

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

RAFAELE LIMA DA SILVA

A Indústria Cultural e a estética da crueldade em Rubem Fonseca: uma análise dos contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”

BELÉM
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

RAFAELE LIMA DA SILVA

A Indústria Cultural e a estética da crueldade em Rubem Fonseca: uma análise dos contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”

Dissertação de Mestrado apresentada à Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes

BELÉM
2011

A todas as pessoas que, de forma direta ou indireta,
contribuíram para a existência deste estudo.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao professor Dr. José Guilherme Fernandes, pelos direcionamentos, ideias, compartilhamento de conhecimento e paciência.

Às professoras Dra. Tânia Maria Sarmiento-Pantoja e Dra. Denise de Souza Simões Rodrigues, que generosamente avaliaram este estudo na Qualificação, conferindo melhores direcionamentos ao resultado final.

Aos amigos, em especial, Camila Travassos, Rosa Pinheiro e Jones Santos, sem os quais muitas páginas não teriam sido produzidas.

Às sras. Andréa Sanjad e Elaynia Ono, que, com enorme sensibilidade, me apoiaram na dupla jornada destes últimos dois anos.

À minha família, pelo carinho e cuidado essenciais, oferecendo o suporte necessário à dura rotina.

Eles também têm televisão no quarto e assistem a outros programas que não são os transmitidos para nós. Sei, por perguntas que faço inocentemente, que eles também dormem em frente ao vídeo. Televisão é muito interessante, descontando o sono e o esquecimento.

Não consigo me lembrar das coisas que vejo

(Rubem Fonseca)

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	09
2.	APRESENTANDO AUTOR E OBRA: ESTUDOS E CRÍTICAS ACERCA DA PRODUÇÃO DE RUBEM FONSECA.....	19
2.1.	RUBEM FONSECA E O ABJETO.....	35
3.	REFLEXÕES SOBRE A SOCIEDADE DE CONSUMO NO CONTEXTO DO CAPITALISMO TARDIO: A INDÚSTRIA CULTURAL E A TELEVISÃO COMO ELEMENTOS PROPICIADORES DA DOMINAÇÃO DAS MASSAS.....	41
4.	ANÁLISE DOS CONTOS “O COBRADOR”, “PIERRÔ DA CAVERNA” E “ONZE DE MAIO”: A INDÚSTRIA CULTURAL E AS NARRATIVAS FONSEQUIANAS.....	53
4.1.	“O COBRADOR”.....	57
4.2.	“PIERRÔ DA CAVERNA”.....	84
4.3.	“ONZE DE MAIO”.....	97
5.	CONCLUSÕES.....	108
6.	REFERÊNCIAS.....	115

RESUMO

Na literatura, a chamada fase do pós-modernismo mostra os processos de desumanização e de coisificação dos indivíduos. Estes se tornaram foco de debates graças ao desenvolvimento intensivo da sociedade de massa, diretamente vinculada às influências dos meios de comunicação de massa e ao desenvolvimento da indústria cultural. Rubem Fonseca é um dos grandes nomes da literatura desta época e compôs muitos textos que manifestam as angústias do homem imerso no contexto do consumismo exacerbado, mola propulsora do capitalismo tardio. *O Cobrador*, coletânea de contos publicada em 1979, possui narrativas que permitem o diálogo entre as teorias sociológicas que exaltam os conceitos de meios de comunicação de massa, sociedade de consumo e indústria cultural, objetivo primordial desta pesquisa. A pretensão do presente estudo é compreender as expressões desse período nos contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio” desta obra, focalizando as interferências que a sociedade de massa e a indústria cultural operaram para que as criações literárias passassem a apresentar novas características. O método empregado consiste na análise sociológica dos contos, dando especial foco aos conceitos de indústria cultural, sociedade de massa e sociedade de consumo. Para análise dos contos, foi de fundamental importância o aparato teórico de Antônio Candido, Lucien Goldmann e Luiz Costa Lima, como teóricos que defendem a relação entre áreas como a sociologia e a literatura, além dos postulados de estudiosos como Theodor Adorno, David Lyon, Steven Connor, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Marshall Berman, entre outros sociólogos que promovem debates sobre as mudanças culturais que o contexto pós-moderno suscita. Concomitantemente, a pesquisa está direcionada para o campo das Teorias da Comunicação de caráter neo-marxista e suas relações com a literatura, evidenciando o tema da ascensão da sociedade de massa e a interferência dos meios de comunicação de massa para a configuração das artes e de outras manifestações humanas. É possível estabelecer um diálogo entre os contos e as teorias que explicam os processos de massificação da sociedade, reconhecendo a preponderância das leis do consumo nos procedimentos dos indivíduos submetidos a essa condição, seja na violência de alguns, seja na superficialidade de outros, fundamentados na chamada estética da crueldade para as obras ficcionais.

Palavras-chave: Literatura. Análise sociológica. Rubem Fonseca. Indústria cultural. Estética da Crueldade.

ABSTRACT

In literature, the phase of postmodernism shows the processes of “dehumanization” and “objectification” of the people in general. These became the focus of intensive discussions through the development of mass society, directly linked to the influences of mass media and the development of the cultural industry. Rubem Fonseca is one of the greats of literature of this time and wrote many texts that express the anguish of a man immersed in the context of excessive consumption, mainspring of the late capitalism. *O Cobrador*, a collection of short stories published in 1979, brings narratives that provoke the dialogue between sociological theories, which highlight the concepts of mass media, consumer society and the cultural industry, which belongs to the primary objective of this research. The intention of this study is to understand the expressions of this period in the “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” and “Onze de Maio”, stories of this work, focusing on interference that mass society and the cultural industry operated to make the creations of literature assume new characteristics. The method consists of the sociological analysis of the stories, giving special focus to the concepts of culture industry, mass society and consumer society. For analysis of the stories was of fundamental importance to the theoretical apparatus of Lucien Goldmann, Luiz Costa Lima and Antônio Candido, as theorists argue that the relationship between areas such as sociology and literature, sociologists and others who promote discussions on cultural changes that the postmodernism context raises. Concurrently, this research is directed to the field of Communication Theories character of neo-Marxist and its relations with literature, highlighting the theme of the rise of mass society and the interference of the mass media in the fields of arts and other human manifestations. You can establish a dialogue between the stories and theories that explain the processes of mass society, recognizing the primacy of the laws of consumption in the procedures of the people subjected to this condition, whether the violence of some, and the superficiality of others, call based on the aesthetics of cruelty to the fictional.

Keywords: Literature. Sociological Analysis. Rubem Fonseca. Cultural industry. Aesthetics of cruelty.

INTRODUÇÃO

Falar de Rubem Fonseca e de suas produções, do estilo literário deste escritor e de suas peculiaridades não é um movimento atual. Também não é inovadora a iniciativa de evidenciar a estética na qual suas produções estão mergulhadas, o grupo de obras que desnudam a realidade por meio de cenas grotescas em um cenário tomado por crueldade, fazendo uso de imagens que provocam repulsa por meio de elementos considerados como abjetos. O presente estudo, desse modo, não traz à tona um objeto desconhecido outrora, não pretende despertar os olhares para uma nuance despercebida pelos estudos literários praticados até o momento. O que, então, busca de instigante e que seja aspecto suficientemente capaz de provocar e sustentar esta pesquisa? A tentativa de resposta a essa pergunta requer uma breve explicação a respeito do primeiro contato que tive com esse universo ficcional.

A produção de Rubem Fonseca foi-me apresentada mais detidamente a partir da leitura do conto “O Cobrador”, última narrativa da coletânea de nome homônimo, na qual estão os objetos que me propus a analisar. Não apenas a violência cáustica, a linguagem viva e popular, a fluidez narrativa como um espetáculo cinematográfico à frente do leitor me incitaram a enveredar por uma crítica à obra deste escritor, mas especialmente a constante menção que o narrador-personagem faz aos meios midiáticos, em contato quase simbiótico com sua existência, funcionando como fonte de inspiração às barbáries por ele cometidas ao longo de toda a narrativa. A leitura de outros contos dessa coletânea despertou a mesma sensação: em “O Pierrô da Caverna” tive a mesma impressão de que há um mal estar instaurado diante do vazio moral e da crise de valores alimentados também pela nova lógica de vida, intimamente entrelaçada a esses meios; “Onze de Maio” faz claras referências à televisão como meio alienante e quase fator responsável pela manutenção de uma condição submissa de vida, da qual os sujeitos não têm o direito de participar e muito menos de compreender as relações de domínio estabelecidas, e situações similares se verificam nas demais narrativas dessa coletânea.

Esse quadro não está restrito à coletânea em questão. A leitura de críticas a respeito das demais produções fonséquianas esboçou cena similar: a interação entre a conduta adotada pelos homens pós-modernos e a influência dos meios de comunicação

de massa, que gera efeitos irreversíveis à construção do novo *modus vivendi*. Esse foi o fio condutor, a busca instigante, por assim dizer, desta pesquisa: verificar nas narrativas, mais especialmente na conduta dos personagens da coletânea dos contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”, da obra *O Cobrador*, a crise de valores ocidentais, as relações sociais conturbadas e a massificadora atuação desses meios, com especial ênfase à televisão, um aparelho que foi mais amplamente difundido no período pós Segunda Grande Guerra.

Com o fim da II Guerra Mundial, instaura-se entre a sociedade ocidental um novo quadro político, econômico e cultural. Um novo contexto erige a partir da intensificação, cada vez mais acirrada, dos domínios capitalistas, que elegem como aspectos fundamentais para obter sucesso no sistema a minimização do tempo de produção e a maximização do lucro por meio da produção em série. Há, desse modo, alteração na lógica do mercado: as mercadorias precisam ser consumidas rapidamente, a fim de serem imediatamente substituídas, para serem novamente consumidas. Não se trata, entretanto, de alterações inerentes apenas ao âmbito econômico; essa configuração não é observada apenas na lógica do mercado, invadindo também a organização social e fazendo com que o padrão social, a partir de então, passe a estimar muito mais a aquisição de bens, descreditando, em grande parte, os valores herdados dos ideais iluministas, que tiveram seu declínio iniciado desde a ascensão do processo de industrialização, no século XVIII, e desenvolvimento desenfreado dos ideais cientificistas, no século XIX.

Dominado por esses ideais, o mundo ocidental viveu vigorosamente o determinismo dos veículos de comunicação de massa. Desde a década de 20, o rádio exerceu esse papel; mas foi com a televisão, a partir da década de 50, que esse processo se generalizou. Comumente caracterizada como eletrodoméstico, a televisão vai muito além de um mecanismo de entretenimento, pois chega a atuar como um “liquidificador cultural”, conforme caracterizou Jésus Barbosa de Souza, na obra *Meios de Comunicação de Massa: jornal, televisão e rádio* (1996), uma vez que conjuga as diversas artes e áreas do conhecimento em um único meio, padronizando a informação que é levada indiscriminadamente a todos os lares. Esse aparelho cria, assim, para os telespectadores signos ideologizados, alimentando a liberação do impulso e do desejo para a valorização da paixão e do prazer.

Todo esse processo gerou esvaziamento e descrença quanto à validade dos parâmetros morais em voga desde o princípio da chamada modernidade¹, alimentado fortemente pelos iluministas, e intensificação de outros advindos desse processo de aprofundamento do capitalismo, conhecido como capitalismo tardio, como o individualismo e o ceticismo, transformando o homem em um ser descrente e frustrado ante as possíveis e concretas mudanças acenadas pela industrialização que eram esperadas diante das promessas iniciais. Ainda nesse processo ligado ao aprofundamento do capitalismo, há a sofisticação e refinamento das tecnologias, cada vez mais especializadas, que, conseqüentemente, otimizam o tempo das atividades humanas por intermédio do trabalho mecânico: o homem adentra um processo de desumanização, tornando-se gradativamente um ser acomodado e altamente dependente de suas próprias criações.

Evidentemente, o processo de criação artística não se mantém alheio aos efeitos gerados no panorama social, econômico, ideológico, entre outros. As produções artísticas denotam fortes traços desse contexto que se esboça. Nas artes, e mais especificamente em se tratando de literatura, há a fase reconhecida como Modernismo²,

¹ Há de se ressaltar, aqui, que o conceito de modernidade adotado para esta reflexão está ligado aos elementos e alterações, de mais variada natureza (sociopolítica, econômica, intelectual etc.), que coadunaram para a instauração do que se reconhece atualmente por mundo moderno. Segundo Anthony Giddens, sociólogo basilar para as discussões que envolvem esse assunto, a modernidade pode ser compreendida como “estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1990, p. 11), caracterizando o chamado processo de globalização em ampla escala. Está, portanto, profundamente vinculada ao processo de transformações nas chamadas sociedades tradicionais, as quais ganharam nova organização social, e porque não dizer cultural. Para Giddens, a modernidade pode ser associada ao mundo industrializado, mesmo reconhecendo que esta não é a única instituição que sustenta a organização social pós-feudal. As conseqüências desse processo envolvem desde a desmistificação do conhecimento e da organização social em busca da libertação dos homens, conduzindo à radicalização da constituição do homem como objeto de estudo. Giddens, entretanto, não reconhece em suas publicações a existência de uma nova fase para além da Modernidade, o que não invalida utilizar as concepções deste estudioso na presente pesquisa, mesmo sendo esta canalizada para as ideias circunscritas aos debates sobre a Pós-Modernidade. É fato conhecido a ausência de consenso ou paradigmas acabados para a definição de Modernidade e Pós-Modernidade que sejam absolutamente fiáveis – os estudiosos discordam de maneira contundente nesse campo.

² Por Modernismo entende-se o conjunto de produções artísticas inerentes ao contexto da modernidade, conforme assinala Hall (2006, p. 32): “(...) exatamente no mesmo período [primeira metade do século XX], o quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais associado com o surgimento do Modernismo”. Stuart Hall cita como exemplos de produções de escritores que evidenciam a figura do indivíduo isolado as do poeta Baudelaire, as do crítico e ensaísta Walter Benjamin e as criações do escritor Kafka, além daquela “legião de figuras alienada da literatura e da crítica social do século XX que visava representar a experiência singular da modernidade” (HALL, 2006, p. 33). Nesse caso, estamos falando mais especificamente das manifestações do Surrealismo e Futurismo, que, de forma bem simplificada, respectivamente, trazem à roda discussões sobre a desumanização evidente no mundo moderno; ou que a modernidade não tinha se consolidado de maneira adequada, gerando frustrações.

a qual já traz à tona imagens e discussões que remetem ao processo de desumanização e/ou coisificação do homem e de massificação da sociedade. Ao longo de todo o século XX é possível verificar apontamentos nas produções de escritores desse período de que esse processo já estava em fase de consolidação. Desde a geração de literatos relacionada ao contexto da Semana de Arte Moderna, em 1922, como Mário de Andrade, em seus poemas de repúdio ao homem que estava se calcando na sociedade assentada pelo consumo, e Oswald de Andrade; passando pelos neo-realistas das décadas de 1930 a 1945, como Dalcídio Jurandir e Raquel de Queiroz; até a chamada Geração de 1945, com o estilo intimista e psicologista de escritores como João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, é visível o contínuo foco no processo de degeneração pela qual o ser humano vem passando, em íntima relação com a intensificação do capitalismo. Entretanto, é a partir da década de 1950 que esse quadro vai se tornar cada vez mais explícito, por assim dizer, com claras mostras da crise existencialista que se instaura diante do contexto supracitado.

Entre as produções literárias figurativas desta fase do Modernismo, que se desenvolve a partir da década de 1950, isto é, a partir do período pós 2ª Grande Guerra, as obras de Rubem Fonseca (1925) são plenamente condizentes com grande parte das características associadas à fase que alguns estudiosos convencionam chamar de pós-modernista³. Este autor apresenta um universo no qual a crueldade e a violência são uma constante, povoado por personagens quase sempre desprovidos de consciência crítica e senso moral, dominados pela exaltação do prazer, em atitudes verdadeiramente dionisíacas. Normalmente, são pouco caracterizados (nome, aspectos físicos etc.) e deles só se conhecem as atitudes dominadas pela perversão. A propósito, essa caracterização é pertinente a uma vertente estética em narrativas ficcionais que têm sido desenvolvidas na contemporaneidade, recorrendo fartamente à exibição da crueldade, manifestada via linguagem, e que apresentam uma série de aspectos comuns, a exemplo

³ Ainda um conceito em construção, a fase que chamamos de Pós-Moderna é caracterizada por Fredric Jameson como resultado de um processo anterior, já iniciado pela modernidade, sendo caracterizado por este autor como um resultado do capitalismo avançado. Para efeito de elucidação, reproduzimos as palavras do teórico, situando a nova estética: “Culturalmente, no entanto, as precondições se encontram (com exceção da grande variedade de ‘experimentos’ modernistas aberrantes que são depois reestruturados como predecessores) nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*. Desse modo, a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos” (JAMESON, 2000, p. 23).

da presença exacerbada da violência e a acomodação/apatia dos sujeitos diante da “nova ordem social” imposta pelo sistema e por quem dele faz parte.

As obras de Rubem Fonseca, apesar da aparente preocupação com o banal, apresentam uma complexidade inquestionável, com uma linguagem que ultrapassa os limites da superfície do texto e, ainda, uma sucinta análise do homem pós-moderno.

Reconhecido como um dos grandes nomes das tendências contemporâneas na literatura brasileira produzida a partir da década de 1950, Rubem Fonseca é autor de obras que quase sempre trazem o caos da vida citadina, evidenciando as peculiaridades do espaço urbano. Além disso, constantemente seus contos retratam a banalização da violência e do grotesco, que se apresentam atualmente de modo gratuito e rotineiro. De acordo com Tomás Eloy Martínez, na introdução de *64 contos de Rubem Fonseca*, “a arte dos contos de Fonseca é retesar a corda das palavras para que expressem o vazio do mundo, a antipatia dos indivíduos pela espécie: neles se mata e se destrói por inércia, se trepa por inércia” (MARTÍNEZ, 2006, p. 13). Cada detalhe das obras de Rubem Fonseca, como espaço, ambiente, linguagem, personagens, tema, evidencia esse universo atribulado que se verifica no contexto pós-moderno, o qual será discutido de maneira mais cuidadosa no Capítulo 2.

Não raro, na obra deste autor é possível destacar a presença constante da televisão, do rádio, dos jornais e das revistas funcionando como instrumentos de controle social. Certamente, não é fortuita a reflexão que o autor, por meio dos diversos narradores e personagens de seus contos, faz acerca desses veículos de comunicação de massa. Na coletânea de contos intitulada *O Cobrador*, publicada em 1979, há constantes referências a esses mecanismos de comunicação voltados às massas, como se vê no conto “O Cobrador”, na voz do narrador-personagem que tem asco ao grupo bem favorecido da sociedade: “Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta” (FONSECA, 2006, p. 275). Ou no conto “Pierrô da Caverna”, nos monólogos interiores do escritor pedófilo, ao analisar a estrutura familiar de Sophia: “Soube que o pai e a mãe de Sofia bebiam muito, era comum, à noite, eles se embriagarem assistindo à televisão, sem perceberem que a filha os observava, com um pouco de pena e muito desprezo” (FONSECA, 2006, p. 266). Outro claro exemplo dessa relação de controle ideológico exercido pelo

aparelho televisivo está no conto “Onze de Maio”, cujo narrador personagem é, junto aos companheiros do asilo homônimo do título da narrativa, forçado a ser um eterno expectador da programação veiculada pelos “irmãos” que gerem a instituição: “Estou deitado no cubículo. Não há meio de desligar a maldita televisão. O aparelho é ligado e desligado por controle remoto, do mesmo lugar de onde a imagem é transmitida” (FONSECA, 2006, p. 333).

Esses exemplos são significativos e não se tratam de casos isolados no conjunto da obra de Fonseca. Em várias passagens de suas narrativas é possível estabelecer a relação de dominação estreitamente vinculada com a interferência desses meios, que aparentemente são inofensivos, mas que são fundamentais para a manutenção do sistema opressor estabelecido. São construções altamente condizentes à forma como Sousa (1995, p. 18) define o atual sujeito das informações veiculadas pela mídia:

Em nível empírico, o sujeito da comunicação é o indivíduo, mas reificado enquanto peça de um sistema; no nível teórico, o sujeito da comunicação é a própria ordem do sistema social funcionando, porque indivíduos, idéias, opiniões e instituições são funções mantenedoras do sistema, constituindo um princípio maior que ultrapassa os sujeitos empíricos.

Pode-se, inclusive, dizer que há nas obras de Fonseca constante referência ao processo de degradação pelo qual o homem vem se submetendo diante da evolução do consumismo e dos meios de comunicação de massa. Nos contos da coletânea *O Cobrador*, por exemplo, há claras imagens de personagens e situações condizentes com a nova forma de escravidão, característica da pós-modernidade. Na maioria dos contos, há explícita menção à influência dos meios de comunicação de massa de proporções mais avassaladoras: a televisão, o rádio e o cinema. É possível notar uma íntima relação entre a construção de personalidades submissas ao sistema e a incontrolável ação dos meios midiáticos, homogeneizantes.

Desse modo, a presente pesquisa objetivou analisar os contos da coletânea *O Cobrador*, de Rubem Fonseca, buscando evidenciar a maneira como se objetiva a sociedade pós-moderna nas narrativas selecionadas, além da estética que passou a ser produzida a partir da década de 1950, focalizando as narrativas que apresentam

claramente as influências dos meios de comunicação de massa nos processos sociais. Também se buscou observar as relações, por meio dos elementos da narrativa, nos contos que compõem a obra em foco, contribuindo para o estudo que tem sido desenvolvido a respeito deste escritor como um representante das tendências contemporâneas. Assim, foram analisadas as narrativas que compõem a coletânea de contos selecionada para a abordagem, “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”, em virtude da proximidade maior à temática da Indústria Cultural como elemento indutor de comportamentos.

Como método de análise, optou-se pelo arcabouço fornecido por alguns conceitos sociológicos aplicados à literatura, já que “(...) subordina o seu objeto ao propósito de entendimento dos mecanismos em operação na sociedade, potencialmente capazes de caracterizá-la” (COSTA LIMA, 2002a, p. 661), a fim de ser verificada a maneira pela qual a sociedade se objetiva na construção da obra (seja na linguagem, nos elementos fundamentais da narrativa – construção dos personagens, focalização, descrição dos espaços etc. –, ou mesmo nos juízos de valor manifestados na narrativa).

A vertente de análise adotada foi a condizente aos postulados de Antonio Candido, uma vez que, nesta análise, foi feita uma abordagem do fator social visto como um elemento constituinte da essência da obra, isto é, como um aspecto fundamental ao nível explicativo dela, que não pode funcionar como mera ilustração. Desse modo, procuramos fazer uma crítica da obra de Rubem Fonseca, não configurando este esforço de análise como uma sociologia da literatura, para a qual pouco importa o valor da obra, conforme assevera Candido (2000). O elemento social funciona aqui, desse modo, como uma ferramenta que corrobora, tanto quanto os demais elementos da narrativa, para a estrutura e concepção da obra, sendo de importante valor para a compreensão e efeito dela, como bem define Candido no excerto que segue abaixo:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2000, p. 13-14).

Esse método foi de fundamental importância para este estudo, que se propôs a vincular o tecido social que integra o universo construído por Rubem Fonseca – particularmente evidenciado nos contos selecionados da coletânea *O Cobrador* –, destacando a influência da sociedade de massa nesse processo de construção, dando especial atenção ao universo de violência e barbárie que é gerado a partir desse contexto.

Os elementos da narrativa foram foco de estudo para permitir o diálogo entre as diferentes perspectivas de análises, aqueles relacionados à crítica literária e os vinculados à teoria da comunicação e da sociologia, todos necessários para, enfim, serem verificadas as manifestações de pós-modernidade nos contos que compõem a coletânea em análise. Em especial, o enfoque foi canalizado na conduta manifestada pelos personagens das narrativas, com suas reações de violência abrupta, na manutenção do *status quo* de alguns grupos, ou ainda na apatia de alguns manipuláveis, num universo de ações e reações no qual nenhum indivíduo está isento de culpabilidade ou é completamente responsável pelo caos instaurado, constantemente a ponto de irromper. Desse modo, os aspectos estruturais da narrativa foram tratados alternadamente em cada conto, o que implica dizer que estes aspectos não foram esgotados em um único conto, sendo trabalhados conforme a leitura do conto requereu.

Nesse sentido, esta pesquisa foi desenvolvida a partir do entrelaçamento entre as teorias dos estudos literários e algumas visões de sociólogos e teóricos da comunicação que trabalham com conceitos de sociedade de massa, consumo e indústria cultural. Essa relação, conforme acima exposto, foi possibilitada pela corrente dos estudos literários ligados à análise sociológica. A partir da análise dos contos da coletânea *O Cobrador*, discutiu-se questões que envolvem os conceitos de pós-modernidade e suas implicações nas artes, mais especificamente na literatura.

A pesquisa foi estruturada em três capítulos que se inter-relacionam. O primeiro, intitulado “Apresentando autor e obra: estudos e críticas acerca da produção de Rubem Fonseca”, foi a seção destinada a abordar as discussões que têm se dedicado à análise das obras de Rubem Fonseca, dando especial enfoque aos textos publicados em jornais e revistas, desde a primeira edição das obras de Rubem Fonseca, a fim de efetivar um dossiê da crítica pautada na produção literária do referido escritor, estabelecendo-se, desse modo, um perfil literário de Rubem Fonseca, que tem mantido

uma indiscutível coerência desde sua primeira edição até as mais recentes. Reconhecemos que muitos trabalhos de cunho acadêmico têm sido produzidos em torno da questão fonsequiana, entretanto, estes materiais não serão o foco da pesquisa aqui abordado⁴.

Após um panorama das produções fonsequianas, com destaque às marcas registradas em grande parte de sua obra, para a efetivação deste estudo faz-se necessário dispor uma discussão teórica que se desejou efetivar numa relação simbiótica com os contos dessa coletânea, sendo intitulada de “Reflexões sobre a sociedade de consumo no contexto do capitalismo tardio: a indústria cultural e a televisão como elementos propiciadores da dominação das massas”. Por uma questão metodológica, foi necessário dedicar uma seção aos postulados de estudiosos como Theodor Adorno, Frederic Jameson, David Lyon, Steven Connor, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Marshall Berman, entre outros sociólogos e estudiosos que promovem debates sobre as mudanças culturais que o contexto pós-moderno suscita; além também de serem discutidos os apontamentos do campo da Teoria da Comunicação, evidenciando o tema da ascensão da sociedade de massa e a interferência dos meios de comunicação de massa para a configuração das artes e de outras manifestações humanas, dando destaque às considerações de John B. Thompson, Everardo Rocha, Umberto Eco, Marshall McLuhan, Luiz Beltrão, Ortega y Gasset, Eduardo Portela e outros.

Abalizado pelos preceitos teóricos a respeito do processo social que se instaura com a ascensão da chamada indústria cultural, o terceiro e último capítulo dessa análise efetiva a abordagem propriamente dita dos contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”, da obra *O Cobrador*, por meio da análise dos elementos da narrativa, recorrendo-se aos preceitos de autores como Beth Brait, Carlos Reis, Benedito Nunes, Massaud Moisés, Oscar Tacca, Antônio Candido, sempre sendo relacionados aos conceitos discutidos no segundo capítulo. Este capítulo foi intitulado “Análise dos contos ‘O Cobrador’, ‘Pierrô da Caverna’ e ‘Onze de Maio’: a indústria cultural e as narrativas fonsequianas”. Também foram apresentados teóricos que discutem as questões referentes à chamada estética da crueldade, em especial as discussões

⁴ Não estamos aqui propondo um mapeamento das produções acadêmicas efetivadas a partir das narrativas fonsequianas. Queremos, sim, verificar, por meio das opiniões críticas, como a obra deste escritor tem sido caracterizada, quais facetas dela são ressaltadas, os pontos comuns e divergentes nesses textos etc. Por essa razão, optou-se pelos textos da crítica jornalística que tem sido veiculada desde a primeira publicação de Fonseca.

suscitadas por Márcio Seligmann-Silva, Julia Kristeva, Ângela Maria Dias, Marcelo Rodrigues de Moraes, entre outros.

Apesar de nem todos os contos de *O Cobrador* fazerem, de modo explícito, relação aos elementos eleitos como fios condutores da análise proposta neste estudo – no caso, a avaliação dos elementos ligados à influência dos veículos de comunicação de massa para a construção de narrativas tão caracteristicamente pós-modernas –, eles apresentam aspectos peculiares às narrativas ficcionais contemporâneas, com excesso de violência e tipos dominados e/ou atingidos pela perversidade do sistema. No geral, todos os contos da obra manifestam as esquizofrênicas relações sociais que o consumismo e as leis do mercado impõem. De uma forma ou de outra, independentemente do lugar onde estejam concentrados esses personagens, os contos inspiram a sensação de que todos estão submersos em um corrupto sistema, em contrariedade à natureza humana, desenvolvendo-lhes uma reação doentia, “cobrando” aquilo que lhes é prometido, mas que nunca lhes será dado.

A partir dessa discussão, foram analisados os contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio” da coletânea *O Cobrador*, dando ênfase às narrativas que, acreditamos, apresentam explicitamente o tema da influência da comunicação de massa na formação do caráter desses personagens tipicamente pós-modernos. Começamos, em primeira instância, por traçar um perfil do autor com base nas produções por ele desenvolvidas e nas publicações que têm sido feitas a partir de suas obras.

Capítulo 1. Apresentando autor e obra: estudos e críticas acerca da produção de Rubem Fonseca

Um dos grandes nomes da literatura posterior à geração de 1945 que tem sido produzida no Brasil, também conhecida como tendência contemporânea na literatura brasileira, é, sem sombra de dúvidas, José Rubem Fonseca ou Rubem Fonseca, como é comumente conhecido. Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1925, Rubem Fonseca é caracterizado por produzir contos, romances e novelas, além de roteiros cinematográficos. Pode-se dizer que há um posicionamento quase unânime entre a crítica publicada a respeito das obras deste escritor enfatizando que a temática de suas produções gira em torno de casos típicos da conturbada vida urbana – há, portanto, um fio condutor direcionando suas produções, dando coerência e um tom particular às suas criações. As narrativas quase sempre transitam em espaços/condições em que as distúrbios típicos das grandes metrópoles são, via de regra, componentes fundamentais para a construção das personagens e da urdidura narrativa propriamente dita.

Alguns dados de sua vida particular podem ser aqui mencionados, a título de curiosidade, mesmo que corroborem as ideias de Lucien Goldmann (1979, p. 77) a esse respeito, entendendo que

a biografia do autor para a *explicação* da obra, o conhecimento de seu pensamento e suas intenções não é um elemento essencial para a *compreensão* da mesma. Quanto mais a obra é importante, mais vive e se compreende por si mesma e mais pode ser explicada diretamente pela análise do pensamento de diferentes classes sociais.

Apesar de corroborarmos as concepções de Lucien Goldmann, alguns dados pontuais da biografia de Rubem Fonseca seriam de interesse para a especulação a respeito de sua produção, já que retratam alguns apontamentos de sua experiência com o cenário urbano, embora não signifiquem que as obras manifestem necessariamente suas vivências, nem é de nossa pretensão explorar a fundo essas informações. Fonseca reside no Rio de Janeiro desde sua infância. Formou-se em Direito, tendo atuado profissionalmente em distintas atividades antes de dedicar-se à carreira literária, entre as quais se destaca o trabalho que desenvolveu durante longos anos na polícia. É comum ver associações entre as experiências pessoais desse escritor e algumas de suas

narrativas, que ilustram com rigor as cenas do universo marginal peculiar às delegacias. A exemplo do que declara Stegagno-Picchio (2004, p. 640):

Os grandes romances de Rubem Fonseca [...] pertencem aos anos 1970 e 1980. Neles, o antigo comissário de polícia, profundo conhecedor de sua comarca fluminense, mobiliza com técnica cinematográfica detetives e policiais, assassinos e mulheres da vida, escritores e burguesas depravadas, ladrões, colecionadores de pedras preciosas e toda uma série de personagens na construção de um gigantesco mural de impacto quase televisivo.

