
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

RUBEM FONSECA: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA E DAS RELAÇÕES DE PODER ENQUANTO AGRESSÃO AO LEITOR NO CONTO “O COBRADOR”

Antonio Rediver Guizzo (FAESI/UNIGUAÇU)
antonioguizzo@bol.com.br

RESUMO: Em uma linguagem concisa, contundente e perturbadora, a literatura de Rubem Fonseca procura revelar, nos menores detalhes, a violência, as diferenças econômicas, erotismo e as relações de poder surgidas nas grandes metrópoles. Nesta perspectiva, este artigo pretende analisar o conto “O cobrador”, no qual a voz do elemento marginalizado exhibirá, por meio da violência, as falhas da sociedade moderna e conduzirá o leitor à incomoda reflexão sobre seus princípios, valores e leis, ora pela empatia, ora pela aversão ao indivíduo transgressor e seu discurso.

PALAVRAS-CHAVE: literatura contemporânea; violência; poder.

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.
Rubem Fonseca

Concisa, contundente, perturbadora – a literatura de Rubem Fonseca caracteriza-se pela afronta direta ao leitor, além de desnudar, nos menores detalhes, as novas formas de violência que acometem a sociedade contemporânea.

Iniciada no mundo pós Segunda Guerra Mundial, sua obra surge em uma época na qual o ambiente literário, saturado de ficções orientadas pela vida interior, ambicionava situações dramáticas de curta duração, que permitissem “manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (Candido 1989: 213), e que repre-

sentassem as “psicologias adaptadas às contingências do momento de intensidade emocional” (Lucas 1976: 122). Uma literatura que se orientasse, imprescindivelmente, para um novo ponto de vista, como aponta Silvino Santiago, em artigo intitulado *O narrador pós-moderno*: “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (2002: 49-50).

Outrossim, urgia à “nova literatura” que reproduzisse e refletisse sobre as novas relações sociais, interpessoais e comportamentos individuais nascidos nos grandes centros urbanos:

Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade. (Candido 1989: 211)

Neste perspectiva, no âmbito nacional, além da aceleração da vida nos grandes centros urbanos e da intensificação das disparidades sociais, vivia-se em uma época marcada por outras contrariedades: por um lado, a sociedade sofria sob a ditadura militar dos anos 70 – “o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais” (Gaspari 2002); paradoxalmente, o país comemorava as vitórias na Copa do Mundo, as inéditas taxas de crescimento econômico e a propaganda ufanista do chamado “milagre brasileiro”. Além disso, vivia-se na época do aparecimento da TV em cores e princípio do vertiginoso crescimento da indústria cultural, voltada ao entretenimento das massas, que, por muitas vezes, serviu para obscurecer as relações sociais conflitantes:

A opulência visual eletrônica criada pela emissora (*Globo*) contribuiu para apagar definitivamente do imaginário brasileiro a idéia de miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa, ou na pior das hipóteses antisséptica [...] contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público. (Kehl 1979: 12)

Neste complexo cenário, em narrativas impactantes, viscerais, Rubem Fonseca percorre favelas, subúrbios, ruas e mansões, revelando e retratando cruamente a violência, o apelo comercial da cultura de massa, o embate entre as classes, o acirramento das diferenças econômicas, o preconceito e o erotismo oriundos das novas relações sociais estabelecidas no Rio de Janeiro da segunda metade do século XX. E, também, afrontando o leitor com esta nova realidade na qual “o pluralismo moderno leva a um enorme relativismo dos sistemas de valores e de interpretação” (Berger &

Luckmann 2004: 50) – crise de sentidos que se evidencia pela multiplicidade de vivências fragmentadas, nas quais “não cabem mais os grandes ideais de totalidade como Pátria, Céu, Revolução, Libertação” (Queiroz 2006: 4).

Esta prosa da era da aceleração, do dinamismo, da fulgurância, das diferenças, da pluralidade, nas mãos de Rubem Fonseca, não visará entreter, mas sim, perturbar, chocar, agredir deliberadamente o leitor. E, para isto, utilizar-se-á da desliteralização, da desierarquização entre a cultura popular e a erudita, da subversão do discurso dominante, da dessacralização dos símbolos religiosos e da própria religião, da ironia, da contingência, do ecletismo estilístico e, principalmente, da violência – característica fundamental da prosa fonssequiana.

