com os demais, para explicar que a violência pode ser entendida como uma reação do comportamento visceral, menos especializado, mais primitivo (como prefere o autor) contra a segmentação do modo de vida o homem. É possível compreender esse pensamento da seguinte maneira: com o passar do tempo, o homem desenvolveu um modo muito particular de contato com o meio externo e com os demais homens que o cercam.

Essa particularidade está voltada à noção de especialização dessas relações, ou seja, da criação de mecanismos mediadores e de linguagens específicas para a manutenção dos laços sociais. A linguagem está a esse serviço, mas ela não é

¹⁶ Note-se o que ocorre num jogo de futebol com torcidas organizadas. Não basta mais vencer o oponente pelo placar de 1 x 0, se a diferença for substancial, será considerado uma humilhação, o que causará mais orgulho para os vitoriosos. Se, no final da partida, houver briga e o time bater, o êxtase é extremado. A destruição que se realizou no plano físico transcende para o simbólico e sempre servirá de argumento na violência simbólica que ocorre durante a disputa hierárquica entre as partes.

estaque, sofre alterações, renovações, especializações das mais variadas formas, logo, torna-se peculiar ao indivíduo que a utiliza, isto é, apenas um pequeno grupo está familiarizado a essa interação. Bem, essa relação de especialização da comunicação (entenda-se também da linguagem) acarreta diferentes níveis de exclusão, principalmente no que tange os diferentes estratos sociais, pois a interação simbólica com o mundo se dá em graus distintos. Entretanto, há uma linguagem comum a todos esses estratos sociais, uma “irrupção de um sentimento mais primitivo de experimentação do mundo”: a violência, portanto, este afluyente indica que ela é uma resposta à gélida reclusão promovida pelas relações que eliminam qualquer tipo de contato entre os homens, ou seja, ao isolamento provocado pela enorme quantidade de barreiras simbólicas existentes no contato entre dois indivíduos¹⁷.

Levando esse pensamento adiante, poder-se-ia concluir que a especialização da vida será tão grande e os elementos simbólicos dela tantos e de tantas variedades complexas que, em algum ponto dessa escalada das interações fragmentárias, a violência será a única linguagem compreensível por todos os indivíduos. Um exagero, de fato, mas, caso se atente para o outro afluyente do fenômeno, que é discutido por Baudrillard (1992), será possível reconhecer que parte dessa emergência da violência ocorre na atualidade. Para o autor, há um discurso do apagamento da brutalidade sob a égide de uma harmonia enganosa, que acaba por suscitar o aparecimento da violência, mas não apenas em algumas manifestações.

¹⁷ Entenda-se, aqui, todo tipo de interação social anteposta ao contato físico: as relações de hierarquia, as disparidades culturais entre outros fatores.

A violência contemporânea é o terror, o fenômeno em seu modo mais extremado, a “metástase” da brutalidade. Na tentativa de expurgar a “parte maldita” das relações sociais o homem assina sua sentença de morte, eis o teorema da parte maldita de Baudrillard (1992) aplicado à violência. Não se pode negar peremptoriamente um mecanismo de interação tão significativo como esse, pois, segundo o autor, “a positividade hiperbólica gera a catástrofe”. É sob a máscara branca da harmonia que surge a barbárie e, independentemente de quão exposto o indivíduo seja à violência, ela espanta e causa estranhamento.

Se, por um lado, há uma cultura do pacifismo que tenta negar o discurso da violência, há, por outro, há a afirmação viral, no sentido baudrillardiano, e constante das práticas brutais difundidas na mídia (eletrônica) como sequela da midiatização da vida. O bombardeio de informações sobre o homem contemporâneo é intenso e, imiscuída nesse ataque midiático, está a violência, portanto, tem se tornado comum programas que exploram esse conteúdo específico como uma simples mercadoria que está a venda. Vejam-se os exemplos dos desenhos animados¹⁸: a partir da década de 40 dois programas fizeram muito sucesso no ocidente, principalmente nas Américas, são eles *Woody Woodpecker (Pica-Pau, no Brasil)* e *Popeye the sailorman (Popeye o marujo, no Brasil)*, aparentemente programação convencional a que muitos assistiram, aprovaram e orientaram os filhos para que assistissem. Pense-se, entretanto, acerca do conteúdo subjacente, quase subliminar desses desenhos.

No primeiro exemplo, encontram-se episódios em que o herói da animação (O Pica-Pau) aparece apontando armas, batendo com porretes, chutando, insultando,

¹⁸ Steven J. Kirsh, em *Cartoon violence and aggression in youth* (2005), discute sobre o tema da influência dos desenhos animados no comportamento infantil, principalmente como desencadeador de violência.

prejudicando, trapaceando, queimando outros personagens e, na maioria das vezes, saindo incólume de qualquer ação por ele praticada. Logo, há uma constante ocorrência da violência como instrumento de mediação das relações sociais reapresentada no desenho, o que não está distante de Popeye. Nele, temos um personagem que, a despeito de alguns ensinamentos no encerramento do programa, apresenta um comportamento essencialmente violento. Afinal, vale-se de seu espinafre para vencer o seu inimigo “Brutus”, geralmente com um soco no queixo. Considerando que a criança elege alguns personagens como seus heróis e buscam a resolução de seus conflitos pautando-se na imagem desse mesmo “herói”, fica perceptível esse afluente da violência que se está tentando deslindar.

Tal qual o observado com as crianças, ocorre com pessoas de outras idades, basta arrolar a incontável (e incontrolável) crescente lista de filmes que reproduzem comportamento violento como mote, os diferentes gêneros musicais que adotam a atitude belicosa como tema da Literatura, os vídeos de espancamentos e torturas tão difundidos e apreciados pelos internautas. Fato este que parece demonstrar o desejo do indivíduo que se vê como pertencente, de alguma maneira, ao grupo dos “violados” de ver que não é o único a sofrer a violação, ou mesmo de entender-se como distante da ação violenta presente nas mídias em questão.

Verificaram-se aqui apenas alguns dos afluentes que constituem a metáfora do rio, o que não esgota a temática. Independente daquilo que se escreva acerca dos motivadores da violência, a sentença mencionada anteriormente (“é, mas não é só”) aparece para suscitar novas discussões, logo, tem-se esse rio da violência oriundo de distintas nascentes teóricas que se entrecruzam para formar a grande torrente que deságua numa enorme queda (que são as manifestações do fenômeno). Como não é possível perguntar sobre de onde é provinda uma gota que

se precipita na foz desse rio, também não é possível separar o motivador dos atos violentos como oriundos de apenas um fator social, filosófico ou psicológico.

3.3 - Violência, espaço urbano e privado

Dentre as manifestações da violência, especificamente interessa para o presente trabalho aquela que ocorre na urbe ou que dela decorre. Em geral, os eventos que apontam para o fenômeno estudado estão intimamente vinculados à criminalidade. Todavia, é necessário perceber que essa relação de proximidade decorre do fato de serem palavras distintas para o mesmo significado. Fala-se em crime quando, na verdade, quer-se falar em violência. Para tornar mais clara tal relação, recorre-se à noção de moral, crime e punição para Durkheim, presente na obra *Da Divisão do Trabalho Social*.

Durkheim (1978) explica que “o apego a alguma coisa que ultrapassa o indivíduo, essa subordinação dos interesses particulares ao interesse geral, é a própria fonte de toda atividade moral”. Ora, se desse modo há de se configurar a moral na sociedade, pode-se perceber que o sistema de moralidade implica uma complexidade *sui generis*, pois colocará em choque a dimensão individual e a dimensão coletiva do ser que vive em sociedade. Justamente devido a esse fato, o autor evidencia a necessidade da coação a fim de que o homem possa ultrapassar a si e submeter sua vontade à vontade da coletividade.

O sociólogo francês discute a origem da moral no seio familiar e no seio da corporação¹⁹, evidenciando que não há distância abissal entre as duas origens, uma vez que, nas duas esferas, o que predomina é a preservação de determinados interesses a fim de que se possa ser parte constituinte de um certo grupo (família / corporação) por meio da manutenção dos preceitos advindos de cada esfera.

¹⁹ Durkheim (1978) utiliza o termo *corporação* por ser considerada a forma mais elementar de um sistema social. Para os propósitos de seu trabalho a forma mais elementar de sociedade origina a forma mais elementar de lei e moral.

Certamente que algum tipo de diferenciação deve ser feita para que não se coloquem os interesses dos mencionados grupos no mesmo patamar. Durkheim sugere que a moral e o direito domésticos são nascidos no seio da família enquanto provêm, do seio da corporação, a moral e o direito profissionais. Não há que se pensar aqui em um princípio transcendente de moralidade. Afinal não se trata de postular a origem familiar e o desenvolvimento corporativo de tal sistema, pois não se pode perder de vista que ambas se valem da mesma essência. A comparação foi feita para que o autor pudesse explicar que a “corporação substituiu a família no exercício de uma função que era primariamente doméstica, mas que não poderia mais conservar esse caráter”.

Com efeito, a partir da formação de um grupo, haverá também a formação de uma “disciplina moral”, a qual atuará na governança dos membros de tal grupo, uma vez que dessa codificação de preceitos haverá de se derivar o direito, bem como as sanções previstas para aqueles que destoarem desse determinado grupo. Para Durkheim (1978), a moral “compreende todas as regras de ação que se impõe imperativamente à conduta e às quais está ligada uma sanção”, obviamente objetivando a manutenção de uma relativa harmonia para que as sociedades possam estar em “equilíbrio”, mesmo que tal seja relativo. Explique-se melhor o que é a moralidade.

Na configuração de qualquer sociedade, os indivíduos que a compõem elegem um conglomerado de valores que servirão como base para a mediação de suas relações sociais. É o que se chama sistema de moralidade. Certamente que o nascimento de tal código não é consoante com a criação de leis em um parlamento qualquer. Pode possuir um fundamento semelhante, mas não é igual, pois, na elevação do sistema de moralidade, a tradição e a evolução do convívio social. O

que garante o apriorismo da moral. Não se pode modificar o sistema por uma medida provisória abstrata, a qual vigoraria imediatamente na consciência dos membros da sociedade, mas só poderia ocorrer na medida em que a evolução do processo civilizatório permitisse a elevação de novos valores, o que ocorreria a muito custo intelectual, oriundo de uma segmentação do trabalho. Quando o indivíduo pretende sobrepor sua vontade sobre o sistema de moralidade, o qual garante a vontade coletiva, ele transgredir um valor moral e, por conseguinte, sofrerá uma sanção que, em essência, servirá para que se garanta o retorno à normalidade da situação sistemática da *moris*.

Tem-se, finalmente, uma síntese para a concepção de moral para Durkheim: ela constitui uma espécie de “argamassa das relações sociais”, garantindo os interesses da coletividade em detrimento do interesse individual. É em virtude dela que se sustentam os laços da sociedade, compreendendo que a não observância e não subserviência ao seu sistema implicam, necessariamente, sanções, sejam elas sociais (oriundas dos dispositivos vinculados à tradição de uma determinada comunidade) ou legais (advindas do código de leis escrito e convencionado por meio dos dispositivos legislativos)²⁰. Vale ressaltar que, nas sociedades modernas, Durkheim descreve como elemento principal das codificações morais a própria divisão do trabalho, sendo ela a responsável por toda nossa vida social. A especialização, segundo o sociólogo, é que dá origem a uma solidariedade de desiguais, na qual cada um é dependente de seus distintos e, em consonância com a evolução da especialização do trabalho, evolui também a vida moral dessa sociedade.

²⁰ Postule-se que não está sendo separada a esfera legal da esfera social, uma vez que a segunda está fundamentada na primeira.

Em muito difere esta visão de Durkheim com relação à concepção de moral para Marcel Mauss. Em sua obra intitulada *O Ensaio sobre a Dádiva* (2008), Mauss designa o princípio da reciprocidade como fundamento da moral nas sociedades primitivas e modernas. Na verdade, ele estabelece a genealogia da troca valendo-se dos trabalhos de Malinowski acerca dos trobriandeses e suas observações relativas a outras tribos melanésias, estendendo-as às sociedades modernas, asseverando que o sistema de moral é constituído pelo princípio da reciprocidade entre os indivíduos, o que seria advindo dos rituais de *potlatch* antigos, configurando compromissos morais entre clãs, povos e habitantes de cada localidade. Apesar de a análise de Mauss ser minuciosa, o critério adotado por Durkheim parece ser menos utópico e sua análise, mais detalhada.

Não está distante do exposto acima com relação a Durkheim, a concepção de moral como sistema regulador e coercitivo para Friedrich Nietzsche (2006). Em *O Crepúsculo dos Ídolos* o filósofo conceitua a moral como “Leito de Procusto”²¹, ou seja, aquilo que há de cercear a dimensão individual do homem, garantindo que a coletividade prepondere sobre a individualidade. É certo que Nietzsche não pensa o sistema tradicional da moralidade como algo positivo. Como se sabe, nessa obra em específico, sua crítica se dirige essencialmente à moral católica, que ele descreve como moral de rebanho. Apesar de Durkheim não considerar que o sistema de moral advinha essencialmente da religião, em seu fundamento, não difere da fala do filósofo mencionado, pois a coerção que se impõe ao sujeito quando não obedece às regras da moral atua, com efeito, como o personagem descrito na metáfora nietzschiana, obrigando o indivíduo a se adequar às regras que lhe são

²¹ Leito de ferro onde, segundo a mitologia grega, este famigerado salteador estendia aqueles que capturava, cortando-lhes os pés quando o ultrapassavam e estirando-os quando não lhe alcançavam o tamanho. (Novo Aurélio – Dicionário Eletrônico).

impostas desde o momento de sua inserção na sociedade. É desse sistema de moralidade que irá derivar o direito nas sociedades. O mecanismo coercitivo transfigurar-se-á em sanção legal sobre o indivíduo, incorrendo em pena.

É claro que não se pode fazer uso indistinto do conceito de “pena” e de “crime” como mostra Durkheim. Para isso, é importante descrever primeiro o que é a consciência coletiva, pois, a partir dela, a diferença entre pena e crime se tornará mais clara.

O conjunto de crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade forma um sistema determinado que tem sua vida própria; poderemos chamá-lo: a consciência coletiva ou comum. Sem dúvida ela não tem por substrato um órgão único; é, por definição, difusa em toda extensão da sociedade; mas não deixa de ter caracteres específicos que fazem dela uma realidade distinta. Com efeito, é independente das condições particulares em que os indivíduos estão colocados; eles passam, ela permanece. (DURKHEIM, 1978, p. 40).

De fato, o que irmana os seres de uma determinada comunidade é essa consciência coletiva, afinal, é nela que há de se pautar toda a vida em sociedade, pois as regras que compõem o sistema de moralidade são oriundas dessa consciência. É o que está escrito linhas acima em relação à transmissão desses valores oriundos da tradição e do desenvolvimento civilizatório. Partindo dessa comunhão de interesses, desenvolve-se um elo de solidariedade social, o qual tem como função manter a harmonia das relações sociais entre os indivíduos que estão inseridos em um determinado grupo.

A ruptura do elo próprio à solidariedade social é que dá lugar ao crime. Mas qual a sua relação com a moral? Ocorre que a solidariedade social dá-se em consonância com os valores morais. Uma vez que um ato de imoralidade consiste na irrupção do indivíduo contra o código moral vigente, ele será tratado como uma ação que não está em consonância com o estatuto da sociedade e, como efeito, terá

de ser reprimido para que se possam manter estáveis os laços sociais. A criminalidade é, por conseguinte, uma chaga aos sentimentos coletivos e, em virtude dessa natureza, ela implica uma razão passional dos indivíduos, a fim de se resgatar o estatuto da normalidade²².

Segundo Durkheim, há de se considerar que pode existir uma ofensa à dimensão moral que não seja reprimida com dispositivos judiciais de penalização. Como exemplo, temos os desacordos religiosos, salvo os exemplos de direito penal romano, grego e egípcio, aos quais estavam profundamente vinculadas questões religiosas, chegando a atribuir o código de justiça a um código divino. Um indivíduo que se declara descrente de Deus, em uma sociedade extremamente católica, receberá a sanção social de reprovação dos demais membros, mas tal reprovação não poderá transcender ao dispositivo judicial como fora feito em tempos passados, pois a designação do Estado como laico impediu que os valores da Inquisição regressassem para os dias atuais. O que se pretende dizer com isso? Que a ofensa moral pode ocorrer sem que seja considerada em essência como crime. Tal explicação é necessária para que se compreenda que não se pode resumir a criminalidade como a mera ofensa aos sentimentos coletivos. Ela é algo mais.