Como mencionado anteriormente, não se pretende fazer uma análise das produções do escritor a partir das descrições biográficas dele, uma vez que as obras literárias e as obras de arte de um modo geral, de acordo ainda com os pressupostos defendidos por Lucien Goldmann, possuem

uma *coerência interna* de um sistema conceitual, bem como de um conjunto de seres vivos em uma obra literária; esta coerência faz com que eles constituam totalidades cujas partes podem ser compreendidas uma a partir da outra e, sobretudo, a partir da estrutura do conjunto (GOLDMANN, 1979, p. 77).

Esse posicionamento, entretanto, não objetiva menosprezar a história de vida deste escritor, a qual, todavia, para a análise que se deseja efetivar neste estudo, tem somenos importância. Para o presente estudo, as produções literárias são suficientemente capazes de evocar o objeto a ser especulado, não havendo necessidade de se recorrer a dados reais que comprovem a relação íntima entre as narrativas e os fatos. Interessa-nos, por exemplo, do comentário de Stegagno-Picchio há pouco citado que há nas obras de Fonseca verdadeira miscelânea de personalidades de um universo tratado como escória na sociedade, desejada a partir de ideais como o consumismo e a industrialização. Há, conforme bem assinalou a estudiosa, um quadro quase televisivo da vida, com as mais variadas situações de relações sociais, com comportamentos que evidenciam os paradoxos e conflitos resultantes da força impelida pela sociedade de consumo, própria do contexto do capitalismo avançado. O fato é que se pode considerar constante nas produções fonsequianas a presença de um cenário conturbado de relações sociais, marcadas pela compulsão de pessoas imersas no mundo no qual a informação e os desejos já não são mais direcionados a pequenos grupos, atingindo a quase totalidade de indivíduos. E nisso é indiferente se o escritor esteve diretamente envolvido em

ambientes que propiciem ao contato com a marginalidade e o crime; mais importa a sensibilidade do escritor para esboçar um quadro muito mais amplo do que um comissário de polícia poderá predizer. Como foi publicado em matéria do jornal “Estado de Minas”, em 1970, mais nos interessa a experiência humana colocada nas obras de Fonseca:

Encontramos em seus livros personagens de todos os tipos, desde os que lêem Lamartine, Musset ou Fernando Pessoa, até os halterofilistas da Academia do João, os bandidos dos morros cariocas, os “boys” que sonham com carros Ferrari, as moças que freqüentam a boate Zum Zum e ouvem, deslumbradas, as músicas dos Beatles. É rica a “fauna humana” de Rubem Fonseca, o que deixa entrever uma experiência vivencial, que se sedimenta na captação do linguajar característico de cada personagem (...) A vida palpita nos contos do ficcionista mineiro-carioca. Grandes verdades da vida prática, cotidiana, são ditas, às vezes acompanhadas de um palavrão indispensável à correnteza narracional. O autor colocou tôda a sua vasta experiência humana em seus livros (GOMES, 1970, grifo nosso).

Rubem Fonseca, desde sua primeira aparição como escritor, tem demonstrado profundo interesse pelos dramas do homem submetido aos ditames do capitalismo selvagem, da lei regida pelo lucro, enfim, das relações de poder exercidas pela aquisição convulsiva de bens. É importante situar a produção literária desse escritor, que inaugurou sua carreira com a publicação de *Os prisioneiros* (1963), uma coletânea de contos. Fonseca produziu, ao longo dessa trajetória introduzida com *Os prisioneiros*, os livros de contos *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz Ano Novo* (1975), *O Cobrador* (1979), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *A Confraria dos Espadas* (1998), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Ela e outras mulheres* (2005); também é autor de romances clássicos para a literatura contemporânea brasileira, *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Vasta emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990), *Buffo & Spallanzani* (1986), *O selvagem da ópera* (1994), *Diário de um Fescenino* (2003) e *Mandrake, a Bíblia e bengala* (2005); as novelas *E do meio do mundo prostituto só amores guardei aos meu charuto* (1997) e *O doente Molière* (2000) também estão entre suas publicações de expressivo renome, além da antologia *O homem de fevereiro ou março* (1973).

Algumas obras desta vasta produção de Rubem Fonseca fizeram-no vencedor de importantes prêmios da criação literária no Brasil (como o prêmio Jabuti, com o romance *A grande arte*, em 2007, e os contos *Romance negro e outras histórias*,

em 1992, *O buraco na parede*, em 1996, e *Pequenas criaturas*, em 2002) e na América Latina (o conjunto de sua obra conferiu-lhe o Prêmio Camões e o Prêmio de Literatura Latino-americana e do Caribe Juan Rulfo). Suas obras também têm a marca da boa recepção pelo público, com constantes reedições ao longo do processo de publicação, sendo também muito aclamado pelo público do exterior, como comprova texto publicado por Carlos Eduardo Lins da Silva, na “Folha de S. Paulo”, em 1998, em matéria intitulada “‘NY Times’ destaca romance de Fonseca”: “O escritor brasileiro Rubem Fonseca está há duas semanas na lista das indicações do editor do suplemento de livros do diário ‘The New York Times’, o jornal mais influente dos EUA” (SILVA, 1998) ou, ainda, a matéria de José Castello, publicada no “Jornal do Brasil”, em 1988, segundo o qual as obras de Rubem são foco de atenção para o público estrangeiro: “Esta combinação, mais do que nunca, torna Rubem Fonseca um autor extremamente atraente para o mercado internacional (...) Rubem Fonseca hoje já está traduzido em nove línguas” (CASTELLO, 1988).

Em sua trajetória, Fonseca foi enaltecido por muitos críticos em virtude de ter dado ao gênero com o qual mais trabalhou novo tom: o conto, com sua geração, foi renovado, ganhou novos aparatos técnicos e estilísticos. De Rubem, muitos críticos diziam, por exemplo, quando de sua estreia com *Os Prisioneiros*, que tinha pleno domínio de seu instrumento de trabalho, a dizer, a linguagem, sendo capaz de migrar às expressões mais coloquiais e espontâneas de modo natural, sem causar estranhamento ao leitor que reconhece aquele código. Vejam-se também os comentários de Hélio Pólvora, publicados em março de 1966:

Para quem tem boa formação crítica e não vê a vida através de lentes róseas, recomenda-se com entusiasmo “A Coleira do Cão”, segunda coletânea de contos de Rubem Fonseca. Contista de arte própria, ele não conta história pelo prazer lúdico de contar história: está integrado no quadro de uma novelística recente, sobretudo americana, que utiliza as palavras como formão ou scalpêlo, e pende para o humor ou a sátira. O resultado é sempre a crítica, amena ou ácida, de indivíduos ou grupos sociais em plena aventura existencial (PÓLVORA, 1966).

A expressividade das obras de Fonseca centra-se especialmente na sua produção de contos. Coutinho (1999, p. 264) afirma que “Rubem Fonseca é outro contista de largos recursos que deve ser observado, já com três livros de elevado nível

literário e inventivo, *Os prisioneiros, A coleira do cão e Lúcia McCartney*”. O brilhantismo de Rubem para a construção de narrativas mais condensadas foi foco de muitas das críticas publicadas em jornais e revistas a respeito das obras que vinham à tona na época. Não raro, verificamos textos de críticos evidenciando que o escritor significava um achado para o gênero narrativo, especialmente para a construção de contos, com pleno domínio dos recursos estéticos e estilísticos que corroboram o efeito desejado quando se pensa em uma narrativa bem construída. É o que se pode verificar no excerto a seguir, extraído do jornal “Última Hora”, em 1969, dois anos após a estreia de Fonseca no *métier* literário:

(...) o ritmo externo de sua narração é rápido e estimulante. Mas o ritmo interno é lento, demorado e paciente (...) truques do artista que domina a sua linguagem. Rubem Fonseca domina a sua linguagem, isto é, a estrutura do conto (...) Ele usa o poder das palavras para explorar o processo interior, psíquico, de suas criaturas com uma minúcia que afirmo inédita entre nós (...) A análise subjetiva é a forma adequada que Rubem Fonseca encontrou, ao subjugar a linguagem para comunicar o seu conhecimento objetivo das coisas (...) Cada realidade objetiva tem sua raiz numa subjetividade confusa – parece pensar Rubem Fonseca. Cada conto seu é uma tentativa de trilhar o caminho de volta a essa raiz. Talvez não seja o caminho mais realista do mundo, em literatura: o outro é partir de dentro para o confronto com a realidade objetiva. Mas Fonseca sabe trilhá-lo. E, com isso, êle traz ao afeto a crítica implacável da fria realidade e à aventura de sua própria subjetividade a vigilância de uma curiosa obstinação pelo julgamento coletivo (A FÔRÇA..., 1969).

É interessante notar que a larga produtividade de contos nesse período não é uma característica restrita ao escritor Rubem Fonseca, sendo generalizada a muitos outros pertencentes à fase modernista da literatura. Como elucidada Otsuka (2001, p. 22):

(...) o esforço de renovar as formas literárias encontrou o seu laboratório ideal no conto, que, por ser uma forma curta, está integrado ao espírito moderno ligado à rapidez, além de favorecer a experimentação (que seria mais difícil de sustentar em textos muito longos).

Nesse “espírito moderno” de que fala Otsuka, pode-se dizer que há ideias recorrentes na produção literária de Rubem Fonseca, ligadas ao contexto da pós-modernidade: são as representações ligadas à chamada sociedade de massa, as quais ora se apresentam ao leitor de modo explícito, por meio de personagens e tramas que evidenciam os mecanismos de produções artísticas dominados pelo mercado consumidor, ora de modo velado, com implícitas críticas exercidas aos meios de

comunicação de massa e ao próprio consumidor, que pode ser figurado por qualquer homem da modernidade.

Essa discussão está presente no artigo “Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca” (2006), de Luciana Paiva Coronel, no qual a pesquisadora traça uma trajetória temática da produção artística do escritor mineiro ao longo das décadas de 1960 a 1990, enfatizando que, nas obras de Fonseca, há essa permanência de representações da sociedade de consumo. De acordo com a estudiosa, a década de 1970 foi um marco para o conjunto das obras fONSEQUIANAS, já que é a partir desse momento que ele passa a “oferecer ao público uma literatura muito mais agressiva e contundente na sua feição crítica ao cenário cultural estabelecido” (CORONEL, 2006, p. 208).

Essa agressividade de que fala Luciana Coronel, de acordo com sua análise, está diretamente vinculada ao contexto político vivenciado no Brasil, fase mais repressiva e sangrenta deste momento, a qual coincide com (ou talvez induza) a aceleração da formação da cultura de massa no país. Segundo Walnice Nogueira Galvão (2002, p. 08), “(...) o instrumento de campo cultural ao mercado foi o projeto modernizador do capital inaugurado pela ditadura que, dadas as agruras de um regime autoritário, não se percebia com clareza no momento em que se impunha”.

Dessa forma, as obras que foram escritas por Rubem Fonseca no auge da ditadura militar no Brasil são dotadas de brutalidade e apresentam como temas, por exemplo, a banalização da violência, o caos regido pela lógica da sociedade de consumo e a apatia do homem diante de turbulentos e conflitantes cenários sociais, temáticas que estarão registradas na quase totalidade de sua produção, mesmo após o período ditatorial. Sabe-se que muitas obras de Rubem Fonseca foram produzidas entre os anos de 1964 e 1985, período no qual vigorou no Brasil a ditadura militar. Esse fato histórico tornou-se foco de discussão entre vários autores contemporâneos a esta época. De acordo com Edu Otsuka (2001, p. 16), o período em que mais se produziu literatura comprometida com as causas sociais, resultante da ditadura, foi o imediatamente posterior ao decreto do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em 1968, fase da ditadura em que a censura e a opressão foram mais acentuadas. É especialmente nessa época que “a literatura visava à denúncia da realidade, com o intuito deliberado de expor a verdade oculta sob o discurso oficial e sob a repressão e a censura, voltando-se também para as

críticas dos descaminhos da ditadura militar e da modernização tal como se vinha fazendo” (FRANCO, 1998 *apud* OTSUKA, 2001, p. 16).

Esse cenário não é restrito apenas ao contexto da ditadura. As obras de Rubem Fonseca posteriores a esse período continuam a evidenciar um quadro de perda de valores, transgressão da moral, desvalorização das instituições e apatia dos seres. O universo atribuído ao que alguns teóricos convencionaram chamar de pós-modernismo é acentuadamente trabalhado nas criações deste notável escritor, o qual, em cada elemento de suas narrativas, envolve a crise experimentada pelo homem contemporâneo. Os conflitos desnudados nas obras de Fonseca cabem no que Jameson discute ao tratar desse momento experimentado pela sociedade capitalista, no qual há acentuada promoção “da obscuridade e do material sexual explícito, à esqualidez psicológica e claras expressões de desafios sociais e políticos, que transcendem qualquer coisa que pudesse ser imaginada nos momentos mais extremados do alto modernismo” (JAMESON, 2000, p. 30)⁵.

As criações de Rubem Fonseca apresentam-se imiscuídas por traços que a caracterizam como “brutais”, marcadamente diferentes da tendência pertinente aos escritores dos anos de 1930 a 1945 (como Guimarães Rosa e Clarice Lispector), que focalizam o âmbito reflexivo e psicológico dos fatos.

O professor Dr. Petar Petrov, em artigo publicado no ano de 1993, cujo título é “Aspectos pós-modernistas no discurso ficcional de Rubem Fonseca”, disserta a respeito dos traços das obras fonssequianas que evidenciam a adoção de outra forma de fazer literatura, bastante diferente do que era praticado pelos escritores da safra pós 2ª Grande Guerra, caracterizando-o como um pós-modernista. Apesar de estarem envoltos num mesmo contexto em se tratando da realidade nacional, e também num mesmo momento de inventividade cultural, passando pela tendência de renarrativização e ressemantização, Rubem apresenta a temática da solidão do homem moderno de forma a romper com a prática de intimistas, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Apresentará, a partir de sua estreia, uma técnica experimental, com fiel busca à “mistura

⁵ Em páginas seguintes será discutido de maneira mais amíúde o uso do termo pós-modernidade e a sua agregação à contemporaneidade. Por ora, é interessante ressaltar que a tônica das narrativas fonssequianas, bem como uma série de obras literárias escritas a partir do contexto manifestado no pós Segunda Grande Guerra, está intimamente vinculada à sensação nítida de desestabilidade de estruturas e parâmetros diante das cada vez mais velozes alterações vistas nas sociedades ocidentais – o comportamento de cada indivíduo é penetrado por essa conjuntura e as pessoas revelam-se destituídas de posicionamentos universais sobre a maneira mais salutar de vivenciar as experiências promovidas pelas novidades.

de estilos, do domínio do absurdo, do insólito e do grotesco, e a utilização da paródia, da ironia e do humor negro”, os quais “serão o embrião de uma estética própria que estará presente praticamente em toda a sua ficção posterior. Referimo-nos ao **Realismo brutal** (Bosi, s. d.) (...)” (PETROV, 1993).

As marcas contundentes de Fonseca, destacadas por Petrov no artigo mencionado, mas também continuamente evidenciadas na quase totalidade de produções críticas a respeito deste escritor, perpassam, em especial, pela linguagem adotada, que abre mão de todo e qualquer adorno, é “despojada e objetiva”, num esforço de provocar o efeito do real “pelo primado de duas componentes do plano linguístico e estrutural: a variedade de sociolectos, suporte dos diálogos, que contextualizam e presentificam os antagonismos, e a montagem cinematográfica, recorrendo a elipses, a exigir uma leitura atenta e reconstruidora dos eventos” (PETROV, 1993).

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi, ao apresentar a ficção editada entre os anos 1970 e 1990, bem demonstra essa relação com os escritores do momento anterior: “Sentimos as diferenças em relação à prosa dos pós-modernistas maiores (Guimarães Rosa e Clarice Lispector), mas não sabemos com precisão onde desenhar a linha do corte. Talvez porque o corte se tenha dado em mais de um nível” (BOSI, 2007, p. 435).

Sem dúvida, a tendência contemporânea na literatura apresenta de modo intenso o processo de massificação da sociedade. No Brasil e no mundo, esta época é marcada pela consolidação da indústria cultural. Assim, as perspectivas de Otsuka (2001, p. 17) fazem um apanhado deste contexto cultural:

Quando a indústria cultural torna-se sólida e estável, ocorrem alterações no relacionamento com a arte, já que esta passa a ser vista sobretudo como empreendimento de vários setores do campo da cultura: a ampliação da indústria editorial, fonográfica e publicitária, bem como dos meios de comunicação de massa, em particular a televisão.

Otsuka, citando Antônio Candido, também enfatiza outros fatores como possíveis indutores de transformações operadas na arte para que se passasse a falar de pós-modernidade nesse contexto. Edu Otsuka (2001, p. 22) esclarece:

(...) Antônio Candido percebe que, sob o encanto pela novidade, poderia estar também submissa, ainda que não deliberada, às exigências do mercado

consumidor. A vontade de inovar poderia traduzir o esforço autêntico de produzir novas formas, ou, ao contrário, poderia apenas reproduzir o movimento geral da sociedade capitalista, com o qual as constantes mudanças de técnicas e estilos guardam incômoda – e suspeita – semelhança.

Entre as produções literárias figurativas dessa fase, as obras de Rubem Fonseca são plenamente condizentes às transformações pelas quais a arte tem passado. Apresenta, junto a uma leva de escritores contemporâneos seus, inovações em alguns aspectos, tais como: o exercício da metalinguagem; no texto, há claras preocupações com a realidade com fortes denúncias sociais (nele, as personagens são de ficção, mas remetem a uma realidade existente – o que não é exatamente uma novidade para o texto ficcional); fragmentarismo textual, uma técnica próxima da montagem cinematográfica; intensificam-se os elementos de autoconsciência e autorreflexão, radicalizam-se posições antirracionalistas e antiburguesas, torna-se frequente também a presença marcante da intertextualidade.

Há um verdadeiro consenso para a descrição de Rubem Fonseca pela crítica – sua chancela, sem dúvida alguma, é a presença invariável de um universo no qual a crueldade e a violência são uma realidade sem escolha, conforme antecipado nas linhas iniciais deste capítulo, povoado por personagens quase sempre desprovidos de consciência crítica e senso moral. Conforme se vê nas linhas do jornal “Estadão”, em 2001, em artigo de José Castello:

No fim, o que fica é esse sentimento de inadequação do homem a seu mundo: todo esforço para se compreender fracassa, toda tentativa de usar a lógica leva a resultados negativos. Os personagens de Fonseca são sujeitos cínicos, aproveitadores, debochados, que acabam levando uma grande rasteira de um mundo que é ainda mais cínico, aproveitador e debochado que eles. São, no fim das contas, vítimas – vítimas da própria narrativa, do próprio Rubem Fonseca, um anatomista que, ao dissecar corpos imaginários, arranca, no mesmo ato, bons nacos do espírito contemporâneo (CASTELLO, 2001).

Um exemplo dessa falta de senso moral e desse domínio da perversão pode ser notado no seguinte excerto do conto “Passeio Noturno I” (FONSECA, 2006, p. 244), editado no conjunto de contos intitulado *Feliz Ano Novo*:

Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso,

isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil.

Essa cena descreve a busca incessante que um homem de classe média alta faz por vítimas, para animar um pouco sua frívola rotina, descrita nos parágrafos iniciais do conto. Fica patente com a leitura do trecho acima, ilustrativo do estilo de Rubem, que há nas narrativas fonsequianas evidente indiferença do ser humano por seus pares (como elucidado no trecho “Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença”), além do trato da violência como algo familiar, mesmo cotidiano na vida das pessoas, indicando comportamentos psicopatas tão caros aos valores gerados pelo vazio que o universo do consumismo acarreta.

Pelo exposto, já se vislumbra que, apesar de a escrita de Rubem Fonseca ser cronologicamente bem próxima de escritores como Clarice e Guimarães, seu foco é outro. Mesmo porque o pano de fundo retratado em suas obras é eminentemente urbano, havendo um viés de caráter sociológico em suas narrativas, diferentemente de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que atuam mais no sentido de uma abordagem psicológica de seus personagens (as narrativas são recheadas de monólogos interiores, revelando dilemas existencialistas); Guimarães, além dessa distinção, também atua no cenário rural, com outros valores e insatisfações. Bosi (2007, p. 436-437) congrega alguns traços de Fonseca, elucidando que suas obras atuam na mesma corrente de escritores que trabalham

(...) 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* (73), *A Grande Arte*, romance policial na linha do brutalismo ianque (83), *Bufo & Spallanzani* (86) e, sobretudo *Agosto* (90), relato dos eventos que precedem o suicídio de Getúlio Vargas misturado com *flashes* da vida privada tanto de seus admiradores quanto de seus desafetos: quase-crônica política, quase-romance.

Com esses tipos sociais, Fonseca constrói seus textos com alcances universalistas. Muitos de seus personagens nem sequer recebem nome e seus comportamentos estereotipados enquadram-se e fazem eco na vida de qualquer homem imerso no dilema da contemporaneidade: são desejos e vontades que afloram brutalmente em função das opressões por que passam esses indivíduos. De acordo com Moisés (1996, p. 587): “basta, para confirmá-lo, que abram os jornais: a comédia/tragédia da vida guarda uma gratuidade ácida, os imprevistos sucedem a cada

passo”. Num espaço tomado por concreto e asfalto, o homem age de acordo com o que lhe impele a vida guiada por valores materialistas. Espaços e seres vazios de essência, de moral e de limites são mostrados pelo escritor de forma contundente, revelando ao leitor a real dinâmica que direciona a vida ocidental na atual conjuntura do capitalismo. Daí o “tom realista, de um realismo feroz, cruel, que não cede ante os gestos mais violentos ou as palavras de baixo calão” de que fala Massaud Moisés (1996, p. 587) ao referir-se ao escritor. É exatamente isso o que defende Rubem Fonseca em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 2004, ao ser questionado sobre sua suposta fixação pela violência, pelo escatológico e pelo grotesco. O escritor, que sempre rejeitou a prática de expor suas ideias em espaços que não suas próprias obras, defende:

Mas o fato, a meu ver incontestável, é que vivemos cada vez mais rodeados de dejetos e deformidades de todo tipo. Não falo metaforicamente, embora a metáfora também se aplique ao caso. Basta abrir um jornal ou fazer um passeio noturno para topar em cada canto com a matéria excrementícia. Nossa imaginação, principalmente de quem vive nas grandes cidades, está sobrecarregada de massacres. Veja agora esta guerra suja no Rio. Penso também na exibição dos corpos de Vigário Geral ou dos 111 mortos do Carandiru e associo essas imagens, por absurdo que possa parecer, à exposição dos cadáveres do museu alemão, ou a outra, que vi há mais tempo, num museu de Londres: um porco apodrecendo dentro de uma caixa de vidro, a decomposição incorporada ao cotidiano como realidade e espetáculo (DIAS, M. S., 2004).

No conto “Madrinha da bateria”, da obra *Pequenas criaturas* (2002), tem-se exemplo de como a crueldade e a violência são lugares-comuns na produção literária de Fonseca, e de como, efetivamente, se trata de uma violência tão cotidiana, que se torna incapaz de estarrecer o leitor diante do ato em si, mas sim pelos requintes de crueldade com que são efetivados e motivações expostas, em alguns casos:

Quando, no dia seguinte, Zira chegou na quadra, Daiana assumira o posto de rainha da bateria e dançava, isolada, na frente dos percussionistas. A filha-da-puta aprendeu a dançar, pensou Zira. Ou então estava acontecendo aquela coisa sobre o poder do som da bateria, que seu Chico Professor dissera. Direto na veia.

Seja o que Deus quiser, pensou Zira, indo para junto de Daiana, que sorriu e continuou dançando, feliz. Então, tirou a navalha de dentro da blusa e deu duas navalhadas fundas em Daiana, uma no rosto e outra no pescoço.

Zira não ouviu os gritos nem sentiu as mãos das pessoas que a agarravam e arrastavam, nada, apenas o gosto do sangue que esguichava sobre a sua boca (FONSECA, 2006, p. 791).

O excerto acima é, ao mesmo tempo, o clímax e desfecho da narrativa e demarca, de forma satisfatória, a linha trilhada por Rubem Fonseca ao longo de sua carreira de literato: a resolução dos conflitos por meio de impulsos violentos, nada racionais, desconsiderando qualquer valor ético ou moral e os princípios da racionalidade. Zira, protagonista do conto, frustrada por ter perdido o posto de madrinha da bateria de uma escola de samba, procura vingar-se agindo fria e impensadamente. Literalmente, possui “sede de vingança” e este intento consegue alcançar, tanto que o conto se encerra quando a rival Daiana torna-se vítima dos instintos da protagonista. Segundo Tomás Eloy Martínez, na introdução de *64 contos de Rubem Fonseca* (2006, p. 11):

Zira, a madrinha que no final será destituída, cifra seu orgulho na fantasia que vem preparando desde abril, desde que os últimos ecos do carnaval se apagaram no morro. Cidinho, o primeiro passista da Escola, não está mais apaixonado por Zira. Ele agora prefere carne fresca e bundas menos volumosas, conforme as pautas ditadas pelas revistas femininas. A tragédia de Zira consiste em sua maturidade, na enormidade de sua bunda, nos códigos implacáveis do morro, que só Fonseca e o povo da Escola entendem.

O espaço retratado no conto é uma típica favela carioca, bem representativa das condições sociais da maioria do povo brasileiro, tal como a grande parte dos contos do autor mineiro que são ambientados no Rio de Janeiro, fazendo da vida urbana o foco primordial das preocupações deste escritor. Essa atenção especial para o espaço carioca é em si uma interessante característica de Rubem Fonseca, que elegeu o Rio de Janeiro como um cenário em potencial para que as complicações da pós-modernidade viessem à tona. Para Urbano (2000, p. 14-15):

Percorrendo favelas, subúrbios, avenidas e mansões, os personagens de Rubem Fonseca praticam e sofrem as relações de uma nova situação brasileira e, no caso, especificamente carioca, terminando por flagrar a mudança de comportamento de nossa vida social. Se não fosse pela arte de grande narrador, sua obra seria significativa já por esse aspecto, pois há intenção explícita de seus contos de compreender as transformações pelas quais tem passado a mentalidade urbana.

O cenário urbano, evidentemente, não é uma escolha aleatória nas produções fonsequianas, marcando, na realidade, um aspecto significativo de suas obras. Não há como pensar em todo o caos e dilemas evidenciados nas narrativas desse escritor caso o universo ficcional transcorresse em localidades mais pacatas. A projeção de metrópoles

estigmatizando a trajetória dos personagens é tamanha, que poderíamos avaliar que o drama teria iguais proporções, mesmo que a estória se passasse em metrópoles de outros pontos geográficos, mas que guardassem em si o germe do consumismo compulsório e as amarras sociais típicas do modo urbano e industrializado de organização da vida. Desse modo, “a literatura de Rubem Fonseca mergulha totalmente no perímetro da grande cidade e não é possível analisá-la sem ter presente a dimensão, o peso e a respiração do espaço urbano e da sua capacidade de segregação miasmática” (BAPTISTA, 1980, p. 7-16).

O espaço, desse modo, não funciona como um elemento estanque na narrativa de Rubem Fonseca, não figura como mero cenário onde se desenrola a trama. Ele é chave para a percepção do modo como os personagens estão condicionados a determinado *modus vivendi*: não se pode esperar nada muito diferente das pessoas que estão submersas em um contexto objectualizado, completamente tomado pela lógica do mercado e do consumo. As descrições, ora minuciosas ora confusas desses ambientes, bem demonstram a atenção que Rubem Fonseca concede ao espaço como um elemento de alta complexidade para a definição de suas narrativas. Conforme Elizabeth Lowe assinala:

Em suas estórias Rubem Fonseca desenvolve uma mitologia da cidade industrial. Parte da estética modernista, que modelou uma série de mitos regionalistas sobre a cidade, à maneira do pintor primitivo, com forte colorido e textura superficial imponente, mas com pouca transcendência universal. Fonseca filtra essa tradição um tanto redutiva de seu trabalho para criar uma cidade sem passado, mas, antes, um presente cíclico perseguido por um pressentimento apocalíptico do futuro. (...) As narrativas de Fonseca refletem os mitos que a cidade moderna cria através da comunicação de massa. O autor consegue isso por meio de processos similares aos do artista pop, que mistura os ingredientes de seu ambiente em relacionamentos que alteram a percepção de coisas familiares, sem mudar sua substância (LOWE, 1978).

O permanente estado de opressão no qual estão submetidos os personagens fonsequianos e aos quais se subjugam uns aos outros está intimamente vinculado ao potencial mecanismo de manipulação que o espaço exerce, quase como uma projeção metonímica dos veículos de controle social, operando a “segregação miasmática” a que se referia Baptista (1980). A realidade está em um jogo de transposição de elementos junto com a obra ficcional; ora uma, ora a outra, ou ambas simultaneamente, transmitem ao leitor a nítida sensação de que, mediante ao processo devastador e inelutável de crescimento das cidades e sofisticação das máquinas, as pessoas vão perdendo cada vez

mais o senso de humanidade que possuem, deixam de se reconhecer como tal, e passam a valorizar os elementos mais dispensáveis à existência. Em 1969, em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, Marcos Santarrita já trazia à tona essas reflexões a respeito do escritor:

Num estilo sêco, incisivo, às vezes puro diálogo, às vezes pura prosa (com ocasionais recursos ao verso livre), Rubem Fonseca, aproveitando todas as novas descobertas da literatura, e acrescentando inúmeras outras próprias, não se deixa jamais embalar pelo doce som do beletismo, não se esquece nunca do que a literatura, antes de tudo, tem de ser: ficção (...) os temas de Rubem não são tantos assim. Com efeito, em quase tôdas as suas histórias, nas de violência quanto nas de ternura, no sofrimento e na alegria, o que está por trás da narrativa é uma profunda sensação de solidão, ou uma vontade irreversível de lutar, ou a dor, ou a desilusão, ou o desespero do ser humano frente às forças sociais, ou seu esmagamento na cidade grande – para usar um clichê, a falta de comunicação entre os homens (...) Rubem Fonseca compreende muito bem que literatura é testemunho, um testemunho que só adquire validade e perenidade quando transformado em obra de arte, é certo – mas ainda assim, primeiro e antes de tudo, testemunho. E por assim saber, e por assim escrever, é que se situa hoje como um dos maiores – senão o maior – de nossos contistas. Não foi à-toa que Francisco de Assis Barbosa citou seus livros como “a mais notável obra desde Guimarães Rosa” (SANTARRITA, 1969).

Para Moisés (1996, p. 587), há uma “tensão explosiva, ainda que por vezes silenciosa” nas obras de Rubem Fonseca, que constrói uma ficção em que “não há fantástico nenhum; o enredo, apesar de estranho, ancora no cotidiano, divisado sem complacências”. Massaud Moisés fez esta análise pautando-se no conto “Passeio Noturno”, no entanto, entende-se que essas características sejam condizentes a quase todas as obras do escritor.

O efeito de que Moisés fala, entre inúmeras outras críticas que elencam a ficção de Rubem Fonseca como uma das manifestações literárias com temáticas consideradas das mais cruéis dos últimos tempos no Brasil, como tem sido demonstrado ao longo deste capítulo, é garantido, entre outros recursos, pela linguagem adotada nas narrativas – elemento que, inclusive, tem gerado polêmica entre a crítica produzida a respeito do escritor⁶. No geral, a linguagem de Fonseca é caracterizada como “concisa, cortante, numa rapidez de perder o fôlego” (MOISÉS, 1996, p. 587).

Mas, tanto quanto o espaço, a linguagem também não pode ser avaliada como um elemento desviado do tom assumido pelas narrativas; ela é um trunfo nas

⁶ Uma das razões pelas quais a publicação e circulação da obra *Feliz Ano Novo* foi censurada em 1976, com o governo alegando que se tratava de linguagem pornográfica – segundo parecer do Ministro da Justiça à época, Armando Falcão, a obra seria vetada por “exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes”.

mãos do escritor que deseja conferir harmonia e unidade em suas linhas. E, indubitavelmente, as narrativas de Rubem Fonseca são plenamente unas nesse aspecto: conseguem apresentar coerência interna entre todos os elementos ficcionais, que corroboram para que o leitor tenha o efeito desejado pelo escritor ao cabo da narrativa.

