

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**CLOVES DA SILVA JUNIOR**

**VIOLÊNCIA E PODER SOB AS PERSPECTIVAS DE GÊNERO,  
MARGINALIZAÇÃO E VINGANÇA EM CONTOS DE RUBEM FONSECA**

**GOIÂNIA-GO**

**2016**

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      ☒ **Dissertação**      ☐ **Tese**

### 2. Identificação da Tese ou Dissertação

|                                                                                                                            |                                                                                                                   |               |       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-------|
| <b>Autor (a):</b>                                                                                                          | Cloves da Silva Junior                                                                                            |               |       |
| <b>E-mail:</b>                                                                                                             | <a href="mailto:cloves-jr@hotmail.com">cloves-jr@hotmail.com</a>                                                  |               |       |
| <b>Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?</b> <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não |                                                                                                                   |               |       |
| <b>Vínculo empregatício do autor:</b>                                                                                      | Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás (SEDUCE)                                             |               |       |
| <b>Agência de fomento:</b>                                                                                                 | Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.                                                      | <b>Sigla:</b> | CAPES |
| <b>País:</b>                                                                                                               | Brasil                                                                                                            | <b>UF:</b>    | GO    |
| <b>CNPJ:</b>                                                                                                               |                                                                                                                   |               |       |
| <b>Título:</b>                                                                                                             | Violência e poder sob as perspectivas de gênero, marginalização e vingança em contos de Rubem Fonseca.            |               |       |
| <b>Palavras-chave:</b>                                                                                                     | Violência. Poder. Gênero. Marginalização. Vingança. Rubem Fonseca.                                                |               |       |
| <b>Título em outra língua:</b>                                                                                             | Violence and power from the perspectives of gender, marginalization and revenge in Rubem Fonseca's short stories. |               |       |
| <b>Palavras-chave em outra língua:</b>                                                                                     | Violence. Power. Gender. Marginalization. Revenge. Rubem Fonseca.                                                 |               |       |
| <b>Área de concentração:</b>                                                                                               | Estudos literários                                                                                                |               |       |
| <b>Data defesa: (dd/mm/aaaa)</b>                                                                                           | 10/03/2016                                                                                                        |               |       |
| <b>Programa de Pós-Graduação:</b>                                                                                          | Letras e Linguística                                                                                              |               |       |
| <b>Orientadora:</b>                                                                                                        | Profª. Dra. Renata Rocha Ribeiro                                                                                  |               |       |
| <b>E-mail:</b>                                                                                                             | <a href="mailto:renatarribeiro@yahoo.com.br">renatarribeiro@yahoo.com.br</a>                                      |               |       |
| <b>Co-orientador (a):*</b>                                                                                                 |                                                                                                                   |               |       |
| <b>E-mail:</b>                                                                                                             |                                                                                                                   |               |       |

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

### 3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM      ☐ NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

**Data:** 26/04/2016

\_\_\_\_\_  
**Assinatura do autor**

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

**CLOVES DA SILVA JUNIOR**

**VIOLÊNCIA E PODER SOB AS PERSPECTIVAS DE GÊNERO,  
MARGINALIZAÇÃO E VINGANÇA EM CONTOS DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

**Área de concentração:** Estudos Literários.

**L. P. 2:** Estudos culturais, comparativismo e tradução.

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro

**GOIÂNIA-GO**

**2016**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Silva Junior, Cloves da  
Violência e poder sob as perspectivas de gênero, marginalização e  
vingança em contos de Rubem Fonseca. [manuscrito] / Cloves da  
Silva Junior. - 2016.  
170 f.

Orientador: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade  
de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,  
Goiânia, 2016.  
Bibliografia.

1. Violência. 2. Poder. 3. Rubem Fonseca. 4. Gênero. 5. Vingança.  
I. Ribeiro, Renata Rocha, orient. II. Título.

Para as pessoas que construíram e colaboram continuamente para o meu estar no mundo: minha mãe, Gilva de Oliveira (*in memoriam*); minha irmã, Priscila Oliveira Silva, e minha amada sobrinha, Rafaella Oliveira de Moura.

## AGRADECIMENTOS

À Deus, pela vida e saúde.

À Nossa Senhora Aparecida, que guia e ilumina os meus caminhos.

À minha mãe Gilva, *in memorian*, pelos ensinamentos que moldaram meu caráter e permitiram que eu pudesse caminhar e alçar os voos que projetei. À minha irmã Priscila, pela compreensão nos momentos em que estive ausente e pela força para a continuidade da caminhada acadêmica. À minha pequena leitora, Rafaella, por ensinar-me a enxergar o mundo com outros olhos. À sábia amiga, D. Maria Conceição Aparecida, pelos ensinamentos, orientações e auxílio constante. À Escola Técnica “Sítio do Pica-pau Amarelo”, localizada em Água Santa – MG.

À professora Doutora Renata Rocha Ribeiro, pela competência e orientação sempre pontual que, além de apontar equívocos, instigava reflexões mais amplas sobre a pesquisa. Aprendi questões relativas ao rigor da pesquisa científica e teoria literária (nas orientações e disciplinas cursadas), mas também, duas coisas essenciais para o ser humano que não são específicas do meio acadêmico ou literário: humanidade e humildade. Muito obrigado, professora, por compartilhar comigo os seus conhecimentos, pela confiança e pela amizade.

Aos professores e professoras da área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Dr. Jamesson Buarque de Souza, Dra. Leila Borges Dias Santos e Dra. Zênia de Faria, pelas contribuições na formação acadêmica que permitiram a ampliação de minhas percepções em relação à pesquisa científica em literatura. Às duas últimas professoras, agradeço também por aceitarem o convite para a banca de qualificação e por contribuírem com a leitura acurada do texto, indicando sugestões e alterações para a melhoria da pesquisa. Ao professor Dr. Jorge Alves Santana, pelo diálogo constante na Faculdade de Letras e fora dela.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Dra. Dalva Maria Borges de L. D. de Souza e Dra. Eliane Gonçalves, pelas discussões sobre violência que proporcionaram reflexões importantes para a base deste trabalho. À Dra. Ana Carolina Eiras Coelho Soares e ao Dr. Leandro Mendes Rocha, professora e professor do Programa de Pós-Graduação em História, pelas discussões sobre gênero e identidades sociais que abriram caminhos de reflexão e, posteriormente, integraram esta pesquisa.

À professora Dra. Joana Plaza Pinto, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, e aos funcionários da secretaria, Consuelo de Lourdes, Bruno Calassa, e o

estagiário Pedro Henrique da Silva pela competência no trabalho administrativo do programa e pela presteza no repasse de informações e documentos.

Às professoras que aceitaram o convite para a banca de defesa e trouxeram contribuições importantes para a pesquisa: à prof<sup>a</sup>. Dra. Luciana Paiva Coronel, que aceitou prontamente o convite, pela leitura acurada da dissertação e pelas sugestões apresentadas para o aperfeiçoamento do texto. Muito obrigado, professora. Foi um prazer conhecê-la. E à prof<sup>a</sup>. Dra. Zênia de Faria, com quem tive o prazer de estudar e aprender um pouco mais sobre o universo da literatura. Muito obrigado, professora, por todas as contribuições dadas.

Aos amigos e amigas da Pós-Graduação, com os/as quais estive em contato constante, trocando informações, ajudando e sendo ajudado, desabafando e ouvindo desabafos, enfim, vivendo “loucamente” o período do mestrado: Ana Érica Reis da Silva Kühn, Claudine Faleiro Gill, Cristyane Batista Leal, Fabiana Valadão Macena, Gilson Vedoin, Kelly Beatriz do Prado Delgado, Leandro Alves da Silva, Ludmila Santos Andrade e Nayara Cristina Rodrigues de Andrade. Obrigado a todos e todas pela companhia física e/ou virtual que tornou os meus dias mais alegres e instrutivos. É a partir de relações como essas que vejo o quanto a amizade é importante em nossas vidas.

À amiga Helda Núbia Rosa que, desde a graduação, incentivou-me a prosseguir pelos caminhos acadêmicos, compartilhando seus conhecimentos sobre Língua Portuguesa e Linguística. Além das discussões realizadas em todas as horas, e que auxiliaram na escrita da dissertação, agradeço também pela leitura cuidadosa de tantos artigos científicos e, sobretudo, pela amizade. Muito obrigado, Helda.

À Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás, pela concessão da licença para aprimoramento profissional para que eu pudesse dar atenção exclusiva ao curso de mestrado e à dissertação. Estendo os agradecimentos também aos alunos, professores e funcionários do Colégio Estadual Jandira Ponciano dos Passos, em Jussara-GO, pela acolhida e pelas belas amizades que pude construir enquanto lecionei nessa instituição.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de apoio financeiro para custear as despesas com livros e apresentações de trabalho em eventos.

*Se a literatura privilegia a violência como tema e matéria-prima, é porque a literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. É certo que a violência pode ser entendida como o limite da comunicação, o ponto em que as palavras se rendem ao silêncio da força bruta e em que o diálogo de certa maneira é eclipsado pelo poder. Por outro lado, a violência pode ser o ponto inicial de uma comunicação, uma imposição que força relações de poder engessadas a se reformularem.*

(Karl Erik Schøllhammer)

## RESUMO

O presente trabalho tem como intuito analisar a relação entre violência e poder em contos de Rubem Fonseca. Essa relação, nesta pesquisa, é analisada a partir das perspectivas de gênero, marginalização e vingança, as quais são discutidas em capítulos separados. Para as discussões relativas à perspectiva de gênero, foram escolhidos os contos “A confraria dos Espadas”, da coletânea homônima de 1998, e “Tratado do uso das mulheres”, constante em *Pequenas Criaturas* (2002). Para a segunda perspectiva, escolheu-se os contos “Feliz Ano Novo”, da coletânea de igual nome e publicada em 1975, “O cobrador”, da coletânea homônima de 1979, e “Os pobres e os ricos”, de *Amálgama* (2013). Para a última perspectiva, as discussões foram realizadas com base nos contos “A natureza, em oposição à graça”, de *Secreções, excreções e desatinos* (2001), e “Laurinha”, de *Ela e outras mulheres* (2006). A partir dessas narrativas, é analisado o processo de representação da violência física e/ou simbólica e das relações de poder sob a ótica dos narradores-personagens dos contos apontados, a partir de suas formações identitárias e da relação que eles mantêm com o espaço em que estão inseridos. Nesse contexto, a análise gira em torno das categorias *personagem* e *espaço*, com atenção para as contribuições da linguagem literária constante nos textos. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que é realizada a partir de uma articulação entre teorias literárias e sociológicas e o texto literário. O percurso de análise compreende o mapeamento e análise das representações da violência e das relações de poder, destacando nesse contexto a disputa pela afirmação e manutenção de identidades, bem como suas possibilidades de transformação. Para as discussões sobre o exercício do poder são convocados os estudos de Foucault (2003, 2005, 2009, 2013, 2015), e no tocante à violência, as teorias sociológicas de Durkheim (2002) e Elias (1994). Sobre a presença dessa temática na literatura, utiliza-se os postulados de Ginzburg (2012) e Schøllhammer (2011, 2013), além de Figueiredo (2003), que trata diretamente da presença no crime na prosa de Rubem Fonseca. Bourdieu (2012), Sabat (2001) e Scott (1995) são as bases para as discussões sobre gênero, e Cuche (2002), Hall (2014), Silva (2014) e Woodward (2014), para as reflexões sobre identidades. As considerações de Borges Filho (2007), Brandão (2013, 2015) e Lins (1976) acerca do espaço literário são cruciais para a análise desse elemento nos contos, e os estudos de Dalcastagnè (2005, 2012) acerca da literatura brasileira contemporânea também trazem importantes colaborações à pesquisa. Em suma, por meio das análises, percebe-se que o uso da violência simbólica e/ou física é uma das engrenagens que movimenta as relações de poder que se efetivam na sociedade, estando presente nos discursos de dominação masculina, na condição de marginalização e nos atos de vingança. A força da violência é instrumento necessário para que as personagens analisadas pudessem permanecer em uma posição privilegiada nessas relações constantes no espaço literário, cada uma de acordo com as suas necessidades, condições e motivos específicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência. Poder. Gênero. Marginalização. Vingança. Rubem Fonseca.

## ABSTRACT

This present work meant to analyze the relation between violence and power in Rubem Fonseca's short stories. This relation, in this research, is analyzed from the gender, marginalization and revenge perspective, which are discussed in separate chapters. For the discussions about the gender perspective, the short stories "A confraria dos Espadas", from a 1998 homonymous collection, and "Tratado do uso das mulheres" contained in *Pequenas Criaturas* (2002) have been chosen. For the second perspective, the short stories chosen were "Feliz Ano Novo", from a collection of the same name, published in 1975, "O Cobrador", from a 1979 homonymous collection and "Os pobres e os ricos", from *Amálgama* (2013). For the last perspective, discussions were held based on the short stories "A natureza, em oposição à graça", from *Secreções, excreções e desatinos* (2001), and "Laurinha" from *Ela e outras mulheres* (2006). Through these narratives, it is analyzed the process of representation of the physical and/or symbolic violence and power relations from the perspective of the first person narrator in the mentioned short stories, out of their identity formation and the relation they have with the space they are inserted. In this context, the analysis revolves around of the character and space categories, with attention to the contributions of constant literary language in the texts. This is a bibliographic research that is carried out from a connection between literary and sociological theories and the literary text. The course analysis comprehends the mapping and analysis of representations of violence and power relations, highlighting in this context the struggle for affirmation and maintenance of identities as well as their possibilities of transformation. For discussions about power's exert are called Foucault's studies (2003, 2005, 2009, 2013, 2015), and for the term violence, the sociological theories of Durkheim (2002) and Elias (1994). About the presence of this theme in the literature, it uses the postulates of Ginzburg (2012) and Schøllhammer (2011, 2013), besides Figueiredo (2003), who deals directly with the presence of crime in Rubem Fonseca's prose. Bourdieu (2012), Sabat (2001) and Scott (1995) are the basis for discussions on gender, and Cuche (2002), Hall (2014), Silva (2014) and Woodward (2014), for the reflections on identity. The considerations of Borges Filho (2007), Brandão (2013, 2015) and Lins (1976) about the literary space are crucial to the analysis of this element in the short stories, and the studies of Dalcastagnè (2005, 2012) about Brazilian contemporary literature also bring important contributions to the research. In sum, through the analysis, it is clear that the use of symbolic and/or physical violence is one of the gears that move the power relations that take place in society, being present in the discourse of male domination, in the marginalization condition and revenge's acts. The force of violence is a necessary tool so that the analyzed characters could remain in a privileged position on these constant literary spaces relations, each according to their needs, conditions and specific reasons.