A violência, em Rubem Fonseca, não se encontra apenas na representação de uma sociedade contraditória e conflitante. Em uma sociedade que “é, a um só tempo, sofisticada e bárbara” (Bosi 1974: 18), ela ultrapassa os limites do enredo e incorpora-se na linguagem que, em si própria, reflete, sem preconceitos ou valorações, a desumanização, o conformismo, a prevalência do impulso sobre a razão, a efemeridade e a banalização da violência: “Saqueei o 38 e atirei no pára-brisas [...] O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidor. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha. [...] você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê um tiro de misericórdia?” (167)¹

O dinamismo da narrativa, a descrição da cena reduzida ao mínimo necessário, a indiferença do discurso diante do trágico, a ausência de preconceitos, a simplicidade da enunciação nas mais diversas atrocidades – “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf” (168) – revelam um autor que encontrou, na violência, na vileza e no erotismo, a possibilidade de construir uma voz narrativa única, inconfundível, que revela e evidencia – pelo discurso e, principalmente, inserida no próprio discurso – as manifestações mais condenáveis da sociedade moderna. Ou, como afirma Antonio Candido:

Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (1989: 210)

Dentro desta perspectiva, este artigo pretende analisar o conto “O cobrador”, publicado em 1979, em obra homônima, no qual a voz do elemento marginalizado exhibirá, por meio da violência, as falhas da sociedade moderna e conduzirá o leitor à incomoda reflexão sobre seus princípios, valores, moralidade e leis, ora pela empatia, ora pela aversão ao indivíduo transgressor e seu discurso.

¹ Nota bene: as referências à obra de Fonseca (1979) serão feitas apenas com o número das páginas.

Neste conto, narra-se, em primeira pessoa, a trajetória de um homem que sai às ruas cobrando o que lhe devem – “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (166). Pertencendo a classe menos abastada – dos “fodidos”, como ele mesmo denomina –, o personagem, da mesma forma que seus semelhantes, é desprovido da quase totalidade dos objetos, ações, serviços e relações que garantem a subsistência, o conforto e, principalmente, a satisfação dos indivíduos das demais classes, tais como, sexo, saúde, boa alimentação, transporte, moradia, status, etc. Como resposta à agressiva estratificação social que o condena à indignidade, à desigualdade e ao sofrimento econômico, o personagem recorre às armas e encontra, na violência, a ferramenta que lhe permite confrontar-se e sobrepor-se aos indivíduos mais privilegiados, com os quais mantém, em seu psiquismo, uma relação declarada de repulsa e revanchismo – “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira; Todos eles estão me devendo muito” (166).

Na primeira cena, o personagem encontra-se na antessala de um consultório dentário, sofrendo com uma dor de dente e esperando pelo dentista. Depois de ser atendido e de o dentista extrair o dente que lhe dóia, o doutor anuncia o preço – quatrocentos cruzeiros –, quantia que o narrador diz não possuir, enquanto se dirige à porta de saída. Neste momento, ocorre o primeiro embate – “Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos” (165). O narrador tira do blusão um revólver 38 e aponta para o dentista, que recua. Então, começa a quebrar todos os objetos que encontra no consultório – vidrinhos, armários, cuspidores, motores –, enquanto espera que o dentista esboce uma reação que justifique matá-lo; o que não ocorre. Ao sair, grita que não paga mais nada, de agora em diante, cobra, e atira no joelho do dentista.

Para o narrador, a violência contra os “bacanas” não é gratuita, mas sim, simbólica. Representa um meio de reação contra o sofrimento econômico e a desigualdade social que priva os “fodidos” de um conjunto de bens, desde os essenciais a uma existência digna até os que atendem exclusivamente à satisfação pessoal – “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (168); lista que o narrador vai acrescentando durante a narrativa, segundo as situações em que se encontra. Neste pensamento, a destruição da propriedade e, principalmente, a agressão física voltada a qualquer indivíduo – escolhido por meio do raciocínio maniqueísta que segregava as pessoas como “fodidos” ou “bacanas” – simboliza a revolta, a resistência e a desfora à sociedade que o reprime. “Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar meu coração” (165). Igualmente, toda a tensão e a raiva sentida pelo personagem são expiadas através da violência.