Muitos críticos têm se debruçado sobre o assunto da linguagem fonsequiana, especialmente pela polêmica gerada por ela – algumas pessoas ainda veem com maus olhos o ficcionista que não hasteia a bandeira da linguagem canônica. Entretanto, é importante considerar que Rubem Fonseca, já fruto de um longo processo de libertação da literatura em relação às amarras estabelecidas como parâmetros clássicos para a arte, vale-se da linguagem como uma ferramenta que coaduna, junto às tramas e elementos das narrativas, para a quebra de uma norma estabelecida. Atua, desse modo, como uma ferramenta anti os tabus alimentados no mundo ocidental, capitalizado e industrializado. Assim, consideremos que:

Seus personagens falam a linguagem de todos os dias, desprovida de ênfase dramática. A vida dêles não tem romance, nem aventura. O banal e o trivial despedaçam sistematicamente essas vidas e os personagens são como que espectadores pouco participantes num teatro imenso e frio. Vencidos antes do combate, eles oferecem ao autor a ocasião para fazer um retrato raro e curioso da humanidade (ATENÇÃO..., 1970).

A linguagem, entendida desse modo, é tão transgressora quanto as próprias narrativas; ela, aliás, é o combustível para que entendamos as narrativas do modo como são construídas, confere tônus ao estado que o autor deseja deflagrar. Publicado em 1967, no conjunto de contos *Lúcia McCartney*, “O desempenho” é uma narrativa de Fonseca que denota uma linguagem caracterizada por muitos críticos como própria de um “realismo feroz, cruel, violento da sociedade como um todo” (SILVA, 2001, p. 227). História contada em 1ª pessoa, o narrador-personagem relata as suas experiências vivenciadas em uma luta livre, com fortes marcas da vivacidade e da espontaneidade com que os fatos ocorrem, além, é claro, do tom coloquial que manifesta o entrecruzamento de planos de linguagem.

Rubão desce um pouco o corpo – subitamente ele ultrapassa a minha perna esquerda numa montada parcial – estou fodido, se ele completar a montada estou fodido e mal pago, fodido e trumbicado, fodido estraçalhado, fodido e acabado – ele faz uma pequena parada antes de tentar a montada definitivamente – fodido, fodido! – dou uma virada, rolamos pela lona, paramos, puta que pariu! comigo montado-montada-completa em cima dele, puta que pariu! meus joelhos no chão, o tórax dele entre as minhas pernas

imobilizado – montei! puta que pariu! montei! – alegria, alegria, vento quente de ódio da corja que ria de me ver apanhando na cara – canalha de chupadores putos escrotos covardes – golpeio a cara de Rubão bem em cima do nariz, um, dois, três – agora na boca – de novo no nariz – pau, cacete, porrada (FONSECA, 2006, p. 107).

Há, neste trecho, uma mistura dos pensamentos do narrador e da narração propriamente dita da história. Os monólogos interiores esbanjam coloquialidade, intensificada pelo excessivo uso de palavras obscenas, aproximando o discurso da oralidade, tal como expõe Hudinilson Urbano (2000, p. 263), asseverando que “Rubem Fonseca incorporou o registro da oralidade, aqui entendida como língua falada popular, onde, como e quanto lhe permitiam a verossimilhança e o canal escrito, realizando assim, à sua maneira, a linguagem literária desses contos”.

A linguagem nas narrativas fonssequianas possibilita também um recurso bastante singular quando se fala neste escritor: o diálogo com o cinema. Na cena anteriormente exposta, do conto “Desempenho”, já se vê de modo explícito como isso ocorre nas narrativas de Rubem, sempre recheadas de frases entrecortadas e cenas superpostas, dando a impressão de que há constantemente o encadeamento entre vários planos e as “mudanças de tomadas”, como ocorrem nos telões cinematográficos. No jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1974, era o que se discutia após a publicação do romance *O caso Morel* (1973), evidenciando o recorrente uso de técnicas cinematográficas, todas transplantadas ao texto por meio de recursos linguísticos e intimamente associadas com o tom geral da narrativa:

(...) em **O caso Morel** como nos contos, observa-se intensa criatividade translinguística para aumentar o efeito dos signos linguísticos. Índices e sinais analógicos transplantados de técnicas e artes não-literárias. **O caso Morel**, por exemplo, se abre com uma espécie de **trailer** cinematográfico. No curso da narrativa há trechos que imitam **scripts** de cinema, de espetáculos televisionados. Mimetismo intergenérico, entropia (...) [**O caso Morel**] Desloca o “caso” policial para o terreno ontológico-linguístico: Que somos nós? Que fazer com as palavras, se elas nos (des) orientam? (...) O livro aponta para um problema estético e para uma questão social (LUCAS, 1974, grifos do autor).

Na ficção do autor mineiro, os traços da narrativa são fortes aliados para envolver o leitor no perturbador mundo criado pelo escritor e que, apesar de alguns traços serem exagerados, não destoam das experiências vivenciadas pelo homem preso aos inventos e convenções da pós-modernidade, às facilidades da sociedade de consumo

e ao vazio manifestado pela descrença no progresso e nesse modo de organização social. Assim, para Afrânio Coutinho (1979, p. 28):

Os livros de Rubem Fonseca são obras de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua viva e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. Não condena, não é essa a função da arte; expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós, da sociedade, que não sabemos ainda liberar das mazelas que alguns julgam inerentes à natureza humana. A arte de todos os tempos a retratou.

A maneira como Afrânio Coutinho descreve a obra de Rubem Fonseca é, sobretudo, uma síntese de como operam, em suas produções, as relações sociais com altas cargas de selvageria provocadas pelo exigente sistema capitalista da era contemporânea. A violência, linha constante e intensa nas produções desse momento histórico, não ocorre de modo gratuito, embora as cenas de Fonseca deem a impressão de que a barbárie praticada por seus personagens é gratuita, despropositada, muitas vezes apenas para aliviar as tensões e o estresse provocado pelo cotidiano. Nas obras fonssequianas, cotidiano e seres nele imersos são opressores, e as supostas vítimas são também algozes, porque corroboram para a manutenção de profundas e arraigadas situações sociais que desenvolvem e/ou impulsionam as reações mais adversas possíveis.

1.1. Rubem Fonseca e o abjeto

Ao lado de outros escritores que também desenvolvem narrativas marcadas pela violência devastadora evidenciada por meio de linguagem dinâmica, como Dalton Trevisan, José J. Veiga, Loyola Brandão, Fonseca tem deixado sua marca registrada em uma estética que vem tomando expressividade a partir da segunda metade do século XX, especialmente na América Latina. A arte tem manifestado, segundo essa linha que se convencionou chamar de estética da crueldade⁷ ou estética horrorífica, o grotesco

⁷ A crueldade aqui é compreendida em seu sentido mais próximo à etimologia do termo, que, segundo o dicionário eletrônico Houaiss, advém da expressão “latina *crudélis*, e ‘,que se compraz no sangue, que derrama sangue, cruel, desumano, bárbaro, inexorável’; ver *cru(d)*-; f.hist. sXIV *crueles*, sXIV *cruevil*”. A ideia da expressão e do conceito (que caracteriza uma estética) está intimamente associada à imagem do “cru”, da “carne crua”, por assim dizer, retratando, dessa forma, por meio do doloroso aquilo que é incompreensível e perturbador na realidade – ver ou provocar sofrimento em outrem. Em uma reflexão mais filosófica, a crueldade pode ser entendida como uma resposta instintiva pertinente à natureza do ser humano, a qual, ao mesmo tempo em que mostra a deterioração da vida, revela também a sobrevivência e

como um panorama que revela o inóspito, o desumano, a castração das vontades, enfim, a explícita violência, seja em âmbito físico ou emocional. E o faz por intermédio do discurso – a crueldade se manifesta nesses textos pela via da linguagem. Conforme enfatiza Antonio Hohlfeldt, no jornal *Correio do Povo*, reconhecendo que esse grupo de escritores, que ele restringe a Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, há, de fato, uma nova estética em produção na literatura brasileira:

ambos os autores [Rubem Fonseca e Dalton Trevisan], cada um mantendo sua própria integridade e suas características específicas, podem ser vistos sob um mesmo aspecto: a ficção urbana que realizam, inaugurando um novo veio temático-formal em nossa Literatura, segundo se diz, a da decadência de um sistema estabelecido no consumo e na produção, tanto dos bens materiais como do próprio indivíduo (...) E se o tema da violência não é novo em sua obra – pelo contrário – basta ler-se qualquer conto seu, ela é sua principal preocupação – por certo que esta violência, levada a um quase paroxismo, e aplicada ao ainda tema tabu que é o sexo termina por desconcertar, irritar ou intimidar ao leitor-crítico (...) antropofagia da máquina sobre o homem, a destruição do ser humano pela grande cidade, a crescente perda da personalidade e dos direitos mais íntimos do indivíduo, inclusive o de amar e o de se dar ao próximo, interditados pelas aparências e pelo conjunto de regras que regem todo o sistema (...) O que se desenha, enfim, na obra de Rubem Fonseca (...) é a falência de uma estrutura tida como fixa e indestrutível. É a autodestruição, pressentida por alguns de seus integrantes – muito poucos – mas negada pela maioria, que Rubem Fonseca escolheu para seu tema maior (HOHLFELDT, 1973).

Essa vertente artística está estreitamente vinculada ao contexto desenvolvido concomitantemente ao desenfreado processo de consumismo e ao constante assédio efetuado pelos meios de comunicação de massa, molas propulsoras do capitalismo tardio, a exemplo do que explica Ângela Maria Dias (2004, p. 16):

Hoje, neste turbulento início do século XXI, a invasão do real pelo dilúvio de imagens eletrônicas e cibernéticas da última revolução capitalista exaspera a ancestral pergunta ibero-americana sobre quem somos nós (...) Cercados por imagens e simulacros, confundidos pela volatilidade tecnomidiática, reduzidos a “um espaço público profundamente conturbado pelos aparelhos tecno-tele-midiáticos, (...) e pela nova estrutura do acontecimento e da spectralidade que produzem” (Derrida, 1994, p. 109) – jamais soubemos tão pouco a diferença entre o real e a ficção.

Evidentemente que a literatura e as artes, de um modo geral, ao longo dos tempos, já manifestavam esses aspectos de crueldade, apresentando a realidade brutalmente, entretanto, a crueldade nunca foi tomada com tanta intensidade e como mecanismo tão recorrente outrora e, indubitavelmente, há uma íntima relação entre essa

poder do outro que a pratica – sendo, portanto, uma afirmação da vida e uma negação ao próprio sofrimento que a vida provoca.

expressão artística, a crise de instituições e o questionamento das tradições, marcas preponderantes na conjuntura pós-moderna. O elemento abjeto nunca esteve tão em evidência quanto na contemporaneidade – nunca foi tão minuciosamente trabalhado em obras literárias, como observa Ângela Maria Dias (2004, p. 17):

Na cena pós-moderna, a reconhecida propensão ao realismo da literatura brasileira tende a dramatizar o que flui e escorre pelos muros, espelhos e recantos das cidades brasileiras contemporâneas. No entanto, o dilúvio imagético, no qual estão imersos habitantes e metrópoles, dentro e fora da ficção, confunde observadores e objetos, e ofusca os olhares entre imagens-mercadorias e corpos-fetiches.

Pode-se mesmo dizer que esses elementos da estética horrorífica funcionam como agentes de desmascaramento do que se vivencia na contemporaneidade, desvelando o código social. São, por assim dizer, um instante que perturba a ordem e trazem à tona a experiência-limite que confronta o intragável da cotidianidade real. Conforme o posicionamento de Gomes (2004, p. 146), “a linguagem busca reduplicar o observado, ou mesmo o vivido, negando, de certa forma, o caráter ficcional do relato (...) A narrativa então é a representação documental desse real, em sua materialidade, cuja intenção reside em, denunciar a miséria e o horror de um mundo fechado em si mesmo”.

Fonseca é, conforme discutido anteriormente, continuamente caracterizado por possuir uma ficção incômoda, que transgride qualquer moralismo, de uma subversão feroz. Suas páginas estão tomadas por cenas que, de tão repulsivas, chegam a estarrecer o leitor, mas que, também não tenhamos dúvidas, não estão dispostas à toa – não se trata de uma apologia à violência ou culto à crueldade. Em suas obras, esses mecanismos são imanentes ao texto – não são temas superficiais ou tópicos de discussão com efeito pedagógico. A urdidura da narrativa é toda construída por meio dessas cenas e com fortes recorrências ao infame⁸, uma vez que carrega consigo a apresentação bruta da realidade, quebra tabus por meio da linguagem e das situações corporificadas em suas narrativas, sem meias palavras. Daí e por isso, os estudos a respeito da produção

⁸ Remete às colocações de Michael Foucault, no texto “A vida dos homens infames”, ao afirmar que, em suas leituras, vinha se interessando pela expressão literária que era talhada “em algumas frases em volta de personagens decerto miseráveis, ou os excessos, a mescla de sombria obstinação e perfídia daquelas vidas de que pressentimos, sob a pedra polida das palavras, o descalabro e a sanha” (FOUCAULT, 1992, p. 91-92).

fonsequiana estão continuamente despontando a ideia de abjeto como um recurso proeminente e muito frutífero em suas criações.

Torna-se fundamental aqui esclarecer o que se entende por abjeto e qual o seu vínculo com objetos estéticos, em especial com a ficção fonsequiana. Para isso, recorreremos ao conceito adotado por Márcio Seligmann-Silva (1999, p. 39), o qual, apoiado em pensadores como Aristóteles, Edmund Burke e Moses Mendelssohn, que trabalham com a definição de sublime, manifesta a ideia de que abjeto é uma “espécie de não-eu, uma negação violenta que instaura o eu (...) é um não-sentido que nos oprime”. Seligmann-Silva defende isso com o aparato das discussões que Julia Kristeva faz a respeito do abjeto, mas, diferentemente desta teórica, trava uma distinção importante entre os conceitos de abjeto e de sublime – “o sublime é um sobre-sentido que nos escapa” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 39) –, este último sendo, portanto, uma categoria muito mais abrangente que o abjeto, podendo lidar tanto com o deleite quanto com o medo, mas que pode ser vislumbrado, segundo este estudioso, como uma prévia do que se concebe por abjeto.

O sublime, no entanto, é uma categoria muito mais própria às produções da era romântica, de acordo com Seligmann-Silva, já que, principalmente nesse período, “o ideal da arte é o abalo prazeroso do seu espectador”, como afirma Marcelo Rodrigues de Moraes (2008), ao explicar o percurso que Seligmann-Silva traça para definir o abjeto, muito mais adequado ao momento artístico do modernismo. Na era romântica, a arte, atingida pela crise do paradigma clássico de belo, “tende para uma corrida vertiginosa em direção à representação do que há de mais chocante se ela não quiser se ver reduzida à monotonia e, no dizer do autor, gerar apenas asco” (MORAES, 2008). A grande diferença que se trava entre esses dois conceitos – sublime e abjeto – é a de que o abjeto está mais atrelado à ideia da ausência de limite numa direção contrária do sublime, que eleva. O abjeto “representa esse não-limite, por assim dizer, para baixo” (MORAES, 2008). Uma boa maneira de compreender essa divergência é a recorrência à etimologia do vocábulo ‘abjeto’: segundo o dicionário eletrônico Houaiss, é de origem latina, da palavra *abjectus* ('atirado por terra, derribado, desprezível, vil, abjeto, rasteiro, baixo, abatido, desanimado'), particípio passado do verbo latino *abjicere* ('lançar, atirar, derribar, deitar abaixo, desprezar, rejeitar'), tendo proximidade com o termo *jecto*.

É nesse sentido que Kristeva (*apud* MORAES, 2008) assinala que ambos esses conceitos atuam no campo do sem-limites, mas a diferença fundamental entre eles é a de que o sublime está mais para o aspecto etéreo e o abjeto focaliza o corpo – para ela, o cadáver é a imagem mais próspera para a representação do abjeto. Não tenhamos dúvidas de que nas narrativas de Rubem Fonseca há constantes imagens que direcionam à ideia do baixo corporal, à escatologia (no sentido mais arraigado aos excrementos e à coprologia) e aos tabus. Não raro, o vemos ser definido e comentado como o criador de uma ficção dominada pela marginalização indiferente às classes sociais estabelecidas – de malandros habitantes dos morros cariocas a burgueses donos de apartamentos à beira mar, vemos se alastrarem as cenas de deformidade social. É como bem pontua Oscar D’Ambrosio, em matéria publicada no *Jornal da Tarde*, em 25/03/1989, comentando a reedição da obra *O cobrador*:

O estilo direto, claro e anticonvencional das narrativas traça um perfil das relações humanas violentas que dominam o país nestes últimos 50 anos. A linguagem de Rubem Fonseca fere com a força do aço de um punhal as entranhas do leitor. Não há como ficar impassível perante um discurso violento e crítico que mostra seres agressivos e desnorreados que não confiam mais nas palavras, transformando revólveres e punhos em um discurso de revolta individual e inútil (D’AMBROSIO, 1989, grifo nosso).

Destaque-se, neste fragmento, a interessante colocação do jornalista a respeito da recepção das duras palavras de Rubem, que “ferem” como aço: o leitor não pode ficar impassível. Essa é uma ideia recorrente tanto ao discurso de Kristeva quanto ao de Seligmann-Silva ao tratarem do abjeto: para Kristeva a “própria aparição [do abjeto] já teria o papel de controlar a sua força” (MORAES, 2008); Seligmann-Silva, por sua vez, acredita que o abjeto apresenta “a função de violentar os limites-tabus numa espécie de reencenação da proto-cisão, dentro de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus” (MORAES, 2008). Trata-se, portanto, de confronto com a realidade que o discurso da literatura contemporânea permite.

As narrativas criadas por Rubem Fonseca são, portanto, fecundos campos para a abordagem do abjeto em narrativas contemporâneas. Há um demasiado emprego dessas imagens de “baixo”, que é a concepção original de abjeto. O corpo chega a ser largamente explorado, violentamente exposto, fazendo eco às palavras de Moraes

(2008), utilizando as teorias de Kristeva e Seligmann-Silva: “A pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são os suportes privilegiados dessa arte abjeta; o corpo é um campo semiótico, dividido em zonas – a base sobre a qual se desenvolveu e se assenta o discurso simbólico da linguagem”. Esse recurso é amplamente desenvolvido por Fonseca. Em *O cobrador* não são raras as imagens de abjeção. O abjeto não é utilizado apenas para chocar o leitor; ele violenta os limites, isto é, os tabus, naquilo que, segundo Kristeva (1982), seria uma espécie de reencenação da proto-cisão⁹, em uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus. O jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria de Arthur Nestrovski, em 1995, a respeito dessa tendência que as obras de Fonseca têm em trabalhar com a categoria do abjeto, expondo exatamente essa ordem de pensamento: o infame, o grotesco, o abjeto na obra fonssequiana perturba, muito mais que o leitor no momento de fruição da leitura, a “ordem das coisas”, conforme é possível observar no excerto abaixo:

Num outro contexto agora, mas em termos retóricos semelhantes ao que já se vira em *O cobrador*, e *Feliz Ano Novo*, cada história reorganiza cenários do que Julia Kristeva descreve como ‘o abjeto’. O abjeto é o expelido, o impossível de contemplar, mas que, mesmo assim, nos convoca ao lugar onde o significado desaba. É o ambíguo, o misto, o que está no limite e perturba a identidade e a ordem das coisas. Em ‘Povoirs de l’Horreur’ (Seuil, 1980), Kristeva lista ‘o traidor, o mentiroso, o criminoso de boa consciência, o estuprador sem remorso e o assassino que se diz um redentor’ como exemplos de abjeto – e essa lista, para nós, resume um bom número das personagens de Rubem Fonseca, às quais se soma, com especial importância neste novo livro, o voyeur (NESTROVSKI, 1995).

Essa discussão de aspectos das obras de Fonseca que podem ser aproximados à configuração social que se instaura a partir do desenvolvimento da sociedade de massa e, conseqüentemente, da indústria cultural – evidenciada após a Segunda Guerra, em especial – nos motiva a dispor uma seção dedicada à análise de teorias que têm sido produzidas acerca dos efeitos provocados pelo chamado capitalismo tardio, das transformações sociais advindas das leis de mercado, cada vez mais imponentes e entrelaçadas aos preceitos morais cultivados, e do correspondente crescimento da influência dos meios de comunicação de massa.

⁹ Para definir o termo proto-cisão, recorremos a artigo publicado por Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 35): “proto-cisão significa aqui a construção do ‘eu’ pela ‘passagem pela experiência da dor’ – e da sua negação. A ‘arte da dor’ justamente desfaz a negação/recalque da experiência dolorosa, bem como, em termos da ‘história da civilização’, quebra os tabus que haviam sido construídos em torno do corpo e de suas excreções”.

Capítulo 2. Reflexões sobre a sociedade de consumo no contexto do capitalismo tardio: a indústria cultural e a televisão como elementos propiciadores da dominação das massas

Ao analisar o conjunto de obras de Rubem Fonseca, alguns termos-chave podem ser elencados em virtude de sua frequência e confluência na produção deste escritor. Não raro, conforme exposto na seção anterior, as obras de Fonseca são constantemente adjetivadas por cenas que manifestam a banalização da violência, o caos regido pela lógica da sociedade de consumo e a apatia do homem diante de turbulentos e conflitantes cenários sociais, temáticas que estarão registradas na quase totalidade de sua produção. Isso ficou patente nas críticas e ensaios que abordam as publicações de Rubem, evidenciados na seção anterior.

Pode-se mesmo dizer que há um conjunto de produção artística/cultural pertencente ao período no qual o escritor em análise está imerso que não é indiferente a esses assuntos. Essas temáticas têm sido foco de discussão já há algum tempo, seja no âmbito da teorização a respeito das configurações histórico-culturais, seja em textos literários e outras artes, embora de diversificadas maneiras e por meio dos mais variados elementos e imagens. Isso nos direciona ao entendimento de que há um cenário conjuntural compartilhado pelos sentidos dos que testemunharam os ventos soprados pelas alterações originadas a partir do contexto pós Segunda Grande Guerra (1939-1945). No presente capítulo, nos deteremos a explicar as condições sócio-históricas, segundo concepções atinentes à seara da sociologia, da história e do campo da comunicação, na linha mais vinculada ao legado marxista, em suas mais variadas leituras, para, enfim, efetivarmos uma abordagem dos contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”, da coletânea *O Cobrador*, com apontamentos aos elementos sociais em debate nesses estudos.

Em primeira instância, parte-se do pressuposto de que o marco para as profundas transformações sociais, econômicas, políticas e culturais que passaram a produzir condições para as reflexões despertadas pelas obras fONSEQUIANAS, objeto deste estudo, é o período pós Segunda Grande Guerra, em virtude da nova lógica gerada, especialmente, pela intensificação das leis de consumo. Aliás, o esquema compulsório do consumismo é amplamente deflagrado nas contundentes cenas provocadas nas

narrativas fonssequianas, que, sem meias palavras, revelam um universo ficcional no qual a violência torna-se tão banal e cotidiana que gera novas leis comportamentais.

Esse universo ficcional nos remete a fatores fundamentais para a consolidação da ditadura do consumo – que ganharam quase vida autônoma a partir da segunda metade do século XX –, os quais foram a promoção em larga escala da indústria cultural e a excessiva difusão de veículos de comunicação de massa, como a televisão. Não se trata, desse modo, de um processo estanque: o pleno desenvolvimento desses veículos e das ideologias por eles irradiadas promoveram e promovem em larga escala alterações profundas no *modus vivendi* dos indivíduos, que estão em relação íntima e diária com esse universo. A partir disso, serão talhados novos padrões de comportamento, outros anseios serão construídos e os questionamentos e inquietações já não serão os mesmos vislumbrados no início do século XX, quando esse movimento ainda era incipiente.

O assunto tem sido debatido por muitos estudiosos da área da sociologia, da comunicação, das artes, repercutindo, de forma significativa, em todos os campos do conhecimento. Nesta pesquisa, adotamos considerar que as obras fonssequianas foram produzidas em um momento histórico e sociocultural que pode ser intitulado como pós-modernidade. Apesar de esse conceito ser ainda muito discutido, não havendo consenso deliberado no âmbito de debate acadêmico, é um caminho de investigação e estudo que se optou por trilhar em virtude da proximidade temática entre os elementos destacados para abordagem deste estudo (a sociedade de consumo, a ultraviolência, a perda de valores tradicionais etc., evidentes nas narrativas deste escritor) e o arcabouço teórico elencado pelos estudiosos que se pronunciam favoráveis a esse modo de verificação do atual momento.

Em primeira instância, faz-se necessário definir, segundo os teóricos que versam sobre o assunto, o que seria efetivamente esse momento, que se convencionou chamar de pós-modernidade. Fredric Jameson (2000, p. 23) postula que o pós-modernismo “é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre” (JAMESON, 2000, p. 13)¹⁰, e faz uma historicização desse processo:

¹⁰ Como aludido anteriormente, a opinião dos estudiosos dos fenômenos sociais não pode ser vista como um corpo uniforme e harmônico. Mesmo contemporâneos a Jameson criticavam a existência de uma nova fase assentada nas bases do aprofundamento do capitalismo, hoje sendo reconhecido como pertinente à

Culturalmente, no entanto, as precondições se encontram (com exceção da grande variedade de “experimentos” modernistas aberrantes que são depois reestruturados como predecessores) nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*. Desse modo, a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos.

Para Jameson, a primeira metade do século XX significou uma prévia daquilo que, posteriormente, foi denominado de “pós-modernidade”, resultado de um processo anterior, já iniciado pela modernidade, sendo caracterizado por este autor como um resultado do capitalismo avançado.

Fica evidente nesse trecho extraído da obra de Fredric Jameson que, a partir de meados da década de 50, o sistema capitalista passou por profundas alterações. Vive-se, desde então, a intensificação da lógica regida pelos ideais da publicidade e do *marketing* e o ser humano deixa de ser visto apenas como uma força de trabalho necessária para a manutenção desse sistema, passando a figurar como um consumidor em potencial, que deve estar sempre disposto e em condições de alimentar o círculo vicioso do consumismo, fato condizente com o discurso de David Harvey (2003, p. 259-260):

A publicidade e as imagens da mídia (...) passaram a ter um papel muito mais integrador nas práticas culturais, tendo assumido agora uma importância muito maior na dinâmica de crescimento do capitalismo. Além disso, a publicidade já não parte da idéia de informar ou promover no sentido comum, voltando-se cada vez mais para a manipulação dos desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido (...). Se privássemos a propaganda moderna de referência direta ao dinheiro, ao sexo e ao poder, pouco restaria.

E o estudioso continua:

terceira fase (multinacional). Em páginas anteriores, utilizamos os termos de Anthony Giddens para definir o conceito de modernidade, sendo imperativo destacar que ele representa exatamente um dos estudiosos que rejeita a ideia de que há uma nova fase sucedendo a modernidade. Segundo Giddens (1990), a pós-modernidade não seria nada mais que uma extensão da modernidade, ou um aprofundamento de seus traços mais preponderantes, tornando-se cada vez mais universalizados. A maior característica dela, conforme este sociólogo britânico, e que permanece ainda nesse momento de aprofundamento, é seu dinamismo – as rápidas transformações que operam constantemente na sociedade e nos mecanismos adotados pelos homens, trazendo também consequências agravantes para a organização social.

(...) passamos para uma nova era a partir do início dos anos 60, quando a produção da cultura “tornou-se integrada à produção de mercadorias em geral: a frenética urgência de produzir novas ondas de bens com aparência cada vez mais nova (de roupas a aviões), em taxas de transferência cada vez maiores, agora atribui uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação e à experimentação estéticas”. As lutas antes travadas exclusivamente na arena da produção se espalharam, em consequência disso, tornam a produção cultural uma arena de implacável conflito social. Essa mudança envolve uma transformação definida nos hábitos e atitudes de consumo, bem como um novo papel para as definições e intervenções estéticas (HARVEY, 2003, p. 65).

No excerto acima, Harvey cita Fredric Jameson para explicitar a maior proporção de alcance que o capitalismo passou a tomar a partir deste contexto, definindo as novas noções de necessidades e interesses sociais. Com isso, privilegiou-se a minimização do tempo de produção e a maximização do lucro por meio da produção em série e, conseqüentemente, acentuou-se uma perspectiva de um homem que perde suas essências, assemelhando-se às máquinas. Trata-se de um contexto no qual as mercadorias precisam ser consumidas a fim de serem imediatamente substituídas, para serem novamente consumidas.

Como mencionado anteriormente, os conceitos de pós-modernidade não são estanques, tal como expôs Harvey (2003, p. 45): “Nas últimas décadas, o ‘pós-modernismo’ tornou-se um conceito com o qual lhe dar, e um tal campo de opiniões e forças políticas conflitantes que já não pode ser ignorado”. As teorias sobre este assunto estão em construção, uma vez que são questões contemporâneas. Assim sendo, segundo Jameson (2000, p. 28):

(...) de fato, as teorias do pós-moderno – quer sejam celebratórias, quer se apresentem na linguagem da repulsa moral ou da denúncia – têm uma grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem a novidade a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é “sociedade pós-industrial” (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high tech* e similares.

David Lyon, sociólogo de grande reconhecimento para os estudos que se referem ao contexto pós Segunda Grande Guerra, na obra intitulada *Pós-modernidade* (1998), efetiva um trabalho de distinção entre o que ele considera como “pós-industrialismo”, ou pós-modernidade – conceito ainda em discussão –, e o que se tinha

de referencial para a conjuntura caracterizada como “moderna”. Entre os elementos vivamente elencados por Lyon, a televisão e a cultura de consumo erigem como fortes aspectos responsáveis, por assim dizer, pelas alterações verificadas no contexto da segunda metade do século XX. Para Lyon,

a televisão e a cultura de consumo pertencem à mesma classe, embora seja erro imputar *status* causal simples à primeira. Elas cresceram simbioticamente desde a Segunda Guerra. Como Baudrillard sugere, o pós-moderno se separa do moderno quando a produção de demanda – dos consumidores se torna central. E a TV tem tudo a ver com “a produção de necessidades e desejos, a mobilização do desejo e da fantasia, da política de distração” (LYON, 1998, p. 88).

David Lyon, ao expor a importância da TV e da sociedade de consumo para o contexto pós-moderno, menciona as ideias de Jean Baudrillard, o qual é reconhecido por suas produções em relação às repercussões da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporâneas, e que aborda a supremacia da esfera cultural diante do aspecto econômico no momento atual. Baudrillard elenca quatro fases sucessivas da ampliação do poder da imagem, as quais estão descritas a seguir:

A primeira é aquela em que a imagem é o reflexo de uma realidade profunda. Aqui ela é uma boa aparência, a representação é do domínio do sacramento. A segunda é aquela em a imagem mascara e deforma uma realidade profunda. Aqui ela é uma má aparência, é do domínio do malefício. A terceira é aquela em que a imagem mascara a ausência de uma realidade profunda. Aqui é quando ela finge ser uma aparência, e é, portanto, do domínio do sortilégio. A última é aquela em que ela não tem relação alguma com a realidade. Não estamos mais no mundo da aparência, mas no da simulação (BARCELLOS, 2011).

De acordo com a professora Dra. Denise de Souza Simões Rodrigues (comunicação pessoal), a respeito das ideias de Baudrillard, podem-se destacar como aspectos fundamentais as discussões sobre “a sociedade do espetáculo e a produção dos signos”. Segundo a professora, “em sua concepção, os signos surgem como reflexo de uma realidade básica; ou como máscara e perversão dessa realidade. Por outro lado, o signo mascara a ausência de realidade e pode existir sem relação com a realidade originária. Nesse caso o signo emerge como seu próprio simulacro, dando origem ao hiper-real ou hiper-realidade”.