**KEYWORDS:** Violence. Power. Gender. Marginalization. Revenge. Rubem Fonseca.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                                                                                  | 9   |
| <b>1. VIOLÊNCIA E PODER NA PERSPECTIVA DE GÊNERO</b>                                                               | 16  |
| 1.1 <i>Disseminações da virilidade masculina e tentativas de subversão da dominação</i>                            | 25  |
| 1.2 <i>Entre espaço privativo e privado: espaços fundados por práticas socioculturais</i>                          | 51  |
| <b>2. VIOLÊNCIA E PODER NA PERSPECTIVA DE MARGINALIZADOS EM SITUAÇÃO DE POBREZA</b>                                | 63  |
| 2.1 <i>Da periferia para o centro: a ascensão controlada de marginalizados e a subversão das relações de poder</i> | 68  |
| 2.2 <i>A invasão presencial e/ou distanciada de espaços da classe dominante</i>                                    | 107 |
| <b>3. VIOLÊNCIA E PODER NA PERSPECTIVA DA VINGANÇA</b>                                                             | 118 |
| 3.1 <i>Acerto de contas: a violência como instrumento de vingança</i>                                              | 122 |
| 3.2 <i>Espaço tofóforo e espaço de tortura</i>                                                                     | 150 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                                                        | 158 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                                                                                  | 166 |

## INTRODUÇÃO

Conforme foi dito em *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, por Karl Erik Schøllhammer (2013, p. 108), a literatura consegue penetrar na violência em níveis mais profundos que não são alcançados por outros discursos – como a notícia ou reportagem, por exemplo – que o crítico literário identifica como apenas representativos.

O escritor, enquanto arquiteto e mestre de obras, manipula a matéria literária para construir percepções que os discursos representativos citados por Schøllhammer (2013) não conseguem abarcar. Na literatura, revela-se, em maior ou menor grau, a subjetividade da personagem que comete um ato de violência, sendo possível perceber, em alguns casos, quais foram os fatores que motivaram e produziram esse ato, seja pela desigualdade social, por orgulho, vingança, pelo desejo/necessidade de dominar, ou pelas interações sociais agenciadas pelas personagens de acordo com as conjunturas sócio-históricas que extrapolam a realidade empírica e reverberam-se nos textos literários.

A violência, de acordo com Schøllhammer (2013), pode ser entendida, simultaneamente, como o *limite* e como uma *possibilidade* de comunicação: à medida em que a violência instaura-se em determinado espaço, o diálogo é interrompido pela força bruta e, ao mesmo tempo, transmite uma determinada informação que é emitida pelo executor do ato de violência. Isso possibilita uma reconstrução das relações de poder, em que o agente de violência passa a ser o polo ativo dessas relações.

De acordo com Michel Foucault (2015, p. 138), em *Microfísica do poder*, “onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui”. Desse modo, se não há um titular específico, o exercício do poder admite, sempre, novas posições e novos agentes em situação de centro de transmissão ou alvo desse poder, considerando o lugar de fala, o espaço social e os indivíduos que nele estão inseridos.

Se as relações de poder podem ser subvertidas, conforme assevera Foucault (2003, 2005, 2015), basta que o indivíduo utilize determinados meios/instrumentos para forçar essa relação a reconfigurar-se de outro modo e em outra direção, invertendo os polos de exercício do poder antes instaurados, mas não engessados. Nesse contexto, a violência, física e/ou simbólica, pode ser um instrumento útil e efetivo para manter determinadas relações de poder ou forçando outras à subversão.

Na literatura brasileira, dificilmente fala-se em violência sem apontar a produção literária de Rubem Fonseca, que é um grande nome no que tange ao desenvolvimento dessa temática no texto literário, em função do tratamento dado a esse texto e das técnicas inovadoras utilizadas por ele. Depois de várias publicações, Fonseca influenciou e continua influenciando novos escritores e escritoras, como Patrícia Melo<sup>1</sup>, a penetrar na violência por meio da literatura.

De acordo com Luciana Paiva Coronel (2013, p. 183-184), no artigo “A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão”, a produção de Rubem Fonseca “[...] é identificada pela marca da violência. Ainda que o traço violento contido na mesma seja indiscutível, este parece merecer maior atenção da crítica especializada no que diz respeito à complexidade de sua feição”, tendo em vista o caráter multifacetado da violência na prosa do autor e as manipulações na tessitura da narrativa que forçam o leitor a construir um novo modo de olhar uma determinada situação.

Como a fortuna crítica desse escritor é composta por vários artigos, ensaios, dissertações e teses – publicados em livro ou em meio virtual –, e considerando que a biografia de Fonseca já consta em grande parte destes trabalhos, serão apresentados, nesta pesquisa, apenas alguns dados biográficos do escritor, considerando apenas os mais importantes de sua trajetória de mais de cinco décadas de produção literária.

O escritor José Rubem Fonseca nasceu em 11 de maio de 1925 na cidade de Juiz de Fora-MG e, em 1933, aos 8 anos, muda-se para o Rio de Janeiro, onde vive até hoje, transformando-se em um mineiro de alma carioca, já que a Cidade Maravilhosa é o palco, por excelência, da prosa do escritor.

Antes de ingressar na carreira literária, Fonseca foi comissário no 16º Distrito Policial do bairro São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Sobre esse dado biográfico, grande parte da crítica especializada sobre o escritor aponta que o trabalho como comissário pode ter contribuído para a composição de sua prosa com base nos relatórios policiais e no contexto em que esteve imerso durante o período em que exerceu esse cargo.

Rubem Fonseca insere-se na literatura em 1963, lançando as bases de seus projetos estéticos com a publicação da coletânea de contos *Os prisioneiros*, em que já era possível

---

<sup>1</sup> Para Schøllhammer (2013, p. 69), essa escritora é “[...] a verdadeira herdeira da prosa brutalista de Rubem Fonseca”. Em seu romance *O matador*, “o personagem principal do mundo ficcional de Patrícia Melo é Máiquel, jovem suburbano de São Paulo que se torna um matador de aluguel, justiceiro e exterminador de desafetos da grande sociedade paulista. Seu primeiro ‘cliente’ é o dentista Doutor Carvalho, personagem resgatado do conto ‘O Cobrador’, de Fonseca, que depois de levar um tiro na perna se muda para São Paulo e reaparece no romance de Patrícia como agenciador de assassinos”.

detectar as primeiras marcas da violência na prosa do escritor – mas não tão agressiva como seria em anos posteriores.

No final da década de 1970, em *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca*, Afrânio Coutinho (1979, p. 224-225) caracteriza Fonseca como “[...] um escritor dotado de extrema sensibilidade e argúcia ao captar os costumes de sua sociedade, nossa sociedade. [...] Seu instrumento verbal é rico, fluente, natural e denso, uma língua que todos nós brasileiros reconhecemos como nossa, [...]”. Merece destaque, nessa citação, a atenção dada por Coutinho à linguagem da prosa fonssequiana que se aproxima da oralidade e da linguagem do cotidiano.

Ainda na década de 1960, após o lançamento da primeira coletânea, Fonseca publica *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia MacCartney* (1967). Em 1973, lança seu primeiro romance, *O caso Morel*, e a coletânea de contos *O homem de fevereiro ou março*, cujas narrativas foram selecionadas pelo próprio escritor. Mas, é a partir da publicação de *Feliz Ano Novo* (1975) que Rubem Fonseca torna-se (re)conhecido em maior escala – junto à imprensa, crítica e público –, tanto pela agressividade de seus escritos quanto pelo ato de censura que proibiu a circulação dessa coletânea por considerá-la como um atentado à moral e aos bons costumes pelas representações e pela linguagem contidas nos contos.

Na fortuna crítica de Rubem Fonseca, é comum encontrar termos como brutalismo (BOSI, 2002), realismo feroz (CANDIDO, 2011), estética do soco-no-estômago (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996), dentre outros, que são utilizados para nomear o tratamento objetivo concedido à violência e a presença dessa temática nas entranhas das personagens fonssequianas.

Todos esses termos possuem aproximações semânticas que apontam, na mesma medida, para a crueza do ato de violência nos textos do escritor. Essa violência está presente tanto no nível do texto, a partir das representações e da linguagem, quanto no nível do leitor, violentado pelo contato com esses elementos do nível textual das narrativas.

Em seus estudos sobre a produção literária de Rubem Fonseca, Tomás Eloy Martínez (2004), no ensaio “A sinfonia do Mal”, afirma que os sociólogos, em suas reflexões sobre a construção social do medo, estabeleciam uma associação em que a violência estava ligada ao poder. E na obra de Fonseca, Martínez (2004, p. 10) surpreendeu-se ao ver que “[...] esses vínculos iam sempre além, até os extremos de uma língua desconhecida, como que movendo-se num limbo em que não havia consciência política nem desolação moral, [...]”.

Percebe-se que, em sua maioria, as personagens que praticam atos de violência nas narrativas fonssequianas manifestam uma certa despreocupação com os atos que realizam, sem a consciência política e moral apontadas por Martínez (2004). Entretanto, faz-necessário ressaltar que essa reação de tranquilidade em relação à violência não é gratuita, na visão das

personagens, visto que esses atos são necessários em razão de motivos diversos: seja para extravasar o estresse do cotidiano empresarial, como no conto “Passeio Noturno”, da coletânea *Feliz Ano Novo* (1975), seja para livrar-se das imposições e descaso do marido, como em “Francisca”, de *Ela e outras mulheres* (2006).

Diante do exposto, o que chamou a atenção e permitiu, posteriormente, a escolha de Rubem Fonseca e suas narrativas como objeto de pesquisa foi a linguagem dessacralizadora constante nos textos, bem como o impactante desconforto provocado no leitor a partir das descrições minuciosas, construídas pelo escritor, que proporcionam o desnudamento dos atos de violência no contexto urbano carioca.

Após entrar em contato com as teorias de Michel Foucault acerca das relações de poder, foi estabelecido um vínculo, que é a base dessa pesquisa, entre a violência e essas relações, tendo em vista que a primeira oferecia possibilidades de subversão/transgressão do exercício microfísico do poder. Portanto, esta dissertação realiza uma análise acerca das representações da violência e suas relações com o exercício do poder a partir de três perspectivas que foram melhor definidas após o contato com algumas disciplinas cursadas durante o período do mestrado: gênero, marginalização e vingança, que são direcionadas para alguns contos de Rubem Fonseca.

A violência, nas palavras de Ginzburg (2012, p. 11), pode ser entendida como uma ação/situação provocada pelo ser humano – individualmente ou em grupo – que produz danos físicos e psicológicos em outros seres da mesma espécie. Nos contos que são analisados, a violência manifesta-se através de danos físicos – a partir de agressões e atentados contra a vida de outrem – e/ou danos simbólicos – com a existência dos discursos sobre dominação masculina que podem surtir efeitos concretos –, conforme poderá ser visto. Nesse sentido, a relação estabelecida entre violência e poder constitui-se a partir do momento em que aquela se configura como um meio útil para a manutenção ou subversão deste.

As manifestações dessa relação voltam-se, então, para três linhas de força da prosa fonsequiana: o gênero – a partir dos discursos sobre dominação masculina –, a marginalização e a vingança. Essa afirmação pode ser comprovada, a princípio, por meio dos apontamentos que são realizados na introdução de cada capítulo e que evidenciam a presença dessas linhas de força a partir das referências a outras narrativas do autor, sejam romances ou contos.

Nessa perspectiva, os temas da violência, do exercício do poder, do gênero, da marginalização e da vingança são estudados neste trabalho em razão de serem construções elaboradas socialmente, fruto das trocas que se operam no espaço urbano, que é o contexto social dos contos, conforme será melhor explicitado adiante.

A violência, como uma constante histórica, pode ser percebida, no Brasil, desde a colonização com as disputas por terras. A partir daí, é alimentada por fatores diversos. Nesse contexto, o exercício do poder efetiva-se por meio de uma cadeia relacional, também produzida socialmente, a partir de centros de transmissão e alvos de poder. O gênero é elaborado nas trocas simbólicas, efetivadas por instituições como a família, a Igreja, o Estado, dentre outras. A marginalização é decorrente, a princípio, de determinantes culturais produzidas pela classe dominante, que estabelece um padrão e exclui aqueles que não se encaixam nos moldes estabelecidos. E a vingança, que sempre é resultado de uma ação anteriormente executada e que motiva a necessidade de defesa da honra, portanto, também resultante das trocas sociais.