Segundo o pensador francês, “um ato é criminoso porque fere a consciência comum”, ou seja, ele é passível de reprovação pela sociedade e uma vez reprovado pelos membros da corporação ele é considerado mal. Assim, não há a necessidade de se investigar os diferentes tipos de crime, pois, em essência, são a mesma coisa: uma contravenção à consciência comum que será punida com o direcionamento de uma pena. Mas tal contravenção não pode ser encarada como algo simples, porque

²² Não se trata, aqui, do conceito de normalidade e patologia dos fatos sociais para Durkheim, afinal, na obra *As Regras do Método Sociológico* (1985) o próprio sociólogo enuncia que a sociedade isenta do crime seria impossível.

a reação passional que gera (a pena) ocorre apenas porque a lesão é causada à autoridade moral, de forma transcendente. Quando o indivíduo passa a ser criminoso, ele tem contra si dirigido o *pathos* da sociedade, o qual clama por vingança, erigindo-a como o grande estatuto da pena. Nesse sentido, é preciso determinar qual a sua natureza e finalidade.

Para Durkheim, a paixão é a alma da pena. Dela derivariam os primeiros códigos penais da humanidade (Hamurabi, Talião), sendo que a instância punitiva atua, não para corrigir aquele que rompeu o laço social, mas sim para impedir que mais atos da mesma natureza sejam correntes; objetivando, desse modo, uma manutenção de relativa “ordem” nas instituições sociais. O modo com que se pune e o sentimento de expiação que envolve a pena fazem com que ela transcenda para o nível da vingança, sendo que a sociedade se vinga do ultraje à moral cometido pelo criminoso. Mesmo a ofensa dirigida ao indivíduo resvalará em uma ofensa também à sociedade de um modo geral, pois a garantia da governança individual pautada sobre os valores da coletividade é a objetivação final do sistema de moralidade. Uma vez que ocorra uma ofensa dessa natureza toda a sociedade se mobiliza a fim de imprimir a vingança sobre o contraventor.

Talvez a definição mais clara de pena seja a que Durkheim enuncie como consistindo, “pois, essencialmente numa reação passional, de intensidade gradual, que a sociedade exerce por intermédio de um corpo constituído sobre aqueles dos seus membros que tenham violado certas regras de conduta”. Associe-se a esta designação o conceito de crime e veremos que a complementação originada não será obra do acaso. Uma vez que o crime é a perturbação da consciência coletiva, a penalidade não pode ser a mera reposição da ordem, ela precisa gerar um movimento de compensação da referida perturbação, não podendo ser dissociada,

nesse aspecto, da vingança e da passionalidade. O sentimento social parece precisar de algo que restitua a situação anterior ao crime e, em virtude disso, a reação da instância punitiva para com o criminoso deve ser da mesma intensidade com a qual o crime se chocou contra a sociedade.

Nietzsche diria ainda em sua *Gaia Ciência* (1882) que fazer o mal é o meio mais simples para fazer um indivíduo sentir o poder sobre si, afinal, o mal buscaria a causa, ou seja, diferentemente da punição com parcimônia, ou com relativo prazer, na qual bastaria que o sujeito olhasse para si, a pena que objetiva o mal seria coercitivamente mais eficaz, uma vez que reprimiria uma atitude à qual se inclinaria o próprio indivíduo (pois sem punição não há algo que impeça a inclinação do contraventor à repetição da própria contravenção) e previna que os demais membros da mesma corporação destoem dos padrões vigentes. Não é exatamente essa a função da pena? Pode-se acreditar que sim, mas ela ainda transcende essa delimitação.

Se a definição acima fosse o único propósito da aplicação da pena, é certo que ela falharia, pois, sendo uma “arma de defesa social” ela não somente repreende o indivíduo, vingando o sentimento da coletividade, mas também age como um instrumento mantenedor da coesão social, pois esta é a sua função principal, garantir que os laços sociais não se desfaçam, mesmo que frente a uma perturbação da estrutura social. Muito mais do que a mera lesão ao indivíduo, buscando a correção, a punição age restituição dos valores morais que são ameaçados pela ofensa realizada pelo crime, garantindo o todo coeso. Essa garantia ocorre mediante a “cura das feridas feitas nos sentimentos coletivos”, gerando o aumento da solidariedade social que, do contrário, seria afrouxada, senão, perdida.

Por meio dessas considerações, procurou-se evidenciar que a noção de crime é muito semelhante à caracterização prévia de violência. Do mesmo modo que a criminalidade se constitui como ofensa à consciência coletiva, as manifestações tidas como violentas são também uma ofensa moral, portanto, passíveis de pena, mesmo que nem sempre seja alvo dessa punição. Será sob essa ótica que serão pensadas as figurações da violência urbana na obra de Rubem Fonseca.

3.4 - Violência & Literatura: o reconhecimento de um grande tema

Nesta seção, a discussão se volta para um levantamento pontual²³ de algumas figurações literárias da violência, com o intuito de mostrar que se ela tem sido um grande tema da literatura, e que não ocorre apenas na contemporânea produção literária. A ideia, aqui, não é apenas evidenciar a importância do tema na literatura, mas observar o “lugar” da violência em diferentes contextos, que se manifesta correlativamente em narrativas. Como demonstrou Cândido, (2000) a arte é um sistema simbólico que representa elementos do real segundo o princípio criador (poderia ser entendido também como interpretador) do artista.

Para entender a violência como grande tema da literatura, é importante compreender que as discontinuidades da representação literária da violência estão relacionadas à própria evolução do gênero narrativo, portanto, a investigação deve iniciar com as primeiras manifestações literárias de que se tem registro para, assim, progredir cronologicamente.

Para iniciar o raciocínio acerca das manifestações da violência na literatura, é preciso fazer um movimento de retrocesso aos primeiros registros literários e perceber que há uma recorrência constante à brutalidade como mediadora das relações sociais que são representadas pelo texto ficcional, sem aparecer como o tema principal das narrativas, no entanto. Com efeito, as cenas em que a violência é encontrada são descritas sem valorizar a ação como violenta, ou seja, sem concentrar a narração nas minúcias, nos sentimentos que poderiam ser identificados

²³ Não há, aqui, uma rigidez cronológica, tampouco o objetivo de se fazer um levantamento minucioso que dê conta de todas as manifestações da violência na literatura. As observações são esparsas e sintéticas, mas servem para o propósito do trabalho: identificar que o comportamento violento é tematizado de maneiras distintas ao longo do tempo.

como crueldade, porque o grande valor por detrás da brutalidade das ações no texto antigo é um só: o procedimento do herói.

Dentre os vários atos violentos que permeiam o Antigo Testamento, talvez o que mais chame a atenção está no Livro do Gênesis, a querela entre Caim e Abel²⁴ e o fratricídio que ocorre na trama apontam para a natureza simbólica de competição (note-se que ela possui como elemento motivador a destruição, não só moral, mas também física do inimigo) que envolve os primeiros indivíduos do mundo que ainda estava em formação e que ainda possuía a divindade muito perto do homem. Na linguagem bíblica, a violência possui duas abordagens: a primeira é a da punição que Deus aplica ao homem. A segunda é do expurgo e da abominação de uma criatura divina praticar o “mal” para com a outra.

Para exemplificar, é possível pensar em duas passagens bíblicas: a do próprio fratricídio cainita e o capítulo 20 do *Levítico* (do Antigo Testamento). A rigor as duas passagens bíblicas apresentam o comportamento violento, ou mesmo a orientação para a conduta violenta motivadas pelo sentimento de inveja.

Caim e Abel são descendentes do primeiro-nascido Adão, portanto, herdeiros da Terra, ou seja, da criação divina. O primeiro, agricultor, oferece os frutos de seu trabalho como sacrifício para honrar Deus. O segundo, pastor de ovelhas, entrega a gordura dos animais e um jovem animal do rebanho. Javé olha com mais graça para a oferenda de Abel, o pastor, que se enche de orgulho, enquanto despreza a oferta de Caim, o agricultor, o que desperta nele um sentimento de desgosto e inveja.

²⁴ Uma análise muito mais detida da violência na narrativa bíblica se encontra na obra de Roger Dadoun (1998), em que ele enumera, além do fratricídio cainita, as punições que Jeová lança sobre sua criação: a expulsão do Éden, a maldição da ‘dor parturiente’, a chuva de fogo sobre as cidades de Sodoma e Gomorra, entre outras. Ao longo do texto, o autor demonstra, sob um olhar psicanalítico, como essas formas transformam-se em estruturas arquetípicas constitutivas do ser humano. Nesse sentido, é possível estender o debate se pensarmos na teoria das *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand (2001), em que o filósofo procede a uma análise fenomenológica dos arquétipos que compõem o imaginário da literatura.

Como não é possível para Caim vingar-se do criador, devido a sua pequenez, ele dirige sua fúria contra o irmão, derramando o sangue fraterno sobre a terra e, posteriormente, recebendo uma maldição divina. A ação dos irmãos é exatamente a antítese do que se espera em uma relação fraternal. Ao invés da comiseração, auxílio e admiração de um para com o outro, o que há é a ambição, o desejo de ter o “ter” do outro e o ser o “ser” do outro, por isso a eliminação do rival, que, nesse caso, é identificado como o próprio irmão, surge como um imperativo para o personagem.

A passagem do *Levítico* diz respeito ao momento em que Javé começa a orientar Moisés sobre como deve proceder o povo de Israel. O criador amaldiçoa todo aquele que entregar um de seus filhos a Moloc (ou Moloch, em algumas traduções), pois ele corresponde ao deus da morte. Segundo a lei divina, quem o fizer será apedrejado até a morte e Deus voltará sua ira contra ele. Ao advertir Moisés sobre essa conduta, Javé deixa claro que o homem o qual entrega seu filho a Moloc está profanando o nome e o santuário de Javé.

Por maior que a imagem de Deus apareça na narrativa bíblica, o sentimento que ele demonstra na passagem mencionada é bastante emblemático: o da inveja. Apenas ele deve ser merecedor de adoração, nenhuma outra divindade pode receber o mesmo *status*, a mesma oferenda, a mesma “atenção”. Aqueles que desobedecem recebem a violência como resposta. A *Bíblia* está repleta de passagens semelhantes a essas que tematizam a protagonização da violência, seja pelo homem, seja por Deus, ou em nome de Deus. Provavelmente isso ocorra devido à natureza da própria narrativa bíblica que coloca em foco as relações entre os indivíduos e uma criatura divina, numa espécie de “código de conduta primordial das relações humanas”.

A Grécia é outro berço da literatura e das manifestações da barbárie (ver Girard, 1990). Verifiquem-se as grandes epopeias, como *Íliada* e *Odisseia*. Na batalha pela honra de Ílion, Aquiles demonstra fúria e soberba em um poema reentrado por guerra, vingança e conflitos de interesses, bem como Ulisses vale-se, em muitíssimas cenas (é possível citar como exemplo a armadilha contra Polifemo) de violência para fazer sua vontade prevalecer ou mesmo desafiar as potências ctônicas, no intento de retorno ao lar. Em uma das tragédias antigas, como a cena da *Oréstia*, Atreu serve o banquete para Tiestes, sendo que a refeição é a carne dos filhos do próprio irmão e, a partir de tal cena, uma maldição cai sobre os descendentes do sangue Átrida, iniciando uma sequência de assassinatos e traições permeados por extrema violência.

Lembre-se, para continuar com os tragediógrafos, do desfecho de *Medeia* (de Eurípedes), com a estrangeira que protagoniza a tragédia ateando fogo na carruagem que levava a própria prole para se vingar do marido e dos demais cidadãos de Corinto. O que mais chama a atenção na leitura dessa peça é que a personagem não age por um acesso de fúria e, sim, premedita seu crime friamente, consciente dos atos que realizara. Ainda seria possível citar *Édipo-Rei*, *Antígona* e *Teogonia*, ressaltando que, em todas essas narrativas a brutalidade está manifesta em alguma cena, seja no fratricídio, no parricídio (como é o caso de *Édipo-Rei* e *Teogonia*²⁵) ou mesmo infanticídio. Se alguma pessoa fosse doutrinada tendo contato apenas com os mitos genealógicos da humanidade (*Teogonia*, *Hildebrandslied*, *Enuma Elish*, *Antigo Testamento*, *Kojiki*, *Epopéia de Gilgamesh*, os mitos egípcios [como a lenda de Seth]) certamente acreditaria que faz parte de

²⁵ No caso da *Teogonia*, o parricídio mencionado é relativo à ação de Zeus, o deus dos raios, que mata o próprio pai, Cronos.

nossos costumes a agressão e o assassinato como formas legítimas de resolver os conflitos humanos. A literatura demonstra, através desses exemplos, como a violência surge, desde os registros mais remotos, como um grande tema.

Pode-se ir ainda mais adiante caso se pense sobre como a violência prevaleceu como expressão também estética. Nas origens da literatura inglesa, há *Beowulf*, uma narrativa em que a cultura beligerante é afirmada em sua totalidade. Aliás, a guerra (sejam quem forem seus contendores) é um dos grandes cenários da literatura. Ao que parece, há mais dramaticidade, mais veracidade quando o que se expõe é o conflito entre os homens²⁶. O ciclo arturiano das novelas de cavalaria é um grande exemplo. Para poder livrar-se do tedioso ócio da nobreza, vale ler sobre homens que vertem sangue em nome de algum ideal ou de alguma princesa, vale ser Arthur, Rolando e Cid.

A fúria do castigo eterno é afirmada com extrema brutalidade no livro de Dante Alighieri (*A Divina Comédia*), um dos maiores clássicos da literatura universal. Depois da leitura, além de uma fantástica alegorização da sociedade italiana, o que fica são as cenas das furiosas vespas ferroando as almas condenadas, suas lágrimas e sangue, vertidos com pesar, alimentando os vermes proliferantes nas planícies do inferno, dos turbilhões causando agonia profunda para punir os lascivos, do Caronte embarcando os condenados com batidas de seu pesado remo em suas costas. A tempestade que se abate na planície da danação para os glutões que, ao mesmo tempo, sofrem com as dilacerações da carne promovida pelo cão infernal Cérberus é demonstração da mais pura brutalidade e violência do gênio

²⁶ Há, ainda, que se pensar nos sentidos da violência para a época. Em tempos remotos, cujo passatempo mais relevante da nobreza era assistir aos duelos de justa, a violência perde o seu caráter de expurgo social e passa a ser motivo de, em alguns casos, orgulho, honra e diversão. Como é o caso de um cavaleiro digladiante que se põe a viver ou morrer em nome da disputa, o que serviu de tema para algumas das representações literárias mencionadas neste capítulo.

criativo do homem. O inferno é violento e agressivo, brutal e aterrador. Sua finalidade é arrancar o indivíduo de sua condição “senhorial” para um estado de estupefação e impotência.

Como o que concerne para o presente trabalho é uma investigação da violência presente no gênero narrativo, mais especificamente no gênero conto, a retrospectiva que está sendo desenvolvida nesta subseção será focada na evolução do conto, como gênero narrativo, bem como as representações do fenômeno da violência nesse processo.

De um modo geral, o histórico do conto se confunde com a própria história do gênero narrativo, porém, os contornos específicos do conto vão sendo apresentados desde o surgimento e as traduções de *As mil e uma noites*, (do séc X ao XIII), como, por exemplo, o caráter de uma relativa brevidade da narrativa em comparação com os demais gêneros. Também ali estão presentes algumas manifestações da violência, como o assassinato das esposas do rei Xariar, motivado pelo adultério de sua primeira companheira, ou mesmo as ações de Simbad ou Ali-Babá dentro de suas narrativas.

A passagem da narrativa oral para a literatura escrita dá-se no século XIV com o *Decamerão*, de Giovanni Boccacio, em 1350, o que é seguido pelos *Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, em 1386. Nessa transposição de registro (oral para escrito), há uma valorização das cenas cotidianas e da representação das idiossincrasias do ser humano: permanecem os conflitos conjugais, as questões de honra, a *vendetta* pelo sangue, como é possível encontrar em *Fiammetta* (na quarta jornada - Rei Filóstrato -, do *Decamerão*).