Mas a concepção de “sociedade do espetáculo” é anterior às postulações de Baudrillard, sendo remanescentes especialmente da obra “Sociedade do espetáculo”,

uma publicação de Guy Debord, que trata do processo de alienação como um resultado da organização social regida sob a égide do capitalismo. Segundo este escritor francês, o espetáculo assume, em uma releitura das ideias mais recorrentes de Marx, o papel de mecanismo de dominação efetivado pela burguesia em relação às classes trabalhadoras, e a repercussão disso em termos mais amplificados na sociedade contemporânea. Segundo Debord (2003):

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade (...) A sociedade modernizada até o estágio do espetacular integrado se caracteriza pela combinação de cinco aspectos principais: a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo.

Nesse sentido, é lícito afirmar que um fato decisivo para que esta conjuntura fosse consolidada foi o advento dos veículos de comunicação, a dizer o rádio e a televisão, que passaram a ser maciçamente consumidos, atuando como poderosos mecanismos de reforço de uma conduta em que cada indivíduo baseia seus gestos pelos dos outros. Essa concepção remete ao pensamento de outro sociólogo de grande expressividade quando o assunto são as sociedades modernas e a influência da mídia para as novas ideologias produzidas, John Thompson, o qual afirma, na obra *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*, que “se quisermos entender a natureza da modernidade – isto é, as características institucionais das sociedades modernas e as condições de vida criadas por elas – devemos dar o lugar central ao desenvolvimento dos meios de comunicação e seu impacto” (THOMPSON, 2004, p. 12).

Entretanto, para entendermos esse fenômeno que se instaura como força-motriz da lógica das sociedades ocidentais regidas pelo capitalismo tardio, é necessário remontar a movimentos anteriores à produção dessa linha de pensamento que discute a possibilidade ou não de um novo contexto sócio-histórico em consolidação. Esses sociólogos de linha neo-marxista desenvolvem discussões que trazem à tona o fato de os tempos terem sofrido relevantes alterações durante a chamada Guerra Fria, estendendo-se até os dias hodiernos, em virtude especialmente da imponência desses meios midiáticos.

O pensamento de base marxista sobre a comunicação, e não só nessa área, foi fortemente influenciado, em grande parte do século XX, pela chamada Teoria Crítica, ou Escola de Frankfurt, como referência à sua origem europeia e a seus

fundadores. Essa corrente de estudos se opõe de muitas maneiras às pesquisas realizadas no âmbito da escola norte-americana de comunicação. Um primeiro aspecto dessa oposição é na proposição dos teóricos críticos em, de acordo com o método marxista de análise científica da sociedade, entender os fenômenos sociais de sua época como um todo, sem setorizar as análises, como fizeram os funcionalistas e os demais pesquisadores da escola americana.

Imersos no contexto da Guerra Fria, os frankfurtianos atualizam o projeto marxista de ciência e sociedade a partir dos fatos históricos de seu tempo (as guerras mundiais, o totalitarismo e o socialismo real praticado pela União Soviética), os quais, entre outras coisas, apontam para um fracasso da racionalidade técnica como princípio emancipador dos indivíduos, um dos pilares do projeto moderno de sociedade. Ao contrário, essa racionalidade de origem iluminista se transformou “de iluminadora em principal instrumento da moderna dominação que estava para além das formações sociais, encontrava-se no interior do próprio processo capitalista” (SOUSA, 1995, p. 20).

A Escola de Frankfurt, como ficou conhecida, é originária de projeto idealizado e dirigido por um grupo de intelectuais alemães, que, em 1923, fundou o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Walter Benjamin (1892-1940), Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979) e Theodor W. Adorno (1903-1969) foram os mais expressivos pesquisadores que deixaram marcas registradas às ideias hoje conhecidas como frankfurtianas. É forçoso mencionar que a produção desses intelectuais esteve diretamente ligada à crítica aos rumos que a sociedade ocidental, mais precisamente a germânica, tomava após a Primeira Grande Guerra (1914-1918), fazendo severas censuras aos regimes autoritários que se implantavam no período pós Primeira Guerra, inclusive denotando o papel que a indústria cultural (o rádio e o cinema) tomavam diante deste cenário político. Justamente em virtude do posicionamento político contrário às forças nazistas, os frankfurtianos foram exilados, e o departamento precisou alojar-se em outros países: chegou a ser sediado em Genebra (Suíça), Paris (França) e Nova York (EUA).

Walter Benjamin foi um importante intelectual oriundo dessa corrente de pensamento e que colocou em discussão o conceito de arte, outrora alimentado quase como uma “experiência ‘religiosa’”, como afirmou Luiz Costa Lima no prefácio ao

célebre texto de Benjamin intitulado *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (COSTA LIMA, 1982, p. 207). Walter Benjamin desnudou a arte da aura em que esteve sacralizada ao longo de muitos séculos, evidenciando que, a partir do século XX, é muito mais apropriado pensar em arte como produto de um discurso, uma teoria do discurso. Esse é um grande diferencial, a propósito, entre as discussões de Benjamin e Adorno, por exemplo, pois, sem ter conotações tão apocalípticas quanto as de Adorno, Benjamin especula as novas possibilidades que a obra de arte adquire com o novo contexto que permitiu a reprodução de obras artísticas, por meio de técnicas cada vez mais sofisticadas. É nesse viés que, segundo Benjamin, cabe falar em obras como veículos de propaganda ideológica de decisões políticas, a exemplo do que manifesta o excerto:

A fim de estudar a obra de arte na época das técnicas de reprodução, é preciso levar na maior conta esse conjunto de relações. Elas colocam em evidência um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos aqui aparecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas. (...) Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma forma de *praxis*: a política (BENJAMIN, 1982, p. 217-218).

Também como lógica de dominação das massas por parte das grandes estruturas de poder (Estado burguês e meios de comunicação como instrumento), Adorno e Horkheimer, em sua obra mais famosa, *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, propõem o conceito de “indústria cultural”, segundo o qual a adequação dos produtos culturais, classificados esteticamente ou de acordo com os interesses dos consumidores desses produtos, é perfeitamente adequada à lógica de todo o sistema produtivo, mantendo ao fundo a identidade do domínio que a indústria cultural exerce sobre os indivíduos (WOLF, 1985, p. 85).

Aquilo que a indústria cultural oferece de continuamente novo não é mais do que a representação, sob formas sempre diferentes, de algo que é sempre igual; a mudança oculta um esqueleto, no qual muda tão pouco como no próprio conceito de lucro, desde que este adquiriu o predomínio sobre a cultura (ADORNO, 1967, p. 8 *apud* WOLF, 1985, p. 85).

Embora a ideia de sociedade presente nos estudos da Escola de Frankfurt seja quase diametralmente oposta às correntes de estudo norte-americanas, a visão do indivíduo-massa como componente dos processos sociais e, mais especificamente, como elemento do processo comunicativo, aqui inserido dentro da lógica da indústria cultural, é bem semelhante: vigora a ideia da impotência do indivíduo diante do poderio estabelecido pelos meios de comunicação.

Sobre isso, Wolf (1985, p. 86) diz que “na era da indústria cultural, o indivíduo deixa de decidir autonomamente; o conflito entre impulsos e consciência soluciona-se com a adesão acrítica aos valores impostos”.

Aquilo a que outrora os filósofos chamavam vida reduziu-se à esfera do privado e, posteriormente, à do consumo puro e simples, que não é mais do que um apêndice do processo material da produção, sem autonomia e essência próprias [...]. O consumidor não é soberano, como a indústria cultural queria fazer crer, não é o seu sujeito, mas o seu objeto (ADORNO, 1951, p. 3; 1967, p. 6 *apud* WOLF, 1985, p. 86).

Para Sousa (1995, p. 20), o receptor talvez possa ser visto aqui como outra expressão do dualismo teórico entre sujeito e objeto, empiricamente constituído como “expressão de receptor/objeto/mercadoria”, chegando ao máximo de sua reificação (isolamento e indiferença com as relações socioafetivas). O autor chega a essa conclusão considerando que a racionalidade do capitalismo do início do século deslocou da indústria para o mercado o eixo explicativo de manutenção do sistema, e era nesse eixo que os herdeiros do marxismo identificavam a interação entre comunicação, cultura e poder, e onde o receptor era impingido a assumir um papel de passividade diante das estruturas de dominação capitalistas, sem, contudo, perceber que esse papel lhe era imposto por causa da ação da indústria cultural.

Adorno propôs importantes discussões nesse sentido, enfatizando os efeitos nefastos produzidos pela organização da indústria cultural, a qual passou a ter autoridade sobre o novo modelo de ideologia, legitimando, assim, os interesses da classe dominante. De acordo com Adorno, a razão humana perdeu espaço para a razão instrumental, conforme demonstra o trecho a seguir:

O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do expectador cinematográfico para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver – pois que este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo perceptivo de todo dia – tornou-se o critério da produção. Quanto mais denso e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de

suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema (...). A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 154-165).

Embora Adorno e Horkheimer apenas mencionem em suas discussões as influências do cinema e do rádio para a ideologia que se desejava projetar nas massas, uma vez que, na época da publicação do artigo “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”, a televisão ainda não era um aparelho de comunicação popular, sabe-se que as motivações e efeitos levados em consideração nesses mecanismos de manipulação são bastante similares. Mesmo referindo-se ao cinema quase que especificamente, as ideias também se aplicam à TV, por exemplo. Adorno afirma que há, por meio dos mecanismos de divulgação de informações às massas, verdadeira sistematização da ideologia e, conseqüentemente, das relações sociais. Segundo ele:

Os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: e só por isso seriam aceitos sem oposição. Na realidade, é neste círculo de manipulações e necessidades derivadas, que a unidade do sistema se restringe sempre mais. Mas não se diz que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 160, grifo nosso).

Nessa atual sociedade, o homem parece ter assumido a passividade do conformismo, com as suas tarefas cada vez mais otimizadas pela máquina e a individualidade passa a ser dirigida pela intervenção das mídias. Vale ressaltar que, quando as massas decidem agir, o fazem por meio da brutalidade, conforme expôs Ortega y Gasset (1949, p. 103):

Como não vêm nas vantagens da civilização um invento e construção prodigiosos (...) crêem que seu papel se reduz a exigí-las peremptoriamente, como se fossem direitos nativos. Nos motins que a escassez provoca, costumam as massas populares buscar o pão, e o meio que empregam sói ser o de destruir as padarias.

Desse modo, evidencia-se que todo o processo de desenvolvimento do capitalismo tardio, intimamente associado ao avanço dos meios de comunicação de massa e estabelecimento da indústria cultural, além de outros fatores, provoca a

desestruturação dos valores outrora preservados pela sociedade. A partir disso, os objetivos a serem perseguidos passam a ser regidos pelas ilusórias ideologias alimentadas pelos aparelhos de televisão e rádio, que, por serem quase sempre financiados pelas empresas de publicidade, tornam o consumo um elemento indispensável à vida.

Evidentemente, uma pesquisa neste viés não é tão simples de ser efetivada, já que, com ela, corre-se o risco de tornar o texto literário um mero instrumento de análise de uma sociedade, perdendo-se assim o valor estético da obra. Sendo assim, é preciso perceber que

(...) a linguagem é uma produção por certo conectada, mas dotada de regras de funcionamento próprio, que são da competência do lingüista. Sobre estas regras gerais se acrescentam regras outras, já não de ordem lingüística, que dizem respeito ao funcionamento dos discursos e dos gêneros. Não levará ao reducionismo sociologizante ou, caso só a primeira ordem seja ressaltada, do reducionismo formalizante (COSTA LIMA, 2002a, p. 664).

Assim, segundo Antônio Candido (2000, p. 5), a

análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto de Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra.

No próximo capítulo, os contos selecionados para análise serão confrontados com as teorias aduzidas nos primeiros momentos da pesquisa, verificando-se, assim, o diálogo dessas produções com a tão falada crise pós-moderna. Nesse sentido, torna-se oportuna a utilização do método da análise sociológica, uma vez que ela “se volta para a área dos discursos e, dentro dela, aponta para a literatura, freqüentemente com o propósito de ilustrar, exemplificar ou comprovar uma interpretação de caráter bem mais abrangente: a interpretação de certa sociedade” (COSTA LIMA, 2002b, p. 105).

No caso deste estudo, o primordial é a interpretação das características da sociedade de consumo subjacentes aos textos de Rubem Fonseca. Nesta pesquisa, não há a intenção de buscar nas obras deste autor reflexos do quadro social pertinente ao modo de vida pós-moderno e não se pretende atribuir a Rubem a alcunha de

“visionário” do seu tempo, que é capaz de interpretar, de forma concisa e coerente, todo o modo de funcionamento da sociedade na qual está imerso.

Capítulo 3. Análise dos contos “Pierrô da Caverna”, “Onze de Maio” e “O Cobrador”: a indústria cultural e as narrativas fonsequianas

Publicada em 1979, a coletânea de contos *O cobrador* é uma obra de Rubem Fonseca que traz à tona a marca registrada de sua produção literária. O livro não destoa do que o escritor já vinha desenvolvendo nas produções anteriores, conforme aspectos expostos no primeiro capítulo deste estudo, levando-se em consideração a crítica que tem sido produzida a respeito dele. Da vida cotidiana citadina, mais especificamente do caos das grandes metrópoles, retira os motivos desses contos, sempre veiculados por meio de uma linguagem de fluente articulação, na qual se percebe, em primeiro plano, a ação propriamente dita, sem espaço para grandes devaneios e monólogos reflexivos.

A obra é composta por dez contos (“Pierrô da Caverna”, “H. M. S. Cormorant em Paranaguá”, “O Jogo do Morto”, “Encontro no Amazonas”, “A Caminho de Assunção”, “Mandrake”, “Livro de Ocorrências”, “Onze de Maio”, “Almoço na Serra no Domingo de Carnaval” e “O Cobrador”), os quais representam desde micronarrativas, com no máximo três páginas, a contos com longa extensão. As temáticas e os focos das narrativas são diferenciados entre si, mas, ao todo, compõem uma congregação de cenas do grotesco universo bárbaro que perfaz a vida cotidiana no cenário urbano. Pode-se, desse modo, dizer, que há uma coerência interna entre os contos que estão compilados em *O Cobrador*, tônica que tem sido perseguida por Rubem Fonseca a cada nova publicação sua – em se tratando de seus contos, como foi possível perceber por meio das críticas presentes no primeiro capítulo desta Dissertação. O universo citadino, com todas as mazelas que a modernidade pôde acarretar, e a nítida sensação de solidão em meio a multidões são patentes na quase totalidade das suas criações.

As cenas ostensivas de violência ou a iminente sensação de que algo insalubre e infame está para ocorrer acompanham as dez narrativas que compõem essa obra: em “Pierrô da Caverna”, primeiro conto da coletânea, a mente simultaneamente conturbada e sagaz do narrador-personagem, um escritor pedófilo, transpõe qualquer limite considerado como aceitável, posicionando-o entre a normalidade e o intolerável – há a presença de uma existência infame; “H. M. S. Cormorant em Paranaguá”, a narrativa ambientada no século XIX, agride o leitor e o padrão de normalidade ao trazer

à tona o caso incestuoso entre o narrador-personagem e sua musa-irmã, com toda a ambivalência que as duas possibilidades podem abarcar, além de ter uma clara crítica ao comportamento romântico do século XIX, amplamente ironizado neste conto; “O Jogo do Morto” é a narrativa que evidencia o cenário típico dos casos de grupos de extermínio, a banalização da violência é o fio condutor da narrativa, quando percebemos que é apostada a quantidade de cadáveres que serão frutos da ação desses grupos e os resultados da seriedade da aposta; “Encontro no Amazonas” é a trajetória de um sujeito que, para consolidar sua missão (um crime encomendado), percorre as mais remotas localidades amazônicas em busca de uma vítima de quem se desconhece a identidade; “A Caminho de Assunção”, uma narrativa ambientada em um cenário de luta armada, desenvolve o trauma gerado por grandes catástrofes provocadas pelo planejamento humano, com alusões à Guerra do Paraguai; “Mandrake”, conto com clima de narrativa policial, evolui a partir de um assassinato de procedência duvidosa, cujo desvendamento fica sob o encargo do investigador, corruptível e tão questionável quanto os demais personagens da trama; “Livro de Ocorrências” é a narrativa curta que sintetiza a rotina das delegacias de polícia, onde os crimes hediondos, de tão comuns, são vistos com indiferença pelos que dela fazem parte; “Onze de Maio” revela a manipulação sofrida por idosos reclusos em um asilo homônimo, alienados de sua realidade; “Almoço na Serra no Domingo de Carnaval”, penúltimo conto da coletânea, é a estória de um sujeito que parte para uma ação de vingança, incontrolável, porém sutil, contra a família que supostamente lhe toma as posses; e, finalmente, “O Cobrador”, último conto, que fecha a coletânea, apresenta a narrativa de um sujeito em estado de fúria, o qual reage vingativamente contra todos os elementos agressores, a fim de aniquilar os fatores que lhe provocam angústia, recaindo, ao final da trama, em uma ação organizada de morticínio em massa.

Esse breve panorama das histórias que compõem o livro em análise já denota apontamentos para a pretensão maior do presente estudo: verificar, por meios dos contos selecionados, como as obras de Rubem Fonseca atuam como instrumentos de análise e compreensão de um homem imerso no que chamamos de pós-modernidade, especialmente, sendo atingido de maneira direta e irrevogável pelas manifestações da indústria cultural. A impressão primeira que os contos provocam é que as narrativas todas revelam uma visão macabra da brutalidade moderna, resvalando na discussão a respeito do abjeto na obra fonsequiana, que, a propósito, está completamente tomada

por categorias dessa natureza: a violência deflagrada, a escatologia, o erotismo escabroso, cruel e também violento – tudo isso funcionando como um mecanismo do autor a evidenciar que há, na vida cotidiana e contemporânea, uma sensação de incomunicabilidade intransponível e nítida hipocrisia como sustentáculo das relações sociais.

A obra *O Cobrador* ainda esbarra nos anos de chumbo que o Brasil vivenciou durante o período da Ditadura Militar (instaurada desde 1964, e que teve distensão já em meados da década de 1980). Algumas críticas publicadas em jornais à época do lançamento do livro elucidaram esse aspecto, a exemplo do texto publicado por Marília Pacheco Fiorillo, que foi lembrada por Sérgio Augusto em matéria recente, no *Diário do Pará*, ao retratar a reedição desta obra:

Esperava-se que fosse uma extensão de *Feliz Ano Novo*, e não apenas por conta da reaparição, com maior destaque, do investigador-cabeça Mandrake, mas sobretudo porque o brutalizado Brasil dos anos 1970 parecia exigir cada vez mais a vigília de uma ficção incômoda, brutal, moralmente transgressiva e socialmente subversiva. Rubem Fonseca deu conta do recado.

Não há país mais real do que aquele que emerge de *O Cobrador*, como escreveu na *Veja* a jornalista Marília Pacheco Fiorillo: “um país desagradavelmente palpável, com suas metrópoles doentes de pânico e solidão, secretando a todo instante obsessões tão excêntricas quanto inofensivas”, um país de incontroláveis surtos de violência, aterrorizado por bandidos e esquadrões da morte, tarados e justiceiros, burgueses obscenamente ricos e pobres indecorosamente desvalidos, políticos corruptos e velinhos infelizes e amedrontados, uma falsa ilha de paz e prosperidade idiotizada pela pasmaceira televisiva (AUGUSTO, 2010).

Podemos ir mais além do que pontuou Sérgio Augusto em sua abordagem: o cenário transposto na obra não está retido ao contexto da ditadura. O caos que é descrito por Marília Fiorillo é atualíssimo, e essa configuração “obscena” socialmente não feneceu quando os grilhões da ditadura no país foram postos abaixo. Ainda são familiares e podem ser lidos em outras realidades, que não a brasileira. A situação é universalizante quando se pensa em configuração sociocultural do mundo ocidental, especialmente após o processo instaurado com o fim da 2ª Grande Guerra, fazendo valer as teorias de sociólogos e estudiosos de comunicação elucidadas no 2º capítulo desta Dissertação. É como disse Oscar D’Ambrosio, no *Jornal da Tarde*, em 1989: “(...) o autor de **O Cobrador** mergulha na violência e a desnuda, vivenciando o ato da escrita como sofrimento e buscando no leitor o repúdio à literatura meramente engajada. Esta

(...) não se aproxima do ideal de Rubem Fonseca: encontrar, pela linguagem, o poder de combate à violência social e desumana enfrentada diariamente nas ruas” (D’AMBROSIO, 1989).

No presente estudo, é feita a análise dos contos “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”, em virtude da proximidade que apresentam em relação ao tema ora abordado: a influência da indústria cultural para a consolidação de personagens dominadas pela exaltação do prazer e pela lógica do consumo voraz, com atitudes que chegam a despontar em perversidade acentuada e indiferença por seus pares. Essas três narrativas apresentam claras marcas linguísticas e discurso que nos direciona a essa reflexão, com ênfase também aos aspectos da estética da crueldade.

3.1. “O Cobrador”

Narrado em 1ª pessoa, pelo protagonista da trama, o conto “O Cobrador” é a história de um homem, cujo nome é desconhecido do leitor, que, por meio de brutalidade, lança-se a um projeto de vingança. O alvo da fúria do narrador-personagem é todo e qualquer indivíduo que goze de prestígio social, possua bens cobiçados e caros, sendo, enfim, a projeção de um ator que expôs atitudes contrárias a uma sociedade consumista e elitista.

A narrativa apresenta uma aparente ruptura entre os fatos narrados, os quais não se apresentam totalmente encadeados. As cenas parecem ser desconexas – não há grandes marcas de temporalidade ao longo de toda a trama –, entretanto, existe uma sequência lógica estabelecida na narração dos acontecimentos e uma progressão de projetos do narrador-personagem, que, ao final da estória, busca intensificar e ampliar as ações isoladas cometidas no início do conto. Isso tudo nos leva a crer que “O Cobrador” é um conto caracterizado como linear. Essa progressão narrativa é apresentada ao leitor em quadros que são concretamente definidos por um espaçamento diferenciado, ou por caracteres (***) , dependendo da edição consultada, a fim de distinguir as cenas que são praticadas pelo solitário “justiceiro” – como ele chega a se autocaracterizar no conto. Essa disposição das informações corrobora o desenvolvimento dos fatos na narrativa, já que, sem reviravoltas e peripécias, o Cobrador mantém sua motivação inicial: o projeto de vingança é apenas amplificado e ganha uma importante cúmplice. Os fragmentos são, na realidade, os episódios que consolidam seu movimento antiburguês.

Esse fragmentarismo remete ao relato das memórias do Cobrador. Há uma fusão entre tempos verbais constante na narrativa – o leitor transita entre as imagens de um passado recente e a sensação de que os fatos se passam no momento da narração, como se nota no trecho que segue: “Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera vazia uma placa, *Espere o Doutor, ele está atendendo um cliente. Esperei meia hora*, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco” (FONSECA, 2006, p. 274, grifo nosso). Eis as linhas iniciais da narrativa e nelas já é possível ver o jogo entre os tempos verbais – sabemos que neste trecho há o relato de um fato que já ocorreu, mas a sensação que a escritura da placa transmite é que a

situação por ela ilustrada é mantida continuamente, está arraigada ao sistema social urbano que compõe a trama de Fonseca. Um pouco mais adiante, no “episódio” posterior à cena do consultório dentário, o Cobrador descreve a rua como se estivesse narrando exatamente no momento em que percorria as calçadas cariocas, típica das grandes metrópoles:

A rua cheia de gente. 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. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada (FONSECA, 2006, p. 275).

A ideia é recorrente: novamente fica a impressão de que o fato narrado, independente de já ter ocorrido ou de estar se passando no momento da narração, é algo imanente ao complexo social que Fonseca destaca em sua narrativa. É como uma demonstração de elementos cristalizados ao contexto das grandes metrópoles. O trecho anterior representa com fidelidade a confusão do espaço urbano, no qual se observa a fusão de elementos próprios ao consumismo exagerado e fútil das grandes metrópoles (“casa de armas”, “Light”, “banco”, “retratista”, “Ducal”) conjugados com os que pertencem ao cotidiano das pessoas, necessários à sobrevivência (“farmácia”, “vacina”, “médico”), todos congregados em um mesmo espaço (a Rua Marechal Floriano) e dispostos de forma homogênea a toda a multidão que preenche este local. É a sociedade de consumo e de massa que está à disposição, cenário ideal para as barbaridades cometidas pelo Cobrador. Dessa forma, o que antes era visto como um mero utensílio ou um elemento necessário apenas às necessidades básicas passa, hoje, a ser enxergado com todo o *glamour* conferido pelos meios de comunicação de massa.

A maneira como a trama vai se desenrolando tem grande significado para a análise dessa narrativa. Em primeira instância, os acontecimentos são todos contados na voz do Cobrador – é ele quem autoriza o leitor a ter acesso às informações que lhe convém. Ele, portanto, exalta ou oblitera aquilo que lhe é pertinente – como é aspecto peculiar a qualquer narrador em 1ª pessoa. A única “verdade” a que temos acesso são as descrições que o revoltado sujeito faz, sempre impellido pelo seu sentimento de

depreciação ao que o sistema regido pela lógica do consumo impõe como “solução” para garantir uma vida digna. Na voz do Cobrador, vemos as marcas de agressão a indivíduos que figuram como um grupo maior (mesmo que não numericamente), o dos dominantes, daqueles que têm acesso aos bens de consumo, às projeções de felicidade “plastificada”, prometidas por empresas de marketing. Mas, no decorrer da narrativa, com o fatídico envolvimento do marginalizado Cobrador com a burguesa Ana, a própria “verdade” vociferada pelo narrador em toda a trama confunde-se – não há mocinhos nem vilões, todos são coautores e vítimas do caos instaurado.

Desse modo, os relatos do conto em questão são feitos pelo principal personagem da narrativa; apenas suas experiências e concepções são esmiuçadas e focadas com atenção, sendo que dos demais personagens só se sabe o que o narrador permite que se conheça, segundo suas impressões e seus julgamentos. Oscar Tacca (1978, p. 63) comenta acerca da atuação do narrador em 1ª pessoa: “(...) quando o narrador hipostasiando-se a um personagem, a visão é forçosamente monoscópica, o conhecimento obrigatoriamente parcial (nos dois sentidos), restringindo-se à subjectividade do personagem”.

O sujeito que narra os fatos da história é também o protagonista, figurando como o “personagem que recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa”, sendo reconhecido como o “suporte para um certo número de qualificações e funções que o distinguem como a personagem principal de uma determinada narrativa” (BRAIT, 1998, p. 88-89).

A trama inicia-se com a ida do protagonista da história a um consultório dentário, conforme exposto há pouco, onde o narrador-personagem se revolta com o profissional em função da cobrança da consulta. Em resposta, o narrador-personagem depreda as instalações do consultório e atira no joelho do dentista, declarando que cansou de pagar e agora só cobra. Em sequência, o protagonista executa um homem, que, por possuir um carro de luxo (uma Mercedes), torna-se mira da fúria do Cobrador.

Segue-se, depois disso, o homicídio de um vendedor de produtos contrabandeados (armas e outros bens de consumo), momento no qual o protagonista adquire uma arma de marca Magnum, juntamente com o silenciador. Este armamento será utilizado pelo Cobrador em outras situações de violência, como no assassinato de

um casal burguês, bem trajado, que saía de uma festa pomposa. A mulher e o homem são mortos de diferentes maneiras: ela morre depois de levar um tiro da Magnum; ele, depois de ter a cabeça decepada por um facão. Nesse episódio fica visível que o Cobrador não é um criminoso comum, não executa suas vítimas em função de dinheiro, sua pretensão centra-se em uma vingança de caráter social. Nesse ínterim, percebe-se que não apenas vandalismos e homicídios fazem parte dos crimes cometidos pelo Cobrador, que, após matar o casal, invade um apartamento e estupra a moradora.

Em meio a todo esse cenário de violência, o narrador-personagem encanta-se por uma mulher caracteristicamente bem posicionada em termos sociais, Ana – que mora em um prédio de mármore em frente ao mar e que, apesar de rica, não possui interesse pela vida. Antes de se envolver fisicamente com Ana, o narrador ainda comete um crime, em uma ação isolada: mata um executivo que frequenta um “prostíbulo” de alto nível social. Apesar de cruel e impiedoso, o Cobrador compadece-se de algumas possíveis vítimas que poderiam ter suas vidas executadas porque cruzaram o caminho do protagonista do conto, e o motivo da piedade está atrelado a fatores também sociais, uma vez que, para escapar da fúria dele, bastava pertencer ao estrato social menos favorecido.

O Cobrador morava na casa de Dona Clotilde, uma mulher convalescente que desconhecia o caráter sanguinário de seu hóspede, de quem ele alugava um quarto, espaço onde ocorre um reencontro e envolvimento sexual com Ana, a qual descobre, nesse momento, a verdadeira personalidade do assassino e alia-se a ele, com o intuito de executarem o máximo possível de pessoas que estão no topo da pirâmide social. A partir de então, o objetivo de ambos é empreender ações que tenham maior alcance e efeitos mais notórios, para que outras pessoas que compartilhassem da mesma posição social do narrador pudessem também contribuir com a efetivação desta causa. As linhas finais do conto narram a preparação do Cobrador e de Ana, munindo-se de armas sofisticadas, dignas de combates de grandes proporções, para darem início à empreitada de morticínio em uma festa de natal que reuniria muitas pessoas da alta sociedade.

No caso de “O cobrador”, todas as cenas de violência descritas são contadas com impiedade pelo narrador-personagem, autor das atrocidades, que chega mesmo a justificar seus atos em função de uma vingança com aqueles que pertencem a um nível social superior ao dele. O Cobrador não se importa com a individualidade de suas

vítimas, mas sim com o padrão social por elas ocupado. Na cena em que adquire uma Magnum, verifica-se esta frieza do cobrador quando comete o homicídio do contrabandista que lhe vendera a arma, podendo ser visto no trecho:

Enquanto ele ia buscar o rádio eu examinei melhor a Magnum. Azeitadinha, e também carregada. Com o silenciador parecia um canhão. / O muambeiro voltou carregando um rádio de pilha. É japonês, ele disse. / Liga para eu ouvir o som. / Ele ligou. / Mais alto, eu pedi. / Ele aumentou o volume. / Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf” (FONSECA, 2006, p. 274, grifo nosso).

Percebe-se, neste trecho, o patente descaso que o homicida tem por suas vítimas. Não lhe interessa subtrair daqueles que supõe serem os responsáveis por suas frustrações aquilo que julga não ter, e que acredita ser essencial, sua pretensão tende muito mais a aniquilar o elemento que lhe provoca ojeriza. O trecho em destaque logo demonstra que há no Cobrador a pulsão por anular completamente as marcas daquilo que a ele representa a ausência e a castração diante do código social estabelecido. Poderia ter exterminado o homem da Magnum com o primeiro tiro, como supôs, mas, segundo sua conduta de “justiceiro”, aquele que tinha a mão “branca, lisinha” deveria padecer a fúria acumulada do que possui a mão “cheia de cicatrizes” (FONSECA, 2006).

Nessa descrição do enredo do conto já fica patente a associação de Rubem Fonseca à chamada estética da crueldade, segundo a qual não há gratuidade na veiculação deliberada de cenas e atmosferas de violência e de crueldade, as quais atuam, na realidade, como elementos eminentemente estéticos de composição da obra. A atenção pormenorizada dada aos aspectos que, no contexto dessa vertente, são denominados como abjetos ocorre de maneira a consolidar um efeito planejado pelo artista no receptor da obra e se configura como um recurso utilizado em largas proporções em narrativas contemporâneas.

Ângela Maria Dias (2004, p. 18), ao discutir as representações contemporâneas da crueldade, explicita que o princípio da crueldade como diretriz de organização formal pode ser compreendido como um fenômeno que “está entendido como violência sádica, agressividade mais ou menos sutil, embutida nas imagens perversas do consumo, da cobiça e da promiscuidade pornográfica que nos rodeiam”. *Pari passu*, a estudiosa também evoca que essas representações funcionam como mecanismos que elucidam a “insuficiência do real” (DIAS, A. M., 2004, p. 19), sendo

uma das vias necessárias para que a realidade se torne “inevitável e impossível de ser atenuada ou afastada” (p. 18). O trecho abaixo tem claras mostras do trabalho de Fonseca com a categoria do abjeto:

Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiar o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa.

Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela. Vê se não abre mais a porta pro bombeiro, eu disse, antes de ir embora. (FONSECA, 2006, p. 281).

Nesta cena, o Cobrador efetiva um ato de ultra-violência, não apenas abalando sua vítima, mas estigmatizando-a, atingindo o traço que considera mais agressivo a ele mesmo. No estupro, foi o círculo feito com esperma em volta do umbigo da moça que demarcou a existência e sobreposição do Cobrador diante da classe que o incomoda e que, para ele, lhe deve os elementos (os mais fúteis e os mais primordiais) que lhe foram negados durante a vida inteira. O abjeto está presente exatamente nessas imagens em que ocorre manifestação do mais primitivo que há no ser humano, conforme os pressupostos de Seligmann-Silva (1999, p. 41), baseando-se em Kristeva:

A encenação do abjeto tende a retrair o ato originário – o assassinato do pai, diria Freud – que se encontra na base dos tabus, das leis e da cultura. Nela a exclusão-separação é o gesto central: separação entre o dentro e o fora, entre o sujo e o limpo, vale dizer com Kristeva: entre o semiótico e o simbólico. A pele, os orifícios, desejos e fluidos são os suportes privilegiados dessa arte abjeta; o corpo é um campo semiótico, dividido em zonas – a base sobre a qual se desenvolveu e se assenta o discurso simbólico da linguagem (KRISTEVA, 1980, p. 87). Se o corpo só se torna limpo com a perda da matéria fecal, essa separação reencena a separação originária (KRISTEVA, 1980, p. 127).

Desse modo, configuram-se essas cenas imbuídas de elementos abjetos na narrativa de Rubem Fonseca. A ideia de excesso, de perda dos sentidos (como se o que

o ser humano sentisse não fosse o suficiente encerrar o que está sentindo), os tabus que são constantemente postos em cheque fazem com que o leitor dessa narrativa, e da quase totalidade das obras de Rubem Fonseca, sintam-se agredido – o real é continuamente intensificado diante do leitor. Tudo isso é marca de uma das maiores características das obras fonsequianas (e porque não dizer de muitas narrativas contemporâneas): rompem com o convencional. Em toda a narrativa há elementos que estão o tempo inteiro maculando a norma; a crueldade traz à discussão os tabus estabelecidos socialmente; as ações do Cobrador aparecem como uma subversão doentia à ordem – é um retrato da realidade do capitalismo que erige o lucro e o consumo compulsivos como emblemas. Não à toa a fúria do personagem desta trama é canalizada a um grupo social específico de personagens: os burgueses ou os bem sucedidos nesse sistema desigual. Há, nesse caso, um confronto de ordem cultural, social e econômica entre grupos.

Esta realidade traz à tona as concepções de David Lyon (1998, p. 86), o qual incide na caracterização do chamado contexto pós-moderno:

(...) é precisamente essa suposição, a de que a modernidade tem capacidades ilimitadas para adaptação através de uma fusão de racionalidade e progresso, que é hoje questionada em questão. Habermas a chama de “crise de legitimação”. Não somente as velhas instituições e centros de autoridade – religião, realeza, tradição – que são criticadas e contestadas. Mesmo as metanarrativas da modernidade passam a ter um período de vida limitado. Não somente a Verdade e a Justiça parecem conceitos um tanto questionáveis; também a redução de tudo a valores de troca parece remover todos os valores “permanentes”. A condição pós-moderna nos deixará num fluxo constante de relatividade, onde tudo estará sujeito apenas às maquinações arbitrárias de mercado?

O questionamento de Lyon parece ter resposta no mundo ficcional apresentado por Fonseca, onde o consumo e o dinheiro são a principal motivação que rege a vida das pessoas, já totalmente desatreladas dos valores antes tão cultivados pelo homem. O conto “O Cobrador” manifesta a crise apontada por Lyon e a voz do narrador é a ponte para que se perceba essa forma de vida, altamente condicionada pelos critérios essencialmente materiais. A indagação de Lyon também ganha reforço nas considerações de Ângela Maria Dias (2004, p. 17), segundo a qual essas interferências histórico-sociais ligadas à fase de desenvolvimento do capitalismo atingem diretamente as produções culturais, gerando as manifestações supracitadas ligadas fortemente à estética da crueldade:

A fúria devoradora deste obscuro maquinismo tecnoburocrático – auto-reproduzido e incessantemente aperfeiçoado pelo desenvolvimento capitalista – encarnam a mais insidiosa forma contemporânea da crueldade. Ao produzir um nexo de equivalências e vínculos entre homens e coisas, naturaliza a vontade de domínio como desejo do mais forte e dissemina a espoliação, em todas as versões mais sutis e sedutoras, como “modus operandi” da socialização (DIAS, A. M., 2004, p. 17).

Mesmo não correspondendo de forma fiel à realidade do contexto pós-moderno, uma vez que à literatura não compete fazer radiografia fidedigna dos fatos, percebe-se no estilo de Rubem Fonseca uma forte preocupação com os problemas sociais enfrentados pelo indivíduo que amarga os resultados de uma sociedade de consumo e sua massiva resposta aos acontecimentos ligados às transformações observadas na conjuntura pós-moderna. Na voz do narrador, é possível observar indicações de um sujeito em contrariedade com os ditames estabelecidos pela indústria cultural, veiculados, em especial, pelos meios de comunicação de massa, principalmente pela televisão, como bem ilustra o excerto emblemático da aversão que o Cobrador desenvolve em relação aos signos ideologizados transmitidos pelos meios midiáticos:

Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol. / Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. 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 são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelho. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar (FONSECA, 2006, p. 274-275, grifo nosso).

No trecho, há evidente menção à influência exercida pela televisão nos comportamentos do homem pós-moderno e há também um forte julgamento de que representa um controle maligno, resultando em condutas doentias, quando comparados os mundos real e o imagético, este último fornecido pelos meios de comunicação de massa, manifesto quando o narrador comenta que seu ódio aumenta sempre que se senta à frente da TV. Por esse motivo, o cobrador exige, por força, tudo aquilo que supostamente, de acordo com esses veículos, seria acessível e crucial à sua vida. Mais uma vez, a violência é descrita com minúcias, o desejo do narrador ganha vitalidade e é enfatizado pela descrição da situação que deseja provocar, com explícita presença da

estética do excesso: a imagem e contraposição dos dentes brancos e do sorriso vermelho aparecem como marca registrada da busca por *status* impelida pelos veículos midiáticos, no caso a TV, impregnando o narrador de ambições que não podem ser consolidadas. A cena é bastante representativa: por meio da brutalidade e da contraposição, o narrador parece buscar incessantemente macular o modelo televisivo.

Essa situação remete ao que comenta Ângela Maria Dias, ao dissertar a respeito da estética da crueldade em obras contemporâneas:

Na cena pós-moderna, a reconhecida propensão ao realismo da literatura brasileira tende a dramatizar o que flui e escorre pelos muros, espelhos e recantos das cidades brasileiras contemporâneas. No entanto, o dilúvio imagético, no qual estão imersos habitantes e metrópoles, dentro e fora da ficção, confunde observadores e objetos, e ofusca os olhares entre imagens-mercadorias e corpos-fetiches (DIAS, A. M., 2004, p. 17).

A partir desse jogo de sedução exercido pela mídia, o cobrador cria em seu imaginário o ideal de que tudo aquilo que lhe é oferecido em propagandas e *marketings* deve ser conquistado e é fator obrigatório para a felicidade e sobrevivência, conforme exposto no capítulo II desta pesquisa, nas teorias de Horkheimer e Adorno, por exemplo:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*, que o hóspede há de se contentar com a leitura do menu. (...) A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo, continuamente, o objeto do desejo, o seio no *sweater* e o busto nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 177).

O modo de vida vendido nesses veículos nunca corresponde ao que, de fato, é experimentado, como contempla as ideias de Baudrillard, e tal frustração é a responsável pelos tipos de práticas antissociais. Há que se considerar a discussão de Everardo Rocha, citando as ideias de Umberto Eco, sobre a influência determinante dos meios de comunicação de massa para a transformação do homem na pós-modernidade:

(...) questiona-se a atuação da Indústria Cultural sobre as emoções do público. A crítica é que ela distribui “emoções prontas”; mais modernamente, seria dizer “enlatadas”. Neste jogo de remexer sensações, os mídia divulgam emocionalidade acabada, morta, totalmente presa e complementada em si

mesma. O público fica alienado da sua concepção, realização e vivência. Emoção enlatada é emoção esvaziada de força transformadora do ser e de sua existência social. É emoção sem força oferecida enquanto tal e apenas por si; sem peso pessoal, social ou político (ECO, 1976, p. 40 *apud* ROCHA, 1995, p. 65).

É essa “emoção enlatada” que fica explícita nas atitudes do narrador-personagem e das demais personagens do conto *O cobrador*, cada um a seu modo de reagir à atuação da indústria cultural. Na trama, alguns personagens atravessam o caminho do facínora, tornando-se alvo de sua impulsiva vingança em decorrência da posição social que ocupam ou simplesmente pelo prazer de praticar brutalidades, são elas: o dentista, o sujeito “de Mercedes”, o vendedor da Magnum, o casal jovem e elegante, a “dona” do apartamento e o executivo que frequenta um prostíbulo de luxo. Nenhuma delas é identificada por nome próprio, sabe-se apenas o local onde moram, ou costumam frequentar, seus ofícios, suas posses, caracterizando-as como tipos, já que representam determinado *status* social, levando-se em consideração que “são classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 1998, p. 41). Este é, aliás, um elemento peculiar ao conto, gênero reconhecido por ter narrativas curtas e condensadas, no qual todos os aspectos da narrativa devem também seguir este preceito. Conforme Moisés (1997, p. 26):

(...) as personagens tendem a ser estáticas ou planas: por que as surpreende num instante climático de sua existência, o contista as imobiliza no tempo, no espaço e na personalidade. Em vez de crescerem diante de nós, como as personagens de um romance, oferecem apenas uma faceta de seu caráter, não importa a mais importante, como que à luz do microscópio: desse ângulo, o conto semelha uma tela em que se fixasse, plasticamente, o apogeu de uma situação humana. Daí que o convívio com as personagens dum conto dure enquanto flui a narrativa: terminada esta, o contacto cessa, visto que a “vida” dos protagonistas está encerrada, dramaticamente, no episódio central que constitui a matriz do conto.

Neste caso, o tipo social em evidência é especialmente a classe abastada, a das pessoas que gozam de prestígio social, como comprova o trecho do conto, no qual o narrador delimita o principal alvo de seus ataques: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito (...) Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 2006, p. 273).

Os tipos não parecem ser recursos utilizados apenas em virtude do gênero adotado – no caso, o conto –, eles representam também as marcas sociais que Fonseca insere em suas obras, tão caros às metrópoles “doentes do pânico e solidão, secretando a todo instante obsessões tão excêntricas quanto inofensivas”, conforme as palavras de Marília Pacheco Fiorillo, em matéria publicada na revista “Veja”, em 1979 (FIORILLO, 1979). Nas obras de Rubem Fonseca, esses tipos são essenciais para a compreensão do universo social figurado, sendo que “seus personagens, grosso modo, se dividem em caçados e caçadores. Os primeiros, assassinos, prostitutas, traficantes, são agentes e ao mesmo tempo vítimas de uma estrutura social repressora em que o homem é o lobo do homem. Os segundos, marginais também, só que protegidos pela lei, caracterizam-se pela frieza e desumanidade de suas ações. Em ambos, a presença marcante da opressão, do medo, do pânico”, tal como dissertou Dad Abi Chahine Squarisi, em matéria veiculada no ano de publicação de *O Cobrador*, e acrescenta, dizendo que “Os heróis de seus contos não têm nome nem face. Misturados à multidão, protegidos por uma polícia impotente ou corrupta, explodem em violência, cobrando de todos o ônus de sua marginalização” (SQUARISI, 1979). Os tipos, portanto, apresentam uma funcionalidade crucial para a construção do universo ficcional que Rubem Fonseca retrata, tanto nesta obra quanto nas demais produções.

A caracterização das personagens, sempre na voz do narrador, revela os traços mais caricaturais das pessoas pertencentes a classes abastadas ou que possuam melhor condição de vida em relação ao narrador. Do dentista, a primeira vítima, o narrador destaca seu “jaleco branco”, como se apontasse nisso a autoridade que o especialista possui diante das práticas sociais. De acordo com a visão do criminoso, o dentista “Era um homem grande, mãos grandes, e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos”, contrapondo-o ao seu aspecto físico: “E meu físico franzino encoraja as pessoas” (FONSECA, 2006, p. 272-273). Outras personagens atacadas pela fúria do cobrador também são adjetivadas conforme sua posição social ou por meio dos bens que possuem, tal como o “sujeito de Mercedes”, alvo do segundo crime cometido, do qual o narrador enfatiza que se tratava de “um sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas que tem por aí”, continuando a caracterizá-lo conforme a vestimenta: “Ele estava vestido de branco” (FONSECA, 2006, p. 273). Do “cara da Magnum”, a terceira vítima, é descrito um detalhe que chama a atenção do narrador e que passa a ser por ele analisado como mais um fator de segregação: “A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está

cheio de cicatrizes” (FONSECA, 2006, p. 274). A quarta atrocidade cometida pelo narrador-personagem foi o assassinato de um homem e uma mulher, que interessaram ao cobrador por estarem em “um carro vermelho” e serem “jovens e elegantes” (FONSECA, 2006, p. 277). Executado o casal, a próxima vítima feita foi uma “moça de camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita, uns vinte e cinco anos” (2006, p. 279), violentada em seu apartamento. O sexto e último alvo do instinto individual do cobrador foi um executivo, de “ar petulante e ao mesmo tempo ordinário do ambicioso ascendente egresso do interior, deslumbrado de coluna social, comprista, eleitor da Arena, católico, cursilista, patriota, mordomista e bocalivrista”, com “os filhos estudando na PUC, a mulher transando decoração de interiores e sócia de butique” (2006, p. 282).

Em todos os casos acima apresentados, há pelo menos um aspecto que desencadeie no narrador a ideia de disputa social e um evidente ódio em relação às diferenças que ele mesmo acentua. Essas pessoas que atravessam o caminho do cobrador são grandes, brancas, bonitas, jovens, arrogantes e, por isso, para ele, merecem ser executadas, porque estão sempre aptas a se satisfazer com um sistema que, para a sua manutenção, assola os que ele define como “os fodidos”, isto é, aqueles que não têm acesso aos prazeres e facilidades do mundo do consumo. Esta ideia também foi debatida por Florestan Fernandes (1960), o qual afirma que, com o capitalismo,

(...) os indivíduos se distribuem por camadas sociais, distinguidas na base de um sistema de graduação social, mas relativamente permeáveis, e nas quais as probabilidades de participação da cultura, de disposição do ócio e de exercício da autoridade, bem como as oportunidades de especialização profissional, de acumulação de riquezas e de aquisição de prestígio são diretamente condicionadas pelo agrupamento dos indivíduos em camadas sociais.

Tal abordagem é ratificada quando se observa que o cobrador exclui certos tipos sociais de sua mira assassina, pois, embora se sinta impelido a cometer delitos por força do impulso, não os agride, levando em consideração seus aspectos sociais, que os caracteriza como marginalizados. É o caso da personagem alcunhada por ele de “Coroa”, que estuda em um colégio noturno, comum às periferias dos grandes centros urbanos, visível no excerto:

Acabar com ela? Eu nunca havia esganado ninguém com as próprias mãos. Não tem muito estilo, nem drama, esganar-se alguém, parece briga de rua. Mesmo assim eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz

daquelas. Para um zé-ninguém, só tiro na nuca? / Tenho pensado nisso ultimamente. Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre. / Estou toda arrepiada, ela disse. / Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa. / Fodemos. / Ela agora está dormindo. / Sou justo (FONSECA, 2006, p. 276, grifo nosso).

O excerto mostra a conduta do narrador diante de uma mulher que apresenta maior vulnerabilidade social, explícito no trecho “uma infeliz daquelas”, não concretizando seus instintos brutais por esse motivo. Ademais, nesta mesma cena, o narrador deixa claro que compartilha de igual condição, quando afirma que: “Coroa, diz que estuda no colégio noturno. Já passei por isso, meu colégio foi o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, tão ruim que já não existe mais, foi demolido. Até a rua onde ele ficava foi demolida” (FONSECA, 2006, p. 275).

Em outro momento, o cobrador chega a ser complacente com o sujeito que lhe parece um ser socialmente desamparado, humilde, pois quando há uma afronta nas palavras deste, responde com cordialidade, surpreendendo o leitor que se acostumou a vê-lo agir de maneira violenta, como demonstra o seguinte trecho:

Sento suado ao lado do campo, junto de um crioulo lendo *O Dia*. A manchete me interessa, peço o jornal emprestado, o cara diz se tu quer ler o jornal por que não compra? Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. Digo, tá, não vamos brigar por isso. Compro dois cachorros-quentes e duas Coca e dou metade pra ele e ele me dá o jornal (...) Devolvo o jornal pro crioulo. Ele não aceita, ri para mim enquanto mastiga com os dentes da frente, ou melhor com as gengivas da frente que de tanto uso estão afiadas como navalhas (FONSECA, 2006, p. 283).

Esses dois casos são representativos, possibilitando que se avalie a atitude do Cobrador, declaradamente oposto aos que vivem em boas condições ou, pelo menos, consigam inserir-se na lógica do consumo. Os que não podem usufruir deste sistema chegam a ser vistos por ele com piedade, tornando-se indignos de pagarem por sua frustração. Não à toa, autodenomina-se “O Cobrador”, voltando-se contra as formas em que a sociedade de consumo se apresenta e buscando depredar e aniquilar tudo o que lhe faça lembrar que este é o sistema vigente. Esta reação do cobrador traz à tona um dos questionamentos de David Lyon (1998, p. 94): “Por que aqueles que não têm condições ou não querem consumir – num nível societário ou global – deveriam ser excluídos da participação plena na vida social?”.

A violência do cobrador não é distribuída de modo casual, ele não agride unicamente pelo prazer de ter a sensação provocada por sua crueldade, usufruindo também do prazer que a iniciativa de vingança lhe concede. A vingança, nessa narrativa, funciona como um modo de interação e, talvez, aniquilamento dos fatores que geram segregação e angústia no narrador-personagem, remetendo às discussões de Adorno e Horkheimer:

A indústria cultural coloca a renúncia alegre em lugar da dor, que é presente tanto no orgasmo como na ascese. Lei suprema é que nunca se chegue ao que se deseja e que disso até se deve rir com satisfação. Em cada espetáculo da indústria cultural, a frustração permanente que a civilização impõe é, inequivocamente, outra vez imposta. Oferecer-lhes uma coisa e, ao mesmo tempo, priva-los dela é processo idêntico e simultâneo. Este é o efeito de todo aparato erótico. Tudo gira em torno do coito, justamente porque este não pode acontecer (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 179, grifo nosso).

Ressalte-se que há, ao longo da narrativa, uma expressão linguística muito utilizada pelo cobrador diante das situações que lhe remetem ao seu estado de segregação social e que lhe provocam as reações adversas ao que é disseminado pela indústria cultural, como demonstram os excertos: “Só rindo. Esses caras são engraçados”; “Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse”; “O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo”; “Só rindo. Ele já estava sóbrio e queria tomar um último uisquinho enquanto dava queixa à polícia pelo telefone. Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa”; “Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima”; “Os granfas que eu despachei estavam com viagem marcada para Paris. Não há mais segurança nas ruas, dizia a manchete de um jornal. Só rindo”; “O Primeiro Grito de Carnaval. Só rindo. Esses caras são engraçados”. Ressalte-se que o prólogo da obra *O Cobrador* traz os versos do poema *Encantação do riso* de V. Khlébinikov, de 1910, já antecipando que as reações encontradas no livro serão, no mínimo, irônicas diante do contexto e da condição humana abordados.

O texto do poema, trabalhado eminentemente com estrofes exclamativas, faz um jogo semântico com a palavra “riso”, patente também muitas vezes no plano morfológico. Por meio de processos de formação de palavras com prefixos e sufixos ou pelo processo de regressão, com transformação de substantivos em verbos ou em outros

nomes, constituindo neologismos, o eu lírico desta poesia mexe com as possibilidades que o significado do riso pode tomar: ora instigando ao ato do riso compulsivamente, ora desestimulando a ele. Segundo acepção do dicionário Houaiss, a palavra pode ser compreendida em duas possibilidades:

ação ou efeito de rir; risada. 1. **Derivação: sentido figurado.** Demonstração clara e ger. espontânea de alegria, de contentamento, de satisfação, caracterizada visualmente pela contração dos músculos da face de uma pessoa, que, ger., deixa à mostra seus dentes; 2. **Derivação: por extensão de sentido.** Atitude de escárnio, de desprezo para com alguém ou algo; zombaria.

O poema, que menciona o termo “ridiculai”, dá azo para a fusão entre os sentidos dicionarizados dessa palavra. Não poderia, portanto, ser propriamente uma ode à alegria, ao contentamento, mas sim uma reação que transita entre as duas esferas (a do contentamento e a do escárnio), ambas visíveis pelo mesmo mecanismo, dúbio em sua essência. Ao incitar ao riso (“Ride, ridentes!”), o eu lírico também retrocede a ideia na estrofe seguinte, dizendo “Derride, derridentes”, ou mistura as duas facetas em “Derride sorrimente!”. Em “O Cobrador”, o riso é inúmeras vezes mencionado, como acima exposto, quase como um jargão na voz do narrador personagem, revelando a carga de ódio e desprezo que ele tem pelos alvos que procura durante a narrativa. Além da expressão usada constantemente pelo Cobrador, também a menção aos dentes das personagens é um aspecto contínuo. A ironia reside exatamente nesse traço: dizer o contrário daquilo que se espera ou do que é aparentado. O “só rindo!” do Cobrador sempre acompanha as reações de aversão dele à sociedade de consumo, ao mundo capitalizado, às limitações dele diante do sistema, à falta de acesso, à sua condição de segregado, enfim, à configuração social, cultural e econômica na qual está inevitavelmente inserido.

Reiterando-se também que uma marca forte de distinção social, que separa quem pertence ao grupo que o Cobrador deseja aniquilar de quem não pertence, são os dentes: os abastados aparecem com dentes brancos e perfeitos, os miseráveis, com dentes podres – trata-se de uma mácula social. Assim funciona com o dentista (a figura de alguém que arranca dentes de outrem), o indivíduo que faz a propaganda de *wisky* na TV, que tanto provoca repulsa no Cobrador, e nas demais vítimas. São sempre representados fisicamente com um traço que os distinguem, os distanciam: as descrições físicas sempre apontam um aspecto que marca a sociedade burguesa em contraposição

com a situação do Cobrador – marginalizado, estigmatizado por traços que o tornam um sujeito indesejável aos olhos da sociedade regida pelo capital.

Na narrativa de *O cobrador*, há também outras personagens que participam ativamente das vivências do protagonista e narrador: Dona Clotilde, dona da pensão onde se hospeda o cobrador, e a moça por quem se envolve sentimentalmente, Ana. Dona Clotilde também não deixa de ser um tipo social, sendo uma senhora solitária, clemente a Deus e doente, mas sua patologia não é física, como ressalta o narrador, afirmando que ela é acometida por mal psicológico, apenas considera-se frágil e doente. Entre o cobrador e esta personagem há uma relação pautada pela hipocrisia, pois ele sustenta uma imagem de castidade e honestidade que não lhe são características, sendo sempre prestativo e é em seus monólogos que revela o desprezo que, de fato, sente pela dona do sobrado, como demonstra o trecho: “Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar as coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve mesmo ter forças. / Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca” (FONSECA, 2006, p. 281).

A caracterização de Dona Clotilde é comum ao indivíduo da pós-modernidade, que se apresenta descrente do progresso, concepção cara à Modernidade, solitário, sem perspectivas em relação ao futuro, sendo reduzido ao nada, como alega David Lyon (1998, p. 108):

Desde as reações românticas do século dezanove até o pós-modernismo do século vinte são levantadas questões sobre o desejo e a utilidade do legado moderno. O resultado é o niilismo, com suas muitas faces: impotência, complacência, *jouissance*, busca ética e assim por diante. Antes, duvidou-se da Providência como meio de interpretar a história, mas agora o Progresso, sua contrapartida secular, sucumbe ao mesmo destino. A modernidade não está indo a lugar nenhum. Nessa exposição, estamos em uma condição pós-moderna.

Ana, por sua vez, é uma jovem rica, bonita e que logo desperta a atenção do cobrador, o qual se sente atraído por seu corpo escultural e seu aspecto de moça “bem cuidada”. Logo que a vê, o cobrador a define como a moça “branca”, e demarca mais uma vez as diferenças sociais existentes entre ele, constituinte do grupo dos desfavorecidos socialmente, e “eles”, os que possuem riqueza, como descreve no excerto:

Duas mulheres estão conversando na areia; uma tem o corpo queimado de sol, um lenço na cabeça; a outra é clara, deve ir pouco à praia; as duas tem o corpo

muito bonito (...) Elas percebem meu interesse e começam logo a se mexer (...) Na praia somos todos iguais, nós, os fodidos, e eles. Até que somos melhores, pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas. Eu quero aquela mulher branca! Ela inclusive está interessada em mim (FONSECA, 2006, p. 280).

Ana reside em um prédio de mármore, ícone de poder absoluto, apenas possível a pessoas que possuem grande poder aquisitivo, e que, portanto, são consumidores em potencial. Em uma sociedade que acredita na supremacia do dinheiro para o alcance da satisfação e felicidade, já que “(...) uma cultura de consumo dessa espécie é não discriminadora e tudo se transforma num item de consumo, até o significado, a verdade e o conhecimento” (YEATS *apud* LYON, 1998, p. 93), esperava-se que Ana estivesse confortável com a sua condição de vida, podendo ter acesso a tudo o que quisesse ter, entretanto, ela contraria essas expectativas e se mostra desencantada com essas promessas de prosperidade, como comenta em um diálogo com o cobrador: “Minha vida não tem sentido, já pensei em me matar, ela diz” (FONSECA, 2006, p. 282). Daí a alcunha que recebe do narrador, “Palindrômica”, por ser relativo ao vocábulo “palíndome”, que, de acordo com o Dicionário Eletrônico Houaiss, significa “palavra, verso ou frase que tem o mesmo sentido, quer se leia da esquerda para a direita, quer da direita para a esquerda; sotádico”; o nome dessa personagem já manifesta um exemplo de palíndrome, indicando também para seu comportamento. Uma possível leitura da alcunha dada a esta personagem é a ambivalência que demonstra entre sua posição social e seu caráter: Ana é moça de classe média alta – tem carro, posses, um corpo que denota sua posição social (diferentemente da mulher do colégio noturno com quem o Cobrador tem um flerte), mora em lugar privilegiado –, mas que consolida em si um vazio e uma angústia que não têm exatamente as mesmas razões que o revoltado protagonista carrega, os quais, no entanto, são fatores suficientes para lhe introduzir no universo marginal do Cobrador, chegando a motivá-lo a ações destruidoras de maiores proporções.

A descrença de Ana por bens de consumo não é tão surpreendente quanto aparenta ser, representando, pois, uma característica inerente ao sujeito da pós-modernidade, já que este contexto

é o novo, embora paradoxal, paradigma cultural (...) As vitrinas deslumbrantes dos centros comerciais e os anúncios de TV parecem fornecer uma cornucópia

de consumo, mas iremos “nós”, doravante, descobrir nossa identidade e integração no mercado apenas? O pós-moderno uma excursão? O fim do mundo? Ou alguma outra coisa? (LYON, 1998, p. 109).

Ana está imersa em um mundo que privilegia apenas a compulsória e vazia aquisição de bens, no qual “as modernas tecnologias de massa de comunicação, por exemplo, respondem pela grande expansão de serviços das indústrias de lazer e pelas simulações da realidade em rápido crescimento e desenvolvimento. Isso se aplica especialmente a Baudrillard, que anuncia que a ‘TV é o mundo’” (FEATHERSTONE *apud* LYON, 1998, p. 113).

Dessa forma, constata-se que os meios de comunicação de massa – nesse caso, em especial, a televisão, exercem influência direta nesses novos sentimentos que emergem no indivíduo pós-moderno, pois, diante desse veículo, este homem enxerga um mundo repleto de bens de consumo e sensações que, no geral, não lhe são permitidos e alcançáveis de modo tão fácil quanto o que lhe é apresentado e quando o são, no caso de Ana, não satisfazem amplamente quanto as promessas apregoadas pelos meios publicitários.

Representando um marco para o conto, intensificando os rumos da história, Ana, ao descobrir que o cobrador era assassino, une-se a ele em seu projeto de vingança e sua presença amplia as proporções dos futuros ataques, fato que lhe confere maior destaque em relação aos demais membros do elenco dos personagens desta trama. A partir de então, a pretensão era dizimar o máximo de pessoas possível e ela também acreditava que as vítimas seriam sacrificadas em razão de um causa maior: eles tinham que pagar o que deviam. Há um paradoxo entre a moça rica e sua aproximação com a criminalidade: “Ela pega a Magnum no armário, carne branca e aço negro, aponta pra mim” (FONSECA, 2006, p. 284). Mas o paradoxo não se mantém apenas nesse nível, instaurando-se mesmo nos propósitos do “vingador” dos marginalizados, basta lembrarmos que o Cobrador obstina-se, ao longo de toda a narrativa, a exterminar todos aqueles que apresentam algum elemento que traga à tona as ausências pelas quais ele tanto se frustra, e Ana é um exemplar desse grupo. Entretanto, os paradoxos se unem em um propósito que, mesmo almejando a destruição em massa, mantém-se no plano individual e inútil. Essa interação criminal entre o Cobrador e Ana, o marginal por fatores históricos e a depressiva abastada, revela que há, na narrativa fonsequiana, “fronteiras indecisas em que o bom e o menos bom parecem equilibrar-se e neutralizar-

se entre si, na medida inevitável em que também se repelem” (MARTINS, Wilson *apud* AUGUSTO, 2010).

A presença de Ana foi determinante para que os propósitos do cobrador ganhassem maiores dimensões e o projeto de vingança inicial, motivado por instinto e ódio individuais do cobrador em relação à sua condição social, ganhou feições de luta armada, como ele próprio reconhece:

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. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei (FONSECA, 2006, p. 285).

Os protagonistas dessa narrativa reagem de forma violenta às ausências que o contexto pós-moderno lhes faz enfrentar. O Cobrador se enfurece por toda uma vida de frustrações por não ter conseguido, em função de sua precária posição social, bens materiais com os quais sonhava e as facilidades que eles podem oferecer e Ana, com o seu vazio, remete à confirmação de que a posse desses bens não significa sucesso e satisfação. A maneira como ambos reagem é a forma que encontraram para extravasar a sensação de serem enganados diariamente por promessas apregoadas pelo consumismo, vindos de um mundo em crise, no qual as aparências se desfazem com facilidade e tudo se torna plástico e descartável, com tempo de duração limitado. Eles buscam a aniquilação do sistema por meio da chacina dos supostos responsáveis pela manutenção do mesmo.

Os personagens ficcionais deste conto estão a serviço da intensificação de uma ideia, todos evidenciam a situação decadente e o iminente colapso deste sistema social que, conforme pode ser inferido no conto *O Cobrador*, promove a sua autodestruição, em que os próprios membros da sociedade de consumo são simultaneamente vítimas e responsáveis pela destruição dele, que, com as mais diversificadas situações ocasionadas pelo círculo vicioso ao qual estão irremediavelmente submetidos, acabarão provocando a degeneração daquilo que eles mesmos sustentam. Os personagens deste conto parecem apontar para uma visão classista da sociedade, na qual os pobres devem se unir em função de uma luta por melhores condições de vida e os ricos são os vilões que usufruem de todas as facilidades

que o dinheiro possa oferecer. Mas esta interpretação rapidamente é desfeita quando se atenta para vários fatores contraditórios na sociedade em evidência nesta narrativa: Ana é rica e, mesmo assim, padece as agruras das incoerências do consumismo; os demais, personagens secundários que são vítimas do algoz cobrador, nem sempre pertencem a classes abastadas, ou isso nem sempre fica claro no texto, como o muambeiro e a “dona” estuprada que residia em um apartamento pouco descrito pelo narrador.