Em função desse modo de abordagem, considerando os aspectos citados acima, as narrativas são analisadas a partir das categorias *personagem* e *espaço*, tomadas como elementos fundamentais para perceber a relação entre violência e poder nas linhas de força citadas, visto que, se há a pretensão de analisar temas que são produzidos socialmente, é necessário considerar a atuação das personagens no espaço literário em que estão situadas, que existe em função dessas personagens e para elas, sem perder de vista as contribuições e efeitos da linguagem literária que se configura no texto.

Nesse contexto de análise, a partir da ideia de um diálogo entre literatura e mundo social, conforme explica Dalcastagnè (2005), “diferentes campos do conhecimento são visitados, aproveitando-se, deles, o necessário para iluminar a interpretação. [...] [é] uma exigência do próprio objeto, que não é uno e tampouco permite sua redução em leituras excludentes e pretensamente acabadas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 8-9).

Nas discussões são realizadas algumas reflexões sobre a formação identitária das personagens e sua relação com o espaço, na tentativa de observar em que medida esse elemento contribui para o desenrolar do enredo, e se ele é capaz de influenciar a personagem a praticar determinadas ações, ou se o espaço constitui-se de uma dada forma em razão dessa personagem. A discussão sobre identidade é válida, nesse contexto, pelo fato de que também é uma elaboração social que constrói-se e reformula-se continuamente por influência do espaço e das personagens que nele habitam.

Diante disso, dividiu-se a pesquisa em três capítulos: o primeiro, que aborda a relação entre violência e poder na perspectiva de gênero, com os contos “A confraria dos Espadas” (1998) e “Tratado do uso das mulheres” (2002); o segundo, na perspectiva de marginalização, em “Feliz Ano Novo” (1975), “O Cobrador” (1979) e “Os pobres e os ricos” (2013); e o terceiro capítulo, na perspectiva da vingança, a partir dos contos “A natureza, em oposição à graça” (2001) e “Laurinha” (2006).

Em todos os três capítulos, a ordem de análise foi determinada pelo ano de publicação dos contos e as discussões são divididas em dois tópicos. O primeiro tópico aborda as questões relativas às personagens dos contos, com enfoque para as questões temáticas (gênero, marginalização e vingança), para as contribuições da linguagem adotada no texto literário e para as formações identitárias que se operam no curso da narrativa, destacando os casos de violência e suas relações com o exercício do poder.

O segundo tópico dos capítulos apresenta algumas discussões sobre o espaço literário das narrativas. Além de situar as personagens espacialmente, esse elemento da narrativa também faz circular determinados discursos por meio dos agentes que dele participam. Observa-se também de que modo o espaço contribui para a caracterização das personagens e as funções que assume na narrativa, além de atuar como um território de disputas de poder e identidades nos contos que são analisados.

Como as questões de gênero perpassam toda a obra de Rubem Fonseca, decidiu-se iniciar a pesquisa por essa linha de força para que os casos posteriores, constantes nas perspectivas de marginalização e vingança, já estivessem fundamentados. Além disso, principiou-se a análise pela perspectiva de gênero por tratar da violência simbólica, já que os outros dois capítulos tratariam da violência física propriamente dita.

Os contos analisados no primeiro capítulo foram escolhidos por retratarem, em toda a sua extensão, a presença implícita e explícita dos discursos sobre dominação masculina, isto é, pelo tema predominante nas narrativas. Antes da análise dos contos, são realizadas algumas considerações sobre a noção de “gênero”, que envolve conhecimentos relacionados à identidade cultural, e comentários sobre a dominação masculina, visto que tais enfoques teóricos fundamentarão a análise que busca evidenciar as representações de poder e violência simbólica por meio da linguagem do texto literário.

Em seguida, no segundo capítulo, destaca-se a perspectiva de marginalização, cujos dois primeiros contos apontados são responsáveis por representar o auge da tendência brutalista de Rubem Fonseca. Neste segundo capítulo, a escolha das narrativas foi realizada levando em consideração a importância dos marginalizados de “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”, bem como as descrições dos atos de violência brutais realizados por eles. A partir disso, a escolha da terceira narrativa, “Os pobres e os ricos” (2013), foi uma tentativa de observar como o marginalizado era representado em uma coletânea recente de Rubem Fonseca.

No terceiro capítulo, as narrativas foram escolhidas para fazer coro às fortes cenas de violência ocorridas nos contos do capítulo anterior, prosseguindo com a representação da tendência brutalista no tratamento desse tema, cujos atos são realizados como estratégia de

vingança. Como é explicado no início desse capítulo, há uma distinção entre as motivações da vingança para os marginalizados (desigualdade social) e para os narradores-personagens de “A natureza, em oposição à graça” e “Laurinha” (outros motivos que não estão vinculados à fatores sociais, diretamente).

## 1 VIOLÊNCIA E PODER NA PERSPECTIVA DE GÊNERO

As relações de gênero sempre envolvem questões de poder, já que o gênero masculino, desde o princípio, tem construído, historicamente, a sua superioridade em relação ao gênero feminino através de discursos de dominação, como o sistema do patriarcado. Para permanecer nessa posição privilegiada, o gênero masculino tende a proteger sua honra até as últimas consequências, mesmo que para isso tenha que utilizar a violência física e/ou simbólica para assegurar a permanência desse sistema.

Na literatura é possível encontrar ressonâncias desses discursos que contribuem para a disseminação do processo de inferiorização da mulher. Na mitologia greco-romana, a culpa por espalhar todas as desgraças do mundo recai sobre a personagem Pandora. No texto bíblico, Eva é culpada pelo pecado original. No romance *O nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, observa-se o discurso religioso do contexto da Idade Média que associa a mulher a um objeto do demônio por estimular o prazer e, conseqüentemente, o pecado.

Pensando nessas ressonâncias do discurso sobre a dominação masculina na literatura, propõe-se, neste capítulo, a análise de dois contos a partir da perspectiva de gênero. As narrativas selecionadas foram “A confraria dos Espadas”, que integra a coletânea homônima de 1998, e “Tratado do uso das mulheres”, presente na obra *Pequenas criaturas* (2002). O foco da análise gira em torno das representações de violência – que nestes contos apresentam-se de forma simbólica por meio da dominação masculina, mas que produzem efeitos concretos, como poderá ser percebido – e das relações de poder que se constituem são constituídas entre o dominante (gênero masculino) e o dominado (gênero feminino), com uma leve tentativa de subversão dessa ordem ao final da primeira narrativa apontada e uma possibilidade mais efetiva na segunda.

Em “A confraria dos Espadas” a narrativa é contada em primeira pessoa por um ex-membro da confraria que dá nome ao conto e que rememora os três principais momentos da existência dessa irmandade: a formação e ascensão, com a escolha do nome da confraria a partir da ideologia do grupo; o apogeu, que se dá com o desenvolvimento da técnica do Múltiplo Orgasmo Sem Ejaculação (MOSE); e o declínio, que ocorre a partir do momento em que as mulheres com quem os membros da confraria se relacionavam começam a notar que não havia emissão de líquido seminal durante a cópula. De forma sintética, é possível dizer que o conto aborda o desejo do homem de manter sua virilidade sem que a ejaculação propicie fraqueza, permitindo um desempenho contínuo e incansável no ato sexual.

No conto “Tratado do uso das mulheres” já é possível conjecturar o discurso sobre dominação pelo título da narrativa que, a partir da presença do verbo *usar*, reduz a mulher à condição de objeto para que possa ser manipulado pelo gênero superior: o masculino. Nessa história, há o diálogo entre o casal Francisco/Fernando<sup>2</sup> e Heloísa, em que o primeiro decide escrever um guia higiênico do coito, além de inserir algumas informações sobre como o homem deve usar a mulher de acordo com seus desejos. Para escrever tal guia, Francisco/Fernando recorre a textos variados que foram escritos do século V ao XV e tenta argumentar e justificar a necessidade de um livro dessa espécie diante das indagações incessantes de Heloísa, a qual tenta subverter o papel dominante atribuído ao homem.

O discurso machista, que traz em seu bojo o gênero feminino como submisso e o masculino como superior, é presente em grande parte da obra fonsequiana, formada por romances, novelas, contos e crônicas. Para exemplificar de forma direta, é possível citar as seguintes personagens: Rufus, um escritor em processo de construção de um romance, em *Diário de um fescenino*, o qual afirma que as mulheres “[...] ficam mais tranquilas quando o macho as come, [...]” (FONSECA, 2003, p. 26); o também escritor Ivan Canabrava, que usa o pseudônimo Gustavo Flávio, do romance *Bufo & Spallanzani*, em que evidencia a atração constante por todas as mulheres bonitas e afirma: “Nós homens não podemos dar outra coisa ao mundo senão um pênis duro” (FONSECA, 2011, p. 329).

Além disso, é possível citar também o momento em que Camilo Fuentes, um boliviano, matador profissional e personagem do romance *A grande arte*, inicia um ato sexual com a personagem Zélia – já caracterizada como submissa pelo narrador: “[...] mandava que ela ficasse de quatro no chão da cabine [...] começou a possuí-la como se faz com uma cadela, chamando-a de puta brasileira, espancando-a [...]” (FONSECA, 2010, p. 171-172).

Outras personagens, que não são nomeadas e que habitam não somente os romances, mas também os contos, podem ser citadas, como é o caso do narrador-personagem do conto “Belinha”, cuja namorada vive sob seu controle constante: “[...] a minha namorada chegou no meu apartamento e tirou a roupa e o corpo dela encheu de luz o quarto escuro e eu olhei a bunda dela para ver se tinha marca de biquíni e de sol, ela sabia que se pegasse uma gota de sol eu ia encher ela de porrada, [...]” (FONSECA, 2006, p. 15).

Em suma, tais discursos apresentam as mulheres<sup>3</sup> em situação de submissão, passivas e vítimas da violência simbólica, por precisarem ser “comidas” para permanecerem tranquilas,

<sup>2</sup> Esta personagem é nomeada como Francisco no início da narrativa e, ao final, Heloísa chama-o de Fernando.

<sup>3</sup> “‘Mulheres’ entendidas, é claro, como um grupo heterogêneo e complexo, formado por identidades múltiplas e contraditórias, que não se esgotam no sexo biológico ou no gênero, mas que, em grande medida, partilham pressões

por serem caracterizadas como cadelas (reduzidas de ser humano para a condição animal), ou por serem controladas em tempo integral, sob pena de serem alvejadas com agressão física. Nesse contexto, está sempre presente a imagem do rijo órgão sexual masculino, simbolizando o poder, a face ativa da relação e reivindicando para o homem o direito de estar na posição de dominador.

Um caso particularmente interessante nessa direção da presença da representação de superioridade do discurso masculino na obra de Rubem Fonseca acontece na coletânea *Ela e outras mulheres*, composta por 27 contos intitulados com nomes próprios de mulheres – com exceção de um, nomeado com o pronome pessoal feminino “Ela” – e que narram histórias em que essas mulheres estão presentes.

Ora, o fato intrigante dessa obra é que, apesar de ser uma coletânea que possui narrativas intituladas a partir de nomes femininos, as histórias não são enunciadas/narradas predominantemente por elas, ou seja, seu discurso não se sobrepõe ao discurso masculino e ainda continua a ser submisso a esse último, assim como a condição feminina. Em apenas 7 contos – “Carlota”, “Francisca”, “Julie Lacroix”, “Miriam”, “Nora Rubi”, “Raimundinha” e “Zezé” – as personagens femininas aparecem como narradoras, um número desproporcional em relação às 27 narrativas da coletânea.

De acordo com dados de pesquisas realizadas com romances publicados entre 1990-2004, Regina Dalcastagnè (2012, p. 165), em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, afirma que, “[...] além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à voz – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância”. Tais considerações podem ser direcionadas também para produções literárias menos extensas, como o conto.

A falta de voz pode ser explicada levando em consideração os postulados de Michel Foucault, em *A ordem do discurso*. Segundo ele, “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 8-9), e no caso das narrativas de *Ela e outras mulheres*, dos contos que integram o *corpus* de análise e de casos frequentes na produção de Rubem Fonseca, há uma série de discursos controlados por narradores/personagens do gênero masculino.

Em alguns contos de *Ela e outras mulheres* há a presença mínima da voz das personagens cujos nomes são apresentados como título das narrativas, no entanto, verificou-se que nas ocasiões em que o narrador pertence ao gênero masculino, as vozes das personagens

---

e expectativas impostas por uma sociedade que continua marcada pela dominação masculina” (DALCASTAGNÈ; LEAL, 2015, p. 9).

femininas são predominantemente reajustadas por ele através do discurso indireto, efetivando a manipulação daquilo que foi proferido pela personagem de modo a instaurar o papel dominante do gênero masculino. Assim, é possível pensar que a figuração da personagem feminina, no plano da narrativa, prioritariamente, atua como uma espécie de adereço que concede beleza e possibilidades de erotismo nos contos fonsequianos.