Neste sentido, como aponta Deonísio da Silva, Rubem Fonseca utiliza o “recurso à luta armada como forma mais à mão para a resolução de conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações ur-

banas” (1996: 12). Não há diálogo – a palavra não tem função –, a “luta” é a forma encontrada para sobreviver aos embates surgidos na grande urbe.

No segundo assassinato narrado, esta “luta” torna-se mais evidente: “Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente. Como é?, ele gritou” (165). Nesta passagem, o narrador encontra-se em uma disputa pelo espaço da rua – “local de individualização, de luta e de malandragem” (DaMatta 1997: 55). Dar passagem ao carro representa aceitar o fosso social existente entre o homem que dirige a Mercedes e o pedestre anônimo; significa ceder à hierarquia que o oprime e, contra a qual, colocou-se no papel de “cobrador”: “Saqueei o 38 e atirei no pára-brisa” (167). Não há dúvida ou relutância por parte do narrador, seu projeto é claro: a violência é o meio pelo qual se criará uma nova hierarquização; a arma, e não o carro, simbolizam, agora, o elemento que distingue os homens.

O terceiro assassinato participa, também, deste jogo de dominação; porém o motivo orientador do conflito é outro: provar quem é o mais astuto. Nesta cena, o narrador está negociando uma arma com um muambeiro e, para distraí-lo, pede para ver um rádio; enquanto o vendedor mostra-lhe o equipamento, ele aproveita-se das condições favoráveis e mata-o com a arma que viera comprar. Mas, além de uma demonstração de astúcia, nesta cena, revela-se a individualização da “luta” do narrador. Embora o vendedor de armas tenha as mãos “lisinhas” e “brancas”, o contrário do corpo cheio de cicatrizes do narrador, ambos encontram-se à margem de uma sociedade elitista e sectária. Neste sentido, o comportamento transgressor que, antes poderia ser caracterizado como espécie de “luta armada” contra os privilegiados da estrutura social, revela-se individualista, caracterizado na fórmula “eu versus mundo”. No entanto, a convicção do personagem em relação à função dos ataques (embora não acredite na resolução, como se verá mais tarde) ainda permanece em um plano social, na plano da luta entre as classes, como pode-se observar nos poemas que o narrador compõe:

Os ricos gostam de dormir até tarde / apenas porque sabem que a corja /
tem que dormir cedo para trabalhar de manhã / Essa é mais uma chance que
eles / têm de ser diferentes: / parasitar, / desprezar os que suam para ganhar a
comida, /dormir até tarde, / tarde / um dia / ainda bem / demais. (Fonseca 1994:
17)

Outro elemento interessante da prosa fonsequiana, revelado pela escolha de um narrador-poeta, é a aproximação entre a figura do escritor com a figura do bandido que, além de simbolizar o aspecto transgressor da arte e realçar a orientação agressiva do discurso – o narrador é o bandido, o protagonista da violência –, mescla, sem hierarquia e de forma justificada, a cultura popular com a cultura erudita. Porém, sem prejudicar a verossimilhança interna da obra.

Além do mais, a presença de um marginal, pobre e excluído socialmente, que exibe conhecimentos sobre literatura e uma compreensão profunda sobre o processo

civilizatório do qual faz parte, aponta para outra característica da literatura contemporânea, principalmente na vertente ultrarrealista, a descrição do real sem comprometimento com a representação realista da sociedade.

Cabe ainda ressaltar a relação contraditória entre narrador e mídia. O narrador compreende o papel fundamental da mídia enquanto instituição que colabora à manutenção do sistema capitalista, percebe que, enquanto os meios de comunicação falseiam a realidade, alimentando em todos esperanças de acesso a um mundo edênico de liberdade, autonomia e sucesso, ao mesmo tempo, vendem produtos inacessíveis à maioria: “Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio [...] Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e verdadeiros” (165).