No século XVI, Marguerite de Navarre, em seu *Heptameron* (1558), ao estilo de Boccacio, apresenta uma cena de enforcamento gerado por ciúme e vaidade do

Duke de Urbino (na primeira narrativa do sexto dia de Heptameron), ou seja, violência contra a pessoa, o que vai ser seguido por Miguel de Cervantes, no século XVII, com suas *Novelas ejemplares* (1613), quando escreve sobre uma mulher que foi vítima de estupro (*A força do sangue*).

A inovação do século XVIII ficou a cargo de Jean de LaFontaine e suas narrativas que vão partir do gênero conto para desenvolver o gênero fábula, processo que Charles Perrault já havia iniciado no século passado, mas ganhou notoriedade com LaFontaine, para, no século XIX atingir o auge de sua expressão com a adaptação da tradição oral que foi engendrada pelos irmãos Grimm. Mesmo que o conto trabalhado por Perrault, LaFontaine e Grim seja o conto infantil²⁷, ele não se furta das manifestações da violência, como é o caso das versões mais antigas de contos como *Chapeuzinho Vermelho*, *João e Maria* e *O Flautista de Hamelin*.

Enquanto, de um lado, Grim se destaca como grande escritor de contos infantis, de outro, Edgar Allan Poe recebe o título de “pai do moderno conto policial”. Para Poe, o elemento “misterioso” é o que “dá o tom” da narrativa, uma vez que o terror psicológico é principalmente explorado pelo autor, as cenas de emparedamento (“O barril de Amontilhado”), do sobrenatural (“A queda da casa de Usher”) ou mesmo do homicídio (“O coração delator”) compõem suas narrativas desfocando a ação violenta e remetendo o leitor a uma ambientação de mistério e suspense, para que o medo advenha, principalmente, do desconhecido.

Guy de Maupassant é um dos ícones da literatura francesa e do gênero conto. Suas narrativas representam os pequenos conflitos humanos, as contendas de família, investigações policiais e, em algumas tendem ao gênero de terror. Com

²⁷ Apesar de não ter sido direcionado para as crianças em sua origem.

uma escrita bastante pessimista, Maupassant também possui uma linguagem que tematiza a violência, a exemplo de seu conto “Uma vendeta”, no qual a protagonista engendra uma vingança violentíssima contra o assassino do próprio filho.

Se for tomado apenas o século XIX, os exemplos de contistas que se valem do tema da violência *per se* ou transmutando-se em terror surgem em grande número. Então, além de Poe, Maupassant, ainda é possível mencionar Aleksei Konstantinovitch Tolstói, Rubén Darío, Anton Tchecov, Ambrose Bierce, Jack London, Horácio Quiroga, Léon Bloy e tantos outros autores que se destacaram no gênero “conto”.

No momento em que o olhar analítico se volta para a literatura brasileira, é possível perceber que, em sua história, o tema da violência também serviu para a representação literária do Brasil. Timidamente, o tema em questão aparece nas primeiras narrativas de viagem para descrever o comportamento de algumas tribos que habitavam o território brasileiro, como exemplificam as descrições das tribos *Ge*, *Tupinambá* e *Caiapó* realizadas pelos primeiros cronistas portugueses estabelecidos no Brasil. É dessa maneira ainda tímida que a violência vem compor a ambientação de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, quando escreve sobre a guerra dos sete povos das missões.

Quando o romance indianista de Alencar ganha expressividade, a violência ainda é representada de maneira menos intensa como própria ao indígena²⁸ e não ao “gentil-homem”, o que é próprio do discurso romântico burguês que tende a separar o que a ação de um “homem da cidade” e o que é a ação de um “selvagem”. É na literatura de pretensão realista que o gênero “conto” vai receber maior atenção

²⁸ Não ao protagonista, porque ele é romantizado e, como já foi mencionado, a brutalidade não é própria da figura heróica antiga e romântica.

por parte da crítica e dos escritores brasileiros, como é o caso de Machado de Assis, sem encontrar o amadurecimento do tema da violência, no entanto, o que só virá a acontecer anos mais tarde, a partir do Modernismo.

O maior enfoque da representação da violência ocorrerá apenas a partir de 1960 como Alfredo Bosi descreve em *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo* (1977):

Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que o seu estilo, vigiado até os sinais de pontuação, seja “brutalista”. O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem, argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamento e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plástico e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. (BOSI, 1977, p. 18)

O estilo de linguagem despojada, a pontuação mais interrompida, menos fluente, mais “bruta”, faz com que a tensão dramática tenha o seu foco na ação. Bosi (1977) combina dois autores para falar de uma escrita que ganhou expressividade após 1975: o “brutalismo” de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Os dois autores problematizam a situação da cidade contemporânea e a violência que circula em seus meios, sem operar a ficção em um cenário que separa “o burguês opressor e o pobre oprimido”.

Os herdeiros da “escola do brutalismo” que possui mais reconhecimento hoje, devido à aceitação, por parte da crítica, dessa ficção mais visceral, que lembra menos o beletrismo e mais a manchete das páginas policiais, são Marcelo Mirisola (*Azul do filho morto*, 2000), Plínio Marcos, no teatro (*Navalha na carne*, 1968), Lourenço Mutarelli (*O cheiro do ralo*, 2002) e Patrícia Melo (*O Matador*, 1995), essa

última foi considerada pelo próprio Rubem Fonseca como uma “continuadora de seu trabalho”.

A narrativa do “brutalismo” tende a focalizar a ação no indivíduo e apresentá-lo como o resultado inválido e estéril de uma sociedade atravessada por uma moralidade relativista que está a favor sempre dos resultados. As cidades ficcionalizadas, nem sempre grandes centros, são o resultado do processo de modernização tardio e malsucedido. Em razão disso, o herói, que perde o estatuto do “heroísmo” pela ação, é agora uma sombra deficiente e decaída do herói romântico. Agora, ele é esvaziado de sentido, não possui mais questionamentos existenciais, pois vive na incerteza de existir num ambiente hostil e, ao mesmo tempo inerte, em que os sonhos, os desejos e os “projetos-de-ser” não existem mais. O homem da narrativa “brutalista” não “vive” mais na cidade. Nela, ele apenas “continua”, até que mate ou morra.

Como se pode observar, as manifestações da violência na literatura são evidentes e, cada vez mais, ganham espaço de destaque. Afinal, não se tratam de poucas cenas violentas nos livros mencionados, na realidade, o fenômeno parece ser um coadjuvante na maioria das narrativas que compõem o acervo literário analisado, a exceção das mais recentes, em que a violência acaba protagonizando as narrativas. Essa constatação permite pensar sobre uma possível recorrência da violência como um grande tema para a representação artística. Nessa esteira de pensamento, pode-se associar a contribuição de Renè Girard (1990) para a análise realizada.

No livro *A Violência e o Sagrado* (1990) o antropólogo promove a discussão pormenorizada das representações da violência nos mitos dos antigos tragediógrafos da Grécia Clássica, centrando a análise, sobretudo em Sófocles e

Édipo-Rei. Girard inicia o livro explicando a noção de violência sacrificial. Para tanto, ele se vale de uma descrição das sociedades em que o sacrifício está presente como elemento purificador. Explicando melhor tal conceito, Girard descreve como nas culturas sacrificiais primitivas está presente o elemento de uma vítima expiatória, ou seja, um eleito para o sacrifício que possui como função eliminar a chaga da violência intestina ou mesmo aplacar a fúria dos deuses. Como exemplo ele cita o *pharmakós* grego, um pária que era mantido cativo para ser sacrificado nos momentos de crise dessa sociedade.

Segundo o antropólogo, como não é possível chegar a origem do sacrifício empiricamente, a fonte da qual se vale é a dos textos míticos antigos. Não apenas dos mitos, mas também das tragédias Gregas, pois, segundo ele, essas fontes seriam narrativas simbólicas que buscam reproduzir, nos termos de Girard, o acontecimento fundador, ou seja, o sacrifício real de uma vítima expiatória. Para compreender melhor o que é discutido nos capítulos iniciais de *A Violência e o Sagrado*, é importante explicar a teoria do *desejo mimético* também proposta por Girard. Nela, há o conceito de que os homens são guiados por um tipo de desejo que estabelece um modelo: o outro, ou seja, há o desejo de ter o que tem o outro, de ser o “ser” do outro. A teoria do *desejo mimético* é mais bem desenvolvida no texto *Um longo argumento do princípio ao fim* (2000), porém em *A Violência e o Sagrado*, Girard explica que a partir do momento que a exaltação do desejo mimético desencadeia uma atitude violenta, do indivíduo para com o outro, seu modelo, ou do outro para com o primeiro, há uma escalada da violência, uma corrente cíclica de represálias que só encontra fim no momento em que ocorre o sacrifício de uma vítima expiatória.

Nesse sentido, pode-se pensar que a violência como tema da literatura possa ter a capacidade de cumprir essa função que é semelhante à das narrativas míticas nas sociedades primitivas: de rememorar uma violência real, representando-a num plano simbólico. Dito em outras palavras: a representação da violência na literatura pode, em alguns casos, servir como uma forma de ficcionalizar os problemas da sociedade contemporânea. A palavra “problemas” pode ser lida como tabus sociais, a exemplo da violência, a pedofilia e tantas outras questões que se instalam como desafios a serem compreendidos ou mesmo interpretados pela própria sociedade.

Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime* (2007), parece fornecer um conceito chave para a compreensão da representação da violência na literatura: a ideia de evolução do grotesco na história da representação literária. Segundo ele, o grotesco aparece timidamente nos textos da antiguidade clássica, sempre escondido ou disfarçado. Os monstros, as aberrações, deformidades e estranhezas, ou seja, as manifestações antigas do grotesco são figuras periféricas nas narrativas, que, a partir do pensamento Moderno começam ser mais recorrentes na ficção, porque não esgotam as possibilidades. Segundo o próprio Hugo, “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil”, então, é possível entender um desses mil tipos do “feio” como a violência. Portanto, quando se discute a estética da violência na literatura, está-se, também discutindo uma estética do grotesco, pois é ela que parece corresponder ao papel do “feio” para a ficção contemporânea.

Assim, entende-se como *modus operandi* da violência na literatura o seguinte percurso: como se trata do oposto do sublime, ela é o grotesco aterrador que surge na *anagnorisis* do texto trágico, é a punição impiedosa dos infernos bíblicos e dantescos, é a traição e a mancha da honra dos cavaleiros medievais, na modernidade está travestida de “terror e medo do desconhecido” e, para a

contemporaneidade, surge como “medo do que é conhecido”: o comportamento imprevisível do outro que disputa a todo instante para (con)viver em sociedade. Por essa razão, talvez, haja a predileção pelo gênero conto para a representação da violência. O caráter da brevidade, que retira o fôlego do leitor e apresenta a crueza da maldade e da vilania tão próximas ao interlocutor do texto literário, faz com que a ficção seja mais verossímil do que a própria realidade, quase derrubando os limites entre o ficcional e o real.

Esse *modus operandi* descrito acima permite identificar a imagem construída culturalmente de um tipo de homem que recebe grande espaço na ficção contemporânea: o *homo brutalis/violens*, que será estudado na próxima subseção.

3.5 - O reconhecimento do *Homo Brutalis/Violens*

Como se procurou mostrar, a violência é um elemento que integra e é parte da condição social. A pergunta que se tentará responder agora é: por que, ao mesmo tempo em que o homem se espanta com as ações violentas, utiliza-se dos mesmos processos constituintes desse fenômeno cotidianamente?

Para apontar uma possível resposta, Luiz Antonio Machado da Silva fornece um estudo muito esclarecedor: o conceito de sociabilidade violenta. Auxiliado por uma equipe de pesquisadores da área de Antropologia, o professor Machado da Silva empreendeu uma série de estudos em comunidades cariocas, nas quais há maior registro de comportamento violento. Entrevistando vítimas e protagonistas da violência, nas favelas e demais regiões dessas comunidades, o pesquisador da UFRJ propôs o conceito de sociabilidade violenta para auxiliar na compreensão do fenômeno da violência. Em um de seus artigos sobre o assunto, o professor a define do seguinte modo:

Sugere-se aqui que a representação da violência urbana reconhece um padrão específico de sociabilidade, que será chamado de sociabilidade violenta. Na sua descrição, é possível começar lembrando que a característica central da representação da violência urbana é captar e expressar uma ordem social, mais do que um conjunto de comportamentos isolados. Ou seja, as ameaças à integridade física e patrimonial percebidas provêm de um complexo orgânico de práticas, e não de ações individuais. Assim, pode-se apresentar a característica mais essencial da sociabilidade violenta como a transformação da força, de meio de obtenção de interesses, no próprio princípio de regulação das relações sociais estabelecidas (MACHADO DA SILVA, s. d., p. 39).

O que se tem, por meio de uma interpretação da teoria de Machado da Silva, é uma forma de sociabilidade que retira a violência do mero patamar de princípio de obtenção para erigi-la como mediadora (que busca eliminar o outro) das relações sociais. Esse complexo orgânico de práticas sobre que autor escreve faz lembrar da “metáfora do rio” descrita anteriormente, ou seja, a sociabilidade violenta se legitima pelo fato de seus constituintes apresentarem-se misturados nas práticas cotidianas dos indivíduos. É possível mencionar que, aceitando a violência como rompimento, essa forma de mediação das relações sociais colocará em jogo a noção de constituição, distribuição e legitimação do poder. Ou seja, a todo instante, nos confrontos sociais do poder, algum aspecto da sociabilidade violenta se faz presente, seja para afirmar a posse ou para reordenar as posições sociais em relação ao poder. Outra relação possível de se fazer é a da teoria de Machado da Silva com o que se pode pensar acerca do *ethos guerreiro* de Norbert Elias.

Para que a aproximação pretendida seja possível, faz-se uma descrição mais estendida do conceito de *ethos guerreiro* discutido por Elias. Em *Os Alemães* (1997), o antropólogo realiza um estudo que investiga a evolução do *habitus* do povo alemão, principalmente relacionado à imposição da força, ao longo do século XIX e XX, concentrando sua análise no período posterior à Segunda Guerra Mundial.

O sentimento radical nacionalista, mais presente nas manifestações violentas dos jovens alemães, principalmente naqueles relacionados à burguesia guarda uma

relação com a necessidade que a nobreza antiga possuía de afirmar sua figura de poder por meio da imposição da força. Ou seja, num estado anterior de civilização, houve um momento em que as diferenças eram resolvidas por meio do confronto físico, como os duelos, por exemplo. Essa resolução, que se furta do autocontrole, começou a se manifestar também, a partir do pós-guerra, entre a burguesia que buscava a própria afirmação ou mesmo a obtenção do domínio por meio da imposição da força, ou seja, pela utilização da violência.

Claramente, a utilização que se faz do conceito de *ethos guerreiro* deve ser cuidadosa para que não se generalize a análise ao crer que o *ethos* em questão tenha sempre feito parte da sociedade ocidental de maneira peremptória. Elias escreve sobre um *habitus* presente na sociedade alemã e que ele identifica como sendo parte do processo civilizatório. Ou seja, é muito arriscado falar que o *ethos* descrito pelo antropólogo seja exatamente o mesmo que se faz presente na sociedade brasileira. Com efeito, o que se faz nesta dissertação é entender que algumas das manifestações da violência presentes na sociedade brasileira guardam uma relação de proximidade com o comportamento identificado por Elias em suas pesquisas. Em virtude disso, faz-se a aproximação com o conceito de sociabilidade violenta de Machado da Silva, pois ele parece corresponder ao estudo de Elias, porém pensado sobre a sociedade brasileira contemporânea.

Do mesmo modo que o *habitus* mencionado descreve um comportamento de eliminação violenta dos concorrentes nas disputas pela hierarquia social, a sociabilidade violenta também descreve um comportamento beligerante que ambiciona uma imposição da mesma ordem. Assim, como os mecanismos da violência atualizam-se constantemente, também fazem os mecanismos dessa forma de sociabilidade, muito embora seja necessário lembrar que o princípio da força

como estruturante e do rompimento dos acordos sociais previamente estabelecidos sempre estão unidos nesse sistema. Em toda essa caracterização que se faz da sociabilidade violenta, é importante não perder de vista que o erro mais comum no que tange a essa compreensão é imaginar que ela apenas se apresente aos grupos sociais “menos abastados” da sociedade. Com efeito, o que se observa é uma diferenciação dos mecanismos de aplicação dessa mediação das relações sociais, pois é difícil supor que haja alguma esfera social em que não ocorra disputa de alguma ordem. Sim, considera-se, com isso que, onde há disputa, há também essa forma de sociabilidade que pressupõe o um indivíduo que se compreende como o “violado” e um que é compreendido como o “violador”.