Um exemplo disso pode ser percebido no conto “Karin”, em que o porteiro Gordo estupra a jovem estrangeira que dá nome à narrativa. Gordo aproveita que a jovem voltava do baile de Carnaval bastante embriagada, às duas da manhã, e leva-a para o quarto dos porteiros que ficava atrás dos elevadores. É somente após o ato de violação do corpo da jovem que o porteiro nota que Karin estava chorando e diz:

Desculpa, eu disse, me perdoa, não conta isso para ninguém, promete. *Ela disse soluçando alguma coisa que entendi como dar queixa na polícia*, que eu tinha que ser preso. [...] *Ela se levantou da cama dizendo que eu ia ser preso, que eu era um criminoso*. Eu a segurei e disse, promete, promete, e ela repetia vai ser preso, vai ser preso. Eu a agarrei pelo pescoço. Sacudi, promete, anda, promete. (FONSECA, 2006, p. 88, grifos meus)

Pode-se observar, nesse fragmento, que o discurso de Karin é reformulado pelo narrador, majoritariamente, por meio do discurso indireto, elaborado a partir de alguém que conta a história e reproduz as falas. Nesse processo de reconstituição da narrativa para, em seguida, contá-la, o porteiro explica que Karin “disse soluçando alguma coisa” que ele não entendeu ou fez questão de não entender, já que ela o caracterizava, desesperadamente, como criminoso. É aí que reside um dos exemplos de manipulação do discurso da jovem estrangeira: além da estratégia de “não entender” o que foi dito, o uso dos verbos *disse*, *dizendo* e *repetia* indicam as ações enunciativas da personagem acompanhadas do teor de suas falas, as quais podem ter sido recriadas pelo narrador.

Fica evidente, nessa narrativa, que a mulher assumiu o papel de adereço para satisfazer as necessidades sexuais de um porteiro que não havia se relacionado com nenhuma mulher até o ato de estupro. Quando a voz de Karin aparece na narrativa, ela logo se esvai, tendo em vista que estava sendo assassinada por sufocamento. Assim, o acesso à voz foi literalmente controlado pelo narrador, à medida em que executava o assassinato.

Diante dessas ideias gerais sobre a presença dos discursos sobre dominação masculina na produção literária de Rubem Fonseca, antes de proceder à análise dos contos citados faz-se necessário introduzir algumas questões teóricas que conduzirão o estudo, conforme apontado na introdução deste trabalho: as considerações sobre gênero, identidade cultural e sobre os

discursos de dominação masculina que circulam na sociedade e que estão representados nas narrativas, ora de forma camuflada, ora declarada.

Entretanto, antes de desenvolver os pontos citados, é necessário definir o que será tratado como violência, tanto neste capítulo quanto nos posteriores. Para auxiliar nessa definição, pode-se citar o estudo *Literatura, violência e melancolia*, de Jaime Ginzburg (2012, p. 11), o qual entende a violência “[...] como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos”. Além disso, o teórico observa que a violência é “[...] uma construção material e histórica” (GINZBURG, 2012, p. 8) que se opera por meio das referências temporais e espaciais em que se situam o indivíduo e a partir das interações sociais que são processadas no meio em que ele vive.

No texto literário, os atos de violência simbólica e/ou física são vistos, a partir desse viés teórico, como ressonâncias de um espaço marcado por discursos que fazem circular determinadas posições ideológicas, as quais são construídas historicamente, como aponta Ginzburg (2012), numa perspectiva diacrônica.

Neste trabalho, esta noção é ampliada para abarcar também os danos psicológicos que se operam pelas vias simbólicas, portanto, pela linguagem, e que também afetam os indivíduos, lembrando que, nas palavras do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2012), em *A dominação masculina*, a violência simbólica atua na ordem do inconsciente.

Esta pesquisa, e especificamente neste capítulo, estabelece uma ligação entre violência, gênero, identidade e espaço por acreditar que, de alguma maneira, tais constantes podem ser percebidas no texto literário (e na sociedade) imbricadas umas nas outras, já que a violência, o gênero e a identidade são construções sociais elaboradas em um determinado espaço que mantém, reformula e atualiza essas constantes.

Joan Scott (1995), no ensaio “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, ao falar de gênero, refere-se ao discurso da diferença dos sexos envolvendo as instituições e suas estruturas, a vida social e suas práticas, enfim, tudo que constitui as relações sociais, percebendo o gênero como organização social da diferença sexual, a partir do argumento de que não são as diferenças biológicas que determinam, diretamente<sup>4</sup>, os papéis sociais de homens e mulheres.

---

<sup>4</sup> Não na contemporaneidade. No entanto, historicamente, os órgãos genitais contribuíram para elevar a condição do homem como um ser superior em razão do cultivo de uma cultura falocêntrica em detrimento do órgão sexual da mulher, visto como um falo invertido. Logo, tais órgãos colaboraram para a instituição de um discurso que determinava os papéis de homens e mulheres.

Ao considerar o gênero como uma construção sociocultural, é possível entender, a partir das formulações teóricas de Scott (1995), que determinadas instituições da sociedade como Estado, Escolas e Igrejas, assumem certos posicionamentos para moldar a correspondência entre sexo biológico e gênero por meio de imposições (relações de poder) que começam a surgir desde o nascimento do indivíduo, e que envolvem “[...] aspectos sociais, culturais, econômicos, políticos, psicológicos [...]” (TEDESCHI, 2009, p. 143), de maneira a construir uma representação de gênero que esteja adequada ao padrão heteronormativo instituído socialmente.

De acordo com Ruth Sabat (2001, p. 15), em seu artigo “Pedagogia cultural, gênero e sexualidade”, o gênero “está presente nos estudos feministas desde o final da década de 60” e desde então tem sido abordado em diversas perspectivas. Portanto, é importante também mencionar que a ideia de gênero como categoria de análise utilizada neste trabalho é aquela que se vincula a uma perspectiva pós-estruturalista, em que o gênero é visto como uma construção discursiva sócio-histórica que se opera pela linguagem e enfatiza “[...] o aspecto relacional entre mulheres e homens, rejeitando o sentido de determinismo biológico e passando a envolver valores construídos socialmente que não dizem respeito unicamente às mulheres, mas a femininos e masculinos” (SABAT, 2001, p. 15).

Pensando o gênero como uma construção sócio-histórica que se processa constantemente em função das interações mantidas pelos indivíduos na sociedade, Scott (1995, p. 82) argumenta que a identificação de gênero é extremamente instável. Segundo ela, “como sistemas de significado, as identidades subjetivas são processos de diferenciação e de distinção, que exigem a supressão de ambigüidades e de elementos de oposição, a fim de assegurar (criar a ilusão de) uma coerência e (de) uma compreensão comum”, visto que não se trata de identidades definitivas ou universais, já que se constituem, ainda de acordo com Scott (1995), em um processo de representação<sup>5</sup> de um grupo que, por sua vez, traz marcas que o diferenciam de outros grupos.

Ou seja, as identidades, conforme asseveram Stuart Hall (2014), no texto “Quem precisa da identidade?”, e Tomaz Tadeu da Silva (2014), em “A produção social da identidade e da diferença”, são construídas a partir da diferença: as identidades masculinas só se efetivam a partir das distinções em relação às identidades femininas. O modo de andar, vestir e falar são exemplos de marcadores que possibilitam a distinção entre uma identidade de gênero e outra.

---

<sup>5</sup> “Roger Chartier aponta as representações sociais como formadoras de entendimento do mundo que, adotadas pelos indivíduos e grupos, lhes conferem uma dada identidade. Através das representações coletivas é possível entender como, dentro de uma sociedade, se constituem diferentes leituras do mundo; como essas leituras representam e incorporam socialmente os diferentes grupos; e, assim, legitimam e reproduzem relações sociais” (TEDESCHI, 2009, p. 154).

A sociedade, diante da existência dessa pluralidade de identidades, por meios das instituições citadas anteriormente – dentre outras –, faz circular determinados marcadores institucionalmente elaborados para que não sejam admitidas “identidades desviantes”, isto é, aquelas que não se vinculam à identidade<sup>6</sup> socialmente controlada.

Levando-se em consideração a possibilidade de existência de identidades desviantes, há a instauração de uma masculinidade e feminilidade hegemônicas, que são legitimadas e construídas de acordo com as normas. Isso se dá em função da presença de uma série de possíveis masculinidades e feminilidades que diferem das legitimadas, por isso, a utilização do adjetivo “hegemônico” para diferenciar essas variações daquelas (masculinidade e feminilidade) que são institucionalizadas.

Nas palavras de Sabat (2001, p. 18), quando se fala em masculinidade hegemônica “[...] não significa dizer que existe uma forma correta de ser homem. Significa [...] dizer que há um padrão construído que envolve determinados tipos de comportamentos, de sentimentos e de interesses”, já que ainda de acordo com a autora, que cita uma contribuição da cientista social australiana Raewyn Connell<sup>7</sup>, a existência de uma masculinidade específica pressupõe outras formas de masculinidade em torno dela. A esse respeito, Scott (1995, p. 82) menciona que:

A idéia de masculinidade repousa na repressão necessária de aspectos femininos – do potencial do sujeito para a bissexualidade – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. Os desejos reprimidos estão presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero, negando sua unidade, subvertendo sua necessidade de segurança.

Assim, a partir do nascimento, o indivíduo começa a ser moldado, inicialmente, pela instituição familiar: caso seja homem, a identidade masculina começa a ser construída por meio de um corte afetivo em relação à mãe, no intuito de ceifar qualquer indício de feminilidade que possa ser transferido ao filho. Nesse corte, percebe-se a atuação de uma espécie de violência simbólica, em uma instância primária, que é desenvolvida, gradualmente, no transcorrer dos anos, visto que o filho homem passa a frequentar lugares autorizadamente masculinos e passa por um processo de inculcação no sentido de definir o que é ser homem (masculinidade hegemônica).

---

<sup>6</sup> O termo identidade aqui foi utilizado no singular como meio de indicar o padrão homogeneizador instituído pela sociedade na tentativa de construir uma identidade única para os indivíduos.

<sup>7</sup> No artigo de Ruth Sabat (2001), a referência à cientista é feita a partir do nome Robert Connell, que Raewyn utilizava antes da transição de gênero.

São os chamados ritos de separação “que têm por função emancipar um menino com relação à sua mãe e garantir sua progressiva masculinização, incitando-o e preparando-o para enfrentar o mundo exterior” (BOURDIEU, 2012, p. 35) e para que passe a afirmar uma identidade sexual própria que é acompanhada por um grupo de indivíduos já “virilizados”, os quais adquirem a função de orientar o “recém-homem” a se adaptar a determinadas práticas da masculinidade.

Caso seja mulher, o vínculo afetivo com a mãe não é cortado, para que, nesse caso, desenvolva sua feminilidade e submissão, assim como sua progenitora. Iniciam-se as lições de aprendizado dos modos e formas de ser mulher, no sentido hegemônico, a partir dos ritos iniciais de preparação para a maternidade e para o ato de cuidar dos afazeres domésticos, já que à mulher é relegado o espaço da casa.

Como o homem está sob constante ameaça de feminilização, elaborou-se o discurso da necessidade de reafirmação contínua da masculinidade para a manutenção da virilidade. Sobre isso, Bourdieu (2012, p. 78) questiona: “ [...] o que é, apesar de tudo, a virilidade senão uma não-feminilidade?”. Nesse contexto, o homem precisa dar provas para a coletividade, para os outros homens: mostrar que continua sendo “macho”, que está em condição de superioridade.

Tal necessidade, conforme se verá, é flagrante nos contos que são analisados neste capítulo, ora na confraria, que funciona como meio de propagação da continuidade da virilidade masculina a partir do gozo sem derramamento de esperma e, portanto, sem fraquezas; ora, no “Tratado do uso das mulheres”, a partir de um guia em que a personagem apresentaria informações de como tratar a mulher como um objeto a serviço da satisfação do desejo sexual masculino.

Por esse viés, é possível observar a sociedade como um espaço de disputas simbólicas de representações de identidade de gênero, onde há formas hierarquizadas dos papéis assumidos pelos gêneros masculino e feminino, sendo o primeiro, ao longo da história, representado como superior, viril, e o segundo como submisso, frágil.

Na esteira desse discurso, Bourdieu (2012) estabelece uma análise das estruturas objetivas e das formas cognitivas que constituem a dominação masculina a partir da sociedade dos berberes da Cabília, região do norte da Argélia. Sem tentar generalizar, Bourdieu acaba indicando que determinadas considerações aplicadas a esse espaço geográfico também podem ser estendidas para outras civilizações/sociedades, isto é, não se trata de observações específicas apenas para aquela localidade, daí a possibilidade de aplicação dessa teoria para as discussões aqui propostas.

Em *A linguagem e as representações da masculinidade*, José Eustáquio Diniz Alves (2004), menciona que a masculinidade começa a ser valorizada em detrimento da feminilidade com a explicação bíblica que narra a criação de Eva a partir da costela de Adão: a mulher criada do homem e para ele. Ainda em suas reflexões, o autor menciona que após o pecado original cometido por Eva, Deus, para castigá-la, diz que multiplicaria os trabalhos e partos com dor, estando a mulher sob o poder marido, o qual teria forças para dominá-la. “Instaurou-se, então, no plano simbólico, a dominação masculina e as mulheres passaram a ser definidas como o *segundo sexo*, entendido este não apenas no sentido da ordem cronológica da criação, mas ainda no sentido de secundário e submisso (ALVES, 2004, p. 09, grifo do autor).