Porém, embora compreenda que, na sociedade de consumo, “mercadorias são tratadas como seres humanos, ou são convertidas em coisas marcadas de beleza excepcional e até em objeto de profundo apego afetivo” (Proença Filho 1995: 36), o narrador não permanece ileso ao mundo de sonhos vendidos pela linguagem do espetáculo da cultura de massa: “Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses, um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num único golpe” (169).

E esta relação conflitante com a mídia que irá compor o quarto assassinato narrado. Nesta cena, o narrador anda pela Vieira Souto, “todo municiado”, a procura do próximo alvo do qual “cobrará sua dignidade”. Em certo momento, depara-se com uma festa de grã-finos e começa a observar a chegada dos convidados. Como vítimas, ou “culpados”, escolhe um casal jovem, que chegara à festa com um carro vermelho. Observa-os enquanto entram no evento e, depois, aguarda, escondido, até que a festa termine e eles saiam. O casal é um dos últimos a sair da festa, o narrador espera-os próximo ao carro vermelho. Quando se aproximam, o narrador rende-os e obriga o jovem a dirigir até a Barra da Tijuca. Quando chegam no local escolhido, o narrador mata a mulher, que estava grávida, primeiro (conforme descreve a primeira citação do conto neste artigo), depois, tenta reproduzir, no rapaz, a cena que vira no cinema: “Ele curvou, levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e descí o facão, estrela de aço, com toda a minha força, bem no meio do pescoço dele” (173).

Neste momento, a própria linguagem transfigura-se, o discurso narrativo objetiva reproduzir o estilo superficial e inócuo do discurso cinematográfico voltado às massas e, para tal fim, excede-se no uso de imagens e metáforas supérfluas, repetidas à exaustão pela mídia – “firmamento infinito”, “noite imensa”, “estrela de aço”. Mas, ao ver frustrada a tentativa de imitar a cena cinematográfica, retorna ao estilo conciso e agressivo, como se regressasse do campo da fantasia à representação do real: “A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava” (170).

Assim, embora o narrador perceba o papel da mídia na manutenção do sistema que o oprime: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assassinado pelo bandido Boca Larga. Só rindo” (171), e compreenda a função do mundo do entretenimento na alienação social: “Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finhas na revista Vogue” (170); não passa incólume por este universo de fantasias, pois, como afirma Durand:

as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representações e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda” e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora. (2004: 33-34)

Nesta perspectiva, a escolha do casal e o crime bárbaro que comete contra eles na Barra da Tijuca representa esta dualidade, simbolizando, concomitantemente, a aversão e a sedução que os meios de comunicação exercem no narrador. Na tentativa de destruir, por meio do assassinato do casal, o rapaz do comercial de uísque que lhe vende sonhos impossíveis, incorpora a seu *modus operandi* o fantástico do universo cinematográfico.

Além do plano material, a violência representa a solução para outras carências – devem-lhe sexo também. Neste sentido, contrapõe-se duas relações sexuais narradas no conto. A primeira, voluntária, com a mulher encontrada no espaço da rua – “coroa”, estudante de colégio noturno, “peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre” (170). A segunda, não consentida, o estupro da mulher de “camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita, uns vinte e cinco anos” (174), realizado dentro do apartamento dela, que invadiu fingindo-se de bombeiro.

A relação consentida com a mulher da rua não o satisfaz. Ela é decrépita como a situação em que vive. É mais uma “fodida”, subjugada a uma estrutura e hierarquia social da qual não há probabilidade de ascensão. Sua relação com esta mulher não é movida por prazer, ou desejo, é mais uma tentativa de “promover a justiça”:

Estou toda arrepiada, ela disse.

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

Fodemos.

Ela agora está dormindo.