Há, assim, no conto, um direcionamento para a crença de que todos os indivíduos inseridos neste contexto padecem de algum modo o insucesso deste sistema: alguns são vítimas declaradas, psicologicamente afetadas pela não concretização dos desejos oriundos do mundo movido por propaganda e *marketing* e o cobrador é o grande representante desse grupo, pois se sente lesado e vinga-se ao longo da narrativa: “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (FONSECA, 2006, p. 273). Os outros são atingidos pelas vítimas primárias deste sistema, compondo, desta forma, o círculo vicioso acima mencionado.

Everardo Rocha (1995, p. 36), na obra *A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo*, discute o processo de massificação da sociedade e demonstra que já não se pode falar em classes sociais bem delimitadas e segmentadas, já que

é, exatamente, dentro de um projeto de coesão de valores, de redução das diferenças, de produção do mesmo e de codificação de experiências que se localiza e escreve o horizonte de nossa época. São sistemas de semelhança que incluem experimentações com os sentidos “de tempo e de espaço”, “de si mesmo e dos outros”, “das possibilidades e perigos da vida” que podem identificar alguma coisa a ser chamada de “modernidade”. Este movimento, que, pelo menos em alguns de seus sentidos, tende para a anulação das diferenças – geográficas, raciais, de classe, de nacionalidade, de religião, de ideologia – é o que permite o fluxo de um universo em comum. Por isso, é possível pensar que “a modernidade une a espécie humana” (BERMAN, 1988, p. 15).

Neste caso, os personagens estão todos atuando em favor de uma situação dramaticamente carregada: a reação doentia de indivíduos dos mais variados setores sociais em razão das abordagens cotidianas dos veículos de comunicação de massa e das incoerências visíveis no sistema, já em decadência.

No conto, o cenário é o Rio de Janeiro, que figura como um ambiente propício aos comportamentos apresentados pelo narrador-personagem, já que ela é o palco onde se cultivam as bases do mundo consumista. É também por meio desses lugares que se passa a conhecer os personagens da trama, pois os meios que frequentam revelam o *status* ao qual pertencem. Para Lyon (1998, p. 90), “(...) as cidades são também o local onde estão amostra imagens sociais, onde os anúncios e a promoção são mais intensos, e onde os fatos conspícuos de consumo são mais significativos”, e prossegue:

É assim que a Disneylândia se torna utopia arquitetônica popular. A faixa de asfalto ladeada por sinais brilhantes de néon, seduzindo todos aos prazeres do consumo – quer se trate de alimentos, móveis, ou filmes, pouco importa – é o primeiro indício de que estamos entrando numa cidade norte-americana (...) Jogo e diversão, consumo e o “olhar do turista” (URRY, 1990) é o que caracteriza a cidade pós-moderna” (LYON, 1998, p. 91).

Embora esteja retratando a Disneylândia, que, sem dúvidas, apresenta profundas diferenças quando comparada ao Rio de Janeiro, Lyon está descrevendo um lugar genérico no contexto da pós-modernidade, onde as leis do consumo, isto é, os apelos e seduções para a manutenção deste sistema, são as novas diretrizes morais e comportamentais. Tudo gira em torno deste raciocínio, inclusive a proposição geográfica e, conseqüentemente, o modo de vida urbano, de uma forma geral.

Além do aspecto universal das metrópoles, como o prédio de mármore onde mora Ana Palindrômica, Rubem Fonseca atenta para aspectos particulares do cenário carioca, como explicam Marques e Oliveira (2008):

O Rio de Janeiro, na ficção do autor, é apresentado com suas divisões de ordem socioeconômica – a zona sul, predominantemente dos ricos, e a zona norte, subúrbios em geral, onde vivem os problemas – mas esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que agrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade (...) O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos. A geografia da violência se impõe a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mal.

No excerto acima, é possível verificar que o autor não trata em específico de um ambiente contaminado pela violência em todo o espaço carioca. Não são as favelas

o foco de sua atenção, mesmo que cheguem a fazer parte do cenário; nas narrações deste escritor, há uma notável proliferação da violência instintiva e gratuita, que se dissemina indiscriminadamente, para isso basta que o indivíduo seja membro constituinte da sociedade consumista e que esteja atuando junto a ela. Note-se que dois personagens secundários chegaram a ser poupados da ira do cobrador justamente por não pertencerem a este grupo dos consumidores em potencial, conforme anteriormente explicitado, e os demais, em decorrência de apresentarem qualquer envolvimento com o consumismo, já eram encarados como interessantes alvos, independentemente da localidade, reiterando que Ana Palindrômica morava em um prédio luxuoso, mas não foi feita vítima do anti-herói da trama.

As contradições acima citadas podem ser explicadas pelo fato de as complexas relações sociais que se travam nesses ambientes serem próprias do momento da pós-modernidade, levando-se em consideração que “o consumismo não conhece limites. Ele não respeita domínios antes imunes aos seus efeitos, nem sustenta marcos existentes de território cultural” (LYON, 1998, p. 93). Na lógica do mundo pós-moderno, espaço e tempo são alterados e, com o efeito da globalização, as antigas fronteiras geográficas e culturais que interpunham os seres humanos são diluídas. Já não há mais como encastelar comportamentos, crenças e valores a certos extratos sociais, se as informações e o conhecimento são transmitidos de modo indistinto a todos os indivíduos que fazem uso dos meios de comunicação de massa, isto é, quase a totalidade da população; por isso se fala em sociedade de massa, tendo em vista que “ao receber as mensagens televisivas, os indivíduos se orientam rotineiramente para as coordenadas espaço-temporais diferentes das que caracterizam seus contextos de recepção, e as interpolam com as estruturas espaço-temporais de suas vidas diárias” (THOMPSON, 2004, p. 86).

Verifica-se, desse modo, que no atual contexto são outras as bases para a definição de espaço e que, portanto, torna-se impraticável falar em uma sociedade dividida em castas, quando todos passam a acreditar que podem chegar a um nível social mais elevado e que têm condições de adquirir prestígio, caso as prerrogativas do consumo sejam atendidas. É por esse motivo que o Cobrador persegue uma vingança social, cobrando supostos direitos que lhe são negados, na crença de que teria sido

respeitado se estivesse sob sua posse tudo aquilo que o consumismo quer vender para se autossustentar.

Personagens, espaço e tempo confabulam para uma mesma impressão no leitor: nada se contradiz, nada o leva a crer em outra coisa, se não no caos ao qual a pós-modernidade está condenada, e isso corresponde a uma outra noção imanente ao gênero conto, esclarecida por Massaud Moisés (1997, p. 23), o tom. De acordo com o teórico,

(...) todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único objetivo. Este, por sua vez, corresponde à preocupação de todo contista no sentido de provocar no espírito do leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc., seja o contrário delas.

Dessa forma, o conto *O Cobrador* é muito bem articulado e cada palavra colocada no contexto da narrativa é determinante para a compreensão de todo o texto. Não à toa, o narrador, por diversas vezes, comenta a influência constante que os meios de comunicação de massa exercem em sua vida e na vida dos demais indivíduos que o cercam. São muitos os momentos em que ele menciona a atuação da televisão, do jornal e do cinema para a composição do imaginário do homem citadino, melhor dizendo, do homem de grandes metrópoles, disposto no turbulento espaço que lhe oferece misturadas e confusas informações.

No episódio em que elimina o casal jovem que saía de uma festa, o cobrador executa o homem de uma forma particular, como a concretização de um sonho de comportamento, visto no cinema, narrado com pormenores em momentos anteriores ao espetáculo que ele mesmo quer protagonizar. De acordo com ele:

Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe. **Vi no cinema**, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses, um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decaptadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando (FONSECA, 2006, p. 275). (Grifo nosso).

No momento considerado oportuno pelo cobrador, o sonho foi concretizado e a execução do homem elegante ocorreu de modo a imitar a cena vista na tela do cinema:

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés. / Ajoelha, eu disse. / Ele ajoelhou. / (...) Curva a cabeça, mandei. / Ele curvou. Levantei o facão, seguro nas duas mãos, via as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda a minha força, bem no meio do pescoço dele. / A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa posição boa. Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfange e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete (FONSECA, 2006, p. 278-279).

O cobrador, em uma atitude mimética, obstina-se a executar o homem tal como assistira fazerem nos telões, com um búfalo, e o faz a qualquer custo. Mesmo após tentativas frustradas, continua o intento até atingir o prazer de escutar o “Brock!” do osso se partindo, como a confirmação de sua supremacia, tal qual ocorre nos rituais asiáticos, de onde ostentou essa ideia. Cabe lembrar que “na sociedade contemporânea não há espaço de exposição, de exibição, de visibilidade e, ao mesmo tempo, de discurso, de discussão e debate que se compare em volume, importância, disseminação e universalidade com o sistema dos *mass media*” (GOMES, 1999, p. 204), e o cinema está incluso neste grupo. Outro trecho revela esta íntima relação entre os desejos do narrador e o que é divulgado e veiculado pelo cinema: “Joguei uma cueca pro alto e tentei cortá-la com o facão, como o Saladino fazia (com um lenço de seda) no cinema” (FONSECA, 2006, p. 281).

O trecho em destaque também evidencia a presença do abjeto novamente na narrativa, com toda a carga de que a própria realidade transmitida não possui níveis de mensuração, oferecendo a ideia de estarrecimento ante a verdade “nua e crua”, mais uma vez o excesso é adotado como recurso estilístico e não é trabalhado de modo gratuito, apenas para criar uma cena grotesca sem que esteja corroborando com todo o nível da narrativa. É válido trazer à tona as reflexões de Gomes (2004, p. 147), ao afirmar que “o caráter incompreensível da realidade reside antes de tudo e principalmente em seu caráter doloroso. O mais cruel da realidade não reside em seu caráter intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel”.

Os jornais também são fontes de informação para o narrador, que, após matar o muambeiro, procura notícias sobre o acontecido, mas apenas encontra publicado o assassinato do “bacana do Mercedes”, o que evidencia que os meios de comunicação privilegiam acontecimentos que atingem diretamente as pessoas melhores posicionadas socialmente. O narrador, com a leitura de jornais, também busca “saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo”. “Eles” são as pessoas que tanto atormentam o anti-herói deste conto.

Mas é com a televisão que o protagonista estabelece um contato mais direto com um mundo que deseja, mas que não alcança e, portanto, empenha-se em destruí-lo. O trecho que segue é a mais pura confirmação desta relação de aproximação e aversão com o mundo por ele desejado: “Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta” (FONSECA, 2006, p. 275).

Desse modo, os meios de comunicação de massa são a principal ponte entre o narrador e o mundo caótico em que se percebe imerso, daí o seu comportamento amoral, uma vez que recebe informações as quais, na maioria das vezes, são de teores contraditórios e incoerentes, como se percebe no seguinte trecho:

Notícia: O governador vai se fantasiar de Papai Noel. Notícia: Menos festejos e mais meditação, vamos purificar o coração. Notícia: Não faltará cerveja. Não faltarão perus. Notícia: Os festejos natalinos causarão este ano mais vítimas de trânsito e de agressões do que nos anos anteriores. Polícia e hospitais preparam-se para as comemorações de Natal. O cardeal na televisão: a festa de Natal está deturpada, o seu sentido não é este, essa história de Papai Noel é uma invenção infeliz. O cardeal afirma que Papai Noel é um palhaço fictício (FONSECA, 2006, p. 285).

No trecho acima, pode-se observar essa confusão de notícias veiculadas na mídia, todas retratando o momento dos festejos natalinos, cada uma atentando para um enfoque diferente: umas enfatizam a política, outras a religião e a economia, não existindo uma opinião oficial sobre o assunto, o que faz lembrar as concepções de Steven Connor (1993, p. 33):

(...) a sociedade pós-moderna compreende uma multiplicidade de jogos de linguagem diferentes e incompatíveis, cada qual com os seus próprios princípios intransferíveis de auto-legitimação (...) A má notícia é que nesse

estado de coisas, parece não haver como regulamentar a ciência – ou, no tocante a isso, qualquer outra coisa – em nome da justiça ou do bem.

A influência dos *mass media* está presente também na composição do imaginário de outros personagens, como o da “coroa” do colégio noturno, que, segundo o narrador, tinha os olhos “empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finhas na revista *Vogue*” (FONSECA, 2006, p. 276). Com essa caracterização, acrescida do fato de ela interessar-se pela vida das pessoas famosas, o narrador apresenta uma personagem com um pensamento medíocre, que, ao invés de ocupar-se das suas reais necessidades, ansiava por uma posição equivalente à da elite, alvo de seu interesse. Conforme Thompson (2004, p. 88): “(...) a assistência à televisão pressupõe um tipo de interpolação espaço-temporal que envolve um mundo real e um mundo imaginário, e que os espectadores são continuamente e rotineiramente instados a transacionar com as fronteiras que os identificam”. Este texto de Thompson retrata a informação mediada pela televisão, mas sua análise está de acordo também com o processo de fusão que a personagem “Coroa” efetiva entre os mundos da revista da qual é leitora assídua e da sua realidade. Isso é ratificado ao atentar-se para o adjetivo pregado pelo narrador: “olhos empapuçados”, colocando no mesmo plano beber porcarias e ler futilidades.

O mundo fictício criado por Rubem Fonseca manifesta os conflitos decorrentes da compulsória reação dos indivíduos a esse sistema, em constantes conflitos por ver negados os desejos que lhes são continuamente projetados pelos veículos de comunicação de massa, com ênfase na irreversível atuação da televisão. As frustradas tentativas de projetarem em suas vidas reais o universo imagético inventado pela televisão e demais meios de comunicação geram o comportamento de personagens como o cobrador e Ana, mas resultam também na composição de indivíduos segregados e superficiais, como a coroa e o crioulo, ou os aparentes bem sucedidos e arrogantes, mas também superficiais, o “cara de Mercedes”, o casal jovem e elegante, a moça do apartamento, todos diretamente vinculados ao consumismo exagerado, responsável pela manutenção do círculo vicioso, e que dá início à narrativa. Não querer mais pagar e cobrar dos consumidores em potencial tudo aquilo que lhe foi negado durante sua existência significa, para o cobrador, uma grande missão social. Mas sua conduta em todo o conto é marcada por brutalidade intensa e, muitas vezes, justificada pelo simples prazer de colecionar vítimas que possuam os meios de que ele não dispõe, o que chega a ser enfatizado pelo sadismo que ele tem em atingir vorazmente aqueles que atravessam

o seu caminho (como no caso em que atirou várias vezes no vendedor da Magnum apenas para ouvir o barulho da arma com o silenciador), o que aponta para o vazio de moral e de valores inerentes ao contexto hoje testemunhado.

Sabe-se que não se trata de um processo recente, desde a modernidade a ruína dos parâmetros tradicionais já era percebida, mas é na pós-modernidade que a religião, a ciência, a política, a tecnologia ficam desacreditadas e o homem vai se tornando cada vez mais só e amoral.

3.2. “Pierrô da Caverna”

Abrindo a coletânea de contos *O cobrador*, “Pierrô da Caverna” é uma história narrada em 1ª pessoa. Trata-se de um monólogo de um escritor que confia suas experiências a uma “maquineta” (um gravador), afirmando não se sentir hábil o suficiente para transpor suas vivências na linguagem escrita, expresso por ele nas primeiras linhas do conto: “Carrego um gravador a tiracolo. Apenas quero falar, e o que eu disser não será passado jamais para o papel, e assim não tenho necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria” (FONSECA, 2006, p. 10). Não se sabe o nome do narrador, que também é protagonista, sabe-se apenas que tem 50 anos e o que declara de algumas profundezas de seus pensamentos, com altas cargas de contradição e dubiedade. Tanto quanto em “O Cobrador”, o narrador de “Pierrô da Caverna” é a única via de contato entre os fatos que sucedem na trama e o entendimento do leitor – até as declarações de outros personagens são transpostas por ele, por meio do discurso indireto.

Oscar Tacca (1978), ao fazer uma abordagem do papel do narrador no gênero romance, afirma que este elemento ficcional tem a propriedade do relato, optando por obscurecer ou esclarecer as informações da trama. Em sua análise, Tacca evidencia posicionamentos que o narrador pode assumir em uma narrativa: “1. O narrador está fora dos acontecimentos narrados: refere os fatos sem nenhuma alusão a si mesmo (...); 2. O narrador participa nos acontecimentos narrados” (TACCA, 1968, p. 62). Como já mencionado, trata-se de uma narrativa pertinente ao 2º caso reportado por Tacca, na qual a perspectiva da trama é toda determinada pelo olhar do protagonista.

Mesmo que Tacca esteja tratando de um gênero mais amplo e denso do que o conto, o qual apresenta ação singular e concentrada, a abordagem deste teórico é válida para entendermos, conforme demarcado por ele, que a visão do narrador é determinante para a perspectiva de qualquer narrativa. Em virtude de todo o aparato que deve vigorar para que o conto funcione satisfatoriamente como “uma célula dramática”, conforme defende Massaud Moisés (1997), costuma ser uma trama preponderantemente narrada em 3ª pessoa, uma vez que essencialmente implica ideia de “objetividade”.

Nas obras de Rubem Fonseca, no entanto, isso não é necessariamente uma manifestação recorrente. Entre os dez contos presentes na coletânea *O Cobrador*, por

exemplo, apenas “O Jogo do Morto” apresenta narração em 3ª pessoa. A trama fonsequiana nas demais narrativas deste livro, e em outras de sua safra, no entanto, não se descaracteriza, não perde o tom objetivo de que o conto prescindiu para ser considerado como tal. Apesar de aparentemente relatarem experiências particulares de alguns indivíduos – responsáveis pelo direcionamento dos fatos nas narrativas –, as histórias contadas não deslancham para um indesejável (já que estamos falando em conto) introspectivismo. Mesmo que o leitor se depare com as mais recônditas declarações dos personagens que narram a história – esse é o caso de “Pierrô da Caverna” –, a narrativa está sempre muito bem alicerçada nos fatos *per se*. É como declarou Tomás Eloy Martínez, em artigo publicado no *The New York Times* (MARTÍNEZ, 2009):

Fonseca instala o medo no interior mesmo da linguagem, cada uma das suas palavras é como uma nota musical separada da sinfonia do Mal. Poucos conseguiram, como ele, criar um personagem com somente dois ou três traços, urdir tramas cujas costuras jamais enxergamos (...) Todos eles [os personagens] criam a beleza mediante a profanação da beleza, todos são filhos de um mundo sem Deus. Os personagens de Fonseca sempre sabem por que razão fazem o que fazem. Somente o leitor fica de fora, pasmado, não porque o texto deixe algo sem explicar ou porque a clareza tenha se perdido pelo caminho, mas porque a violência cruza todos os limites e fica longe do seu alcance. É uma violência tão excessiva que abarca tudo, mas não se vê.

Os contos de Rubem Fonseca, desse modo, elegem o terreno da realidade concreta – evidenciam esse universo de amoralidades, de violência e crueldade aberrante, por mais que estejam concentrados nos relatos de um só indivíduo. Aliás, conforme elucidado na análise de “O Cobrador”, a individualidade dos personagens de Rubem Fonseca é abrandada ao máximo, cedendo espaço para um encadeamento mais universalista de ideias e imagens, apontando para a perspectiva de que “aflora a sua atenção [de Rubem Fonseca] para fenômenos ligados, de um lado, à situação da marginalidade no contexto das grandes cidades brasileiras e, do outro, à ferocidade de uma burguesia empenhada em defender os seus, pequenos ou grandes, interesses e cruelmente atenta à manutenção do *status quo*” (FINAZZI-AGRÒ; VECCHI, 2007, p. 67-68).

No caso de “Pierrô da Caverna”, o narrador-personagem é um escritor pedófilo que gravava seus pensamentos em um aparelho. Apesar de ser um caso particular, pois se trata de alguém que precisava manter viva na memória suas ideias, esse aspecto da linguagem fragmentada é contínuo no conjunto das obras de Fonseca, já que ela constitui-se como um traço inerente à forma de vida da pós-modernidade, que exige velocidade em todas as formas de interações sociais, conforme é possível verificar no trecho: “Não sabendo como as palavras se posicionam no papel perco a noção da sua velocidade e coesão, da sua compatibilidade. Mas isso não interferirá com a história. Havia alguém me vigiando atrás da porta. Regina respondeu” (FONSECA, 2006, p. 10).

É possível perceber neste trecho que Rubem Fonseca adota confluência de planos de linguagem (diálogos e monólogos consolidados por meio do discurso do narrador), o que intensifica a velocidade narrativa do conto e insere aspectos inerentes ao nível de linguagem, levando o leitor a perceber que se trata de uma personagem culta, com seleção vocabular elevada, “morfossintaxe menos popular” (URBANO, 2000, p. 141), tom retórico e literário do pleonismo e acumulação com antítese.

Hudinilson Urbano (2000, p. 140) é um crítico literário que disserta sobre o assunto da oralidade e suas relações com a escrita, analisando este elemento em contos de Rubem Fonseca; segundo ele,

no conto “Pierrô da caverna”, há, pois, três atitudes de locução ou planos de linguagem: o primeiro é o da linguagem do narrador-personagem em relação à descrição do ato de fala em si; o segundo refere-se à voz narrativa do narrador-personagem, narrando e comentando fatos passados e em curso; o terceiro é o das “falas” do narrador-personagem, reproduzidas nos diálogos em discursos diretos.

Em outros momentos, porém, esta narrativa traz à tona o tom coloquial, também utilizado por Fonseca em outros contos. Análise esta também feita por Boris Schnaiderman (1980 *apud* URBANO, 2000, p. 142), considerando que: “Parece que ele [Rubem Fonseca] insiste em, ao lado de formas bem coloquiais, outras que só o acervo de elementos literários de sua memória poderia sugerir”.

As confidências do narrador, em uma leitura rápida e despreziosa, parecem desconexas – estamos diante do fluxo vivo do pensamento, transposto instantaneamente por meio de uma gravação, daí o uso de expressões coloquiais e a

difusão de ideias, que se entrecrocavam e desagregavam-se continuamente, num vai-e-vem que percorre toda a narrativa. Ao lado da vividez digna da linguagem falada (com tons populares), o escritor também, talvez conferido por sua experiência intelectual, dispõe expressões e citações de grande erudição. São comuns citações a outros escritores, a frases célebres, a cineastas, além de um forte eco de outras narrativas nas próprias palavras do narrador. Algumas críticas publicadas referentes a *O Cobrador* evidenciam exatamente esse caráter intertextual do conto em questão – há claros enunciados do narrador que trazem à memória *Quincas Borba*, de Machado de Assis, tal como esclarece Boris Schnaiderman, em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*:

Tudo isso está mesclado com uma história do dia-a-dia, mas, também aí, o literário penetra soberano. A menininha de doze anos que ele, um cinquentão, acaba possuindo, chama-se Sofia como a heroína de **Quincas Borba**. Pode ser apenas coincidência, é claro. Mas lá vem o trecho: “Eu sou diferente a cada semana, a cada dia, sou contraditório, bruto e delicado, cruel e generoso, compreensivo e impiedoso. Essa confissão eu jamais faria por escrito, muitos ecos e rimas ginásianas”. E no romance de Machado, lemos: “Então a entrevista da rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia?” Será coincidência, ainda, esta semelhança entre as “rimas ginásianas” e as “rimas delinquentes?”. Em meio do monólogo alucado do cinquentão repontam outros ecos machadianos. “Após contemplarmos certas coisas, ou uma determinada coisa, há que mudar de vida”. De onde saiu este “há que mudar”? Parece que ele insiste em usar, ao lado de formas bem coloquiais, outras que só o acervo de elementos literários de sua memória poderia sugerir. Logo nos lembramos das violetas que, “para terem um cheiro superior, hão mister de estrume de porco” do capítulo XCII de **Dom Casmurro**. Aliás, no próprio Machado, repercutem aqui, segundo parece, alguns textos mais antigos e o literário solene da época (SCHNAIDERMAN. 1980).

No trecho destacado do texto de Boris Schnaiderman, há menção à figura de Sofia, uma das mulheres com quem o narrador se relaciona. Há, nas confissões do escritor, algumas mulheres mencionadas com quem teve ligação, mas à Sofia, a menina de 12 anos de idade, é dedicada maior atenção e, porque não dizer, amor. As demais damas que passam pela vida do escritor são referidas com somenos importância. Aliás, elas, representando os frívolos relacionamentos do narrador (pautados quase que exclusivamente em conjunção carnal), compõem parte de suas inquietudes, que também perpassam por uma angustiante rotina de produção literária, com questionamentos ao ofício, colocando em cheque a validade do que é veiculado em literatura.

Nas palavras do escritor, que tentava elaborar um roteiro interessante para sua futura criação, já se nota o desinteresse dele diante da atividade: “Em frente à máquina de escrever eu buscava forças para vencer o meu tédio. Que tal um texto apotegmático e aposiopésico: na natureza nada se perde, nada se cria” (FONSECA, 2006, p. 16). O escritor revela um esvaziamento pelo qual a arte vem passando, criticada por meio das palavras “apotegmático” (relativo a “apotegma”, que significa “dito ou palavra memorável, lapidar, proferida por personagem célebre; máxima, aforismo”, conforme o dicionário eletrônico Houaiss) e “aposiopésico” (relativo à aposiopese, “interrupção intencional de um enunciado com um silêncio brusco, seguido ou não de um *anacoluto*, querendo significar que se resolveu calar o que se ia dizer [A aposiopese geralmente é representada graficamente pelas *reticências*.]”), representando que as produções ou enveredam pelo caminho do pastiche ou da ausência de manifestações pessoais – traduzindo-se em uma mesma situação: a crise na produção artística, nos demais campos do conhecimento e nas relações sociais e interpessoais, característicos à fase pós-moderna, conforme pontuado no segundo capítulo e durante a análise de “O Cobrador”. Isso é enfatizado pela frase “na natureza nada se perde, nada se cria”, uma paródia à célebre sentença da Lei de Lavoisier¹¹, evidenciando uma total descrença nas potencialidades humanas, muito diferente do culto da modernidade na ideia de progresso, que traz à tona as palavras de Jameson (2000, p. 27):

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a “crise” do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese de uma quebra radical, ou *coupure*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.

A descrença no progresso, especialmente no valor de seus pares e em si mesmo, é uma constante no conto “Pierrô da Caverna”. Tal como em “O Cobrador”, as relações sociais são sustentadas por força de hipocrisia e jogo de interesses. São recorrentes as alusões à futilidade das pessoas com quem o narrador interage ou é patente a ausência de contato pessoal, evidenciando um sujeito solitário, quase isolado,

¹¹ A frase parodiada é “Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, imortalizada pelo francês Antoine Laurent de Lavoisier (1743 - 1794), reconhecido como o criador da química moderna.

desarraigado de valores e extremamente confuso. Por exemplo, há três mulheres apresentadas ao leitor: Maria Augusta (com quem o narrador dividia um apartamento e a quem só procurava para ter seus livros que haviam ficado sob a custódia dela, junto com todos os demais bens), Regina (com quem o narrador tem um caso e sabemos se tratar de uma mulher casada) e Eunice (a mãe de Sofia, com quem ele tem relações sexuais, e por quem nutre desprezo). Dessas relações, ele destaca a distância que sente em relação às pessoas com quem tem alguma proximidade, expresso no trecho a seguir, como forma de declarar sua impossibilidade de relacionar-se: “Os amigos devem servir para estas horas, mas eu não tinha amigos” (FONSECA, 2006, p. 28).

De Maria Augusta revela que se afasta cada vez mais, demonstrando que, caso não tivessem os livros como ponto de contato, não mais se lembraria da existência da ex-esposa: “E assim, vez por outra, eu vou à casa dela apanhar um livro. Nossos contatos cada vez ficam mais desagradáveis. Da última vez ela não escondeu a irritação que a dominou ao me ver (...) Olhamo-nos, hostis e impiedosos, à maneira daqueles que deixaram de se amar” (FONSECA, 2006, p. 11-12). Com Regina, troca juras de amor ao telefone, mas deixa explícito em suas declarações que não sente grande interesse por ela: “Regina chegava com o seu dinâmico corpo aceso e perfumado e suas histórias burguesas idiotas” (FONSECA, 2006, p. 14). Para Eunice, resta apenas o desejo carnal, que, após cessada a curiosidade de vivenciar novas experiências, fenece, deixando apenas a indiferença: “Encontrei-me com a mãe de Sofia, no elevador, uma mulher magra, dessas que almoçam um iogurte com um creme cracker e se pesam duas vezes por dia em uma balança dentro do banheiro (...) Os burgueses epicuristas entediados fingem estar num mundo bom e poético em que todos vão para cama com todos” (FONSECA, 2006, p. 16-17).

Em “Pierrô da Caverna” há a mesma imagem social que reside em “O Cobrador”, e na quase totalidade da produção de Rubem Fonseca, a evidente descrença no ser humano e em qualquer parâmetro que possa ser perseguido. As personagens revelam-se sempre imiscuídas em um contexto no qual não há prevalência de nenhuma teoria ou padrão comportamental, e é absolutamente “natural” chocar-se com as regras sociais estabelecidas, mantendo, no entanto, as aparências de que tudo é feito em conformidade com o suposto “padrão”. Eis um quadro altamente pertinente às teorias aduzidas à pós-modernidade, como defende Steven Connor: “(...) a sociedade pós-moderna compreende uma multiplicidade de jogos de linguagens diferentes, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de auto-legitimação (...) A má notícia é que,

nesse estado de coisas, parece não haver como regulamentar a ciência – ou, no tocante a isso, qualquer outra coisa – em nome da justiça ou do bem” (CONNOR, 1993, p. 33). Essa relação entre literatura, por meio das personagens ficcionais fonsequianas, e realidade é bem próxima das reflexões de Antonio Candido a respeito desse elemento das narrativas: “Este mundo fictício ou mimético que freqüentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dêle, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra” (CANDIDO, 2005, p. 7).

Só resta, portanto, ao narrador do conto o individualismo exacerbado, uma das características elencadas como constituintes da chamada pós-modernidade, o que nos remete às palavras de David Lyon, ao afirmar que “O individualismo, embora nos emancipe de determinadas ordens sociais, continua confinando-nos à ‘solidão dos nossos próprios corações’ (Tocqueville) e remove a dimensão heróica da vida, o propósito pelo qual valeria a pena morrer” (LYON, 1998, p. 55).

A situação de solidão e individualismo do escritor é deflagrada no excerto a seguir, ao expor que se sentia sem estímulos para criação de narrativas, sem estímulos para absolutamente nada:

Agora pergunto: para quem armo eu continuamente essa empulhação de seriedade e profundidade? Os meus contemporâneos? Mas desprezo todos, não tenho um único amigo e nunca vejo os conhecidos, a única vez em que estive pessoalmente com os meus editores foi há três anos atrás, entendo-me com eles por meio de cartas. Os únicos contatos freqüentes que mantenho são com as mulheres com quem mantenho relações amorosas. Mas também não é para elas que teço minha rede de mentiras, hipérbolos e subterfúgios, não é sua admiração que quero (FONSECA, 2006, p. 20).