Bourdieu (2012) afirma que aquilo que parece natural na sociedade e que é perpetuado pela história, na verdade, é construído e reafirmado constantemente por certas instituições sociais, o que de alguma forma acaba tornando comuns determinados discursos e representações. Essas instituições, são as mesmas sugeridas por Scott (1995), anteriormente:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas [...], em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2012, p. 17, grifo do autor)

Logo, as estruturas de dominação masculina foram forjadas e continuam sendo reabastecidas ao longo do tempo com o auxílio das instituições e dos indivíduos que captam determinadas representações para si e reproduzem-nas. Tais discursos inscrevem-se no interior das trocas sociais e no próprio corpo dos indivíduos, em seu *habitus*, uma espécie de matriz cultural (sistema) que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas, por meio de intervenção nas ações e pensamentos. É em função disso que certos discursos e/ou representações tornam-se comuns na sociedade.

De acordo com o sociólogo francês, é a concordância entre estruturas objetivas e cognitivas que possibilita que certos discursos tornem-se comuns, de forma que o indivíduo aceite, tacitamente, esses discursos como acabados, “deixando, porém, de lembrar as condições sociais de sua possibilidade” (BOURDIEU, 2012, p. 17), anulando o fato de que as ideologias/discursos são elaboradas com fins específicos e não apareceram naturalmente na sociedade. Por conseguinte, o discurso da dominação masculina é aceito e reconhecido tanto por aqueles que estão em posição de dominadores, quanto aqueles que estão na posição de dominados, uma vez que esse discurso requer o consentimento dos envolvidos.

Nessa relação entre dominante e dominado são produzidas violências simbólicas, as quais se efetivam por meio de linguagens diversas. Trata-se de um ato caracterizado como “[...] suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2012, p. 7-8). Por meio da linguagem corporal, oral, escrita, dentre outras possibilidades, a violência simbólica é elaborada e efetivada para atingir os alvos para os quais se formulou.

No tópico adiante, a partir da articulação entre essas teorias que foram introduzidas e os textos literários, são apresentadas as análises dos dois contos escolhidos com enfoque para a presença do discurso sobre dominação masculina, para as relações que esse discurso estabelece com o exercício do poder, e as disputas para a reafirmação constante de uma identidade masculina hegemônica em detrimento das demais identidades possíveis, especificamente as identidades femininas.

### *1.1 Disseminações da virilidade masculina e tentativas de subversão da dominação*

Em “A confraria dos Espadas”, como foi mencionado inicialmente, a narrativa é enunciada em primeira pessoa e o narrador-personagem, caracterizado como um poeta, volta-se para o passado para relembrar determinadas passagens sobre a existência da confraria dos Espadas. Como foi apresentado na introdução deste capítulo, esse conto possui três momentos significativos que serão percorridos durante a análise: a formação e ascensão, o apogeu e o declínio da confraria.

No momento de formação e ascensão, o narrador-personagem menciona a necessidade de escolher um “nome e finalidade respeitáveis” (FONSECA, 1998, p. 123) para que a irmandade sobrevivesse. Ora, como é afirmado mais adiante que se trata de uma sociedade secreta, qual o intuito de ter nome e finalidade respeitáveis senão para o ego dos irmãos da própria confraria? Começa a delinear-se, a partir daí, a obrigação de pertencer a um grupo que se considera respeitável pela manifestação da virilidade, que é “[...] uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (BOURDIEU, 2012, p. 67, grifo do autor).

Outro ponto crucial que já deve ser percebido desde o início é o fato de que o narrador-personagem, em sua condição de poeta, tenta, em vários momentos, camuflar discursos que possam indicar os princípios da dominação masculina por meio do recurso da ironia, que a propósito, como se observa, é utilizada em larga escala nos contos cuja análise é realizada. Nesse sentido, as referências extratextuais constantes no conto – à Flaubert, às passagens históricas, e aos poetas e poemas – são maneiras de demonstrar a erudição e o conhecimento dos integrantes da confraria e, principalmente, do narrador. Essa é a autoimagem construída que se mostra ao leitor da narrativa.

Em suas discussões sobre a literatura contemporânea<sup>8</sup>, Regina Dalcastagnè (2005), no livro *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*, afirma que o narrador contemporâneo, diferentemente daquele ser ficcional onisciente e onipresente que habitava as narrativas anteriores ao início do século XX, é duvidoso, mente e se deixa enganar. “É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada [...] seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los”<sup>9</sup> (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 13). Ora, como se verá no conto, apresenta-se aqui um narrador-personagem que comunga, declaradamente, com os princípios de uma virilidade masculina inquebrantável.

Portanto, tal personagem, ainda com base nas considerações da teórica citada, não pretende passar a impressão de que conduz os fatos de forma imparcial em razão de seu envolvimento com a narrativa que enuncia. Para Dalcastagnè (2005, p. 13-14), o objetivo dos narradores suspeitos “[...] é nos envolver também, fazer que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer”. Isso manifesta-se, a princípio, pelo modo como defende os ideais da confraria e pela disposição em fundá-la para que o seu nome seja imposto, respeitosamente, perante os próprios confrades.

De acordo com Luiz Costa Lima, no ensaio “O cão pop e a alegoria cobradora” (1981, p. 144), um dos traços que singularizaram Rubem Fonseca e que já estava presente em sua obra de estreia, *Os prisioneiros* (1963), é “[...] o tematizar da incerteza sobre as exatas fronteiras entre o que é real e o que é fingido, se não mesmo falso. Até que ponto [...] a identidade das pessoas é produto da máscara com que se expõem; até que ponto não somos o fingimento com

---

<sup>8</sup> É consenso, entre vários pesquisadores/as de relevância do cenário atual (dentre eles/elas Regina Dalcastagnè (UnB)), o uso desse termo para referir-se à produção literária elaborada a partir dos anos 1960 a 1965. Nesse sentido, quando este trabalho refere-se à literatura brasileira contemporânea, pensa na produção literária a partir desse período.

<sup>9</sup> A noção de narrador não-confiável foi cunhada em 1961 por Wayne C. Booth, em *A retórica da ficção*. Em 1992, David Lodge, na obra *A arte da ficção*, também conceituou o narrador não-confiável.

que nos socializamos?”. Assim como Costa Lima aponta, percebe-se que esse traço, que permanece nas produções posteriores de Fonseca, manifesta-se em “A confraria dos Espadas” a partir de um narrador que manipula a trama narrativa para camuflar as intenções de seus discursos, conforme poderá ser visto adiante.

De volta ao assunto sobre a escolha do nome da confraria, alguns confrades afirmaram que, como a sociedade seria secreta, o nome não era importante, já que não haveria divulgação. Para endossar o argumento, eles citaram que a maçonaria e o rosa-cruzismo tinham nomes bonitos e objetivos filantrópicos, mas, mesmo assim, essas organizações/sociedades acabaram sendo alvos de uma série de acusações. No entanto, com a insistência do narrador, depois de algumas discussões foram sugeridos quatro nomes para a confraria: Confraria da Boa Cama, Confraria dos Apreciadores da Beleza Feminina, Confraria de Fodedores e Confraria dos Mãos Itinerantes.

A partir disso, é possível entrever quais são os anseios em comum dos integrantes dessa irmandade, visto que os nomes escolhidos apontam para a satisfação de um desejo sexual carnal. Por meio da ironia, o narrador desvia o sentido real do primeiro nome indicando que poderiam ser reconhecidos como dorminhocos e não como “bons de cama”, que é a imagem almejada pelo grupo, a fim de demonstrar sua virilidade. O segundo nome foi descartado por reduzir a apreciação das mulheres à beleza. Isso evidencia que a importância é dada apenas ao ato sexual, independentemente de qualquer aspecto considerado belo: o importante é realizar o coito, satisfazer vorazmente a necessidade de sexo para mostrarem a si mesmos e aos outros que sua masculinidade não foi abalada.

O terceiro nome, Confraria de Fodedores, talvez tenha sido descartado pela vulgaridade do substantivo “fodedor”<sup>10</sup>, já que essa denominação resumiria, de forma inquestionável, os preceitos do grupo. Isso fica comprovado por meio da referência ao poema de Walt Whitman, poeta americano, intitulado de “A Woman Waits for Me”<sup>11</sup>, em tradução literal, “Uma mulher espera por mim”, considerado pelo narrador como um poema “corretamente intitulado” (FONSECA, 1998, p. 124). Essa afirmação deixa transparecer que, embora o narrador ajuste constantemente seu discurso para não causar a impressão de dominador, acaba provocando a inferiorização do gênero feminino ao evidenciar que seu lugar é o espaço da submissão.

---

<sup>10</sup> **Foder:** 1. Manter relação sexual com; copular. 2. *Bras. Fig.* Provocar(-se) dano físico ou moral; (BECHARA, 2011, p. 648).

<sup>11</sup> A tradução do poema utilizada nesse trabalho foi realizada por José Paulo Paes (2006) e consta no livro *Poesia Erótica em tradução*.

Nesse sentido, é interessante agregar à pesquisa a análise do poema de Whitman no intuito de verificar o porquê da alusão a esse poema para justificar o terceiro possível nome da confraria, isto é, quais imagens desse texto poético servem de base para endossar o título de Confraria de Fodedores.

No início do poema, o eu lírico expressa: “Uma mulher espera por mim, nela tudo se contém, não falta nada,/No entanto faltaria tudo se lhe faltasse o sexo ou a umidade do homem certo” (PAES, 2006, p. 147). Com isso, indica que não falta nada à mulher em razão da existência de um homem a seu lado, causando uma relação de dependência ao deixar entrever que sem o homem a mulher não poderia e/ou não conseguiria sobreviver, visto que na ausência do varão lhe faltaria tudo, isto é, o sexo.

Na página 124 do conto, o narrador apropria-se dos quatro primeiros versos da segunda estrofe do poema de Whitman para enfatizar o que está contido no sexo. O eu lírico diz:

Tudo se contém no sexo, corpos, almas  
Significados, provas, purezas, delicadezas, proclamações, efeitos,  
Ordens, canções, higidez, orgulho, o mistério materno, o leite seminal,  
As esperanças todas, bens, outorgas, todas as paixões, belezas, amores, os  
[deleites da terra,  
[...]  
(PAES, 2006, p. 147)

Essa apropriação feita pelo narrador contribui, numa leitura rápida do poema, para a construção de uma imagem sublime do sexo, tendo em vista que o eu lírico utiliza determinados vocábulos que apontam para uma graciosidade do ato sexual, o que pode ser comprovado pelo uso de *almas*, *significados*, *purezas*, *delicadezas*, *canções*, *o mistério materno*, *esperanças*, *paixões*, *amores* e *deleites da terra*. No entanto, em uma leitura acurada, percebe-se que existem determinadas palavras que podem destoar da imagem sublime, como *provas*, *proclamações*, *efeitos*, *ordens*, *orgulho*, *bens* e *outorgas*.

Essas palavras são divergentes daquelas que possibilitam a criação de uma imagem sublime do sexo, entretanto, estão em consonância com aquilo que o eu lírico expressou na primeira estrofe: a dependência e submissão da mulher em relação ao homem. Nesse sentido, a partir do poema, podem ser feitos os seguintes questionamentos: a que ou quem se refere o eu lírico ao utilizar essas palavras? Quais provas devem ser dadas e quem será avaliado (a)? Quais serão as proclamações e quem terá o direito de fazê-las? Quais são os efeitos causados pelo ato sexual? Quem dará as ordens? De quem é o orgulho? Os bens referidos são simbólicos ou





análise é a do macho que domina e pratica determinados atos porque se trata de uma necessidade universal: é seu dever agir dessa forma, já que as identidades masculinas se formam em um campo de disputa e está sujeita a relações de poder, conforme assevera Silva (2014, p. 81).

Com o movimento alternado da ironia e do eufemismo, compreende-se que o poema, também de forma alternada, oscila entre a elevação da mulher e a sua subjugação. Vê-se que o eu lírico afirma que uma mulher espera por ele, no entanto, há a possibilidade interpretativa de que um harém o desejaria pelas suas qualidades que são destacadas no poema, o que corrobora, em partes, com o desejo da confraria de atingir o prazer com o máximo de mulheres possível, mas sem fertilizá-las, como pretende o eu lírico de Whitman.

Após esse percurso de leitura e análise, formulam-se algumas respostas para as indagações que foram realizadas no início da análise do poema. As palavras divergentes da imagem sublime do sexo, indicadas anteriormente, apontam para a mulher e obrigam-na a permanecer no estado de passividade e submissão: é ela quem precisa dar provas – leia-se satisfazer o homem no sexo; precisa também atender às proclamações do gênero dominante sem possibilidade de contrariá-lo; e as outorgas, citadas pelo eu lírico, serão ironicamente concedidas pelo próprio homem: a aprovação ou consentimento em relação aos atos praticados na relação sexual são definidos apenas por ele, que conduz a situação.

Quatro outras palavras ainda foram citadas e trazem um peso ainda maior: *efeitos*, *ordens*, *orgulho* e *bens*. Tratando-se de uma relação sexual conduzida pelos meios e formas expressados no poema, fica evidente que os efeitos resultantes desse ato são violências simbólicas praticadas pelo homem a partir de suas ordens. O orgulho, também citado no verso da segunda estrofe, pode referir-se ao orgulho do próprio homem em manter sua virilidade e o esquema de dominação masculina.

Arelado ao orgulho, é possível inserir nesse contexto a palavra *provas*. Além da mulher ter que satisfazer o homem e ser avaliada acerca de seu desempenho sexual, o homem também precisa dar provas para a coletividade masculina de que continua realizando práticas de ser homem. Daí a relação próxima entre orgulho e provas. Por fim, a palavra *bens* pode ser entendida na esfera do simbólico: o corpo da mulher é o capital que integra esses bens, compreendendo o homem como o administrador que controla as aquisições.