É preciso explicitar que a sociabilidade de que Machado da Silva fala e sobre a qual se pensa aqui é, em primeiro lugar, um sistema “legítimo” de mediação e manutenção das interações sociais. Em segundo lugar, é um processo que ocorre concomitantemente a outros também legítimos. Na verdade, quer-se dizer apenas que é importante reconhecer o fato de essa forma de sociabilidade estar presente em meio a tantas outras e que cabe ao cientista social e, à sociedade como um todo, compreender que, como elemento constituinte do mosaico de relações sociais, não há plausibilidade em negar ou expurgar o fenômeno de si. Segundo Baudrillard (1990), é precisamente do mascaramento do mal e da tentativa de eliminação dessa parte maldita do homem que surge um monstro pior ainda do que aquele que se tentava obliterar. Porém, apesar de a sociabilidade violenta e o *ethos guerreiro* estarem presentes de maneira pujante, mesmo que com características atualizadas, na sociedade, esses comportamentos (se assim for possível denominar) significam desafios para o convívio entre os indivíduos, pois os dois conceitos representam um rompimento do autocontrole individual.

Ao aceitar a existência da violência como resultante desse padrão de sociabilidade descrito acima, deve-se acreditar também que há um tipo de indivíduo o qual incorpora esse *modus operandi* social. Para explorar melhor essa idéia, valer-se-á de uma nomenclatura mista. Esse homem será chamado de *homo brutalis/violens*, sendo que o termo é composto com base nos escritos de Dadoun (1998) e Pereira (1975).

O primeiro autor define o *homo violens* afirmando que ele é parte constitutiva do homem :

Outra característica do homem, que consideramos primordial, essencial, e até mesmo constitutiva de seu ser, a saber: a violência. *Homo violens*, tal como o apresentamos e analisamos aqui, é o ser humano definido, estruturado, intrínseca e fundamentalmente pela violência (DADOUN, 1998, p. 8).

Para Roger Daudon, a violência é um fator estruturante do ser humano. Com efeito, o comportamento descrito pelo filósofo é facilmente reconhecível pelas análises procedidas por ele, seja no que tange às figurações míticas da violência, seja pelos massacres promovidos pelas guerras perpetradas pela humanidade. O pensamento de Dadoun corre um risco de ser generalizante ao apresentar a violência como “característica constitutiva do ser” e não como uma das esferas (interligadas) que o formam. Não se pode tentar entender o fenômeno de maneira tão radical e afirmar categoricamente que o homem é, por essência, violento. Afinal, há outras formas de sociabilidade que não possuem como princípio básico a violência e que ajudam a compor esse mosaico das relações sociais. A despeito disso, o livro do pensador francês apresenta um conceito-chave para a análise: *homo violens* é aquele cujo traço fundamental é ser representante da sociabilidade violenta, ou seja, em qualquer situação em que a sociedade peça a ele uma resposta para suas relações, ela será apelativa a alguma forma de violência.

A contribuição de Pereira (1975) se dá em aproximação com a teoria discutida linhas acima. Apesar de não haver um capítulo distinto em que o autor discuta a nomenclatura proposta para esse homem destruidor, ele deixa claro que a violência, no sentido da ontologia aristotélica, é atributo perene do indivíduo, que se acentua conforme o tempo passa. Ou seja, se é percebida, hoje, uma brutalidade desenfreada do homem para com os seus, é porque a condição do indivíduo na sociedade contemporânea aproxima os indivíduos gerando, cada vez mais, esse embate que transcende às manifestações violentas. O que mais chama a atenção em relação ao texto de Pereira é a distinção feita entre agressividade (ou agressão) e violência, que se dá da seguinte maneira:

Não há, pois, como confundir agressão - impulso natural do homem, como ser vivo - com violência - agressão calculada, programada, consciente, voluntariosa, objetivamente cruel, "viva", como diz Hackel (sic), principalmente física, mas que pode ser também psíquica, moral, pela ação, pela palavra, pelo gesto, como todas as suas nuances (PEREIRA, 1975, p. 28).

Ele postula, sob a perspectiva de Erich Fromm²⁹ e de Friedrich Hacker³⁰, que violência e agressividade são fenômenos distintos, afirmando que esta é uma qualidade inerente do indivíduo, enquanto aquela é consciente e programada, ou seja, a agressão é inata e, pode ou não, desenvolver-se. Aquele que faz essa opção será aqui considerado o *homo brutalis*. Com efeito, essa definição não é do autor. Essas duas referências são citadas³¹ para tornar mais clara uma tipologia construída para analisar as formas de violência que aparecem nos contos analisados de Rubem

²⁹ Erich Fromm foi membro do partido nazista durante a Segunda Guerra Mundial, depois do suicídio de Hitler e da derrocada alemã, Fromm estabeleceu-se nos Estados Unidos, onde constituiu carreira como pesquisador de orientação psicanalítica.

³⁰ Pesquisador alemão, também de orientação psicanalítica, que possui estudos relevantes no que tange à questão da agressividade.

³¹ É sabido que a base teórica dos autores é relativa a outras fontes bibliográficas que não são comuns às desse trabalho. Trata-se aqui de uma tentativa de olhar antropológico em relação ao fenômeno da violência, na verdade, o que se está tentando aqui é estabelecer um juízo no qual seja possível enquadrar uma forma de representação social no qual os atores manifestem comportamentos semelhantes em diversas situações, sem apelar para o "carimbo de motivação genética" ou apriorismo em relação a todos os indivíduos da sociedade.

Fonseca. A pretensão é atribuir a nomenclatura híbrida de *homo brutalis/violens* para compreender os personagens que manifestam qualquer tipo de comportamento violento. Toda essa digressão teórica não vem no sentido de afirmar que a humanidade é um aglomerado do *homo brutalis/violens* e, sim, de reconhecer essa como uma das facetas que compõe os padrões de sociabilidade e de quadros de interação social do homem, elementos constitutivos da narrativa de Rubem Fonseca.

Ora, se o comportamento assinalado acima for considerado como possível, ele será aproximados das considerações acerca dos elementos motivadores da violência. A violência, a sociabilidade violenta e o *homo brutalis/violens* compõem um ciclo que não pode ser rompido, então, é possível compreender que, assim como não há apenas um desencadeador das atitudes violentas, não há apenas uma forma de atuação desse “homem violento”. Desse modo, dentre as mais diversas formas de violência manifestas nos contos de Rubem Fonseca, são sugeridos quatro tipos de identificação de comportamento violentos dos personagens, designados da seguinte forma:

O primeiro tipo a ser verificado é aquele que pode ser denominado de homem que sofre da síndrome do “desgraçado cobrador”: é o indivíduo que se reconhece como o fracasso na sua forma mais pura, atribuindo esse fato geralmente à condição de não possuir bens de consumo socialmente aceitos, sendo que, nesse sentido, a tendência é generalizar para o plano material e financeiro. Tudo passa a ser uma questão de dinheiro, o que nos faz verificar a emergência de um dos elementos ativadores do comportamento violento, nesse caso, a desigualdade social. Ao que parece, o “desgraçado cobrador” anseia por um equilíbrio de uma “balança social” que, sob seu ponto de vista, está desequilibrada. Afinal, ele não possui tudo o que acredita ser necessário para viver. A relação com os grupos onde

está inserido é sempre de comparação. Quando há uma oscilação qualquer nessas posições, o ator aparecerá em uma posição distinta, o que, em tese, motivá-lo-ia a tentar modificar tal quadro. Entretanto, nem sempre há a possibilidade de reversão do de modificação pacífica, pois, quando há uma interpenetração dos poderes nessa relação, o ator que está afastado, quer seja da posse da força produtiva, da possibilidade de aquisição, do domínio das idéias ou da legitimação do uso da coerção social (no sentido weberiano de Estado), reconhece que o apelo à violência como tentativa de equilíbrio ou de intervenção nessa ordem é uma das armas mais eficazes que possui. Uma vez que se considera numa posição social inferior, acredita que sua atitude é legítima, pois sua motivação é apenas uma “resposta” à violência que a sociedade pratica contra ele. É o que relaciona o perfil discutido com o levantamento teórico realizado anteriormente. Retomando Oliven (1986), compreende-se que a ação do “desgraçado cobrador” parece ser resultado de um processo que gera a desigualdade material, ou seja, o homem se rebela contra um sistema social que o ilude por oferecer uma grande quantidade de bens materiais, os quais, ao mesmo tempo, lhe são privados e distanciados em virtude da ausência de condições financeiras de adquiri-los. Em síntese: o homem fica dividido entre ter e não-ter, o que equivale, para a conjuntura contemporânea a ser e não-ser. Logo, para se afirmar como ser, ele se vale da única força da qual dispõe: a violência.

O segundo tipo construído é “o cão raivoso territorial” que, diferentemente do “desgraçado cobrador”, não ocupa necessariamente uma posição menos privilegiada, do ponto de vista econômico. Na verdade, é o indivíduo que se acredita como uma espécie de “macho alfa” ou “fêmea alfa” do grupo, ou seja, domina ou dita as regras por meio da coação física. Nesse caso, vale muito lembrar os líderes grupais que fazem valer sua autoridade por meio da força bruta, constituindo-se

como símbolos terríveis que, geralmente são legados à história da humanidade. Vale tomar como exemplo o conquistador “Átila, o rei do povo Huno”, que além de dizimar toda a população que se negasse à subserviência, ainda jogava sal sobre a terra, para que nada mais crescesse por onde sua fúria passasse. Obviamente que, se falarmos desse tipo de homem na contemporaneidade, encontrar-se-á o “cão raivoso simbólico”, aquele que não permite que se desafie sua autoridade “moral” e que utiliza da coação simbólica ou física para demonstrar sua vontade. *O Príncipe* (2002) de Maquiavel é uma manual para esse tipo de indivíduo.

O terceiro tipo é o “experimentador extremo”. Na verdade, esse é um dos exemplos de homo *brutalis/violens* mais radical e puro, ou seja, alguns desses indivíduos chegam a ser caracterizados como patologia social. Esse tipo de homem é aquele que se envolve em aventuras sanguinárias apenas com objetivo de diversão, ou seja, no jargão popular são aqueles que querem apenas “ver o circo pegar fogo”. Nessa qualidade, alguns relatos são notórios: veja-se o caso dos chamados “Pit-Boys”. São eles jovens, geralmente bem-nascidos, que praticam artes marciais (geralmente judô ou jiu-jitsu) e despendem algum tempo em academias, trabalhando seus corpos a fim de desenvolvê-los para que possam, em grupos, agredir outros jovens (homens ou mulheres), idosos, indígenas ou qualquer outra pessoa que não pertença a seu grupo. Punem os “desviantes” porque é legal, é desafiador, aumenta a adrenalina e os fazem sentir mais vivos. Outro exemplo que pode ser encontrado no terreno da própria arte, nesse caso, o cinema: um filme austríaco chamado *Funny Games* (1997)³², traduzido para o português como *Violência Gratuita*.

³² *Funny Games*. Ano de realização (1997), direção e roteiro de Michael Haneke.

Trata-se da história de uma família que recebe a visita de dois rapazes de fala muito bem articulada, bem vestidos com roupas de jogadores de golfe, de uma perspicácia distinta que resolvem fazer um jogo com os familiares: eles apostam que em 12 horas toda a família estará morta. Então, iniciam uma série de humilhações, torturas e ofensas que culminam no assassinato de todos os familiares. Quando a família (que é desviante para os padrões dos rapazes) questiona seus algozes sobre o motivo de procederem daquela maneira, eles simplesmente respondem: fazemos isto porque é muito divertido, quanto mais lento mais engraçado e melhor! Na realidade, os dois jovens, Peter (Frank Giering) e Paul (Arno Frisch), dizem que a única explicação para seu comportamento é que eles gostam de matar e torturar as pessoas. Ficção ou não, os exemplos não cansam de aparecer, como é o caso de Erzsébet Báthory³³, Albert Fish³⁴, Pedro Alonso Lopez³⁵, Luis Alfredo Garavito³⁶ e Chico Picadinho³⁷.

O último tipo construído corresponde à figura que pode ser denominada como “Justiceiro de ocasião”. Entende-se ele como o tipo de ator social que recebe algum tipo de ofensa ou percebe um desequilíbrio que atinge diretamente seus conceitos de honra ou orgulho. Pensando em algum código abstrato que rege seu relacionamento social, ele age a fim de buscar um retorno ao estágio natural anterior a situação ofensiva. Costuma-se identificar esse tipo de ator da violência como aquela pessoa que seria incapaz de maltratar qualquer pessoa, mas que, a partir do

³³ Condessa Húngara que viveu entre 1560 e 1614. Ficou conhecida por uma série de torturas e assassinatos cruéis.

³⁴ Assassino em série americano acusado de abusar, torturar, matar e praticar canibalismo com cerca de cem crianças. Viveu entre 1870 e 1936.

³⁵ Serial Killer colombiano conhecido como “O Monstro dos Andes”, possui a maior contagem de mortos dentre os assassinos em série, em seu currículo são contabilizadas mais de 300 homicídios.

³⁶ Assassino em série colombiano acusado de matar mais de 176 crianças.

³⁷ Assassino esquartejador brasileiro.

momento em que é retirado de seu cotidiano, desencadeia uma reação violentíssima a qual, geralmente, ganha espaço nas páginas dos jornais.

O “Justiceiro de ocasião” em via de fato pode ser encontrado durante um linchamento, nesse caso, o artigo acerca do mesmo tema, escrito por Maria Victória Benevides e Rosa Maria Fischer Ferreira (1983), pode auxiliar nessa compreensão. O caso do linchamento discute uma questão que tange o “extravasamento” dos sentimentos de revolta, medo e/ou vingança que povoam aqueles afetados direta ou indiretamente pela violência que os cerca. Não há arrependimento ou sentimento de culpa por parte do linchador, em razão de sua “sede de vingança”, ainda mais quando ela se dá em respostas a crimes como abuso infantil ou tortura. O linchamento propõe sempre uma inversão de papéis, pois, aquele que pratica a vingança, mesmo que com o propósito de restabelecer uma ordem que fora alterada, pratica já sem saber o limite das ações. Ainda que saiba inicialmente, no decorrer da ação acaba ultrapassando esse limiar, passando a ser o algoz numa escalada da violência (iniciada pela vingança) que só é finalizada quando há a intervenção de um membro externo (geralmente o Estado).

Por meio dos exemplos supracitados, é possível vislumbrar que o comportamento do *homo brutalis/violens* é reconhecível na sociedade por meio de distintas manifestações, embora caracterizem, sobremaneira, a violência. Então, ao ver que os exemplos, ao longo do tempo, apenas se multiplicam, é perceptível que o fenômeno estudado merece, cada vez mais, atenção das ciências sociais, bem como de todas as outras áreas do conhecimento que versam sobre a temática. Mesmo sabendo da brevidade da análise procedida aqui, apresenta-se, agora, um fechamento para que seja permitido sintetizar as idéias aqui discutidas.

Foi traçado, inicialmente, um itinerário de algumas considerações teóricas sobre a definição da violência, chegando à conclusão de que ela é um fenômeno processual, de complexidade *sui generis*, que se atualiza à medida em que se manifesta na sociedade. Na realidade, o panorama teórico apresentado foi condizente com as reflexões da OMS, da filosofia e da sociologia, entremontes sustentadas por uma focalização antropológica, que tentou trabalhar com alguns textos clássicos acerca do tema. Posteriormente, foram apresentados os elementos suscitadores do comportamento violento na sociedade, valendo-se da “metáfora do rio” para compreender essas motivações. Por meio dessa comparação, chegou-se à conclusão de que a violência é como um rio, em seu decurso possui vários afluentes, que se interrelacionam a fim de formar a grande torrente que deságua nas manifestações sociais do fenômeno. Para compor de forma mais substancial a análise, decompôs-se a violência a fim de discutir as formas centradas nas ações contra o patrimônio ou pessoa restritas à cidade, ou seja, fez-se a análise da violência urbana, pensando com a contribuição de Durkheim para discutir os conceitos de moral, crime e punição, o que tornou a noção das ações que correspondem à violência urbana mais clara para a construção do objeto.