Sou justo. (170-171)

Não há demonstração de prazer, nem culmina em gozo a relação. O ato sexual exerce outra função: é uma forma de possibilitar àquela mulher um prazer que lhe é preterido pela sociedade, pois, como afirma Ribeiro:

Somente quando ascende da pobreza a certa suficiência econômica é que a mulher alcança condições mínimas para aspirar a uma vida sentimental autônoma, para impor dignidade às relações sexuais, conduzindo-as à forma de um jogo co-participado e, finalmente, à oportunidade de estruturar uma vida familiar estável, revestida dos símbolos religiosos e legais do reconhecimento social. (1995: 239-240)

E como foi ela quem o escolhera, rejeitá-la significaria cooperar com esta estrutura social que a marginaliza.

O estupro da jovem no apartamento, por sua vez, contrapõe-se a esta relação em dois sentidos. Primeiramente, porque lhe proporciona prazer – “Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu” (175). Em segundo lugar, ambas as mulheres são vítimas, pois, enquanto a sociedade subjuga a “coroa” através do poder econômico, o Cobrador utiliza a violência para subjugar a jovem do apartamento; simbolizando, em certo sentido, a desfora dos excluídos. Neste sentido, ambas as mulheres são reduzidas a objetos, coisificadas, mas por diversas formas de coação: a física e a financeira, e assim, violentadas, no sentido próprio da palavra, pois, como define Marilena Chauí: “Nossa cultura e sociedade nos definem como sujeitos do conhecimento e da ação, localizando a violência em tudo aquilo que reduz um sujeito à condição de objeto. Do ponto de vista ético, somos *peessoas* e não podemos ser tratados como coisas” (2004: 307).

Na cena em que o narrador segue um homem que acabara de sair do “Top Executive Club”, prostíbulo travestido em casa de massagem, essa compreensão de violência também é demonstrada. Quando o narrador aborda o homem e pergunta: “Como é executivo, a massagista te tocou punheta ou chupou teu pau?” (179), torna explícito o uso do poder econômico como meio para usufruir sexualmente das mulher.

Mas a relação do narrador com as mulheres da outra classe não restringem-se a esta dupla via de submissão, ou a dialética da compensação contida no ato de cobrar. Na praia, lugar em que todos são iguais, segundo o narrador, ele apaixona-se por Ana – mulher de Ipanema, abastada, proprietária de um Puma conversível, “garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume” (178) que estão lhe devendo. E é com Ana que o narrador tem a relação mais significativa no conto, que extrapola o âmbito sexual e adentra ao terreno do afetivo; aspecto demonstrado na própria linguagem em que narra a primeira vez que fazem sexo: “Estamos no meu quarto, em pé, sobancelha com sobancelha, como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na garganta, lágrimas no meu rosto, olhos ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, e mais” (181).

Além disso, Ana é o elemento mais contraditório do projeto que o narrador propõe-se. Primeiramente, porque destitui a aparente motivação social do Cobrador e revela-a individual, pois, ao escolher Ana, o narrador estratifica as mulheres tal qual o executivo que matara na cena do “Top Executive Club” – as mulheres das classes inferiores servem aos prazeres momentâneos; as mulheres das classes superiores, às relações duradouras e “verdadeiras”. Embora este caráter individualizado de sua conduta já estivesse declarado no fato de o narrador não acreditar na possibilidade de mudança na realidade social, entendimento que apreende-se nos momentos de autorreflexão: “Para um zé-ninguém, só tiro na nuca?” (170); ou quando imagina um fim para o sofrimento de dona Clotilde, mulher pela qual sustenta um sentimento filial, “Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca.” (177).

Em contrapartida, é Ana, representante da classe mais abastada, que permite que a transgressão social saia do âmbito individual e adentre na dimensão política: “Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei, Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo.” (182); e, também, representa o aperfeiçoamento do *modus operandi*: “Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala” (182). Ou seja, por meio dela, parte-se do crime, enquanto ato individual e de pouca repercussão, à luta armada, à guerrilha: “Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum” (183). Assim, a mudança do âmbito individual – das ações efêmeras, desenraizadas e descartáveis – para o âmbito social e político – duradouro e representativo – é realizada por meio da mediação de uma figura feminina, símbolo da transgressão por excelência no pensamento cristão, e, como afirma DaMatta, figura mediadora por excelência:

o feminino assume um aspecto relacional básico na estrutura ideológica brasileira como ente mediador por excelência. As mulheres são mediatrizes (e meretrizes = mediadoras) no Brasil. Ligam o interno (o ventre, a natureza, o quarto, as matérias-primas da vida que sustentam a vida: alimentos em estado bruto) com o externo; são a razão do desejo que movimenta tudo contra a lei e a ordem, pois é no pecado e na transgressão que concebemos a mudança e a transformação radical e aqui está uma imagem de mulher. Não me parece ao acaso que Delacroix, ao retratar a Revolução de Julho, pintou uma jovem mulher e atraente e semidesnuda com a bandeira tricolor na mão direita e um fuzil na esquerda, comandando todas as categorias de homens, jovens e velhos, burgueses e camponeses. (DaMatta 1997: 129)

Assim, o homem que, no princípio, oprimido pela divisão de classes, age no plano individual, termina sua narrativa com um projeto definido: terminar com a distinção social. A raiva vira missão.

Enfim, o conto “O cobrador” é apenas um exemplo de uma literatura que, com maestria, apaga as distâncias sociais e submete o leitor à brutalidade das relações sociais transmitidas pela brutalidade de seu agente. Além disso, a representação da violência como forma de legítima defesa contra as desigualdades sociais e a figura do

bandido como uma espécie de promotor desta “justiça” exercem papel fundamental na composição de uma narrativa que se exime de realizar julgamentos morais ou de expor preconceitos. Ou, como expõe Antonio Candido em relação a literatura contemporânea:

Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (1989: 213)

Neste sentido, Rubem Fonseca assinala, em sua literatura, uma espécie de explícita apologia à vida marginalizada, que é representada, principalmente, em dois pólos: em primeiro, a subversão da lei é glorificada quando representada como arma na “luta entre as classes”; em segundo, a violência perde a gratuidade quando justificada pela opressão em que seus agentes vivem, e, conseqüentemente, a contundência de seus atos.

Porém, as razões que deveriam conduzir o leitor à empatia pelos personagens-vilões anulam-se devido à violência narrada, transformando-se em uma literatura aparentemente isenta de apreciações éticas ou morais. E, talvez, esta estratégia narrativa agrida mais o leitor que a descrição nua da violência e a agressividade da própria linguagem, pois o obriga a tornar-se juiz em situações nas quais não há possibilidade de resolução por meio de um simples pensamento maniqueísta, situações que o forçam a se colocar muito além das noções de justiça, liberdade, igualdade e honestidade socialmente construídas. Enfim, uma literatura incômoda e indigesta, ao mesmo tempo que fascinante.

OBRAS CITADAS

BERGER, Peter & Thomas Luckmann. *Modernidade, pluralismo e crise de sentido*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

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

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org). *Anos 70 – Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quirón, 1976.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

QUEIROZ, José. Deus e crenças religiosas no discurso filosófico pósmoderno: linguagem e religião. *Revista de estudos da religião* (São Paulo) 2 (2006): [hipertexto]. Disponível em: <http://www.pucs.br/rever/rv2_2006/t_queiroz.htm>. Acesso em: 25 out. 2006.

RIBEIRO, Darci. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

RUBEM FONSECA: THE REPRESENTATION OF VIOLENCE AND THE RELATIONS OF POWER AS AN AGGRESSION TO THE READER IN THE SHORT STORY “O COBRADOR”

ABSTRACT: On a concise, aggressive and disturbing speech, Rubem Fonseca's literature tries to reveal, on small details, the violence, the economy's differences, the erotism and the relations of power that have arisen in the metropolis. By using this perspective, this article intends to analyze the short story “O Cobrador”, in which the marginalized element's voice will expose, by violence, the failures of modern society. The story will also lead the reader to an inconvenient reflection about his principles, values and laws, sometimes by empathy, sometimes by empathy aversion to the trespasser and his speech.

KEY WORDS: contemporary literature; violence; power.

Recebido em 26 de junho de 2011; aprovado em 10 de setembro de 2011.