Em suma, é possível vislumbrar a potência fundante dada ao homem em todo o poema e o poder de imperar sobre tudo no passado, presente e futuro. Portanto, diante da análise, é possível compreender o porquê da referência ao poema de Whitman: essa menção é inserida no conto por compartilhar os mesmos princípios da confraria. Trata-se de um eu lírico que se afigura como superior à mulher, mas que também tenta reajustar sua voz poética para ludibriar

aquele que lê por meio do discurso irônico. O poema é uma tentativa de validar a terceira possibilidade de nome para a confraria: uma irmandade de Fodedores, que governam, que tem o controle absoluto sobre as mulheres e sobre o mundo no qual estão inseridos.

De volta à votação responsável por escolher o nome para a confraria, o quarto nome indicado foi Confraria dos Mãos Itinerantes, mãos ambulantes que transitam e que não se restringem a percorrer apenas um corpo. Tal nome fora sugerido por outro poeta do grupo e o narrador faz questão de mencionar que “evidentemente” havia muitos poetas entre eles. Ora, por que a presença indubitável de poetas em uma confraria que julga o sexo como ato majoritário e que reproduz discursos de dominação masculina? Trata-se de uma tentativa generalizante que indique a presença dessa personalidade nos poetas? São hipóteses levantadas a partir da análise da narrativa.

O poeta, ao apresentar a proposta de nome, ilustra-a com versos de um poema de John Donne, poeta inglês que atuou como representante dos poetas metafísicos de seu tempo. Trata-se do poema “*Elegy XIX: To His Mistress Going to Bed*”, em tradução literal, “Elegia XIX: Sua Dama indo para o leito”, cujos versos citados pelo narrador expressam: “Sedução. Permita que minhas mãos itinerantes adentrem, atrás, na frente, entre, em cima, em baixo<sup>12</sup>”, ou seja, o eu lírico masculino aqui pede permissão para que possa explorar o corpo da mulher. Com isso, o processo de eufemização se constitui para amenizar a sequência da narrativa em relação ao poema de Whitman, já que o eu lírico deste poema apresenta uma imagem elevada da mulher em grande parte do poema, conforme pode ser observado abaixo:

[...]  
Solte esse cinto, como uma zona do céu cintilante  
Mas, abrangendo um mundo longínquo e justo.  
[...]  
Seu vestido caído, tal estado de beleza revela,  
Como quando os prados floridos roubam as sombras das colinas.  
[...]  
“Em tais vestes brancas, os anjos do céu costumavam ser  
Recebidos por homens; tu, anjo, trouxe contigo  
Um céu como o paraíso de Maomé; [...].<sup>13</sup>  
(ABRAMS; GREENBLATT, 2000, p. 1256)

<sup>12</sup> Tradução minha. No original: “*Seduction. License my roving hands, and let them go before, behind, between, above, below*” (FONSECA, 1998, p. 124).

<sup>13</sup> No original: “[...] *Off with that girdle, like heaven's zone glistening, / But a far fairer world encompassing*”. [...] *Your gown going off, such beauteous state reveals, / As when from flowery meads th' hill's shadow steals. [...] In such white robes, heaven's angels used to be / Received by men; thou, angel, bring'st with thee / A heaven like Mahomet's paradise; [...]*”.

Percebe-se que o poema evoca certas imagens que contribuem para o processo de elevação da figura feminina, tais como: a referência ao cinto cintilante, adjetivo que também se estende para aquela que usa esse acessório; e a exaltação do corpo da mulher e sua comparação com um ser celestial, sendo visível uma perspectiva romântica que envolve os versos do poeta inglês.

No entanto, é importante destacar que, mesmo com a projeção dessas imagens de elevação, o objetivo do eu lírico é induzir a mulher a se despir e levá-la para a cama, que ele chama de templo do amor. Nesse contexto, chega a mencionar que o seu anjo não faz com que seus cabelos fiquem de pé, mas sim a carne, numa referência ao órgão genital masculino. Afinal, a cópula ainda é o ponto central do poema e por isso a referência a ele na indicação do nome para a confraria, cumprindo o papel de eufemizar o poema de Whitman, citado na indicação do nome anterior.

Entretanto, o nome Confraria dos Mãos Itinerantes “foi descartado por ser um símbolo primário” (FONSECA, 1998, p. 124) dos objetivos do grupo, o qual não desejava vincular os anseios da Irmandade apenas às preliminares do ato sexual, visto como uma forma de conhecimento do corpo da mulher, como algo superficial. Na verdade, o interesse coletivo é a invasão desse corpo: invasão com todas as possibilidades semânticas do termo.

Após as discussões realizadas entre os confrades, considerando os argumentos bem elaborados que apresentaram para tentar validar cada proposta – bem como para recusar cada uma delas –, o nome da confraria é decidido pelo grupo:

Enfim, depois de muita discussão, acabou sendo adotado o nome Confraria dos Espadas. Os Irmãos mais ricos foram seus principais defensores: os aristocratas são atraídos pelas coisas do submundo, são fascinados pelos delinquentes, e o termo Espada como sinônimo de Fodedor veio do mundo marginal, espada fura e agride, assim é o pênis tal como o vêem, erroneamente, bandidos e ignorantes em geral. (FONSECA, 1998, p. 124)

Aqui vemos o ápice do movimento de ascensão com a escolha do nome da confraria, uma Confraria dos Espadas, um instrumento que atua como arma de combate, que fere e viola o corpo de outrem. Tal nome foi amplamente defendido pelos confrades mais nobres do grupo, conforme registra o narrador, o qual menciona que esses confrades são atraídos pelas coisas do mundo marginal, atraídos por peculiaridades de um espaço não legitimado.

Diante desse posicionamento dos integrantes mais nobres da confraria, o narrador entra em cena, novamente, para abrandar o discurso sobre dominação expondo que são os bandidos

e ignorantes que veem o pênis como uma espada que fura e agride. Diferente disso, os Irmãos da confraria não possuem essa concepção relacionada ao órgão sexual masculino.

A suavização continua com a sugestão do narrador para que, em vez de utilizar o vocábulo “espada”, fosse utilizado um nome simbólico, “o de uma árvore ornamental cultivada por causa de suas flores, [...]” (FONSECA, 1998, p. 124-125), no entanto, não consegue sustentar seu mascaramento e exprime sua intenção ao falar sobre a correspondência entre o pênis e a árvore, sendo que o primeiro é conhecido vulgarmente como “pau ou cacete”, voltando ao discurso do membro que agride.

A sugestão de modificação não é aceita, já que “Espada [...] tinha força vernácula, e a rafaméia<sup>14</sup> mais uma vez dava sua valiosa contribuição ao enriquecimento da língua portuguesa” (FONSECA, 1998, p. 125), isto é, ironicamente, a classe baixa contribuía para a circulação de um novo vocábulo que se desprende do submundo e chega ao espaço da classe média-alta corporificada na forma da confraria. Um vocábulo que, diferentemente das personagens, que por vezes estão impedidas de frequentar determinados espaços, consegue transitar por diferentes lugares.

Posteriormente, o narrador trata de apresentar a crença que reuniu todos os integrantes daquela Irmandade: acreditavam que a cópula era a única coisa que importava para o ser humano, especificamente para o homem. Embora a crença seja enunciada pela voz do narrador, entende-se que representa a voz coletiva de todas as demais personagens que ali se encontravam, como quando menciona que: “Foder é viver, não existe mais nada, como os poetas sabem muito bem” (FONSECA, 1998, p. 125). A partir dessa frase, fica marcada a ideologia máxima que move os confrades a ponto de atribuírem a ela um caráter superior às demais quando afirma que “não existe mais nada” além do sexo. Daí, pode-se deduzir que a vida sem a prática sexual seria uma não-vida.

Interessante frisar o fragmento em que o narrador afirma que os poetas “sabem muito bem” que foder é viver. Trata-se de uma ressonância da passagem em que foi garantida a presença evidente de poetas no grupo. Presença que indica concordância com as ideologias e discursos ali proferidos, já que é isso que os agrupa.

Então, é possível chegar à conclusão de que o narrador expressa uma determinada personalidade comum entre os poetas, a partir das hipóteses que foram levantadas anteriormente. Numa concepção generalizante, estes, na visão do narrador, são ávidos por sexo. No entanto, para restringir, em certa medida, essa concepção que abarca todos os poetas, faz-

---

<sup>14</sup> Expressão utilizada no Norte e Nordeste do Brasil para se referir às pessoas da classe baixa.

se a ressalva de que talvez possa ser uma peculiaridade encontrada entre os poetas e escritores de Rubem Fonseca, que em sua maioria são retratados como amantes vorazes do sexo e do relacionamento com várias mulheres no desenrolar das narrativas.

Além disso, o fato de ter poetas na Confraria também pode ser explicado pela ausência de separação entre alto e baixo em relação à função/profissão/posição social das personagens na prosa de Fonseca. Em “O Cobrador”, conto que será analisado no segundo capítulo, o narrador-personagem é um marginalizado e poeta que se torna assassino. E na Confraria, o poeta e o submundo marginal não são excludentes: Rubem Fonseca, de acordo com esse posicionamento, joga com altos e baixos.

Na sequência da narrativa, é possível perceber também a interferência do escritor. Ao expor o objetivo que motivou a fundação da confraria – descobrir como atingir o pleno orgasmo sem ejaculação –, o narrador faz referências históricas à Rainha de Aragão, que estabeleceu como regra, para aqueles que habitavam seu reino, “o número de seis cópulas por dia” (FONSECA, 1998, p. 125), e uma menção a Gustave Flaubert ao se valer de um fragmento dito pelo escritor francês. Após a citação inserida no texto há uma ressalva que se interpõe no discurso da narrativa: “(já falei disso num dos meus livros)” (FONSECA, 1998, p. 125).

Nesse fragmento, o que se percebe é a presença de um escritor empírico/Rubem Fonseca que interfere e manifesta sua voz (enxertada no texto entre parênteses) para estabelecer vínculos no interior de sua produção literária por meio de referências ao que já foi utilizado por ele em seu processo de escrita, provocando diálogos entre um texto e outro. Nesse caso, o livro citado pelo autor é o romance *Bufo & Spallanzani*, já citado neste trabalho. Nessa narrativa romanesca, o narrador Gustavo Flávio cita algumas palavras de Flaubert no início do romance: “*reserve ton priapisme pour le style, fous ton encrier, calme-toi sur la viande... une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang*”<sup>15</sup> (FONSECA, 2011, p. 10), cujo final é novamente utilizado no conto “A confraria dos Espadas” para enfatizar que a emissão do líquido seminal causa mais cansaço do que uma hemorragia de três litros de sangue, isto é, o esperma concentra em si mais vida do que o sangue, na visão compartilhada pela personagem.

Ainda sobre isso, o narrador-personagem do conto afirma que Flaubert considerava que o ser humano não conseguia copular seis vezes por dia, e em função dessa ideologia – por não se enquadrar ao princípio hegemônico da masculinidade que não admite cansaço na relação sexual –, o narrador menciona que “Flaubert não era, sabemos, um Espada” (FONSECA, 1998, p. 125). Outra referência nesse sentido é feita também em *Bufo & Spallanzani*: “Meu

---

<sup>15</sup> “Reserve a sua excitação exagerada para o estilo, foda-se o seu tinteiro, acalme-se na carne... uma onça de esperma perdida fatiga mais que três litros de sangue”. Tradução minha.

pseudônimo, Gustavo Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert; naquela época, como Flaubert, eu odiava as mulheres” (FONSECA, 2011, p. 141).

A partir dessas referências a Flaubert – o fato de não ser Espada e odiar as mulheres – percebe-se o mesmo processo de inferiorização que tende a reduzir a condição da mulher, e que nessas passagens está voltado para uma masculinidade não hegemônica que deve ser reprimida. A saída é a construção de um discurso que tem por objetivo zombar do escritor francês por não corresponder às imposições da identidade masculina hegemônica.

Em seguida, para justificar a necessidade de criação do MOSE, o narrador apresenta o seguinte argumento: os chineses, há mais de três mil anos, já haviam dito que o homem poderia ter vários orgasmos sem ejacular. Além disso, acrescentam um dado estatístico para validar a justificativa: o homem “ejacula em média cinco mil vezes durante sua vida, expelindo um total de um trilhão de espermatozóides” (FONSECA, 1998, p. 126). Portanto, desenvolver a técnica permitiria o orgasmo sem ejaculação, já que não seria necessário desperdiçar toda essa quantidade de líquido seminal.

Ainda nessa linha de pensamento, o narrador-personagem caracteriza os homens em geral como uma espécie de macaco, numa referência à falta de pensamento lógico, pois, segundo ele, bastaria que apenas alguns se ocupassem da reprodução da espécie. Os membros do grupo sabiam que o homem, “[...] livrando-se de sua atrofia simiesca, [...] poderia ter vários orgasmos consecutivos sem ejacular, orgasmos que lhe dariam ainda mais prazer do que aqueles de ordem seminal, que fazem do homem apenas um instrumento cego do instinto de preservação da espécie” (FONSECA, 1998, p. 126).

Desse modo, passa-se ao momento do apogeu da confraria (o momento mais curto da narração, que se concentra com maior ênfase na formação e ascensão, e posteriormente no declínio da Irmandade), instaurado com o desenvolvimento da técnica do MOSE – Múltiplo Orgasmo Sem Ejaculação. De acordo com o narrador, foram necessários elaborados e penosos exercícios físicos e espirituais para que a técnica fosse aprimorada, e os confrades mantinham sigilo sobre os procedimentos que culminaram no MOSE. Enfim, conseguiram livrar-se do cansaço provocado pela emissão de líquido seminal.