A relação entre literatura e violência foi o tópico posterior desenvolvido no trabalho. Tentou-se, por meio de uma exemplificação pontual, identificar algumas das mais relevantes rerepresentações do fenômeno da violência na literatura em geral. Partindo do assassinato de Abel por Caim, no Antigo Testamento, pensou-se sobre uma série de exemplos de homicídios, infanticídios, parricídios, guerras entre outras manifestações da brutalidade do ser humano, que se fizeram presentes em epopeias como *Ilíada*, *Odisséia*, *Divina Comédia*, *Hildebrandslied* e a lista segue

cada vez maior, o que permitiu definir a violência como um grande tema da literatura.

Por fim, pretendeu-se identificar um padrão de sociabilidade que apela para uma resposta essencialmente violenta às relações sociais: foi possível reconhecer o *homo brutalis/violens* como o indivíduo que utiliza a violência como princípio mediador dessas relações, ressaltando que esse padrão de sociabilidade não é privilégio da condição contemporânea, mas se torna cada vez mais acentuado por ela. Assim, depois dessa recapitulação, pode-se tentar responder a questão proposta nas discussões deste capítulo: a violência é inerente ou estranha à sociedade? Apesar de sempre se constituir como estranhamento, ruptura e causar espanto, esse fenômeno é inerente³⁸ ao convívio social e, atualizando-se a cada nova situação descrita como atitude violenta, necessitando, cada vez mais, de investigação teórica que permita o desenvolver de sua compreensão para a análise.

³⁸ A despeito da designação inerente, entenda-se que a violência nunca é considerada como normal e bem aceita. Reitera-se que ela é sempre chocante e sempre preocupante.

4 - O *homo brutalis/violens* na narrativa de Rubem Fonseca

4.1 Apresentação

O objetivo do presente capítulo é pensar sobre o modo como se apresenta a temática da violência nos contos de Rubem Fonseca, apreendendo nos contos, os tipos sociais descritos acima: “desgraçado cobrador”, “o cão raivoso territorial”, “o experimentador extremo” e “o justiceiro de ocasião”. Inicialmente, propõe-se apresentar um resumo das principais publicações do autor, para situar o momento histórico de produção dessas narrativas. Posteriormente, é apresentado o conjunto de narrativas que foram selecionadas para análise (a saber: alguns contos do autor os quais apresentam em sua maior parte descrição de comportamento caracterizado como violento). Uma vez delimitado o *corpus*, passa-se à análise das representações presentes na ficção de Rubem Fonseca relacionada à classificação dos tipos sociais da violência proposta anteriormente neste trabalho.

Finalmente, é proposto o conceito de “balança social”, uma metáfora que parece pertinente à produção fonsequiana e como uma perspectiva possível para a tentativa de compreensão da literatura produzida pelo escritor brasileiro.

4.2 - Análise do material selecionado

O universo ficcional dos contos de Rubem Fonseca (ao menos no que tange os contos selecionados) é, em sua maioria, composto por narradores autodiegéticos que, utilizando uma linguagem na qual há a mescla entre coloquialismos e erudição, entre conhecimento popular e acadêmico, chegam ao nível de pernosticidade, o que auxilia a caracterizar a literatura fonssequiana, assim como o cenário da ação em grande parte de suas narrativas: o Rio de Janeiro. O autor parece universalizar a cidade e fazer dela uma grande meca para todas as manifestações de suas personagens. Até mesmo quando a narrativa não se passa no Rio de Janeiro, o leitor é levado a entender que ela está lá ambientada, o que auxilia ainda mais em sua análise, pois, uma vez que se está pensando sobre um fenômeno social recorrente na sociedade brasileira contemporânea, é interessante que se recorte uma representação literária oriunda dessa sociedade.

O que também se faz notar, consoante com a leitura das publicações de Rubem Fonseca, é como o autor privilegiou a categoria de contos cada vez mais curtos. Em suas primeiras publicações, há um enorme número de contos mais longos, com um adensamento narrativo oriundo de uma estrutura intrincada de ações complexas. Conforme os novos títulos foram sendo publicados, o autor começou a deixar a estrutura mencionada para os romances (que apareceram entre uma e outra reunião de contos) e legou aos contos a dinamicidade e a objetividade de cenas mais breves. A concisão de sua narrativa possui uma peculiaridade que a de centrar o foco na ação. Como uma câmera em primeira pessoa, o leitor é conduzido pelo universo da violência, universo esse atravessado por um rol de motivos e razões para o comportamento violento, muitas vezes irracionais, mas que

o fazem mergulhar no pensamento dos personagens, revelando que, por trás de uma máscara tensa da violência, há a representação da angústia, da tristeza e do esvaziamento de sentido presentes na sociedade contemporânea.

Mais uma vez fica evidente o motivo da predileção de Rubem Fonseca pelo gênero conto: a rápida ambientação, a concisão temporal e a centralidade da ação, permitem ao ficcionista “golpear” o leitor dentro da narrativa, aturdindo-o, exigindo que ele se recomponha e que queira mais dessa sensação. A narrativa do conto curto contemporâneo convida o seu interlocutor a participar de uma luta rápida e emocionante, em que não se “mergulha”, porque o “mergulhar na narrativa” é demorado, exige muitas páginas, necessita da estrutura do romance para criar o delírio, para criar o universo ficcional e, só então, assentar o leitor nesse mundo. Não é isso que acontece com o conto curto. Nele, não se “mergulha”, despenca-se nele. O processo é distinto: resgata-se o leitor de uma normalidade para jogá-lo num cenário de delírio e loucura o qual não é muito bem explicado e que exige muito de quem lê para compreendê-lo em seus fragmentos. Enquanto a narrativa longa é um deleite, o conto curto é uma perigosa aventura.

4.2.1 - Os personagens fonssequianos: o perfil

Após a leitura das narrativas, foi possível identificar os personagens e as situações envolvendo diferentes tipos de violência presentes nos contos escolhidos do autor estudado. Neles, o perfil que mais está presente nos contos fonssequianos é o perfil do “experimentador extremo”. Ele é apresentado através de personagens que buscam modos radicais de experimentar a sensação de estar vivo. Nesse caso, pode-se pensar na ninfomaníaca que busca o espancamento para atingir um nível

de satisfação sexual máxima (“Diana”, 2006), ou o assassino que se refina e se especializa em matar velhas senhoras (“Henri” 1963), ou ainda homens que buscam a diversão numa briga dentro de um bloco carnavalesco (“Fevereiro ou Março”, 1963). O caráter do experimentador, oscilante, presente nos outros tipos ³⁹ busca, de maneira radical, questionar o que é estar vivo e inserido em uma sociedade cada vez mais impessoal e que, contraditoriamente, parece oferecer prazeres personalizados. Dentre os exemplos que mais parecem se adequar a essa classificação, talvez o mais significativo seja o do protagonista dos contos “Passeio Noturno I” (2004) e “Passeio Noturno II” (2004), que será, agora, analisado.

Em “Passeio Noturno I”, o narrador, autodiegético, descreve o processo de chegada à casa após um dia de comum de trabalho e, numa fala muito informal, conta para o leitor como premedita e executa o plano cruel de atropelar uma pessoa a cada noite. O relato é feito de modo muito tranquilo, como se o protagonista comentasse sobre algo extremamente trivial como uma caminhada no parque, haja vista o título do conto iniciar pelo termo “passeio”. Com a leitura da narrativa, é possível perceber que esse conto de entrecho simples possui indícios apresentados nas descrições iniciais da ambientação que possibilitam haurir uma temática concernente à contemporaneidade: a crise da figura masculina na sociedade.

Percebe-se que o protagonista, “chefe” da família, é uma distorção da figura do provedor, aquele que possui como função o sustento nas famílias patriarcais, sendo que não é mais recebido com alegria “momento de retorno ao lar”. A esposa o recebe com indiferença, os filhos são indiferentes a sua presença, excetuando o

³⁹ Entenda-se que não há uma rigidez dessa classificação. É compreensível que tais perfis podem se mesclar ou se alterar, o que parece ocorrer em contos mais extensos.

instante em que precisam pedir dinheiro. Com efeito, o diálogo é minimizado entre a família, relegado a apenas algumas frases curtas, sem muito entusiasmo.

O início da narrativa já sugere a fragmentação e a atomização das relações humanas:

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 impostação 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 aprender a relaxar. (FONSECA, 2004, p. 243).

As sentenças são curtas, o que ajuda a compor um ambiente de monotonia na casa do protagonista, pois, nesse caso, a casa em questão é o lugar da “esterilidade”, onde o protagonista é apenas mais um que por ali passa, numa inversão do sentido socialmente atribuído ao lar. São apresentados os demais personagens, todos pelo ponto de vista do narrador: os filhos isolados em seus quartos, a mulher jogando paciência e bebendo uísque. O papel do homem que era recebido com festa, do “grande patriarca”, está apagado nessa narrativa, metonimizando o cenário da sociedade atual. Eis a motivação necessária para a eclosão da ação do *homo brutalis/violens* caracterizado, nesse caso, como o “experimentador extremo”.

Uma vez que o papel de liderança está eclipsado e que o sentido de “ser no mundo” está esvaziado, o narrador precisa buscar um modo de afirmar, não só sua individualidade, mas também seu poder sobre outrem. Por isso, arquiteta um modo de infligir dor e sofrimento sobre alguém que não conhece (na primeira narrativa), para sentir, segundo a própria descrição, um “alívio”, que está muito mais relacionado à afirmação do desejo de sentir-se poderoso do que a qualquer outro fator. Consoante à prática de atingir as pessoas com o veículo, o narrador vai

considerando o que faz como algo que exige habilidade, técnica e, que ao final, manifesta a depuração da tensão e dos sentimentos, ou seja: considera uma arte. É o que se pode considerar como um modo de experimentação radical da vida. No momento em que, para sentir-se vivo, é necessário eliminar o outro, instaura-se um problema.

Na sequência dessa narrativa, se for possível assim denominar, “Passeio Noturno II”, o protagonista dá mais informações sobre si e, dessa vez, pretende acertar alguém com quem teve um relativo envolvimento. Em resumo, há um contato preliminar com uma mulher chamada Ângela com o narrador do conto, que leva para um posterior encontro entre os dois em um restaurante fino da cidade, local onde a mulher se revela extremamente superficial e desinteressante no entendimento do protagonista.

A narrativa em questão é uma demonstração ficcional da crise do relacionamento interpessoal, aliás, os dois textos que recebem o título de “Passeio Noturno” tangem essa temática. Foi mencionado o crepúsculo da figura masculina, pois parece ser um dos motivos que leva ao desencadeamento do comportamento relativo ao *homo brutalis/violens* no protagonista. Esse modo como se dá a relação interpessoal na sociedade contemporânea promove o afastamento da noção de reciprocidade entre os indivíduos, que fora anteriormente mencionada, o que gera uma oportunidade para o afrouxamento dos laços sociais de preservação do semelhante. Ou seja: não se vê mais o próximo como uma pessoa moral, como um igual. Vê-se o próximo com indiferença ou, no dizer de Girard (1990), um modelo rivalizador, portanto, deve-se vencê-lo a todo instante. Essa parece ser a tônica de todas as narrativas até aqui analisadas.

Estruturalmente, a narrativa fonssequiana que apresenta o perfil do “experimentador extremo” possui o foco narrativo autodiegético, a ação, por mais violenta que seja é descrita com a minúcia de quem se deleita com a prática do mal, como se o prazer fosse advindo da maldade, da brutalidade com que engendra suas ações. A ação do “experimentador extremo” não é justificada por ele, não há razão para que ele explique ao leitor o motivo pelo qual faz o que faz. Ele apenas realiza, desafiando o leitor a entender seu procedimento.

O segundo perfil verificado por meio da leitura dos contos fonssequianos é o do “Justiceiro de Ocasão”. Tem-se nesse tipo um rol de situações distintas em que, no desfecho, o personagem procede de maneira semelhante. As descrições vão de uma revolta em um asilo, na qual os protagonistas (idosos) sequestram os “enfermeiros” e buscam responder às humilhações, maus-tratos e mortes cometidas no local (“Onze de Maio”, 1989a), até a vingança de um pai e um tio que veem uma criança de sua família estuprada e morta por um homem de aproximadamente trinta anos (“Laurinha”, 2006). Acentua-se a complexidade das figurações do “justiceiro de ocasião” em contos como “Anjo da Guarda” (1997), “Teresa” (2006) e “Belinha” (2006), em que, um matador profissional⁴⁰, demonstra uma identificação com um sistema de moralidade muito rara para alguém que possui como função diária tirar a vida de outrem. Nas três narrativas, há uma ofensa às figuras tradicionalmente “imaculáveis” para a sociedade, a saber: a mãe, o pai e o idoso. Em dois dos contos, o assassino se nega a matar, mesmo sendo pago (com dinheiro, no caso de “Anjo da Guarda (1997)”, com sexo, no caso de “Belinha”(2006)), por acreditar que

⁴⁰ O personagem em questão, que aparece como protagonista dos três contos, denomina-se (o que não aparece explicitamente em todos os textos, mas que é possível recuperar por meio das caracterizações e pelas expressões comuns a ele) Zé. O homem é um matador de aluguel e demonstra, em diferentes textos, os diferentes perfis da violência, fato que será explicitado durante as análises do presente capítulo.

“pai a gente não mata”, o que, por extensão, também se dirige à mãe⁴¹. O próprio personagem deixa isso claro:

Ela levantou-se da poltrona e sentou-se ao meu lado, na cama. Quero que você mate o meu pai.
 Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente.
 (...) Ela curvou-se sobre mim, tirou minha cueca e começou a chupar o meu pau. Está bom?
 Umás quinhentas mulheres já chuparam o meu pau, mas nenhuma tinha a boca tão enfeitada quanto ela. Está bom? Depois de repetir isso, ela parou, sentou-se na cama e disse, se você não matar o meu pai eu vou deixar você, vai ter que arranjar outra garotinha pra foder.
 Outra garotinha igual a ela não existia no mundo inteiro. Mas belinha querer matar o pai fazia ela ficar feia e o meu pau murchou. (FONSECA, 2006, p. 21-22)

O que fica sugerido, nessa narrativa, é que o “justiceiro de ocasião” possui um relacionamento com o sistema de moralidade tão forte que ele é capaz de deslocar sua ação de criminosa à restauradora ou preventiva, pois evita um crime que seria extremamente ofensivo à consciência coletiva (no sentido durkheimiano da expressão). A prova disso é que ele mesmo repugna os mandantes dos assassinatos: “aquela conversa não tinha mais graça para mim, antes me excitava, agora me dava um certo nojo” (Fonseca, 2006, p. 24). Portanto, sua ação se dirige a evitar um crime muito maior, eis o que o justiceiro considera como motivo justo de seu procedimento. Algo muito semelhante se reconhece em “Teresa”. O mesmo homem (Zé), que possui um relacionamento não-conflituoso com seus vizinhos, principalmente a senhora idosa que cuida de Gumercindo (um homem incapacitado por um derrame), verifica que os filhos do vizinho e algumas “putas”, no dizer do narrador, estão maltratando dona Teresa. Ele se vale de seu instrumento de “trabalho”, a arma, para “despachar” os dois rapazes que amarraram a mulher em uma maca e a mantinham como cativa. O perfil do justiceiro pode ser reconhecido

⁴¹ Em *Anjo da Guarda*, o assassino não é contratado para matar a mãe do mandante, mas identifica a mulher que seria a vítima em questão como uma espécie de mãe.

pela última fala de Zé no conto “Teresa”: “voltei para meu apartamento. Um santo. Um santo porra nenhuma. Sou um assassino profissional, mato por dinheiro. Nem sempre” (Fonseca, 2006, p. 156) - essa última sentença denota que há uma moralidade que subjaz a ação assassina nesse caso. Pelo que foi analisado, parece haver um diálogo com o sistema de moralidade, porém uma moralidade relativa, que não exclui a eliminação do outro, apenas seleciona qual será eliminado.