Claramente denotando seu desprezo pelas pessoas, o narrador também descreve como exemplares de mediocridade as figuras do atual companheiro de sua esposa (Fernando, um ignorante, segundo seu parecer – “personagem tão raso”), o pai de Sofia (Milcíades, facilmente dominado por algumas doses do “legítimo” uísque), a atendente da clínica de abortos onde leva Sofia (Moema, “magra, brusca, de voz estridente”), o médico, Diretor da clínica de aborto (que o narrador chama de Boris Godunov, talvez fazendo alusão a um czar russo, descrito com um sujeito gordo e cínico; é ele quem atribui ao narrador a alcunha de pierrotesco, também insinuando o caráter duvidoso do escritor). É como revelam as palavras de Candido (2005, p. 40): “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo

de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização dêste”. Mesmo referindo-se ao gênero romance, Candido retrata um situação universal para a ficção, isto é, a questão da verossimilhança nas narrativas: “(...) a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo; para tanto, deve lembrar um ser vivo, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que possa equiparar ao que conhecemos na vida” (Candido, 2005, p. 64-65).

A cada novo personagem que intercepta o caminho do escritor, uma nova descrição do quadro de penúria em que avalia os seres humanos. Eis aí um aspecto altamente próprio das narrativas de Rubem Fonseca, exímio na arte de emoldurar tipos humanos, feições bestiais de uma realidade inóspita, de onde não seria provável se retirar nada melhor. Nas palavras de Malcolm Silverman:

No mundo de Fonseca, o contato pessoal, especialmente entre os sexos (relacionamento é geralmente um termo demasiado generoso e enganador) é destituído de amor e, conseqüentemente, de emoção; ao contrário, é quase sempre instintivo. Além disso, a tecnologia associada à urbanização de hoje parece produzir certa espécie de eixo, por assim dizer, entre o cimento e o sêmen, complementando-se e contrastando-se ambos, à medida em que sublinham os limites (ou possibilidades) das opções do homem moderno. Fábio Lucas concorda em que ‘os limites entre personagem, animais e coisas vão-se diluindo na enérgica ficção de Rubem Fonseca’. As opções humanas, por conseguinte, são caracterizadas pela violência, porém mais como uma infrutífera afirmação de individualidade do que como qualquer reação mecânica às pressões urbanas. Os vínculos pessoais são temporários, carnavais e baseados em motivos dissimulados. Fonseca transmite esta absoluta falta de sentimento humano através de um bombardeio constante de referências que mais se destinariam a máquinas ou animais, como sustenta Lucas, do que ao homem (...) As pessoas são frequentemente examinadas como se estivessem sob lentes de aumento, patológica e anatomicamente observadas por qualquer comportamento inesperado de macacos nus tão distantes de seu *habitat* natural. O que existe é tristemente pouco (SILVERMAN, 1977).

O universo das relações frágeis, da solidão e do vazio é complementado, por assim dizer, com as cenas ilustradas com mecanismos que atuam, na ficção fonsequiana, como combustível para que esse *modus vivendi* seja uma lei contra a qual não se pode lutar. Em “O Cobrador”, verificamos a atuação determinante e incisiva dos meios de comunicação de massa como coautores dessa realidade desnudada. Em “Pierrô da Caverna”, as citações a esses elementos midiáticos não são tão frequentes nem tão categóricas, mas existem, e não estão postas de maneira aleatória na narrativa, como, aliás, tudo que é instrumentado pelo autor. Ao descrever um pouco da rotina da amada Sofia, o narrador afirma que tinha conhecimento de que “o pai e a mãe de Sofia bebiam

muito, era comum, à noite, eles se embriagarem assistindo à televisão, sem perceberem que a filha os observava, com um pouco de pena e muito desprezo” (FONSECA, 2006, p. 22). Mais adiante, quando descreve o momento em que foi à casa da menina para levar Milcíades embriagado, comentou: “Eunice não queria que eu fosse embora, fez questão que eu me sentasse um pouco, na sala de poltronas de plástico. Num canto uma televisão colorida; não havia quadros nas paredes” (FONSECA, 2006, p. 25).

Desse modo, pode-se dizer que o conto evidencia várias esferas de alteração da interação social, características da dominante cultural em voga, que é o pós-modernismo, gerando isolamento em todos os âmbitos. A TV não é um adereço citado pelo narrador em suas confissões e desatrelado de todo o caos manifestado nessa trama. A situação funciona de modo equivalente ao que Thompson (2004, p. 77) discute:

Como o desenvolvimento dos meios de comunicação afetou os padrões tradicionais de interação social? Como deveríamos entender o impacto social da crescente difusão dos produtos da mídia a partir do século XV em diante? Para responder estas questões, devemos nos conscientizar de que o desenvolvimento de novos meios de comunicação não consiste simplesmente na instituição de novas redes de transmissão de informação entre indivíduos cujas relações sociais básicas permanecem intactas. Mais do que isso, o desenvolvimento dos meios de comunicação cria *novas* formas de ação e de interação e *novos* tipos de relacionamentos sociais (...). Ele faz surgir uma complexa reorganização de padrões de interação humana através do espaço e do tempo (...).

Diante disso, é ingênuo pensar nesses meios de comunicação como meros eletrodomésticos ou mecanismos estritamente voltados ao entretenimento, alheios aos interesses dos produtores da opinião pública e de quem manipula o poder. É constante a menção a esses mecanismos nas obras de Rubem Fonseca porque estão significativamente correlacionados à configuração social que o autor tanto combate em suas obras. Não há possibilidade de falar do cotidiano das grandes cidades sem revelar o processo de massificação e alienação, pilares para a manutenção desse sistema estabelecido, pautado nas bases do consumo exagerado. Nos trechos que destacamos do conto, há a “pena” de Sofia ao ver os pais em um universo autista de existência – com ausência quase completa de comunicação. No segundo trecho, o escritor descreve sucintamente o ambiente da casa, dando ênfase ao fato de não haver quadros em um lugar onde os objetos são de plástico e a TV ocupa todas as horas livres do dia; não há mais espaço para a arte e outras manifestações do gênero. Bella Josef menciona esse aspecto:

O grande tema de Rubem Fonseca é o cotidiano, homens e mulheres que não têm possibilidade de transcendência, bloqueados pela frustração e pelo desencanto. A televisão, o telefone, a cidade grande e seu mundo, sua sofrida classe média, as pessoas empilhadas, a violência e agressão da urbe, o universo urbano, enfim, são capturados pela palavra numa determinada classe social (JOZEF, 1985).

No esboço de narrativa que o “pierrô” elaborava, também é possível notar uma crítica velada a esse modelo de configuração ideológico-cultural. Por se tratar de alguém com nível considerável de erudição, uma vez que é escritor, tem domínio do código linguístico e conhecimento de teorias que vão desde o campo musical, cultura helena, cinema até obras clássicas da literatura universal, conforme expuseram alguns críticos¹², o narrador apresenta uma visão de mundo acima do que a média costuma assimilar a respeito do fenômeno da indústria cultural:

Da máquina: Glória e Honra a Jesus!, disse o Curandeiro e a mulher, que tinha uma perna tão inchada que não deixava mais ela arrumar a casa, passou a acompanhar as orações pela televisão até que um dia, de repente, levantou-se e percebeu que estava curada. Nossa irmã está curada, disse o Curandeiro, acreditou na bondade infinita de Jesus, na força do seu milagre, no poder da oração, na fé. Oremos: glorioso Deus, glorioso Pai, nossos milhares e milhares de telespectadores aguardam a cura para seus horrendos sofrimentos, em nome de Jesus ordeno que saiam dos seus corpos as doenças malignas, pelo poder da misericórdia e da compaixão, ó Jesus, pai bendito, libertai este povo que tanto tem ajudado o Pronto Socorro Divino. Imagens de Jesus, do Curandeiro, música celestial, o rosto feliz dos sofredores (FONSECA, 2006, p. 18).

O escritor expõe uma nítida aplicação do meio midiático para alienar a massa, a ideia é mostrar “um curandeiro que enganava as pessoas pela televisão”, como ele mesmo pensou em dizer ao companheiro de sua ex-esposa, quando perguntado a respeito de sua próxima obra. Mas, não esqueçamos, ele também é uma figura imersa no inconsistente mundo da pós-modernidade, e, evidentemente, também é um frustrado ser diante da impossibilidade de atuar efetivamente como um ser humano. O veneno do qual ele tanto fala também o atinge e macula. Em meio a esse quadro de relações derruídas, de figuras decadentes e de ausência de contatos efetivos e verdadeiros entre

¹² Nas palavras de Boris Schnaiderman (1980): “Sua vida corriqueira era o oposto da ‘alegoria sobre a ambição, a soberba e a impiedade’ que seu ‘prestígio de escritor’ impelia a incluir numa novela. Apesar da ‘correspondência entre o registro oral e o verbal’ que percebe, o uso do gravador é para ele uma libertação. Mas uma libertação com uso imoderado do literário que acumulara na memória. Surge então uma sarabanda de alusões a textos, a tal ponto que ele chega a usar uma frase em grego. Tem-se aí uma inversão curiosa: a oralidade é que permite uma explosão mais livre do literário verdadeiro, freado no cotidiano pelas convenções mesquinhas da ‘vida literária’”.

as pessoas, surge Sofia, ainda uma menina, que encanta o narrador muito em virtude de sua suposta inocência; ele a descreve enaltecendo exatamente os aspectos de sua fragilidade, seja na “pulseirinha” de ouro do tornozelo da moça ou na cor da pele que tinha “a brancura de lírio das heroínas dos romances antigos, um lírio branco profundo, camadas de branco superpostas, um abismo de alvura sem fundo” (FONSECA, 2006, p. 15). Mas, dubiamente, atrai-se (ou é seduzido?) pela castidade da moça. Como só temos acesso ao que é contado pela voz do escritor pedófilo, não há possibilidade de especular a origem efetiva do enlace, nem seria cabível fazê-lo. Compete-nos compreender que a presença de Sofia gera um turbilhão na rotina do escritor e descortina seu lado “patológico”, se é que assim se pode dizer.

A existência de Sofia gera para o “pierrô” uma série de questionamentos e justificativas internas para fazer valer suas pulsões e desejos. Busca exemplos em fatos reais, na história, na literatura, no cinema (as referências aos casos de sujeitos que defloraram crianças e foram linchados; a Louis Malle, a Vladimir Vladimirovich Nabokov, a Søren Aabye Kierkegaard e Fiódor Dostoiévski, que, de forma direta ou indireta, estão envolvidos em casos de pedofilia; a Storr e Kinsey, que desenvolveram teorias ligadas ao assunto, favoráveis aos pedófilos), a fim de tornar a situação mais aceitável. Mas ficam patentes em seu discurso alguns momentos em que se pune pela condição de Sofia, a qual também quebra a expectativa do leitor, mostrando-se altiva e decidida, como nos trechos “Era ela que me vigiava por trás da porta pois raramente ia ao colégio; não sei como isso era possível, talvez ela mentisse” (FONSECA, 2006, p. 14).

O escritor mostra-se, então, extremamente confuso – vive intensamente a dualidade do ser humano, entre as convenções sociais (“Ordem e progresso” é repetido reiteradas vezes no monólogo) e as suas necessidades mais primitivas. Traz consigo a marca da categoria do Monstro¹³, dentro da estética da crueldade, pois, mesmo que não fique claro na narrativa se cometeu algum tipo de agressão física à personagem Sofia, induz a garota a vivenciar uma experiência que quebra o padrão de normalidade estabelecido para seu meio. A agressão não é elucidada de maneira clara, até porque é a

¹³ De acordo com Moraes (2008), “a noção de monstro, elaborada por Noël Carroll (1999), passa por uma alteridade rejeitada, aquilo que é ameaçador à nossa integridade; trata-se de um outro que pode abalar o conhecimento que eu tenho de mim mesmo através de uma configuração corporal asquerosa e ameaçadora. A função estética ligada à presença da monstruosidade é nos dizer quem somos (pela relação de oposição), que recebe uma complexidade no que tange ao contato com a figura repugnante: é o despertar do horror, o despertar da figura horrífica que deve ser mantida distante, já que o ataque ameaçador e perturbador destrói a nossa auto”.

voz do agressor que temos acesso, o qual também não deixa de ser agredido. De acordo com Marcelo Rodrigues de Moraes, “a idéia de que o ser humano possa ter dentro de si um interior que lhe é estranho – ou mesmo monstruoso – abre novas perspectivas sobre a questão identitária, pois acrescenta, como vimos, elementos contraditórios” (MORAES, 2008). Por mais que não haja a figura esteticamente (aparentemente) monstruosa, há o traço psicológico/moral que evidencia a tendência ao ato de crueldade, ao direito sobre o outro, a existências infames, havendo, na narrativa, o instante que pode perturbar ou desequilibrar a tradição e os tabus, fazendo emergir o desequilíbrio. Um desequilíbrio, diga-se, compartilhado por todos os personagens que percorrem a trama, todos envolvidos dos pés à cabeça no degradante universo que enfada o narrador e que compõe sua essência.

Em uma abordagem direcionada ao conto “Feliz Ano Novo”, Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi descrevem com clareza a maneira como se visualiza a dilema entre os limites reais e ficcionais na narrativa fonsequiana:

Com efeito, a resposta ou a possível saída, diante desse impasse, é, a meu ver, o contínuo, tresloucado balançar entre um e outro pólo – entre verdadeiro e verossímil, entre o que é e o que se finge ser – numa espiral em que a violência se dobra e desdobra na sua natureza, ao mesmo tempo, factual e ficcional, física e psicológica. Espiral, turbilhão ou turba, arrastando tudo consigo, desfazendo qualquer protesto ou proclamação de inocência, porque todos somos culpados, porque todos participamos de um Poder se manifestando apenas como Força e como Opressão (FINAZZI-AGRÒ; VECCHI, 2007, p. 73).

O “pierrô” é, desse modo, o indivíduo infame, funcionando como agente de desmascaramento do que se vive (leva ao real – à vida como ela é), desvelando e pondo em cheque o código social, desfazendo-se e perfazendo-se de hipocrisia. Ele funciona exatamente como Bella Josef descreveu, de um modo geral, a coletânea *O Cobrador*, sendo protagonista de uma história “de ambições e fracassos do homem, incapaz de resolver a estrutura dual de sua personalidade, dividida entre ilusão e real, no combate contra as frustrações impostas pela sociedade, incompatibilizado entre a violência alienadora que o aprisiona e o sonho, suprema manifestação libertadora” (JOSEF, 1985). Há um trecho das confidências do escritor que revela de maneira precisa a inabilidade dele no que se refere a viver o “plano do real”, a lidar com as pessoas e o seu desinteresse pela vida: “De qualquer forma quando terminar de ditar jogarei a fita

no lixo. Eu nunca seria capaz de escrever sobre acontecimentos reais da minha vida, não só porque ela, como aliás a de quase todos os escritores, nada tem de extraordinário ou interessante, mas também porque eu me sinto mal só de pensar que alguém possa conhecer a minha intimidade” (FONSECA, 2006, p. 19). Esses personagens confusos, dominados por incertezas, são condizentes à ideia do sujeito fragmentado de que fala Stuart Hall na obra “A identidade cultural na pós-modernidade”. De acordo com Hall (2006, p. 12):

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Assim, chegamos à conotação do título deste conto, “Pierrô da Caverna”. Como alcunhou o médico responsável por executar o aborto: “e o senhor com essa cara pietoresca querendo me fazer de trouxa” (FONSECA, 2006, p. 27), conferindo também ao narrador a hipocrisia e dissimulação que ele, com todo o jogo dialético, criticou nas demais personagens e que tentava, a todo custo, dissimular. O senhor, com 50 anos de idade, se envolveu com a moça de 12 – foi tão vil quanto cada criatura que lhe cruzou o caminho e que ele rejeitava. Tal como o personagem teatral que o pierrô representa, tomou para si a postura de um ingênuo e sentimental homem, e que tinha uma cabal inabilidade de se relacionar com as pessoas que conhecia. No final das contas, fica a história de um triste e solitário homem, em conflito interno com suas sensações e a possibilidade real de concretizá-las, conforme pontuou Oscar D’Ambrosio: “‘Pierrô da Caverna’ apresenta um escritor narrando em um gravador seu relacionamento afetivo e sexual com uma menina de 12 anos. Schnaiderman apontou uma intertextualidade com **Quincas Borba** e **Dom Casmurro**. Contudo, a ironia machadiana cede lugar a um relato cru sobre a impossibilidade de real comunicação entre os homens” (D’AMBROSIO, 1989).

3.3. “Onze de Maio”

“Onze de maio” é um conto narrado em 1ª pessoa que retrata a história de um homem idoso, recluso em um suposto abrigo para pessoas da terceira idade, com nome homônimo ao da narrativa. Até aí, o enredo não apresenta nada que seja caracteristicamente marcante de Rubem Fonseca. Sendo uma narrativa que compõe a coletânea de contos *O Cobrador*, essa trama carrega uma carga de violência e repulsa no que concerne à sociedade de consumo e de massa. O asilo no qual o protagonista, que a propósito é também o narrador desta história, está encerrado não é um lugar comum: nele, não há qualquer conforto, tanto que nas primeiras linhas já é possível notar que José (o narrador), cujo nome só é dado ao leitor após avançar muitas páginas, e seus companheiros estão alojados em “cubículos”, como assim os define.

A narrativa inteira se passa no espaço do asilo, e dele sabemos minúcias que são relatadas por José, professor de História já aposentado, o qual vai desvendando (ou busca fazê-lo) os segredos que mantêm a instituição em funcionamento. Por meio das revelações de José, que também vai se surpreendendo ao longo do enredo da narrativa com suas descobertas a respeito do funcionamento do lugar onde está instalado, o leitor vai obtendo acesso ao universo marginalizado, ao qual as debilitadas pessoas, todas idosas, estão subjugadas. Junto aos idosos mais próximos, Pharoux (ex-policial) e Cortines (ex-professor de educação física), José evidencia a marginalidade e a inevitabilidade da velhice.

Em um cenário extremamente próximo ao que é retratado em “1984”¹⁴, livro de George Orwell, que também foi transposto para os telões de cinema, “Onze de Maio” representa uma instituição totalitária, que massacra e cerceia os direitos individuais de cada recluso. Nesse asilo, os indivíduos são proibidos de interagir,

¹⁴ Publicada em 1949, esta obra trabalha com a ideia da existência de um partido totalitarista, que manipula as pessoas, castrando o direito à individualidade e livre expressão. Há também a reprodução desta obra para a linguagem cinematográfica, por meio da direção de Michael Radford, que remontou a narrativa do personagem Winston Smith, o qual tenta burlar o sistema para vivenciar uma história de amor com Julia, pois as emoções são censuradas nessa sociedade. O plano para não serem descobertos pelo “Big Brother”, evidentemente, fracassa, uma vez que o partido estabelece controle absoluto de seus súditos, e é a partir daí que a trama vai demonstrar os mecanismos mais contundentes de manipulação e controle da ideologia e crenças de seus membros. Em sua versão cinematográfica, “1984” representa o controle estabelecido por um partido, cujo líder é o “Grande Irmão”, corporificado ininterruptamente na vida de cada indivíduo por meio de telões, que nunca podem ser desligados, e que emitem informações unilaterais apenas correspondentes aos interesses do partido, com a finalidade única de alienar a população.

possuem condições de alimentação e higiene precárias (beirando ao subumano) e passam os dias finais de suas vidas condicionados a assistir televisores que nunca são desligados, sobre os quais não possuem domínio. Como destacou Carvalho (1989), em matéria divulgada no jornal *Folha de S. Paulo*, intitulada “‘O Cobrador’ revela texto estereofônico de Rubem Fonseca”, nesse conto:

Os velhinhos do Lar Onze de Maio são obrigados a assistir televisão o tempo todo e chamam os funcionários do asilo de Irmão. É uma paródia ao livro “1984”, de George Orwell (1903-1950). Só que no final há um sinal de revolta, diferente da visão pessimista de Orwell: os velhos se rebelam, dominam o diretor do asilo, saqueiam cerveja, ovos, presunto e manteiga de uma geladeira, mas acabam dormindo.

As pessoas que acompanham e “cuidam” dos internos são os chamados “Irmãos”, figurando o controle mais próximo (na realidade, eles vigiam e dominam os idosos) e exercendo a autoridade e as regras ditadas pelo Diretor e pela Instituição. Isso se confirma já nas primeiras cenas do conto: “Hoje um Irmão apreendeu o rádio que o Baldomero estava montando. A filha levava-lhe as peças. Ouvir é permitido, disse o Irmão, mas o lazer não pode ser uma fonte de injustiças, aqui todos devem ter as mesmas coisas. Lá se foi o brinquedinho de Baldomero” (FONSECA, 2006, p. 130). A abordagem dos Irmãos aos idosos do “lar”, como ironicamente eles intitulam o cárcere onde estão reclusos os velhos, é sempre dócil, com o intuito de afastar as possibilidades de dúvida quanto à credibilidade do serviço prestado – tudo que é feito aparenta ser para o bem dos internos, embora as cenas narradas por José revelem exatamente um movimento contrário.

Embora “Onze de Maio” seja um conto, segundo alguns críticos, de menor estatura quando comparado aos mais reconhecidos do escritor, da coletânea *O Cobrador* é um dos que mais evidenciam críticas incisivas aos mecanismos próprios da indústria cultural: a televisão é manifestada reiteradas vezes na narrativa como verossímil veículo de manipulação de massas. Ela funciona para o estabelecimento Onze de Maio como um recurso que atua para condicionar os velhos à realidade imposta pelo sistema, inibindo questionamentos aos ditames da instituição que lhes oprime. Logo no início do conto, José descreve a estrutura dos quartos onde ficam alojados os idosos, apresentando péssimas condições, mas a TV é elencada como um dos itens

indispensáveis para a vivência dessas pessoas: “O cubículo tem cama, armário, penico e televisão. A TV fica ligada o dia inteiro. Deve haver, também, alguma razão para isso. Os programas são transmitidos em circuito fechado de algum lugar do Lar. Velhas novelas, transmitidas sem interrupção” (FONSECA, 2006, p. 130). A situação à qual os velhos do Onze de Maio estão submetidos é uma imagem do extremo controle exercido sobre as massas, mas funciona como uma metáfora ao domínio que esses veículos de manipulação podem exercer. Conforme Thompson (2004, p. 86-88):

Os indivíduos que assistem à televisão suspendem, até certo ponto, as coordenadas de espaço e de tempo do cotidiano e temporariamente se transportam para um diferente conjunto de coordenadas espaço-temporais; tornam-se viajantes no espaço e no tempo envolvidos numa transação com diferentes estruturas espaço-temporais e num intercâmbio de experiências mediadas de outros tempos e lugares com suas próprias experiências cotidianas (...) a assistência à televisão pressupõe um tipo de interpolação espaço-temporal que envolve um mundo real e um mundo imaginário, e que os espectadores são continuamente e rotineiramente instados a transacionar com as fronteiras que os identificam.

A rotina planejada pelos diretores do “lar” é garantida por esse veículo – a TV faz parte do cotidiano dos reclusos, que são obrigados a se “entreter” (ou seria esquecer-se da vida real?) com ela. O hábito de vida implantado no lar está impregnado por essa prática, como se nota nos trechos: “Mas não é o Moura que está lá, sentado no penico, vendo televisão” (FONSECA, 2006, p. 132) ou “O Lar está tranqüilo, mas ouve-se o som das televisões funcionando” (FONSECA, 2006, p. 151).

O discurso oficial, empregado pelos Irmãos e pelo Diretor, impõe aos idosos que devem adotar em sua rotina este hábito, segundo eles, salutar e “divertido”. Quando José inquiri um dos Irmãos a respeito da procedência do “lar” quando os reclusos falecem, onde são depositados os corpos, se as famílias (quando existem) são contactadas, o Irmão esquiva-se do foco da conversa, estimulando José a entreter-se e esquecer-se dessas “coisas”; eles não devem pensar na vida como se fossem elementos ativos, mas sim, devem se posicionar como indivíduos alheios à própria realidade que lhes cerca. Veja-se o trecho que manifesta essa passagem:

O Instituto, é claro. As despesas correm por conta do Instituto, não se preocupe com essas coisas. Vamos, vamos, veja a televisão, divirta-se, não fique aí imaginando coisas tristes, preocupando-se à toa.

Entrou comigo no meu quarto e ficou em pé assistindo a dez minutos da novela.

Antes de sair ficou me observando, da entrada do cubículo. Fingi prestar atenção ao vídeo até ele ir embora (FONSECA, 2006, p. 138-139).

Essa ideia da TV como mecanismo de diversão remete às concepções de Theodor Adorno e Max Horkheimer, quando falavam da indústria cultural no período pós-Segunda Grande Guerra: “Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na sua base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, *fuga*, mas não, como pretende, *fuga* da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1982, p. 182, grifos dos autores).

No excerto acima exposto fica também evidente que José, o narrador protagonista desta trama, tem um entendimento diferenciado da situação. Ele, com sua trajetória de historiador, analisa o contexto subumano no qual está forçosamente inserido, repudia as manipulações dos Irmãos e atua no sentido de convencer seus companheiros a uma ação que pudesse alterar a rota imposta. Sua indisposição ao sistema imposto começa pelo repúdio que tem à rotina oferecida pela presença dos aparelhos de TV insistentemente ligados, sobre os quais nenhum dos internos tem controle: “Estou deitado no cubículo. Não há meio de desligar a maldita televisão. O aparelho é ligado e desligado por controle remoto, do mesmo lugar de onde a imagem é transmitida” (FONSECA, 2006, p. 132-133). José também tem compreensão de que os Irmãos que os vigiam têm a mesma natureza que os inclusos, estão apenas hierarquicamente (para os domínios do “lar”) posicionados em um patamar acima ao dos velhos e, por isso, possuem algumas regalias. Não obstante, possuem o mesmo hábito:

Os Irmãos, apesar de jovens, são preguiçosos, e após o almoço gostam de descansar, e mesmo aqueles que estão de serviço fazem isso. Eles também têm televisão no quarto e assistem a outros programas que não são os transmitidos para nós. Sei, por perguntas que faço inocentemente, que eles também dormem em frente ao vídeo. Televisão é muito interessante, descontando o sono e o esquecimento. Não consigo me lembrar das coisas que vejo (FONSECA, 2006, p. 140-141).

É interessante notar a relação que este conto apresenta com a manipulação exercida por esses mecanismos midiáticos, impressa até mesmo no título da narrativa. De acordo com a enciclopédia livre “Wikipédia”, o dia 11 de maio é consagrado por uma série de eventos, mas chama a atenção para o ano de 1928, quando é inaugurada a WGY, primeiro serviço analógico de televisão do mundo, que comporta várias emissoras dos EUA. Coincidência ou não, esse é o aspecto que mais é destacado por José, ao narrar os artifícios adotados pelos Irmãos do asilo para dominar os internos. Sem dúvida alguma, fica evidente ao leitor que a TV funciona como mecanismo de alienação – os idosos são dopados por meio de remédios, mas também são inebriados pela programação televisiva, como revela o trecho: “Os cubículos não têm porta. Os velhos são surdos e as televisões são colocadas em volume muito alto. Como é um programa único, o som é envolvente, brota de todos os cantos, mas isso não impede que os internos durmam logo que entram no seu cubículo e olham a tela por alguns minutos” (FONSECA, 2006, p. 139), ou ainda na cena que José descreve ao ver um dos internos em um acesso de loucura, diante da esquizofrênica ação incessante do vídeo:

Como os cubículos não têm porta, vejo, imediatamente, iluminado pela fraca lâmpada de luz amarelada do teto e pelo reflexo azul da TV, deitado na cama, um homem magro, de cabelos brancos longos e ralos. Quando me vê, ele se levanta da cama, o corpo tremendo, e inicia uma grotesca dança: bate com os pés no chão, sacode os braços e relincha como se fosse um cavalo (FONSECA, 2006, p. 147).

A realidade vivenciada pelos internos do “Onze de Maio” é satisfazer as vontades e os intentos de quem os condiciona àquele sistema, um ciclo que remete às teorias de Thompson (2004, p. 89), ao afirmar:

Voltemos a atenção para um outro aspecto da televisão: seu caráter monológico. Como todas as formas de quase-interação mediada, a televisão implica um fluxo de mensagem predominantemente de sentido único: dos produtores para os receptores. As mensagens que são intercambiadas numa quase-interação televisiva são produzidas na sua maioria esmagadora por um grupo de participantes e transmitidas para um número indefinido de receptores, que têm relativamente poucas oportunidades de contribuir diretamente para o curso e conteúdo da quase-interação. (...) Para a grande maioria dos receptores a única maneira que eles têm para intervir na quase-interação é na decisão de sintonizar a televisão, de continuar com ela ligada,

de prestar algum grau de atenção, de trocar o canal ou de desligá-la quando tiver nenhum interesse na sua programação.

O caráter monológico da televisão é incontestável na narrativa de “Onze de Maio”. Aos idosos reclusos compete apenas absorver o conteúdo que lhes é ininterruptamente repassado, e nem possuem a chance que Thompson menciona de quase-interação: não podem controlar aquilo que assistem, não optam pela programação e não possuem sequer o direito de escolher manter os aparelhos desligados, como José ressalta ao apresentar o ambiente do asilo. Com cada passo dos internos controlado, os Irmãos mantinham total propriedade das ações dos idosos; tudo que fugisse às regras estabelecidas poderia ser monitorado e neutralizado. Sem a menor possibilidade de manifestarem sua individualidade, sendo também proibidos de interagir, os velhos de “Onze de Maio” estavam submetidos a um sistema do qual não poderiam escapar – estavam fisicamente e psicologicamente afetados pelos recursos desse sistema –, mesmo assim, José, um antigo professor de História, convence Pharoux e Cortines a duvidarem daquilo que lhes era oferecido como benéfico. Cada aspecto daquela rotina vai sendo questionado por José, desde a procedência dos alimentos e remédios que lhes são oferecidos até o destino final dos corpos dos idosos que ali faleciam (ou mesmo os motivos dos falecimentos).

Desde o início do conto, vemos em José o posicionamento de resistência à imposição dos membros do “Lar”. Seus companheiros mais próximos também se manifestam nesse mesmo viés: Pharoux, com sua postura de inacessibilidade, vai denotando uma personalidade avessa às imposições, como se verifica no excerto: “Por que vocês não estão vendo televisão?, pergunta o Irmão gentilmente. Já passou da hora do recreio no pátio. Os Irmãos nunca perdem a paciência. Não gosto de televisão, diz Pharoux” (FONSECA, 2006, p. 132) ou na passagem de uma das conversas entre o narrador e o ex-policia: “Eu só durmo de noite, havia dito Pharoux. Eu durmo de dia e de noite. Basta deitar que logo durmo, respondi. É isso que eles querem. Quanto mais você dorme mais você vai querer dormir. Um dia não acorda mais. O Pharoux tinha acabado de dizer isso quando o Irmão chegou” (FONSECA, 2006, p. 133). Cortines também apresenta caráter de oposição às regras do Instituto, arrecadando, por meios desconhecidos ao narrador, remédios e comidas que não eram oferecidos aos internos: “Eu podia ter morrido sentado no penico, se Cortines não me arranjasse um remédio. Cortines é cheio de truques. Ele foi professor de educação física. Sempre que entro no

seu cubículo ele está fazendo ginástica. Não sei onde ele arranja os remédios e a comida extra. Ele é engraçado” (FONSECA, 2006, p. 136).

De algum modo, os três personagens, antes do levante que finaliza a narrativa, já se movimentavam em direção oposta ao que era lei no “lar”. A insatisfação de José o aproximou de outros pares que também estavam descontentes com a rotina que enfrentavam. Entretanto, que não se engane o leitor: como na quase totalidade das narrativas de Rubem Fonseca, esses personagens são vítimas, mas funcionam também como agentes de manutenção da realidade da qual tanto se angustiam de pertencer. O desfecho irônico de “Onze de Maio” deixa manifesta a impossibilidade de lutar contra o sistema – as ambições mais mesquinhas estão contidas também naqueles que anseiam por mudanças. A angústia que conduz José, Pharoux e Cortines ao levante praticado ao final da história não é suficiente para lhes fazer dar continuidade ao projeto de negociações para garantir melhores condições de vida. Na realidade, o projeto sequer foi iniciado. Com uma navalha que Pharoux escondia, eles renderam o Diretor do Instituto e o fizeram de refém, superando as expectativas geradas ao longo da narrativa (com a fragilidade física como um dos aspectos continuamente ressaltados). Rendidos o Diretor e a mulher que estava com ele no cômodo (inteiramente nua, o que estimulou os instintos sexuais do narrador), os manifestantes logo se interessaram por saciar suas necessidades mais primitivas – em Pharoux foram imediatamente despertados os “instintos destrutivos reprimidos” (FONSECA, 2006, p. 153), motivando-o atingir fisicamente o Diretor com a navalha. Pharoux e Cortines também buscaram saciar seus desejos pelas comidas que lhe foram privadas durante todo o período em que estiveram internados no Onze de Maio, como expressam as linhas finais do conto:

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

Como apenas um pedaço de pão. Gostaria de passar a mão no corpo da mulher, mas ela certamente sentiria repugnância e isso acabaria com o meu prazer.