A partir das teorias utilizadas para fundamentar as análises, é possível entender que, a partir disso, as personagens que compõem a confraria alcançaram o auge do *status* de masculinidade: participavam de um grupo de “machos” que foram reunidos por serem “fodedores” e que, portanto, entendiam que o ato sexual era a coisa mais importante para eles. Assim, poderiam manifestar todo o seu poder de dominação e não precisariam se entregar ao cansaço sexual, visto que poderiam copular quantas vezes quisessem, transparecendo a

virilidade em toda a sua pompa. Para validar essas afirmações, é possível convocar a seguinte citação de Bourdieu a respeito do ato de compartilhar a sexualidade:

À diferença das mulheres, que estão socialmente preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, [...] os rapazes tendem a “compartimentar” a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo. (BOURDIEU, 2012, p. 30)

Tomando como base as afirmações de Kathryn Woodward (2014), em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, acerca da produção das identidades, é possível ver a confraria como um modo de disseminação das práticas de ser homem a partir da socialização coletiva dessas práticas em um processo que busca consolidar, constantemente, a identidade sexual masculina hegemônica: uma identidade que foi produzida e encontra-se em processo de manutenção.

Nesse contexto, é interessante pensar também no efeito concreto da dominação que extrapola as vias simbólicas e manifesta-se por meio da técnica do MOSE, tida como um recurso simbólico que provoca efeitos materiais: se não há ejaculação, logo, não há possibilidade de reprodução humana. A técnica do MOSE<sup>16</sup>, direta ou indiretamente, é um método contraceptivo que começou a ser delineado a partir do momento em que o narrador afirmou que os homens eram parecidos com macacos por desperdiçarem tanto sêmen, quando apenas alguns poderiam fazê-lo. O narrador chega a comentar que o prazer proveniente da ejaculação faz “[...] do homem um instrumento cego do instinto de preservação da espécie” (FONSECA, 1998, p. 126), o que não é viável, já que a função de instrumento é imposta à mulher, no sentido de usá-la como objeto para a satisfação dos desejos sexuais masculinos e sem que possa ter controle sobre seu próprio corpo.

Percebe-se aí, uma construção do feminino como inferior para que o masculino se sobreponha: uma identidade que se afirma em detrimento da outra que é vista como a diferença, “[...] o componente-chave em qualquer sistema de classificação” (WOODWARD, 2014, p. 42), para o estabelecimento de uma hierarquia, fazendo com que o diferente seja o polo negativo da relação. Em suma, a partir de um processo de destruição do outro, o gênero masculino impõe-se como superior e inferioriza o gênero feminino para que aquele não possa ser visto como instrumento.

---

<sup>16</sup> Pode-se afirmar que essa técnica, tomando como base as teorias da identidade, é uma consequência material da identidade. Logo, percebe-se que a identidade está situada no plano simbólico, mas adquire contornos concretos, conforme explicam Woodward (2014) e Silva (2014).

Automaticamente, processa-se o controle sobre o corpo de outrem, sobre o corpo da mulher, visto que, a partir da técnica, ela não pode decidir se quer ter filhos ou não: quem decide é o homem, que nesse caso, já escolheu qual caminho seguir. Nesse contexto, é possível também recuperar as imagens do poema de Whitman, em que o eu lírico também exerce controle sobre o corpo da mulher e dos filhos e filhas que serão gerados, com a diferença de que no poema há o desejo de procriação por parte do eu lírico.

Entende-se que para controlar o corpo da mulher, inicialmente, há o condicionamento do próprio corpo masculino a fim de atingir o orgasmo sem ejaculação. A partir daí, o homem entra em contato com o corpo feminino e consegue atingir o prazer sem cansaço e sem possibilidade de reprodução. Retomando a comparação com o macaco realizada quando o narrador apresentou seus argumentos para sustentar a necessidade do MOSE, depreende-se que esse autodomínio seria o ápice da inteligência, o triunfo da racionalidade sobre o instintivo, o biológico.

Após o desenvolvimento do MOSE, o apogeu da confraria dura o prazo de seis meses e entra em declínio. Tal movimento de descida inicia-se com a convocação de uma assembleia em que um dos confrades relata que “a mulher dele, percebendo a não-ocorrência de *emissio seminis* durante a cópula, concluíra que isso podia ter várias razões, [...]: ou ele estava economizando o esperma para outra mulher, ou então fingia sentir prazer [...]” (FONSECA, 1998, p. 127, grifos do autor).

Como consequência disso, a mulher deixou de sentir prazer no sexo, e a justificativa dada pelo narrador é que “na verdade ela queria a viscosidade do esperma dentro da sua vagina ou sobre a sua pele, essa secreção pegajosa e branca lhe era um símbolo poderoso de vida” (FONSECA, 1998, p. 127). Com tal justificativa, mais uma vez constrói-se o discurso da ironia, visto que a mulher esclareceu os motivos pelos quais deixou de sentir prazer – a suspeita de uma amante ou fingimento de satisfação sexual – e o narrador trata de desviar a atenção para o esperma como um símbolo poderoso de vida, e termina: “a mulher não disse, mas com certeza o exaurimento dele, macho, representava o fortalecimento dela, fêmea” (FONSECA, 1998, p. 127).

A partir desse último fragmento, percebe-se que, na visão masculina, retirar o sêmen de um homem poderia possibilitar o empoderamento da mulher, já que ela retiraria dele sua força, sua potência, e isso não poderia acontecer. Logo, o autocontrole seria uma forma de anular esse poder feminino e manter as rígidas estruturas dos discursos de dominação masculina.

Mais uma vez, o narrador manipula o discurso da mulher tecendo comentários sobre aquilo que ela pensa em relação à ausência de sêmen, o que também se configura como uma

forma de dominação: o domínio sobre a voz do gênero feminino, como ocorreu nos exemplos citados na referência à coletânea de contos *Ela e outras mulheres*. Nesse contexto de insatisfação da mulher, é perceptível que a ironia insere-se em um argumento que se apresenta de forma inversa: em tese, é pelo gozo feminino que o homem se satisfaz, como o próprio narrador afirma no conto:

Sem esses ingredientes ela não sentia prazer e, aqui vem o mais grave, se ela não sentia prazer o nosso confrade também não o sentia, pois nós, da Confraria dos Espadas, queremos (necessitamos) que nossas mulheres gozem também. Esse é o nosso moto (não o cito em latim para não parecer pernóstico, já usei latim antes): Gozar Fazendo Gozar. (FONSECA, 1998, p. 127)

Ora, o mais grave (e importante) nessa situação é ausência do sentimento de prazer do homem, e além disso, o controle do corpo mais uma vez se manifesta, já que necessitam de que as mulheres gozem também: o corpo da mulher transforma-se em um território de disputas. Em suas discussões sobre o simbolismo do gozo, Bourdieu (2012) afirma que “o gozo masculino é, por um lado, gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar [...]” e continua dizendo que os homens “esperam do orgasmo feminino uma prova de sua virilidade e do gozo garantido por essa forma suprema da submissão” (BOURDIEU, 2012, p. 30). Ou seja, trata-se de um gozo masculino produzido pelas sensações emitidas pela mulher que diretamente demonstram que o homem conseguiu efetivar o ato sexual, proporcionar prazer a ela e comprovar sua masculinidade, sua virilidade.

No entanto, após o relato do confrade, os membros chegaram à conclusão de que se tornaram biologicamente incapazes de emitir o líquido seminal, uma vez que estavam dependentes dos exercícios que motivaram o MOSE, sem que isso pudesse ser anulado de alguma forma. Aos poucos, outros confrades começaram a ter os mesmos problemas. Com isso, finda-se a confraria dos Espadas, sob o juramento de que a técnica do MOSE não seria revelada. No entanto, uma solução para o aparente “problema” apresentado é encontrada pelos membros do grupo, fazendo com que dominação masculina seja perpetuada:

*Continuamos tendo uma mulher à nossa espera, mas essa mulher tem de ser trocada constantemente, antes de descobrir que somos diferentes, estranhos, capazes de gozar com infinita energia sem derramamento de sêmen. Não podemos nos apaixonar, pois nossas relações são efêmeras.* (FONSECA, 1998, p. 128, grifo meu)

Por meio da referência ao poema de Whitman no início da citação, os confrades entendem que a solução encontrada é a troca constante de mulher, de forma que a virilidade

masculina seja mantida e permita que mais e mais mulheres possam ser provas do desempenho “espetacular” dos homens que desenvolveram a técnica do MOSE.

Em sua tese de doutorado, intitulada *Reis de paus: Carlos Heitor Cony e Rubem Fonseca*, Calina Fujimura (2011, p. 138) afirma que “a escrita de Rubem Fonseca carrega essa ideia de um comportamento padrão que irá se prolongar [...]”. No final de “A confraria dos Espadas”, o leitor tem essa impressão, pois, como os confrades não podem permanecer com a mesma mulher – em função da incapacidade de jorrar o líquido seminal –, eles continuarão a disseminar um comportamento padrão já instituído pelos discursos do patriarcado e reafirmados na confraria.

Além disso, justificam a impossibilidade de apaixonarem-se, pois, ironicamente, “precisam” ter relações efêmeras. Com isso, as formas de coragem que são exigidas pela masculinidade continuam ativas, já que nem por isso as personagens que compõem a confraria caracterizam-se como fracas ou perdem sua autoestima: continuam pertencendo ao mundo dos homens.

Nesse contexto, pode-se convocar uma reflexão significativa de Bourdieu (2012, p. 85) ao dizer que “a estrutura impõe suas pressões aos dois termos da relação de dominação, portanto, aos próprios dominantes, que podem disto se beneficiar, por serem, como diz Marx, ‘dominados por sua dominação’”, ou seja, a dominação masculina é uma representação que aprisiona tanto homens quanto mulheres: estas por serem o alvo da dominação e aqueles forçados a reproduzir um discurso construído historicamente sob pena de não se enquadrarem na cadeia da masculinidade hegemônica e serem considerados como fracos e delicados, que são características atribuídas a outras formas de masculinidade e às mulheres.

Por fim, como foi dito no início do capítulo, é possível observar uma leve tentativa de subversão do discurso de dominação por parte das mulheres, as quais inicialmente tentam argumentar e conter a situação que se desenrolava na narrativa. Para isso, reivindicaram explicações para a não emissão do sêmen, conjecturando determinadas possibilidades. Concretamente, passaram a abandonar os homens. No entanto, a existência de um discurso que se estende sobre as demais mulheres impede que a subversão aconteça em larga escala.

Em suas discussões sobre as relações de poder em *Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber*, Foucault (2003, p. 232) entende que essas relações “suscitam [...], apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência”. Um exemplo dessa ideia é representada no conto da seguinte forma: como as mulheres decidiram abandonar seus maridos como forma de resistência ao

controle de seus corpos e à dominação masculina em geral, os membros da confraria encontraram nas relações efêmeras e na troca constante de mulheres uma possibilidade de manter a dominação com mais força, no sentido de que poderiam atingir uma quantidade maior de mulheres, visto que não permaneceriam presos a uma, apenas.

Observa-se que a linguagem construída na narrativa é formada por um movimento alternado entre ironia e eufemismo em que o narrador mobiliza em seu processo de (des)construção do discurso sobre dominação masculina. Além disso, não se pode esquecer de destacar a presença de um discurso persuasivo que constitui-se com argumentos sólidos – por meio de referências verídicas a outras obras, dados estatísticos e documentos antigos que foram citados no conto – que contribuem para a imagem de um homem que tem ideias corretas, visto que “ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, da maior competência, e até da maior eficácia social por parte daquele que fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 19), e essas características são visíveis nos discursos da narrativa.

Percebe-se, por meio da análise do conto, que o uso da violência simbólica é uma das engrenagens que movimenta as relações de poder que estão inseridas nos discursos sobre dominação masculina. Como foi visto, para permanecer em posição privilegiada na cadeia de relações de exercício do poder, a violência simbólica configura-se como o instrumento que garante a permanência do sistema.

Nessa mesma perspectiva, passa-se à análise do conto “Tratado do uso das mulheres”, em que o uso dos vocábulos “tratado” e “uso”, no título da narrativa, já contribuem para que o discurso sobre dominação masculina seja principiado. Em primeiro lugar, pela ironia na utilização da palavra tratado, que pressupõe um acordo formal realizado com anuência de duas partes, sendo que nesse conto, o tratado, com caráter normativo, é imposto pelo gênero masculino – por meio da personagem Francisco/Fernando – sem que haja concordância do gênero feminino em relação às regras ali elencadas. Em segundo lugar, pela presença do verbo “usar” que, nesse contexto, contribui para a redução da mulher a um objeto/acessório.

Isso confirma a construção sócio-histórica em que “são os homens que formulam as regras, que organizam a sociedade, que estabelecem territórios e fronteiras” (TEDESCHI, 2009, p. 144), ou seja, de acordo com isso e com a visão apresentada no conto, a mulher torna-se um objeto que necessita de orientações para ser manipulado corretamente a partir dos desejos daquele que está em posição dominante.