Quando inicia a violência, o “justiceiro de ocasião” opera uma inversão de papéis na situação: passa de vingador a algoz, pelo fato de a violência proceder como forma de rompimento, de tal forma que o limite não pode ser estabelecido quando a violência irrompe. Pode-se concluir, segundo as situações descritas acima, que a ação do justiceiro de ocasião é muito próxima a da vingança. Caso se pense que toda punição está relacionada a um sentimento dessa natureza (vingativa), ou seja, contra a ação ofensiva dirigem-se os *pathói* da sociedade. A vingança é a dimensão que busca a restituição, mas atinge apenas o conflito.

O exemplo dessa ultrapassagem do limite é o conto “Laurinha” (2006), em que o narrador e o irmão buscam um meio de castigar o estuprador/assassino da menina que dá nome à narrativa, mas acabam rompendo a linha que impuseram para seu procedimento e acabam por igualar a ação, ou mesmo agir de modo mais perverso do que o castigado. Eis a inversão que foi mencionada: a vítima (indireta pois foi a filha do narrador foi quem recebeu a violência primeira) passa a ser o algoz implacável, assim como o violador inicial passa a ser a vítima da fúria vingativa do “Justiceiro de Ocasião”.

Passa-se, agora, para a análise das narrativas ao perfil do “Cão Raivoso Territorial”. Ele se caracteriza pela noção de que o homem possui um espaço próprio (não necessariamente físico) que não pode ser invadido sem que haja uma

represália violenta. No caso fonsequiano, o que foi possível perceber é que a figura do cão raivoso está associada, na maior parte dos contos (se não sem sua totalidade), à figura masculina. É o que se verifica em “Cidade de Deus” (1997), “Feliz Ano Novo” (1975), “Jéssica” (2006), “Desempenho” (1987) e, em alguns momentos, em “O Cobrador”⁴² (1989a). Em alguns casos, a motivação do “cão raivoso” está relacionada ao papel social que ele representa, como o traficante “dono do morro” que pode fazer qualquer coisa, até mesmo ordenar o assassinato de uma criança que não conhece para provar o quanto é poderoso (“Cidade de Deus”, 1997). Ou ainda como a situação do estivador que espanca a mulher após ter descoberto uma traição perpetrada por ela, em troca de uma intervenção cirúrgica que a tornaria uma mulher mais “bela” (“Jéssica”, 2006).

Caso se pense, nos termos de DaMatta (1997), sobre a distinção feita entre o espaço da casa e o espaço da rua na sociedade brasileira, poder-se-á interpretar as ações do “cão raivoso territorial”. DaMatta explica que há uma representativa distinção social para o brasileiro entre a casa e a rua. Segundo ele, o espaço da casa é o mais pessoalizado, é aquele em que o indivíduo deixa de ser anônimo e recebe os “predicados sociais” que lhe pertencem. O espaço da casa é aquele incorruptível, o que possui vida própria, sendo que essa vida é advinda de todas as pessoas que moram nela e de seus agregados. O que se pretende dizer com isso é que a “casa” para o brasileiro é, praticamente o ambiente “sagrado”, pois é lá que ele se reconhece como pessoa. Como o narrador de *Feliz Ano Novo* (1989b) diz ao ser perguntado sobre a possibilidade de ter roubado um televisor: “não sou nenhum babaquara para ter coisa estorrada no meu cafofo”. Lá ele dita as próprias normas. Isso se opõe ao espaço da rua, menos pessoalizado, aquele no qual o homem é

⁴² O Cobrador também se apresenta como “Desgraçado Cobrador”.

designado como indivíduo, refém de todas as condições, regulamentações, normas e dispositivos legais do Estado. É o espaço em que se defronta com a crueza da realidade, em que se é “mais um no meio da multidão”. O que problematiza a ação desse perfil é o fato de o homem que o apresenta querer estender tudo ao seu espaço, figurar como o líder ou como o mais representativo do poder em toda situação.

No tipo social identificado como o do cão raivoso, há a ideia de que se o espaço da casa for corrompido, há a necessidade de se restituir a posição original desse espaço por meio da imposição da força. Ademais, tal imposição pode ser interpretada como um dispositivo do ator em questão para afirmar o que considera como território que deve ser respeitado. Eventualmente, pode haver uma confusão entre os perfis do “cão raivoso” e do “desgraçado”, mas a diferença fundamental entre os dois é que o segundo não se enxerga possuidor daquilo que julga ser merecedor, e o primeiro não reconhece limites para aquilo que possui. Enquanto o “desgraçado cobrador” representa o homem que se vê como espoliado, o “cão raivoso” se reconhece como autoridade que não pode sofrer mácula alguma, como aparece no conto *Jéssica* (2006), em que Severino, o narrador-protagonista, narra :

Raimundo me chamou de corno, foi por isso que eu esperei a saída do turno dele, tarde da noite, e acabei com o cachorro. Duas facadas. Raimundo sabia que não se pode chamar o outro de corno, alguém sempre morre quando isso acontece. E o sujeito pode ser corno ou não, isso não interessa, voce não pode chamar de corno nem mesmo um camarada solteiro, ainda mais casado como eu. (FONSECA, 2006, p. 63)

Chamar o outro de “corno” é retirá-lo de sua posição de origem. Nas narrativas fonsequianos, as personagens não se denominam assim, a caracterização é efetuada por outrem, ou seja, alguém que não pertence ao espaço

do personagem e que, portanto, invade seu “território”. Quando essa invasão ocorre, a resposta imediata é a violência, pois o que foi percebido pela análise até o presente momento, é que o cão raivoso não procede pela via do pacifismo, tal qual um “macho alfa” age quando vê ameaçada sua posição, ele busca eliminar o invasor ou ofensor por meio da violência, nas palavras do personagem: “alguém sempre morre quando isso acontece”.

O último tipo sugerido e que é, agora, associado às narrativas fonsequianas é o do “desgraçado cobrador”. A denominação é oriunda dos próprios contos do autor. Como se observa nas narrativas “O Cobrador” (1989a), “Feliz Ano Novo” (1989b) e “Karin” (2006), os personagens que podem ser identificados com esse perfil. Veem-se como “alguém que não tem aquilo que merece”, ou como alguém espoliado pela sociedade, sendo que há uma tendência, pelo menos nos dois primeiros textos mencionados, a eliminar ou tirar por meio da força o que julgam possuir. Atente-se mais para as narrativas em questão.

Duas figurações da violência representadas por indivíduos marginalizados estão presentes nos contos “Feliz Ano Novo” (1989b) e “O Cobrador” (1989b), ambas guardando particularidades e semelhanças passíveis de confronto analítico. Numa leitura apriorística, é possível encontrar a figuração da violência como simples ação de repulsa à sociabilidade ou mesmo de ódio por perda da noção de reciprocidade⁴³ e um conseqüente distanciamento dos estatutos da moral na vida coletiva. Em “Feliz Ano Novo” (1989b) há três personagens que empreendem um assalto a uma festa promovida por pessoas de uma “casa bacana”, sendo que o objetivo da empreitada é desfrutar dos prazeres de uma comemoração de entrada de ano. A motivação inicial dos protagonistas está posta nas primeiras linhas do

⁴³ Ver Mauss (1950) *O Ensaio sobre a Dádiva*.

conto, tal qual em “O Cobrador” (1989a), a televisão apresenta bens de consumo que passam de desejo à necessidade, ou seja, o protagonista acredita que precisa dos produtos apresentados pela televisão para viver. É o que é identificado neste trabalho como “binômio necessidade-vontade”.

O conceito em questão é importante para compreender a *teoria do desejo mimético* nos contos fonsequianos. Após a identificação dos personagens que promovem a violência, reconhece-se que o perfil do desgraçado é o que mais demonstra essa necessidade-vontade. O que inicia como desejo (vontade), algo de que se pode prescindir, cresce e se transforma em necessidade, ou seja, algo imprescindível, portanto, o indivíduo acredita que deve se valer de todos os meios que estão à sua disposição para conseguir aquilo de que necessita. Como nos contos lidos se pode verificar, a violência parece ser o meio mais eficaz e conveniente, para os atores que apresentam o perfil do desgraçado, de conseguir o que desejam.

O narrador de “Feliz Ano Novo” (1989b) diz que “as casas de artigos finos venderam todo o estoque” também que “as lojas bacanas estavam vendendo roupas ricas para as madames vestirem no réveillon”. Posteriormente, o mesmo personagem diz que aguardará o raiar do dia para “apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros”, o que configura um panorama díspar entre aqueles que possuem muito e aqueles que possuem pouco, sendo uma das razões iniciais para o assalto que é praticado. Novamente, a contribuição de Oliven (1986) mencionada anteriormente pode ser utilizada para pensar essa motivação dos personagens que se entendem como “inferiores” em relação à posição social que ocupam.

Na sequência da diegese há a demonstração de uma noção de “sacralidade do lar”, que foi mencionada anteriormente, retomando a teoria de DaMatta (1997).

Daí, é possível abstrair a ideia de que há um relativo código moral entre os personagens que partilham a condição de “marginalizado” nessa narrativa. A noção de integridade de caráter para com aquilo que está dentro do espaço do lar é de grande importância para o narrador, o que será perceptível na fala e na ação dos personagens. Obviamente que não se pode perder de vista que no próprio lar não há produto de crime, ou que não há crime no próprio lar. O crime fica relegado ao espaço da rua, algo muito recorrente nos contos fonsequianos. É o que se repete em “Passeio Noturno” (I e II), “Teresa”, “Olívia”, “Anjo da Guarda”, “Manhã de Sol”, “Henri” e os exemplos se multiplicam.

Antes de prosseguir, é necessário descrever o perfil dos protagonistas de “Feliz Ano Novo”: o narrador (autodiegético), que não é apresentado com nenhum nome, aparenta ser o líder do grupo, o que decide quais ações serão tomadas e dá rumo à história. O que o impele a praticar o assalto é, sucintamente, o desprezo que nutre pelos ricos e a repulsa à condição na qual está imerso, nas próprias palavras: “eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido”. Pereba, o segundo a ser apresentado na diegese, é descrito como alguém de fala “devagar, gozadora, como cansado e doente”, possui uma motivação muito mais próxima à sexualidade, seu desejo está vinculado à carne em si, o narrador, ao se referir a ele, diz que “ele não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, o máximo que poderia fazer era tocar uma punheta”. Por fim, a última descrição, indireta por sinal, é de Zequinha, que aparenta ser uma pessoa que conhece o funcionamento do mundo do crime e a reputação de alguns criminosos “de respeito” como o personagem Lambreta, (mencionado na conversa entre eles, mas que não chega a aparecer em ação na narrativa), além de nutrir um ódio particular pelos policiais.

Retomando a noção de “integridade do lar” mencionada nas linhas acima, é possível entender de onde surge e como se desenvolve, na narrativa, tal concepção. A pressuposição de sacralidade do ambiente da casa está vinculada ao relativo código moral que os assaltantes da narrativa mantêm para que seus laços sociais sejam sustentados. Isto remete ao conceito de surgimento do sistema de moral na corporação descrito por Durkheim (1995). Ele permite compreender que é possível conceber a existência de uma doutrina moral particular entre os criminosos que garante o respeito mútuo e coesão das atitudes das personagens, chegando a configurar os assaltos e os atos considerados como delitos em um simples trabalho. No início da narrativa, o próprio narrador, comentando sobre Lambreta, diz que o amigo “trabalhou” em várias cidades, tendo mais de trinta anos de experiência em assalto a bancos. Finalmente, o que reitera o conceito relativo a casa, descrito linhas acima, é o fato de nem as armas ficarem na casa do narrador, nem o produto do assalto. Tudo é, posteriormente, depositado no apartamento de Dona Candinha. Mais uma vez, tem-se a ideia de que nem mesmo o produto do roubo pode ser guardado em casa, pois ele é maldito, fica reservado a outro espaço que não o espaço sagrado do lar.

Ao chegarem ao local onde pretendiam realizar o crime, os protagonistas iniciam um assalto para a satisfação dos desejos mencionados nas linhas iniciais da narrativa: Pereba consegue consumir o desejo sexual que o incitava desde o início da trama, Zequinha além de estuprar uma mulher ainda se propõe a fazer um jogo para testar o mito de “grudar alguém na parede com um tiro”, o narrador tenta, do seu ponto de vista, equilibrar a “balança social” que ele vê como desequilibrada no início da diegese. Ou seja, ele pode exercer seu “poder” sobre o outro, sem ter que

possuir a mesma condição financeira que eles, o que, em síntese, é uma disputa pela própria vida.

Desse ponto parte-se do perfil do “desgraçado cobrador” para a análise do *ethos guerreiro*⁴⁴ proposto por Elias (1997) e mencionado no capítulo anterior, pois parece ser uma operação dessa natureza que ocorre no “ponto de modificação”, se assim for possível denominar, das ações dos personagens.

“Cara importante faz o que quer, eu disse”. É a sentença proferida pelo narrador que mais leva a crer que o *habitus* mencionado, o do *ethos guerreiro* seja o motivo merecedor de atenção nessa narrativa. Considerando a descrição desse referido *ethos* mencionada anteriormente, é possível entrever que a ideia de indivíduo plenamente livre, que age unicamente pela “própria cabeça”, toma as decisões que lhe aprouverem mais, é um *continuum* da escrita fonsequiana. Os personagens manifestam suas vontades utilizando de uma violência extrema como meio mais eficaz de se relacionar com um grupo distinto do seu.

Como foi mencionado no início dessa análise, as ações na narrativa transitam entre a figuração da necessidade e do desejo (vontade), mas é o imperativo da vontade que promove a imposição da violência e da dor para a resolução dos problemas apresentados pelos protagonistas. Parece ser o *ethos guerreiro* que está presente no jogo promovido entre Zequinha e o narrador para tentar “pregar” um dos convidados na parede usando a carabina doze. A sentença que abre esse parágrafo soa como a tônica da cena: eles fazem porque podem, porque, agora, são “caras importantes”, os quais além de estar jogando com a vida alheia, ainda estão jogando com a própria vida, oscilando entre as posições de

⁴⁴ No texto de referência, Elias utiliza a construção *ethos guerreiro* em itálico. Assim será no presente trabalho.

liderança e subordinação em que a violência física suplanta a violência simbólica, promovida anteriormente pela força do capital financeiro sobre os personagens, o jogo promovido tenta demonstrar a oscilação dos perfis da violência na narrativa: tem-se o “desgraçado cobrador” de um lado no início, posteriormente há uma transição para o “experimentador extremo”, finalmente, há a possibilidade de pensar o narrador como um representante do “cão raivoso”. A figura subvertida do ladrão inglês Robin Hood pode ser utilizada para exemplificar parcialmente o comportamento desses homens da narrativa: roubar dos ricos sim, mas não para dar aos pobres, para apropriar-se do alheio.

O conto *O Cobrador* se aproxima muito da narrativa analisada anteriormente. Não só pela temática da violência, mas também pelo ponto de aproximação estar vinculado aos narradores e sua visão relativa à sociedade e a possibilidade de apropriação do outro pelo imperativo da vontade. Além da presença fortíssima *do ethos guerreiro* e da figura do “desgraçado” nos trechos de ambas as narrativas.

O que se tem, nesse caso, é a representação de uma realidade complexa e fragmentada, na qual ganham expressão a aparente indiferença e a agressividade, revelando o resultado dos processos de segmentação e especialização dos modos de vida e, por consequência, dos indivíduos. É importante considerar que “os mecanismos da sociedade massificatória tendem a conferir a tudo um caráter de similaridade” (Adorno, 1985). Assim, não se poderia pretender de outra forma o rigor de distinção que o homem dessa época faz de bens “necessários” a ele por direito. A visão do cobrador é essa elevação exponencial da falta de alteridade, pois o indivíduo é a tal ponto reificado e reificador que se considera a sociedade como uma espécie de “grande mercado” de trocas “em dívida” com o personagem. Nas palavras do próprio protagonista:

Digo, dentro da 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. (...) Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieria Fazenda, sorvete, bola de futebol. (...) Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo (FONSECA, 1989a, p14 -19).