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

Eles estão na cozinha, comendo ruidosamente... temos que traçar os nossos planos... (FONSECA, 2006, p. 153-154).

Vencidos por suas ânsias mais primevas, os três idosos, que depois de muito padecerem as opressões exercidas pelos Irmãos a mando do Diretor, não deram continuidade ao projeto inicial de requerer melhorias para o “lar”, conseguindo apenas saciar desejos que não lhes garantiriam nenhuma mudança de posição.

Na história, a caracterização do Diretor é marcada por aspectos que o denotam como um burguês, com descrição física demarcando a condição abastada dele, em oposição à condição miserável à qual estavam submetidos os internos, a exemplo das passagens em que os idosos mencionavam a figura do dirigente do Onze de Maio: “Não sei como ele cabe na sua cadeira (...) Sua bunda é muito grande. Fico alerta esperando que ele se vire de costas para eu poder olhar a sua bunda grande e mole. Minha bunda é seca e solta, como a de um gato velho” (FONSECA, 2006, p. 134) ou no trecho “O Diretor é um homem gordo e jovem. Com exceção dos internos, todos são jovens no Lar Onze de Maio” (FONSECA, 2006, p. 133). Há entre os internos e os Irmãos/Diretor claras distinções físicas e sociais estabelecidas para a organização daquele espaço, seja na velhice (ou fragilidade física/impossibilidade de se oporem ao sistema), seja no discurso (os Irmãos e o Diretor apregoavam uma ideologia favorável à ordem, à harmonia, ao respeito ao próximo, entretanto, na prática, coíbiam a interação entre os idosos, com a finalidade de inibir possíveis levantes e reclamações, e proporcionavam a eles as piores condições possíveis de vida). Além do mais, era sabido pelos internos, por meio das averiguações de José, que os gestores tinham acesso a bens, alimentação e regalias que jamais seriam concedidas aos idosos.

Todos os internos do Onze de Maio apresentavam características que os marcavam como franzinos, com saúde debilitada. O próprio narrador, com todo o percurso intelectual que trava a fim de desvendar as reais intenções e práticas dos dirigentes do instituto, elencava em si mesmo aspectos de sua debilidade (ele, por algumas vezes, cita o termo “ecminésia”, um termo usual na medicina que designa “a incapacidade da memória de reter um certo período, ficando porém, intacta, ou até mais viva, para outros períodos”). De alguns, José apenas destaca o aspecto físico da languidez, da ausência de dentes¹⁵, de outros sobressalta a carência afetiva, a solidão, a

¹⁵ Mais uma vez, há nos contos de *O Cobrador* menção aos dentes como aspectos que conferem a posição social ocupada pelos indivíduos, o que nos remete ao texto de Oscar D’Ambrosio: “Em ‘O Cobrador’, o protagonista inicia sua vingança contra a sociedade no consultório de um dentista. Em ‘Onze de Maio’,

demência. No fim das contas, estão todos segregados em um espaço destinado aos inválidos aos olhos da sociedade – por várias vezes questiona o fato de ter sido aposentado ou de seus colegas o terem sido, se ainda poderiam e queriam executar suas atividades – e que precisam aprender a viver sem incomodar.

Este conto, embora não apresente a violência de modo tão explícito quanto “O Cobrador”, manifesta-a como aspecto imanente, posicionando o grotesco em literatura com um panorama que revela o inóspito, o desumano, a castração das vontades, seja em âmbito físico ou emocional, dos moradores do “lar”. Já, com isso, se nota a presença do abjeto nessa narrativa: a constante iminência de perigo, a dor e humilhante situação dos personagens são os aspectos que direcionam a trajetória da história e as investigações de José. Com esses elementos que evidenciam a punição da carne é possível estabelecer relação com o conceito de abjeto, por exemplo, que, segundo Marcelo Rodrigues de Moraes (2008), “é uma manifestação de uma ausência de limite mas, diferentemente dele, representa esse não-limite, por assim dizer, para baixo”. Ainda nesse artigo, conforme discutido anteriormente, Moraes apresenta os conceitos de sublime e de abjeto em narrativas que trabalham com o horror, e pontua de maneira concisa a diferença de ambos os conceitos: “os dois conceitos – sublime e abjeto – lidam com o inominável e sem-limites, ou seja, categorias intersticiais; mas o sublime remete ao sublime espiritual enquanto o abjeto está relacionado ao corpo”. É por meio dos elementos repulsivos, da dor dos que são ultrajados, que o autor trabalha temas mais amplos, como a castração da liberdade, a alienação, a privação de vontades, como pontuam os excertos:

A aposentadoria de Baldomero o deixou muito deprimido. Antes de vir para cá foi internado numa clínica de adaptação ao lazer, onde, diz ele sem rancor, foi tratado com eletrochoques. Com sua profissão, não devem ter sido os primeiros que tomou. Viemos para o Onze de Maio na mesma época. Ele é um homem deprimido, qualquer dia se mata. É comum os velhos se matarem, devido à melancolia do ócio, à solidão, à doença (FONSECA, 2006, p. 130).

Todos os internos morrem à noite. Lins tinha uma fratura na perna (nosso equilíbrio é precário e nossos ossos são fracos), e se arrastava da cama, que é baixinha, para o penico, ou então defecava e urinava na cama mesmo. Passei uma tarde na porta do seu cubículo e lá de dentro saía um nauseante cheiro de merda e gangrena. Lins estava deitado na cama vendo a televisão. Na manhã do dia seguinte o cubículo estava vazio e cheirando a desinfetante (FONSECA, 2006, p. 139).

um dos aposentados no asilo orgulha-se dos seus dentes, embora postiços (...) Se os dentes brancos podem ser símbolos de pureza, é exatamente isso que os personagens de Rubem Fonseca não possuem”. (D’AMBROSIO, 1989).

É lícito afirmar, portanto, que há, com a presença do abjeto – justamente por romper com a ordem estabelecida como padrão e salutar – “a função de violentar os limites-tabus numa espécie de reencenação da proto-cisão, dentro de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus” (MORAES, 2008). A evidência da oposição entre a fragilidade física e emocional dos internos e os mandos e desmandos dos Irmãos e do Diretor não é gratuita – ela funciona como um elemento que compõe a urdidura dessa narrativa e é o motivador para José tomar providências, superar as limitações que os distinguem dos dominadores, mesmo que os planos tenham sido frustrados ao fim do conto, conforme o excerto:

Minha pele continua um tecido seco despregado dos ossos, meu pênis uma tripa árida e vazia, meus esfíncteres não funcionam, minha memória só recorda o que ela quer, não tenho dentes, nem cabelos, nem fôlego, nem força. É assim o meu corpo, mas eu não sou mais o chorão envergonhado, amedrontado e triste, cujo maior desejo na vida era comer um bombom de chocolate. Aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária, marginal e miserável. Recuso esse suplício monstruoso. Esperarei a morte de maneira mais digna (FONSECA, 2006, p. 149-150).

Desse modo, as cenas da cruel situação à qual estão submetidos os internos passam a ser identificadas, em uma leitura posterior, como metáfora para a ideologia favorável à produtividade, característica das sociedades capitalistas e intensificadas na pós-modernidade. Nesse caso, conforme discute Moraes (2008), “o abjeto pode ser visto como algo a ser corrigido, algo a ser recusado”. E, mesmo que o intento não tenha sido alcançado – o que significa muito para os rumos dessa narrativa e revela a natureza inconsistente e frágil do ser humano –, traz à tona a insatisfação com a realidade inóspita e a busca por melhores condições de vida. Como disse Bella Josef (1985) sobre a obra *O Cobrador*:

São contos pungentes e satíricos, que provocam náusea e hilaridade. A rotina deixa marca na sua vítima – o ser humano – em sua luta contra a alienação angustiante, ao ser lançado no território hostil do universo. O absurdo, como resultado do fracasso do racionalismo, provoca o divórcio entre o homem e o mundo, transformando-o em ser solitário, sem possibilidade de comunicar-se.

Mesmo que o final desta narrativa tenha sido mais otimista quando comparado ao fim do romance *1984*, conforme pontuou Carvalho (1989) em sua crítica a *O Cobrador*, citado no início desta seção, o universo fonsequiano é incontestado, e os

personagens, que não revelam a menor tendência ao maniqueísmo, mostram-se vitimados de si mesmos, de sua natureza humana, de um sistema macro e que deglute qualquer pulsão à edificação de ações conjuntas em busca de um bem maior. Vigora, no fim, um individualismo voraz, legado da sociedade capitalista, dos frutos do fenômeno avassalador do crescimento do espaço urbano, que dita as regras do jogo, as quais são absorvidas por todos os indivíduos e acabam se tornando inelutáveis. Forma-se, assim, o círculo vicioso que alimenta o sistema estabelecido: o complexo sistema de opressão social se sustenta e perpetua, encontrando eco entre os membros que sofrem em função dos devaneios de alguns, mas que perpetraram a mesma ideologia, ao seu modo e com sua linguagem, logo que visualizem oportunidade. À luz do que considera Baptista (1980), ao fazer uma análise do espaço para a obra fonsequiana, “(...) A grande metrópole consumista não consegue funcionar sem um altíssimo grau de desperdício: marginais e lixo vão sendo empurrados para os lados da cidade e, com os ratos, os marginais disputam os sobejos do consumo”.

Os idosos são marginalizados na narrativa, colocados à margem do sistema estabelecido, anseiam condições dignas, e no final apenas se deleitam com as mesmas regalias que reclamavam possuir, como disse Dad Abi Chahine Squarisi (1979), “Todos são sós, colocados frente a frente com homens brutos, dominados pelo inferno da violência, opressão e medo. Medo dos vizinhos, dos loucos, da polícia, dos poderosos. Medo que os assombra e lhes afoga qualquer sentimento de solidariedade”.

CONCLUSÕES

Com narrativas viscerais, repletas de cenas de violências e atrocidades gratuitas, Rubem Fonseca mostra-se um escritor que disserta sobre os dilemas da pós-modernidade, em todos os aspectos de suas obras. Desde 1963, com a publicação de sua primeira coletânea de contos, *Os prisioneiros*, este autor evidencia um homem que está irremediavelmente preso aos ditames capitalistas, diretamente ligado às leis da sociedade de consumo.

Em *O Cobrador*, obra publicada em 1979, as relações compulsórias decorrentes do capitalismo tardio ficaram evidentes. Nos três contos analisados, “O Cobrador”, “Pierrô da Caverna” e “Onze de Maio”, há contundentes retratos de sujeitos em oposição ao sistema estabelecido, aos tabus alimentados pela sociedade, mas que estão altamente mergulhados naquilo que lhes provoca ojeriza – há uma relação dual estabelecida entre os sujeitos e o sistema, um está contido no outro em um movimento simbiótico.

O conto “O Cobrador”, protagonizado por um personagem de quem não se conhece o nome, também narrador da história, trata de um mundo marcado por uma violência aparentemente gratuita, mas que possui fundamentação quando analisados os aspectos que revoltam o narrador-protagonista, o qual se auto-intitula “o Cobrador”. Durante a trama, ele reafirma por várias vezes as carências colecionadas por toda uma vida, mas é lícito atentar para o fato de nem sempre se tratar de necessidades básicas para sua sobrevivência.

Essa é a sensação que o leitor do conto tem ao entrar em contato com a obsessão do protagonista que, como um projeto de uma vingança em escala social, quer superar suas carências, por isso, assiste-se à chacina por ele efetivada, agride e, algumas vezes, chega a matar pessoas que estão em um nível social acima do seu. O projeto de vingança é ampliado e sistematizado quando o cobrador conhece Ana, personagem determinante para a transformação que se opera no conto: a presença dela converte as ações individuais do assassino em uma perspectiva de luta armada. Ana traz em si o vazio da existência, pois mesmo pertencendo a uma classe que tem condições de usufruir de todas as regalias que o consumismo pode dispor, padece da mesma angústia que o cobrador encontra nas incoerências deste círculo vicioso do consumismo.

Desta forma, os tipos sociais criados por Rubem neste conto levam o leitor a avaliar a condição humana diante das atuais leis que governam suas vidas, personagens que acabam coincidindo com o universo existente, evidentemente, de forma exagerada e até mesmo caricatural. Nesse conto, é possível perceber que as personagens não são individualizadas, o que revela uma tendência *universalista* desse escritor, que aponta situações comuns ao homem pós-moderno, “Rubem Fonseca capta lesões de vários graus que as cidades grandes – frias, hostis, agressivas – não cessam de produzir no tecido moral de seus habitantes, lesões que vão da subvida do marginal de bairros deteriorados à subvida de empresários, políticos, executivos, empresários” (SQUARISI, 1979).

Nessa narrativa, há menção eminente a diversos ofícios e ocupações sociais (“Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira”) que não são exclusividade da pós-modernidade, mas que ganham extremo valor na configuração gerada pelo capitalismo característico do contexto posterior à Segunda Grande Guerra, época em que desponta no âmbito popular o meio de comunicação de massa mais avassalador – a televisão. Pode-se mesmo dizer que, desde que a industrialização se instalou no seio da sociedade ocidental, ser médico, dentista, comerciante é sinônimo de *status* e atribui importância ao sujeito possuidor do título frente aos seus pares, entretanto, em nenhuma outra época essas profissões se trajaram de símbolos tão contundentes, graças às insistentes e diárias investidas (muitas vezes subliminares) que a publicidade, aliada ao sistema de transmissão de imagens a distância, efetiva nos lares dos espectadores.

O conto “Pierrô da Caverna” também é narrado em 1ª pessoa e, embora apresente diferenças cabais em relação à maneira como são relatados os fatos (sem dúvida alguma, o texto é mais intimista que a narrativa de “O Cobrador”, que remete ao modo de escrita de manchetes de jornal ou a cortes cinematográficos), também apresenta um sujeito em um contexto doentio, com quebra do padrão de normalidade estabelecido. A obsessão do homem de 50 anos por uma menina de 12 revela-se problemática não apenas para as pessoas que atravessam seu caminho, mas também para o seu próprio julgamento. Todo o discurso é travado por um jogo de dialética com um trabalho de convencimento das outras pessoas e de si próprio de que estava

envolvido em uma situação natural, embora se surpreendesse o tempo inteiro com os acontecimentos e com suas sensações.

Há também, nesse conto, os tipos sociais descritos nas vivências do narrador, que é um escritor, caracterizando um cenário social muito similar ao que está presente no conto “O Cobrador”: um ambiente tomado por hipocrisia, com pessoas que vivem baseadas nas aparências. Especialmente, há, como em “O Cobrador”, enfoque da sociedade de consumo. Não nos esqueçamos da casa de Sofia e de seus pais, da pena que ela sentia ao vê-los distantes e ocupados com o veículo de entretenimento que é a televisão. O conto em si revela-se tomado pela ideia de profunda solidão na qual estão mergulhados os indivíduos pós-modernos, incapazes de interagir com seus pares.

O último conto abordado, “Onze de Maio”, também narrado em 1ª pessoa, desta vez por um idoso recluso em um asilo, imagem e semelhança de um campo de concentração dos tempos de guerra, mostra a situação de idosos que recebem tratamento subumano e não possuem possibilidade de interagir com seus pares. Nessa narrativa, as imposições são claras e visíveis, podem mesmo ser identificadas (diferentemente dos dois contos anteriores, que apresentam dilemas mais metafísicos). As citações à televisão como um veículo de controle de massas são mais incisivas nessa narrativa – a TV funciona, aliada a outros elementos, conforme análise efetivada, como um utensílio para a manutenção do sistema estabelecido, para que os idosos reclusos não tenham possibilidade de refletir a respeito da realidade que vivenciam.

Também com personagens tipo, “Onze de Maio” evidencia a oposição às imposições dos diretores do “lar”, às péssimas condições de existência à qual estão submetidos os idosos, mas não apresenta um desfecho auspicioso à execução dos planos de rebelião dos idosos, que são dominados por seus instintos, por assim dizer, e não conseguem dar cabo ao planejamento inicial.

Os três contos estão balizados na estética pós-modernista, com um realismo incontestável. As três narrativas, que descrevem trajetórias diferentes, mas que inspiram uma sensação muito similar no leitor, nos levam a refletir a respeito da alienação seja dos miseráveis como dos burgueses e poderosos, da violência exagerada. O modo de narrar é único e marca registrada de Rubem Fonseca, com um tom feroz, com uma objetividade cortante, funcionando “como arma de contestação e negação da condição

absurda do homem que vê as suas ambições mutiladas por um sistema hipócrita e asfixiante” (PETROV, 1993).

Esses traços logo remetem a concepções sociológicas que buscam explicar as transformações verificadas no contexto da modernidade para a pós-modernidade, iniciadas após a Segunda Guerra Mundial, momento retratado na ficção de Rubem Fonseca. No segundo capítulo desta Dissertação, atentou-se para alguns traços desse contexto, destacando-se as influências dos meios de comunicação de massa para que se processasse tal transformação. A mídia foi reconhecida como fator determinante para difundir a sociedade de consumo, fortalecendo-a e tornando-a a única realidade existente no contexto ocidental. O problema é que essa mudança não se reflete apenas no ato de consumir bens materiais nem sempre necessários à vida, atingindo a ideologia e o comportamento das pessoas que convivem diretamente com os apelos dos chamados *mass media*. Percebe-se que decorre daí a consolidação da sociedade de massa, a homogeneização do público que recebe as informações dirigidas de forma uniforme e indistinta. O principal resultado é a formação de uma opinião pública igual e de seres humanos que alimentam sempre os mesmos desejos e sonhos, que são convidados a acreditar que a aquisição dos bens oferecidos pode levá-los ao sucesso e à felicidade.

Entretanto, as experiências cotidianas comprovam que as propostas publicitárias e de *marketing* não garantem esses resultados. Tem-se, então, como resposta, a frustração e o desencanto diante das promessas ofertadas por esses veículos de comunicação. A perda dos valores morais torna-se um caminho sem volta e dá-se o início ao processo de desumanização, em que os objetos e as marcas se sobrepõem à essência humana e à sociedade. O “homem massa” já não possui condição de avaliar que está preso ao círculo vicioso do consumismo, sustentáculo do atual estágio do capitalismo, não conseguindo se perceber como principal motivador para a manutenção do sistema em que está inserido.

Os espaços das narrativas também contribuem para este tipo de reflexão, mostrando um ambiente conturbado, característico do contexto retratado pelo escritor. No caso de “O Cobrador”, o espaço é muito mais explorado e mostra-se repleto de anúncios publicitários, sendo, pois, o palco onde se cultivam as bases do mundo consumista. A narrativa se passa no ambiente urbano, onde convivem os mais diversos tipos sociais, todos dispostos de forma igual aos fatores que provocam vazio e angústia

no homem pós-moderno. Em “Onze de Maio”, o ambiente do “lar” manifesta exatamente a ideia de castração da liberdade e de instituição totalitária.

Evidentemente, a linguagem vislumbrada nessas narrativas é outro aspecto passível de ser observado. Como na quase totalidade de obras fonsequianas, esses contos são permeados pela oralidade, com excessivo uso de palavras de “baixo calão”, mas que não desmerecem a narrativa, nem a tornam indigna de ser enquadrada no conjunto das grandes obras literárias. A linguagem das obras de Rubem Fonseca apresenta-se como um distintivo, elemento *sine qua non* para o bom funcionamento das narrativas por ele elaboradas. Como bem defendeu Wilson Martins “não se pode imaginar os protagonistas agindo e falando de outra maneira, mesmo porque, no caso, os palavrões têm o valor semântico de expletivos, são as interjeições de uma gramática (a da linguagem e do comportamento) condicionada pela insensibilidade moral (...). A fidelidade com que reproduz o tom das vozes e o ritmo da fala é um dos segredos intransferíveis de sua arte” (MARTINS, 1996).

Nos três contos verificamos também traços da estética da crueldade, que tem sido mencionada quando o escritor é caracterizado, por exemplo, como brutalista. A violência é uma constante nas narrativas de Fonseca. Em “O Cobrador”, a fúria assassina do marginal deixa isso mais deflagrado. As cenas de crueldade são explícitas, a linguagem não faz rodeios para revelar uma situação que, embora exagerada nas imagens do conto, não está limitada à ficção. Do mesmo modo, mas em imagens menos contundentes, funciona o “Pierrô da Caverna”, com o escritor atuando como o Monstro, com suas perversões psicológicas e desvio ao padrão estabelecido socialmente. Em “Onze de Maio”, as agressões físicas e psicológicas aos idosos do asilo confirmam que a narrativa de Rubem Fonseca está articulando reflexões a respeito do que podemos “corrigir ou recusar” na sociedade, inspirados nas palavras de Moraes (2008) a respeito do abjeto. Tudo isso faz eco às ideias de Petar Petrov (1993):

Vista em conjunto, a obra ficcional de Rubem Fonseca apresenta dois aspectos que caracterizam a sua atitude de escritor: por um lado uma expressa insatisfação que conduz à permanente renovação assente no experimentalismo temático e formal e, por outro lado, um compromisso para com a realidade, corroborado pela escolha de uma representação literária de feição realista.

Toda a obra *O Cobrador* e toda a produção de Rubem Fonseca têm sido plenamente coerentes ao trilhar esse caminho: evidenciam a solidão do homem pós-moderno; a inaptidão para lidar consigo mesmo e com seus pares; a inadequação aos parâmetros da sociedade de consumo, que promete mundos mas não oferece condições de aquisição da felicidade vendida; o resultado de toda essa lógica conturbada das grandes metrópoles, com violência exacerbada, medo, isolamento, hipocrisia etc. Em meio ao turbilhão próprio da urbe, não há espaço para vilões e mocinhos, todos estão posicionados no mesmo patamar, todos são analisados e julgados de igual forma – cada um ao seu modo, todos são atingidos pelo caos e estão sob suspeita até que provem o contrário. E nas narrativas fonsequianas ninguém consegue alibi, comprovando a sua isenção no jogo dessa sociedade de consumo, digna da pós-modernidade. Como disse o próprio Rubem, em uma entrevista ao Jornal *Folha de S. Paulo*, em 2004:

Tenho a impressão de que estamos todos meio perdidos, atordoados. Às vezes me pego dando risada com a ideia blasfema de que Deus, ao fabricar o homem, pegou o barro do vaso errado. Brincadeiras à parte, o escritor sempre trabalha com os materiais de sua época, mesmo quando fala do passado ou do futuro. E o nosso mundo é excessivamente violento, vulgar, feroz até a banalidade. Mas eu nunca quis fazer apologia da violência ou do kitsch. Isso é bobagem de crítico obtuso. O que mais me interessa é explorar como esses elementos podem ser processados pela ficção, a possibilidade de transfigurá-los, de ampliá-los a tal ponto que já não seja mais possível observá-los pacificamente, em lugar da imagem ‘realista’ ou hiper-realista’ – como muitos críticos me classificaram –, apenas o granulado da foto (DIAS, M. S., 2004).

A ficção de Rubem Fonseca não se trata, desse modo, de uma fidedigna radiografia da realidade. Mesmo porque seu caráter literário, artístico mesmo, exorbita qualquer intenção de explicar a realidade propriamente dita e abrir mão de degustar todos os artifícios ficcionais por ele utilizados. Não queremos comprovar que o caos exposto nessas narrativas representa fatos que efetivamente têm ocorrido, mas, não há como duvidar, estão absolutamente entrelaçados os acontecimentos, a mentalidade pós-moderna, a lógica do consumo e todos os dilemas manifestados nas obras de Fonseca, por meio de seus personagens tipificados, do espaço que se revela na identidade dos indivíduos, da linguagem feroz, da ultra-violência marcante de suas produções.

Por tudo isso, é possível estabelecer um diálogo entre a obra de Rubem Fonseca e as teorias que explicam os processos de massificação da sociedade. A

presente Dissertação apresentou a pretensão de reconhecer, na mensagem transmitida pelo enredo, a preponderância das leis do consumo nos procedimentos dos indivíduos submetidos a essa condição, seja na violência de alguns, seja na superficialidade de outros, na solidão profunda, na manifestação de caráter monstruoso dos indivíduos.

A avaliação da linha que tem sido perseguida pelo escritor, desde sua estreia, efetuada na primeira parte deste trabalho, atua no sentido de contribuir para aumentar o acervo do que tem sido escrito a respeito deste importante literato. Sem dúvida alguma, a narrativa contemporânea tem em Rubem Fonseca um de seus maiores pilares, e as produções acerca de suas narrativas despontam para um campo inequívoco: a violência e a alienação tão caras ao contexto da pós-modernidade.

A abordagem dos três contos eleitos de *O Cobrador* é um trabalho de fôlego moderado, quando vislumbramos o volume das produções fONSEQUIANAS, mas não destoa da estética adotada por Rubem Fonseca – esses contos são exímios representantes das preocupações e angústias que palpitam nas narrativas deste escritor. A pesquisa sobre Rubem Fonseca deverá continuar e se aprofundar cada vez mais – suas pautas, ao menos, não cansam de ser deflagradas na cotidianidade contemporânea.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

A FÔRÇA do conto. **Última Hora**, 02 dez. 1969.

ATENÇÃO a Rubem Fonseca e seus livros: é um autor importante. **Cláudia**, fev. 1970.

AUGUSTO, Sérgio. O escritor amado. **Diário do Pará**, caderno Você, Belém, p. 8, 27 jun. 2010.

BAPTISTA, António Alçada. **Contribuição para a análise do “espaço” na obra de Rubem Fonseca**. Prefácio de Feliz ano novo. Lisboa: Contexto, 1980. p. 7-16.

BARCELLOS, Jorge. **Introdução ao pensamento de Jean Baudrillard**. Disponível em: <www.overmundo.com.br/download_banco/ baudrillard>. Acesso em: 02 jan. 2011.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudo de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PREDO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-51.

CASTELLO, José. Rubem Fonseca devassa a condição humana. **Estadão**, 21 abr. 2001.

CASTELLO, José. Um estranho cinema sem imagens. **Jornal do Brasil**, caderno Idéias, 19 nov. 1988.

CARVALHO, Mario César. ‘O cobrador’ revela texto estereofônico de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. E-12, 21 abr. 1989.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca. **Métis: história & cultura**, Rio Grande do Sul, v. 5, n. 10, p. 203-215, jul.-dez. 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **A teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002a.

COSTA LIMA, Luiz. Análise Sociológica da Literatura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. v. 2.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **O Erotismo na Literatura (O caso Rubem Fonseca)**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

D'AMBROSIO, Oscar. Seres agressivos. Eles não confiam mais nas palavras. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 mar. 1989.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo – Guy Debord (1931-1994)**. 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>>. Acesso em: 02 jan. 2011.

DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. Rubem Fonseca explica sua obsessão pelo grotesco e conta detalhes do novo romance [exclusivo e fictício]. **A Folha de S. Paulo**, Mais!, São Paulo, p. 9-10, 25 abr. 2004.

FERNANDES, Florestan. **Ensaio de sociologia geral e aplicada**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1960.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. *Pior do que ser assassino...* **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 67-86, jan.-jun. 2007.

FIORILLO, Marília Pacheco. Contos, mitos e lendas. Um novo sucesso de Rubem Fonseca. E as histórias incríveis sobre sua vida particular. Zuenir Ventura. Um cosmopolita do pânico e da solidão. **Veja**, p. 63-65, 17 out. 1979.

FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p. 89-128.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob assédio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, n. 17, p. 4-11, mar. 2002.

- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1990.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- GOMES, Wilson. Esfera pública política e media II. In: RUBIM, A. A. C.; BENTZ, I. M. G.; PINTO, M. J. (Eds.). **Práticas discursivas na cultura contemporânea**. São Leopoldo: Unisinos, Compós, 1999.
- GOMES, Danilo. Os contos de Rubem Fonseca. **Estado de Minas**, 31 jan. 1970.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- HOHLFELDT, Antonio. O caso Rubem Fonseca. **Correio do Povo**, 24 nov. 1973.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000. (Série Temas, v. 11).
- JOZEF, Bella. Rubem Fonseca, a arte do cotidiano. **Suplemento Literário**, 16 nov. 1985.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror. An Essay on Abjection**. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- LOWE, Elizabeth. A cidade de Rubem Fonseca. **Escrita**, ano VIII, n. 36, p. 51-59, 1978.
- LUCAS, Fábio. O caso Morel. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 mar. 1974.
- LYON, David. **Pós-modernidade**. São Paulo: Paulus, 1998. (Temas da Atualidade).
- MARQUES, Regiane da Silva; OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. **O discurso popular e o espaço em Rubem Fonseca**. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unec.edu.br>>. Acesso em: 25 mar. 2008.
- MARTINS, Wilson. A banalidade do mal. **Rio Artes**, n. 20, p. 21, abr. 1996.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Rubem Fonseca, o narrador do mal. **The New York Times**, 1 abr. 2009. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3672847-EI13527,00-Rubem+Fonseca+o+narrador+do+mal.html>>. Acesso em: 01 maio 2011.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do Mal. In: FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MORAES, Marcelo Rodrigues de. Estética e horror: o mostro, o estranho e o abjeto. **Literatura e Autoritarismo (Dossiê “Escritas da Violência”)**, São Paulo, nov. 2008. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_11.php>. Acesso em: 09 out. 2010.
- NESTROVSKI, Arthur. A sedução do desagradável. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 set. 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Rio de Janeiro: Ed. Livro Ibero-americano, 1949.
- OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe**: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PETROV, Petar. **Aspectos pós-modernistas no discurso ficcional de Rubem Fonseca**. jun. 1993. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/1993/Artigo_de_Petar_Petrov_27_jun_1993.pdf>. Acesso em: 10 set. 2010.
- PÓLVORA, Hélio. Rubem sem coleira. **Jóia**, caderno Livros, Rio de Janeiro, mar. 1966. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/1963-1969/J%F3ia_mar_1966.pdf>. Acesso em: ago. 2010.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. **A sociedade do sonho**: comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1995.
- SANTARRITA, Marcos. O fenômeno Rubem Fonseca. **Jornal do Commercio**, 28 dez. 1969.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Rubem Fonseca, precioso. Num pequeno livro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1980
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e *Kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea**, v. 5, n. 1, p. 29-46, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do Delicioso Horror Sublime ao Abjeto e à Escritura do Corpo. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANTELO, Raúl (Orgs.). **Leituras do Ciclo**. ABRALIC. Chapecó: Ed. Grifos, 1999.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. “NY Times” destaca romance de Fonseca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 set. 1998.

SILVA, Luiz Antônio da. URBANO, Hudinilson (2000). Oralidade na literatura (o caso Rubem Fonseca). São Paulo: Cortez, 282p. **Revista Associação Nacional Pós-Graduação**, São Paulo, n. 11, p. 227-231, jul./dez. 2001.

SILVERMAN, Malcolm. A sátira na ficção de Rubem Fonseca. **Ficção**, Depoimento, n. 22, p. 80-90, set. 1977.

SOUSA, Mauro Wilton de. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SOUZA, Jésus Barbosa de. **Meios de Comunicação de massa: jornal, televisão, rádio**. São Paulo: Scipione, 1996. (Ponto de Apoio).

SQUARISI, Dad Abi Chahine. O cobrador – O dia da caça. **José. Jornal da Semana Inteira**, Brasília, ano IV, n. 170, p. 10, out.-nov. 1979.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na literatura (O caso Rubem Fonseca)**. São Paulo: Cortez, 2000.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação – Mass media: contextos e paradigmas**. Lisboa: Editora Presença, 1985.