É no referido ambiente de fragmentação que o protagonista quer ter tudo aquilo que não conseguiu e pretende conseguir, à força, sobre o outro. Tudo aquilo que o mundo lhe “deve” ocupa a mesma posição em sua mente: “aquilo que eu não tenho”. Devido ao caráter de semelhança conferido a tudo como Adorno (1985) afirmou ao pensar sobre a sociedade do século XX⁴⁵, os bens têm o mesmo *status*, ou seja, é tudo muito indistinto de valoração, como se o “respeito” e o “sorvete” fossem produzidos em uma mesma indústria, numa linha de montagem, sendo que é necessário (no caso do personagem referido), tanto para obter o sorvete, quanto o respeito, violar o espaço alheio, violar a integridade alheia.

Ocorre que, nessa “mercearia social”, ao Cobrador não cabe mais o pagamento. Agora ele transgredir o ritual da sociedade capitalista, não obedece mais a convenção da troca. A apropriação é sua moeda e, dessa forma, por meio do “fazer valer seu poder sobre outrem” ele constitui a própria identidade: o *homo brutalis/violens*, aquele que faz da violência sua expressão primeira da vontade, que se vale da brutalidade para se afirmar como indivíduo, fato que é consoante com a representação de “Feliz Ano Novo”: tem-se personagens que buscam o trânsito pelos grupos sociais utilizando a violência como tônica das relações, afirmando-se

⁴⁵ Em *A Dialética do Esclarecimento* (1985) Theodor Adorno pensa sobre o conceito de Indústria Cultural e sobre a massificação da própria cultura, explicando que a proposta iluminista de “esclarecimento” resultou em uma ferramenta ideológica que acabou por “domesticar o homem”, criando uma massa de dominados que subordinam a “alma do homem” à mercadoria.

como detentores do direito de impingir dor e sofrimento físico a outrem. Mesmo levando a agressividade a um patamar altíssimo, tanto o Cobrador quando os assaltantes de Feliz Ano Novo seriam figuras contemporâneas, pois “cada estado de civilização tem sua criminalidade própria” (Durkheim, 2007). Logo, a produção literária fonsequiana parece apontar para uma representação do estado de civilização atual, no qual há um cenário fragmentado de vontades imperativas que dirigem os indivíduos ao excesso.

A todo instante há aproximações entre os protagonistas dos dois contos, mais especificamente entre os dois narradores: descrevem-se como “fodidos”, ambos sentem nojo, ódio e repulsa quando em frente à televisão por não possuírem o que lá é mostrado, ambos consideram a ação de matar como “imposição de respeito”, ambos consideram que aquilo que estão fazendo é um tipo de “trabalho” ou “missão” e, por fim, ambos estão próximos a figura extremada de *Robin Hood*. Muito embora, enquanto os assaltantes tomam dos ricos para si, o Cobrador pensa que a melhor solução é eliminar os ricos de uma vez: “se todo fodido fizesse como eu, o mundo seria melhor e mais justo” (Fonseca, 1989a, p. 28). Entende-se, por fim, que o crime contemporâneo reflete o estado de sociabilidade contemporâneo.

4.2.2 - Os personagens fONSEQUIANOS: o modelo

Essa análise dos personagens fONSEQUIANOS parece indicar uma tendência à representação da violência como um elemento transgressor, como algo que rasga o tecido social, principalmente, porque é a transgressão que se dá com relação à moralidade. A ofensa verbal, a agressão, o homicídio apresentados nos contos de uma maneira chocante (afinal, a violência é sempre chocante) subvertem as relações sociais, pois colocam em xeque os valores constituintes da própria sociabilidade. A questão proposta por Fonseca, ao longo de seus contos, parece ser: que sociedade é essa que abarca indivíduos tão distintos que amam, odeiam, violentam, eliminam, praguejam, creem e, mesmo assim, convivem? A questão, difícil de responder, sugere que há uma crescente tensão nas relações sociais, pois, se para a resolução de um conflito ou a interação entre dois indivíduos deva ocorrer a eliminação de um deles, ou o subjugo, há, então, um problema.

Esse problema mencionado possui um desdobramento na ideia da própria constituição da sociedade. Norbert Elias, em seu livro *A Sociedade dos Indivíduos* (1994), introduz o raciocínio acerca da noção de sociedade apontando para uma dificuldade relacionada à própria definição do termo. Com efeito, o sociólogo alemão faz uma pergunta muito semelhante à encontrada nos contos de Rubem Fonseca: que sociedade é essa que se mantém num processo civilizador, sem um início demarcado e sem um propósito definido, possui indivíduos portadores de crenças, convicções e comportamentos distintos, com as mais variadas interações sociais e, ainda assim, não se desfaz totalmente? Dentre suas conclusões está a ideia de que a sociedade só é possível porque composta de indivíduos que, em sua atuação “singular”, desempenham funções que se correlacionam, ou seja, são interdependentes. Quanto maior é o processo de especialização da sociedade e de

seus meios de produção, maior interdependência há entre os membros dessa sociedade. O que parece sugerir que essa sociedade na qual todos estão imersos, uma “sociedade dos indivíduos” no dizer de Elias, funciona por meio da possibilidade de confiança nessas relações interdependentes. O que parece ser possível de se relacionar à noção de reciprocidade presente nas relações sociais como Marcel Mauss propõe no *Ensaio sobre a dádiva* (2008).

Em seu livro, Mauss designa o princípio da reciprocidade como fundamento da moral nas sociedades primitivas e modernas. Com efeito, ele estabelece a genealogia da troca avaliando os trabalhos de Malinowski acerca dos trobriandeses e suas observações relativas a outras tribos melanésias e a estende às sociedades modernas, asseverando que o sistema de moral é constituído pelo princípio da reciprocidade entre os indivíduos, o que seria advindo dos rituais de *potlatch* antigos, configurando compromissos morais entre clãs, povos e habitantes de cada localidade. Sendo que, esses compromissos morais, que fazem parte do surgimento da sociedade, devem ser mantidos para que haja o entendimento entre os indivíduos, sem necessidade de ação violenta para resolver as diferenças entre os homens.

Não se pode generalizar o pensamento dos dois intelectuais e acreditar que escrevem sobre a mesma situação. Elias propõe uma discussão que tenta abranger o todo dos sistemas sociais, enquanto Mauss está restrito às considerações antropológicas relacionadas aos rituais de troca nas sociedades tribais, a exemplo das tribos melanésias. Porém, a noção de reciprocidade que este descreve em seu trabalho possui um sentido muito próximo ao de relação de confiança entre os indivíduos descrita por aquele, pois as interações sociais sempre sugerem uma

troca, física ou simbólica e essas trocas devem ser bem-sucedidas, do contrário instaura-se um conflito.

Além da confiança, Elias estabelece que o autocontrole é outra necessidade imposta por sobre os indivíduos em meio à sociedade para garantir a sua coesão e funcionamento. Segundo ele, a chave para a estabilidade das relações sociais é a tentativa de ultrapassar ou conter o desejo individual. O funcionamento do sistema político, por exemplo, necessita de uma conjugação entre a confiança e o autocontrole, pois é fundamental crer no outro e ultrapassar-se a fim de não se utilizar da violência para a resolução dos conflitos. Durkheim já havia alertado sobre isso na *Divisão do Trabalho*, como foi explicitado anteriormente. Então, a violência estudada por Elias é o que se encontra em uma sociedade tensa, na qual parece haver um desafio para o convívio social: a exigência, cada vez maior, do autocontrole do indivíduo, em um contexto no qual os homens vivem juntos mas se pensam separados.

Tendo isso em vista, chega-se a pensar que os contos de Rubem Fonseca apresentam personagens os quais, em primeiro lugar, não acreditam nos demais e, em segundo lugar, que já não mais deixam de lado o desejo individual, o que acaba impossibilitando a resolução política dos conflitos estabelecidos. Ao ver o outro como inimigo, a exemplo do conto “O outro” (2006), Fonseca problematiza a sociabilidade tensa da sociedade brasileira contemporânea.

Na narrativa mencionada, um homem sai de sua casa a caminho do trabalho e vê, todo dia, um rapaz que lhe pede um trocado, uma ajuda, ao menos algumas moedas para que possa conseguir sobreviver. Ao longo da trama (bem breve por sinal), o protagonista (o homem que dá a esmola) começa a se sentir ameaçado pelo comportamento do rapaz, bem como começa a se sentir incomodado até

mesmo com a presença do “outro” em sua proximidade. A repulsa do homem chega a tal ponto que se vê obrigado a matar o rapaz mendicante e eliminar o problema da convivência não-desejada.

Nesse sentido, a teoria do desejo mimético de Girard pode ser utilizada para explicar em parte o procedimento desses atores descritos anteriormente. É o que será apresentado a partir de agora.

O perfil do “desgraçado cobrador”, que sugere uma tentativa de apropriar-se do que não é de fato seu, mas que se crê ser, parece estar mais próximo da noção de desejo mimético. Veja-se o caso de “O Cobrador”: quando o narrador-protagonista da narrativa se recusa a aceitar a troca proposta pelo sistema capitalista e decide responder com a apropriação por meio da força, ele elege um modelo para o seu desejo: aquilo que o outro possui e ele não. A narrativa em questão está cheia de exemplos desse desejo, como o narrador afirma, quer ter “respeito, sanduíche de mortadela, educação, namorada” entre outras coisas. “Ter o que o outro tem”. Esse é o princípio da teoria do desejo mimético e, como Girard (1990) afirma, quando não há a possibilidade de realização desse “desejo” por um dos atores agir com violência, há o início do *blood feud*, um tipo de escalada da violência, que parece não ter fim. No caso do conto em questão, realmente não há um fim e a violência parece ser motivada pelo desejo que, ao longo da narrativa, vai se transformando em necessidade. Aliás, é o que parece ocorrer em todos os contos em que o ator é identificado com o perfil do desgraçado: o binômio necessidade-vontade mostra-se como a tônica da ação dos personagens.

Outra situação que apresenta o mesmo perfil social inserido em uma situação semelhante é o conto “Feliz Ano Novo” (1989b). O modelo eleito é referente àqueles personagens considerados como ricos que se opõem, na narrativa, aos

protagonistas. A ação é fundamentada no desejo de ter o que o outro tem, de “ser o ser do outro”, no dizer de Girard (1990), e a violência não termina até que completem os atos que satisfazem seus desejos. O desafio da narrativa é entender que a violência apresentada ocorre porque é ela é o meio pelo qual os protagonistas encontram para equilibrar a situação que é descrita por eles como uma situação de carência material. Ademais, é a necessidade de ter, reforçada a todo instante pelo que os protagonistas (aqui não apenas de “Feliz Ano Novo”, mas também de “O Cobrador”) veem na televisão e que não possuem, que os fazem eleger os modelos mencionados como modelos de seu desejo.

O perfil do “cão raivoso territorial” também pode ser interpretado segundo a teoria do desejo mimético. No momento em que o ator manifesta o comportamento violento, ele seleciona um modelo que representa o indivíduo que tem reconhecimento, que possui o controle em qualquer situação, ou seja, o representante de uma posição que não pode ser ofendida, ou mesmo questionada. No caso do conto “Feliz Ano Novo”, é possível encontrar o modelo adotado pelos protagonistas da narrativa: um personagem que não está presente, mas que é mencionado pelos personagens como importante (Lambreta), como alguém de reputação e respeito. Trata-se de Lambreta, o homem que “faz o que quer”. Lambreta é um personagem temido e respeitado pelos demais, ou seja, com o qual eles gostariam de serem identificados. Nesse caso, o modelo possui algo que eles não possuem completamente: força e respeito. Em virtude disso, há o desejo (necessidade) de “ter o que o outro tem” e, na narrativa em questão, a violência se dirige a quem se interpuser entre o indivíduo e o “ter-ser” objetivado por ele.

O “experimentador extremo” pode seguir a mesma lógica, porém com motivações um pouco diversas. O modelo eleito por ele não pode ser conhecido,

apesar de ser ansiado. Do contrário, eliminaria a sua necessidade de experimentar para questionar sobre o que é viver. Pensando acerca do protagonista do conto “Passeio Noturno” (I e II) é possível compreender essa idéia. O homem que se vê na impossibilidade de adotar um modelo com o qual se identificar, pois transita entre a figura eclipsada do marido e a imagem assustadora do algoz, acaba se percebendo como “vazio de sentido”, por conseguinte busca uma maneira preencher seu desejo (necessidade) de ser. Encontra na eliminação do outro, a afirmação de si.

Por fim, cumpre tentar compreender a motivação do “justiceiro de ocasião”. Este parece ser o perfil que mais oferece dificuldade em sua caracterização, se for pensado em termos girardianos. Pensar em um “outro” adotado como modelo para o desejo mimético, na pretendida situação, é bastante complexo, uma vez que, em sua ação, o perfil em questão não adota um modelo para “ser e ter”, mas parece dirigir contra um indivíduo uma agressividade latente, proveniente de uma situação que sugere algum tipo de transgressão à “consciência coletiva” (no sentido de Durkheim, 1978). O procedimento da violência no perfil do justiceiro de ocasião parece demonstrar que, por mais que se pense nos termos “indiferença”, “individualidade”, há um sentimento que tenta manter a coesão social. Assim, se o justiceiro de ocasião for pensado como o indivíduo que inicia a violência para tentar restaurar ou manter o “tecido social”, é possível acreditar que ele possui um modelo eleito para o desejo mimético que considera o respeito, a lealdade e os laços familiares como o que há de mais valioso para a vida em grupo.

Para sintetizar, podem-se destacar as conclusões principais a que foi possível chegar: o “desgraçado cobrador” possui um modelo claro (o outro); o “cão raivoso territorial” possui um modelo abstrato de líder ou “sujeito importante” que deseja ser; o “experimentador extremo” precisa de um modelo, mas não o conhece de fato, por

isso busca as experiências extremas da violência; finalmente o “justiceiro de ocasião” possui um modelo o qual seria aquele que considera o respeito aos amigos, a lealdade e a valorização das relações familiares.

Independente de qual seja o perfil apresentado, há um rompimento do “autocontrole do indivíduo”, conceito que foi caracterizado por Elias (1994) como “fundamento” para o funcionamento do sistema social. Cabe tentar compreender o que dirige o indivíduo para esse rompimento. Segundo o próprio Elias, o convívio em sociedade é sinônimo de uma disputa. Ao passo que as relações sociais vão se especializando, as exigências dessa disputa se tornam mais rigorosas, ou seja, exigem do indivíduo uma adequação às novas regras desse “jogo social”. Nesse sentido, qualquer impossibilidade ou obstáculo à ação individual pode ser caracterizado como um adversário, um rival, portanto, há uma tendência a reconhecer, no outro, um inimigo⁴⁶. É essa a tendência representada por Rubem Fonseca em seus contos. No espaço eleito pelo escritor para ambientar suas narrativas, o das grandes cidades, figuram personagens que se alijam da necessidade de se respeitar as convenções sociais a fim de saírem vencedores da disputa das tensões provenientes da vida em sociedade.

⁴⁶ O que não se opõe necessariamente à teoria de Girard (1990). O modelo não pressupõe imitação, apenas um paradigma do desejo para o indivíduo. Logo, o outro pode ser modelo e, ao mesmo tempo, inimigo.

4.2.3 - Os personagens fONSEQUIANOS: a balança

Norbert Elias (1994) fala sobre o conceito de “balança social”, em que os pratos são dados pelos conceitos “nós” e “eu”, o qual auxilia o homem a entender quem ele é como ser social e individual. É possível compreender que, na construção dos personagens fONSEQUIANOS, há, também, o indício de uma “balança social” na captação da imagem culturalmente construída desses perfis sociais ficcionalizados. Pretende-se, nesta subseção, descrever como a narrativa apresenta o desequilíbrio dos pratos dessa “balança”.

Rubem Fonseca adota um processo semelhante ao de Edgar Allan Poe para garantir a coerência interna da narrativa, ou seja, a verossimilhança durante a preparação do conto: seus narradores, quando autodiegéticos, ao longo da narrativa, apresentam descrições e/ou indícios que “justificam” suas ações. Como exemplo, é possível pensar sobre os contos “O Cobrador” (1989a), de Rubem Fonseca, e “O coração delator” (“A tell-tale heart”, no original, 1843), de Poe.

Na segunda narrativa (a de Poe), o protagonista assassina, durante a noite, um homem velho com o qual morava, explicando que o motivo provável para o assassinato era a imagem de um dos olhos do velho: um olho branco, que reluzia em todas as partes da casa antiga.

Mais importante que o homicídio é a sequência de eventos que ele causa para a narrativa: o protagonista oculta o cadáver, recebendo, logo após, a visita de investigadores que procuram pelo velho. Enquanto estão realizando o interrogatório, o protagonista diz ter começado a ouvir um som semelhante à batida de um coração - o coração do homem que ele matou. A cada momento, o som fica mais forte, até que não ser mais suportado pelo narrador que se entrega e confessa o crime.

O que interessa para os propósitos do exemplo é o fato de, a todo instante, o narrador de Poe precisar justificar suas ações, explicando que, por mais que pareça, ele não é um homem louco, “conta o fato calmamente”, não pode ser louco, alguém na condição de insanidade não seria capaz de fazer o que ele fez (aguardar o momento exato para executar o plano do assassinio) tão meticulosamente.

Não é necessário estabelecer um recorte cronológico exato, não é necessário dizer alguma palavra sobre o passado, ou sobre outros fatos além daquele que está sendo narrado: a voz do narrador é o único indício que o leitor possui para conhecer a ação da narrativa. O leitor precisa aderir ao ponto de vista de quem conta para poder chegar ao resultado pretendido por Poe: criar a ambientação necessária para o surgimento do “evento sobrenatural” que encerra a ação e, assim, dar o tom de “terror psicológico” à narrativa.

De modo análogo a Poe, procede Rubem Fonseca, muito embora se adapte às necessidades que o tema escolhido, a violência, exige para a composição da narrativa. No caso de “O Cobrador” (1989a), o narrador também precisa justificar seus atos dando ênfase à sua situação anterior aos eventos que pratica durante a ação da narrativa. Assim, parece fornecer motivação necessária, ou mesmo a justificativa cabível para explicar que ele precisa tomar o que deveria ser seu por “direito” pela força, pois é o único discurso que ele conhece. O que o leitor é “orientado” a perceber é que a violência não ocorre de maneira gratuita, ela está sendo empregada por alguém que considera haver algo em desacordo com a situação que considera “normal”. Por mais que se imagine o comportamento violento como “desmotivado”, os narradores de Rubem Fonseca fornecem indícios que permitem entender que há uma motivação própria a eles em cada narrativa e, essa motivação será entendida como um “desequilíbrio da balança nós-eu”.

Para os quatro perfis descritos neste trabalho, há um entendimento particular de como ocorre o pendor dos pratos da balança para algum lado. Sendo que o esse processo (o desequilíbrio) está relacionado com a motivação de cada um desses perfis. É o que será descrito a partir de agora.

Para o “desgraçado cobrador”, há situação contra a qual deve se levantar em ação violenta é a opressão do resto do mundo. Como se, contrariando o discurso da literatura com discurso de auto-ajuda, “o mundo todo conspirasse contra ele”. Uma vez que seu modelo de desejo está relacionado com o imperativo da *necessidade-vontade* mencionado anteriormente, todos que parecem ter o que ele não tem serão alvos de sua agressividade, serão os obstáculos entre ele e o equilíbrio pretendido da “balança” do seu ponto de vista. Tenha-se como exemplo “Feliz Ano Novo” (1989b)

Para o “cão raivoso territorial”, a ofensa à imagem de poder que ele ostenta, ou pensa ostentar, é a situação contra a qual seu comportamento violento se insurge. A “balança social”, nesse caso, é percebida como desequilibrada em razão, não da opressão, mas da ameaça. O indivíduo que se entende como ocupante do posto de liderança não pode ser questionado ou desafiado, o que será respondido com uma investida de fúria, desencadeando a violência. Tenha-se como exemplo o conto “Jéssica” (2006)

O “experimentador extremo” percebe o desequilíbrio da balança relacionado à própria noção de necessidade e vontade. Ele parece ser o resultado do esvaziamento do indivíduo contemporâneo, o qual se vê em desvantagem, uma vez que precisa de experiências cada vez mais desafiadoras, precisa questionar o que é estar vivo. Ou seja, sua vontade se transforma em necessidade e, se ela não for saciada, o indivíduo irá entender a si como alguém em desvantagem em relação aos

demais, pois o “eu” precisa estar ao menos equiparado ao “nós”. Tenha-se como exemplo o conto “Passeio Noturno I” (2004)

Por fim, o “justiceiro de ocasião” percebe a noção de desequilíbrio da balança “eu-nós” relacionada a uma ofensa a algum tipo de consciência moral particular, a qual o faz agir para tentar restabelecer a ordem anterior. A balança pende para o “nós”, que é representado pelo outro, no momento em que ele contraria a ordem imposta pela consciência moral relativa ao justiceiro. Então, ele se vê obrigado a agir para punir quem age contra essa moral. É uma versão individualizada da concepção durkheimiana de moral, crime e punição, que foi discutida anteriormente. Como exemplo, a narrativa “Laurinha” (2006).

Independente de qual seja a motivação aceita para entender a noção de desequilíbrio da relação nós-eu, mencionada na presente subseção, a raiz de todas as motivações está no indivíduo e em seu entendimento de estar em desvantagem em relação aos demais. Pode ser essa a razão pela qual a violência é narrada com uma focalização autodiegética: é o indivíduo que narra, de seu ponto de vista, suas razões, suas motivações, em suma transmite a experiência vivida por si e como ele tenta conseguir aquilo que deseja. Quando ele vê sua necessidade-vontade frustrada, a violência é a saída encontrada para tentar equilibrar, aos olhos do protagonista, o que parece impossível pelos meios da pacificidade, é o que se pode perceber pela leitura das narrativas fonsequianas.

Este capítulo pretendeu apresentar três planos de análise que parecem ser importantes para a análise das narrativas de Rubem Fonseca quando o tema escolhido é a violência: o perfil social ficcionalizado pelo autor, o modelo relacionado ao desejo de “ter e ser” que cada perfil parece possuir e, por fim, a noção do desequilíbrio da “balança social” que cada perfil possui como elemento motivador de

sua ação. Esses três planos auxiliam a compreender como é ficcionalizado o indivíduo contemporâneo, permitindo também perceber que a violência possui diferentes atores, diferentes motivações, diferentes manifestações, diferentes contextos, mas um só resultado: o espanto daqueles que a recebem. No caso da narrativa, o leitor.

5 - Considerações Finais

Partindo da bibliográfica relacionada à fortuna crítica relacionada à narrativa de Rubem Fonseca, verificou-se que muito se fala sobre a violência como tema em sua escrita, porém a investigação acerca dos personagens que praticam a violência na narrativa é menos presente. Uma vez que a leitura das narrativas fonsequianas apresenta diferenciações entre os comportamentos descritos como violentos, verificou-se a necessidade de se adotar um conceito de violência que atendesse ao propósito do trabalho e que permitisse identificar os perfis sociais que representam os atores sociais da violência.

A violência para o presente trabalho é caracterizada não como um fato estanque, mas como um processo que depende do contexto. Um processo que se faz por meio do rompimento de acordos socialmente estabelecidos que prescrevem liberdade e autonomia dos atores, gerando qualquer tipo de lesão (física ou simbólica), rompimento tal que possibilite uma nova ordenação da hierarquia social (ao menos momentaneamente), ou seja, que firme novos acordos (que vêm da parte de quem promove e aceitos por parte de quem recebe o comportamento violento) realizando, desse modo, a manutenção do poder (sempre transcendente ao nível simbólico).

Os quatro perfis sugeridos para a compreensão do fenômeno da violência nas narrativas fonsequianas foram o “desgraçado cobrador”, o “cão raivoso territorial”, o “experimentador extremo” e, por fim, o “justiceiro de ocasião”. Todos esses perfis estão articulados sobre a teoria girardiana do *desejo mimético*, buscando construir

um modelo de ação e compreender o desequilíbrio “balança nós-eu”, a fim de compreender suas motivações para o comportamento violento.

O “desgraçado cobrador” tem sua violência relacionada à necessidade de expropriar, pois ele precisa conseguir o que quer à força, sendo esse o único discurso que considera legítimo. Como crê que o outro é seu rival, faz o que for preciso para conseguir o que acredita precisar, principalmente eliminar o rivalizador.

O “cão raivoso territorial” tem sua violência relacionada à imposição da imagem de si como poderoso, a qual não pode ser desafiada. Não é igual ao perfil anterior, pois possui algo que deseja manter, o que parece ser, em grande parte dos casos, a imagem de quem sempre pode realizar o que pretende.

O “experimentador extremo” é o ser esvaziado de sentido que precisa preencher seu vazio com algo que o faça sentir, com algo que questione o que é estar vivo. Quando a violência faz parte dessa experiência, ela parece transcender ao nível patológico, que o impele a buscar experiências cada vez mais brutais para satisfazer suas necessidades de afirmação de “ser”.

Finalmente, o perfil do “justiceiro de ocasião” tem sua violência relacionada à ação retributiva, ou seja, contrária a uma transgressão que abala o sistema de moralidade relativo ao indivíduo. O caráter de justiça ao qual se relaciona a ação violenta fica a critério particular, uma vez que se trata da sua relação com a moral ofendida pela ação alheia.

Os perfis identificados podem auxiliar, a partir do presente trabalho, a compreender como Rubem Fonseca interpreta as imagens sociais da violência na sociedade contemporânea, sem privilegiar ou identificar apenas um perfil de *homo brutalis/violens*, ou seja, os quatro podem coexistir ou aparecer de maneira diferente em cada personagem. O que quer dizer que o “desgraçado cobrador” também pode

apresentar características do “experimentador extremo” dependendo, da situação na qual está atuando, como é o caso do conto *O Cobrador* (1989a) analisado anteriormente, em que o protagonista apresenta-se como o “desgraçado” inicialmente, depois apresenta o comportamento do “cão raivoso” e, por fim, demonstra a ação relativa ao “experimentador extremo”

Ao escrever narrativas que representam esses quatro perfis sociais dos atores da violência, Rubem Fonseca acaba tipificando personagens que problematizam a situação das relações sociais contemporâneas, apontando para uma reorganização dessas interações, a qual está profundamente relacionada com a nova estruturação das grandes cidades. O que parece ser a conclusão do autor é que “a cidade cresceu e diminuiu o homem” e, por isso, ele precisa buscar novas maneiras de se refazer e de, realmente, “ser” no mundo contemporâneo. Dessa maneira, a literatura fonsequiana pode ser entendida como a expressão atual de uma arte relacionada com a estética do grotesco que, a seu modo, aparece renovada por retirar de cena o monstro, o medo ou o terror psicológico que eram, tradicionalmente, presentes do surgimento da literatura até o século XIX e inserir a brutalidade do ponto de vista da primeira pessoa, ou seja, daquele que pratica a ação violenta e, em grande parte das vezes, deleita-se com essa prática.

Para finalizar, cabe retomar o debate anterior acerca da “Metáfora do rio” para pensar sobre o resultado do presente trabalho. Assim como o conceito estabelecido foi fortuito para pensar sobre a caracterização da violência na sociedade contemporânea, ele também o é para discutir a violência na ação das narrativas fonsequianas.

De acordo com a teoria em questão, é extremamente difícil identificar de onde partem as ações descritas como violentas especificamente, uma vez que há a

consonância de fatores sociais que atuam sobre o comportamento dos indivíduos, ora oferecendo produtos que são inatingíveis, ora privando-o até mesmo da vontade de “ter” e “ser”. O que se pode ter, dentre todas as motivações, é um sinal, uma característica que se mostre como mais preponderante e, assim, apostar nesse aspecto como o motivador mais evidente da ação violenta. Por isso, é possível aproximar as narrativas fonsequianas da metáfora em questão: todos os personagens estão imersos nesse rio, nessa torrente de águas da violência. Cada um a seu modo, cada um advindo de um afluente distinto, mas que acabam, todos eles, desaguando em uma grande foz que é o *homo brutalis/violens*. E a narrativa fonsequiana somente assusta e cativa o leitor, porque, certamente, quem lê possui o medo da violência, mas também possui seus afluentes de *homo brutalis/violens*.

6 - Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AMARAL, Marcela da Silva. **Rubem Fonseca: a escritura como violência ou a palavra como arma**. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARBOSA, Camila Franco. *Matar é viver: a violência em contos de Rubem Fonseca*. In: **Revista Eutomia**. Ano II, n 1, s. d.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do Mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papirus, 1990.

BENEVIDES, Maria Victória, FERREIRA, Rosa Maria Fischer. *Respostas populares e violência urbana: o caso do linchamento no Brasil (1979 - 1982)*. in: PINHEIRO, Paulo Sérgio (org.). **Crime, violência e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRENER, Fernanda Machado. *A representação da cidade nos contos de Rubem Fonseca*. In: CELLI - COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais...** Maringá, 2009, p. 364-371.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CENTRO CATÓLICO DE INTELLECTUAIS FRANCESES. **A violência**. Rio de Janeiro: Laudes, 1969.

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. *A violência como discurso em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca*. In: **Revista Terra roxa e outras terras**. v. 15, 2009.

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

CORRÊA, Felipe Botelho. *A violência do cotidiano: uma análise da série de reportagens 24 horas em O Globo*. In: **Comum**. Rio de Janeiro, v. 12, n 28, 2007.

CORTÁZAR, Júlio. **Do conto breve e seus arredores. Valise de cronópio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993

DADOUN, Roger. **Violência: ensaio acerca do “homo violens”**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DAMATTA, Roberto. **A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Você sabe com quem está falando?* Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil. in: DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

DUMONT, Louis. **O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do pensamento: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DURKHEIM, Émile. **Da Divisão do Trabalho Social**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães, a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FONSECA, Rubem. **O cobrador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.

_____. **A Coleira do Cão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.

_____. **A Confraria dos Espadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Feliz Ano Novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

_____. **A Grande Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Histórias de amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

- _____ **Os Prisioneiros**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.
- _____ **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- FOULCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humans**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREITAS JÚNIOR, Dário Taciano. *Três passeios pelo Rio: a ficção obscena de Rubem Fonseca*. Disponível em http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n2_10-TRESPASSEIOS.pdf
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1989.
- GIRARD, Rene. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1991.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ISER, Wolfgang. **The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology**. London: Johns Hopkins University Press, 2010.
- KIRSH, Steven J. *Cartoon violence and aggression in youth*. Disponível em: www.sciencedirect.com, acesso em 21/06/2010.
- KRUG, Etienne G. et al. **Relatório Mundial Sobre Violência e Saúde**. Genebra/Brasília: OMS/OPAS/UNDP/Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, 2002.
- KUSTER, Eliana. *Da ordem. Da cidade. Da literatura: personagens à beira do "ruim do mundo"*. Brasília: Revista Sociedade e Estado, v. 22, n. 3, 2007.
- MACHADO, Glacy Magda de Souza. *Rubem Fonseca, o Rio de Janeiro e a violência nas cidades modernas*. In: **Travessias**. Ed. 3, s. d.
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio (org.). **Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MANGUEL, Alberto. **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2008.

MARTUCELLI, Danilo. *Reflexões sobre a violência na condição moderna*. Tempo Social; Ver. Social. USP, São Paulo, 11(1): 157 - 175, maio de 1999.

MISSE, Michel. **Crime e violência no Brasil Contemporâneo: estudos de sociologia do crime e da violência urbana**. Rio de Janeiro: Editora Lúmen Júris, 2006.

MORAIS, Régis de. **O que é Violência Urbana?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

OLIVEN, Rubem G. **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1986.

PETRIK, Tiago. *O personagem Rubem Fonseca*. In: **Revista Bravo Online**, disponível em <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/rubem-fonseca-seminarista-510204.shtml>, acesso em 20/01/2010.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Violência Urbana**. São Paulo: Publifolha, 2003.

PEREIRA, José. **Violência: uma análise do homo brutalis**. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.

SILVA, Gisele Batista da. **A produção do paradoxo entre homem e real: ressentimento e rebeldia em *Feliz Ano Novo***. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Deonísio da. **Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, Mídia e Violência**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TREVISAN, Dalton. **Cemitério de elefantes**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VIEIRA, Cláudia de Souza da Natividade. *O corpo, os sentidos e a violência*. In: **Revista Terra roxa e outras terras**. v. 15, 2009.

ZALUAR, Alba. *Violência e Crime*. In **O que ler na ciência social brasileira (1970 – 1995)**. São Paulo: Editora Sumaré: ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999.

ZALUAR, Alba e LEAL, Maria Cristina. *Violência extra e intramuros*. In **Revista Brasileira de Ciências Sociais** v. 16, n. 45, 2008.