Nesse sentido, entende-se que “a objetificação sexual é o processo primário de sujeição das mulheres. Ela liga o ato com a palavra, a construção com a expressão, a percepção com a

efetivação, o mito com a realidade. O homem fode a mulher; sujeito, verbo, objeto” (MCKINNON *apud* SCOTT, 1995, p. 77). Logo, a constituição desse processo primário de sujeição já está visível a partir do título do texto e desenvolve-se durante a narrativa a partir das ligações mencionadas na citação.

Antes de perscrutar a superfície do texto que apresenta o desenrolar do diálogo entre Francisco/Fernando e Heloísa, é interessante observar que, novamente, há um discurso permeado pela ironia e que em todo o texto há a predominância da voz de Francisco/Fernando<sup>17</sup>, pois “[...] como sempre se dá em uma relação de dominação, as práticas e as representações dos dois sexos não são, de maneira alguma, simétricas” (BOURDIEU, 2012, p. 29).

A narrativa inicia-se com uma aparente coincidência que visa a justificar o ato que pretende ser realizado: a personagem Francisco Nunes Correia manifesta seu desejo de escrever um livro com um título igual ao de outro livro escrito em 1572 pelo espanhol Francisco Nuñez Oria. *A priori*, nota-se a semelhança entre os nomes e, depois, o Francisco do presente da narrativa comenta ainda o fato de que ambos são médicos e de que o ano de publicação do livro do médico espanhol corresponde ao final do número do telefone que possui.

Heloísa, desde o princípio do diálogo, assume uma posição de descontentamento com o desejo de Francisco e não confere muitos créditos a esse projeto de escritura. Esse descontentamento é a mola propulsora para a resistência ao discurso sobre dominação masculina, que faz com que Heloísa questione e tente subverter a ordem instaurada pelo gênero masculino.

Nota-se também, a princípio, que as falas das personagens são marcadas por aspas. A partir disso, levanta-se a hipótese de que a função desse recurso gráfico é fazer com que as próprias personagens assumam a responsabilidade por seu discurso, diante da inexistência de um narrador, configurando o que Norman Friedman (2002, 178, grifo do autor), no texto “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, denominou de “modo dramático”:

As informações disponíveis ao leitor no Modo Dramático limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: nunca há, entretanto, nenhuma indicação direta sobre o que eles percebem [...], o que pensam ou sentem. Isso não significa dizer, claro, que os estados mentais não possam ser *inferidos* a partir da ação e do diálogo.

---

<sup>17</sup> Isso foi observado em relação à quantidade de palavras presentes nas falas de cada uma das personagens.

Voltando ao diálogo das personagens, percebe-se que Heloísa mostra-se indignada com a escolha do título do livro: *Tratado sobre o uso das mulheres*. Assim, a própria personagem começa a questionar a utilização do verbo “usar”, e diferentemente do conto analisado anteriormente, não há tantas tentativas de eufemização por parte de Francisco, que afirma diretamente: ““O que os homens fazem com as mulheres na cama senão usá-las?”” (FONSECA, 2002, p. 130).

Observa-se, então, a configuração das mulheres como instrumentos simbólicos da política masculina, “[...] reduzidas à condição de instrumentos de produção e reprodução do capital simbólico e social” (BOURDIEU, 2012, p. 56). Isso pode ser depreendido por meio da formação identitária de uma personagem que não se ocupa em tentar camuflar seu posicionamento acerca da relação entre homem e mulher. Mesmo quando Francisco apresenta seus argumentos, estes são demasiadamente machistas.

Vê-se uma consciência engessada, formada pelos discursos de dominação historicamente construídos, e mesmo diante dos apelos de Heloísa, Francisco continua afirmando que sua forma de agir e pensar é a correta: ““Digamos que eu me sirva de você, como se fosse uma iguaria. Ao praticar com você a *introductio penis intra vas*, eu te como, como dizemos muito apropriadamente em nossa bela língua”” (FONSECA, 2002, p. 130).

Neste fragmento, destaca-se a comparação da mulher como uma iguaria, uma comida saborosa que serve para alimentar o homem e satisfazer suas vontades. O verbo “comer” como sinônimo de ato sexual, vulgarmente utilizado, continua estabelecendo a relação de dois polos entre dominante e dominado, entre aquele que come (ativo) e aquela que é comida (passivo), pois “o privilégio masculino [...] impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade [...] submetido às exigências imanentes à ordem simbólica [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 64). Francisco faz questão de enfatizar que o uso desse verbo é muito apropriado para essa ocasião, exaltando a beleza da língua ao comportar tal vocábulo.

Assim como o narrador de “A confraria dos Espadas”, Francisco começa a construir sua autoimagem ao mostrar o cultivo de uma cultura intelectualizada que revela sua personalidade: a utilização da expressão latina *introductio penis intra vas* – a penetração do pênis na vagina – , evidencia a riqueza de seu vocabulário e o seu vasto conhecimento, que pode ser percebido durante a narrativa. Assim, é interessante pensar também que esse conhecimento foi adquirido para sustentar suas afirmações que reproduzem a dominação masculina como meio de legitimá-la.

Em seguida, Heloísa tenta subverter sua posição de inferioridade no discurso narrativo dizendo: ““Eu também te como. Você devia chamar o seu livro de *Tratado do uso das mulheres*

*e dos homens*” (FONSECA, 2002, p. 130, grifos do autor). No entanto, seu argumento não foi elaborado o suficiente para convencer Francisco, o qual aponta que dizer que as mulheres comem os homens não é uma metáfora perfeita, visto que o executor ato de “comer”, como sinônimo de sexo, necessita de um pênis para que a metáfora adquira sua perfeição, de acordo com os comentários de Francisco.

Quando questionado sobre os temas que seriam abordados em seu tratado, Francisco menciona que desenvolverá os seguintes tópicos: “[...] de que maneira o uso das mulheres pode ser danoso ou proveitoso; como resistir às tentações da carne; os riscos higiênicos, os riscos dos excessos; o coito como uma atividade imprescindível para assegurar a saúde do corpo e da mente humanos” (FONSECA, 2002, p. 130-131). Para ampliar a discussão desses assuntos, recorrerá a estudos realizados entre os séculos V e XV:

“[...] o *Liber minor de coitu*, do século XV, escrito em latim. O *El speculum al foderi*, século XV, escrito em catalão. Este outro é a obra básica, de Constantino, o Africano, *De coitu*, do século XI, referência de todos os tratados de medicina da Idade Média, que desenvolveram as teses de Galeno sobre a necessidade higiênica de expulsar com regularidade o sêmen do corpo humano...”. (FONSECA, 2002, p. 131, grifos do autor)

Tais obras são utilizadas, possivelmente, para justificar seus argumentos, bem como para atualizar o conteúdo ali disposto de acordo com o presente da narrativa. Destaca-se também, nessa passagem, a referência às teses do médico e filósofo romano Galeno, o qual refletiu sobre a necessidade de expulsar o sêmen com regularidade. Vê-se uma apropriação desse discurso para justificar a necessidade da presença do corpo da mulher para que o líquido seminal seja expulsado, já que o homem não pode fazer isso senão pela via do ato sexual.

Após apresentação do embasamento teórico que possibilitará a consolidação do guia do coito, Francisco continua apresentando seus argumentos à Heloísa:

“A igreja, no século XXI, ainda se prende, de certa maneira, aos ditames bíblicos sobre a necessidade de reproduzir, como está no Gênesis, 1,28. Para esses fanáticos, indiferentes ao fato de vivermos num mundo em que existe gente em excesso, o objetivo do coito seria a geração de novos seres. Mas a finalidade do coito deve ser o prazer. Não vou, portanto, ao contrário do meu antecessor, ensinar também a usar as mulheres para fazer filhos. Exatamente o oposto”. (FONSECA, 2002, p. 131-132)

Francisco desenvolve, nessa passagem, um discurso que segue na direção oposta de alguns preceitos cristãos ao considerar que a igreja, na contemporaneidade, ainda vê a necessidade de reprodução. Essa instituição é caracterizada pela personagem como formada por

indivíduos que admiram excessivamente os escritos bíblicos, e para tanto, argumenta citando os fatores de superpopulação.

Assim como o narrador do conto anterior, Francisco afirma que o único objetivo do coito é o prazer, e especificamente, o prazer masculino. Contrariamente ao médico espanhol, o Francisco do presente da narrativa não pretende ensinar as mulheres a procriar, mencionando que deseja ensinar o oposto disso. Delineia-se, tanto nessa narrativa quanto no conto anterior, um princípio de contracepção, de interdição do corpo da mulher controlada pelo gênero masculino dominante.

Diante da argumentação de Francisco ao abordar que o objetivo do coito é o prazer, Heloísa questiona-o, novamente, dizendo: ““Porém, um dos tópicos mencionados por você é como resistir à tentação da carne. Não é um apelo à castidade?”” (FONSECA, 2002, p. 132). A partir dessa indagação, percebe-se que a personagem Heloísa, durante todo o diálogo, tenta encontrar alguma brecha, um desvio no discurso de Francisco para fazê-lo entrar em contradição a partir dos pontos falhos que tenta evidenciar com seus questionamentos, na tentativa de validar seu discurso. No entanto, pela construção da narrativa, observa-se que o privilégio dos argumentos mais consistentes e bem elaborados é dado a Francisco, e não a ela.

Nesse caso, o questionamento feito por ela traduz uma possível contradição na fala de Francisco, que havia afirmado positivamente a necessidade do ato sexual e, ao mesmo tempo, pretendia desenvolver um tópico de seu manual sobre como resistir às tentações da carne. Entretanto, mais uma vez, dotado de argumentos sólidos, Francisco explica em qual situação a resistência deve ser adotada: “[...] Eu estou numa festa e uma mulher extremamente atraente me leva para o banheiro para que eu a coma. Estou morrendo de tesão por ela, mas não tenho uma camisinha comigo. Então tenho que resistir à tentação da carne”” (FONSECA, 2002, p. 132).

Desse modo, fica claro que, na visão de Francisco, o homem deve resistir à atração por uma mulher apenas se não possuir uma camisinha no momento, evitando assim a possibilidade de gravidez ou a contração de doenças sexualmente transmissíveis. Mais uma vez, uma forma contraceptiva de agir, de dominar o corpo feminino.

O estereótipo delimitado pelo personagem revela que se uma mulher não fosse atraente, ele não sentiria vontade de fazer sexo com ela. Logo, não teria necessidade de resistir, pois não seria uma tentação. Isto é, projeta um ideal de mulher que corresponda às suas expectativas. Destaca-se também, ainda nesse fragmento, mais uma vez a presença do “coma” ao se referir ao ato sexual.

Diante dessa suposição, Heloísa mostra-se revoltada ao imaginar que a situação do banheiro tenha acontecido com Francisco, o qual afirma que ocorreu algo parecido com ele antes do envolvimento com ela. Na oportunidade, ele não conseguiu resistir à tentação, e esse é mais um desvio a favor de Heloísa, que não hesita em questionar como ele poderia ensinar outros homens a resistir às tentações da carne se nem mesmo ele conseguiu fazer isso.

Heloísa continua impaciente e pergunta há quantos anos o episódio do banheiro havia acontecido, pois estava receosa em relação à Aids, que segundo ela ficava incubada por um determinado tempo. Francisco tranquiliza-a dizendo que depois do ocorrido fez todos os exames para eliminar qualquer dúvida. Heloísa retruca e tenta tomar a rédea das decisões: “Vamos fazer outros amanhã. Amanhã, viu? E você só me come sem camisinha depois de eu ver o resultado” (FONSECA, 2002, p. 133).

Intrigante o fato de que Heloísa também utiliza o verbo “comer ” para referir-se ao ato sexual. Isso é explicado pela evidente imersão da personagem no discurso de dominação masculina, passando a reproduzir discursos que a violentam simbolicamente sem que se dê conta disso.

Bourdieu (2012), em suas reflexões, explica que as estruturas de dominação tornam-se comuns em determinados espaços, o que permite que os indivíduos reproduzam construções discursivas formadas pela sociedade de forma consciente: “E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se vêm envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica” (BOURDIEU, 2012, p. 45). Heloísa, desse modo, além de estar em posição desprivilegiada nessas estruturas de dominação, também reproduz os discursos que atingem-na diretamente.

O auge do discurso sobre dominação masculina acontece quando Heloísa enuncia que o livro que o parceiro pretende escrever será um monte de idiotices que ela caracteriza como enganosas e aconselha-o a escrever suas ideias em banheiros, vulgarizando-as e expressando em qual espaço elas deveriam ser inscritas, mas, Francisco retruca:

“Nós, os homens, somos diferentes das mulheres... Reconheço, como os velhos tratadistas, que as mulheres também têm apetites sexuais, mas não tão insaciáveis quanto os masculinos. Na verdade vocês não têm essa impulsão essencial de disseminar o sêmen, historicamente vital para a sobrevivência da espécie. Agora não mais difundimos o sêmen apenas por determinismo genético, mas por prazer, e a impulsão aumentou. Que diabo, nem sêmen vocês mulheres têm para plantar... É por isso, querida, que o título da minha obra tem que ser *Tratado do uso das mulheres*, quando muito podia trocar mulheres por fêmeas [...]” (FONSECA, 2002, p. 134, grifo do autor)

A partir disso, Francisco trata de potencializar as diferenças entre os homens e as mulheres, colocando os primeiros em posição superior como aconteceu em toda a narrativa. Em princípio, reconhece que as mulheres também possuem apetite sexual, mas trata-se de um apetite diferenciado, pois não se configura como insaciável, o que seria propriamente masculino. Ora, essa é uma parte do discurso de dominação masculina que evidencia que o homem não pode sentir fraquezas e precisa apresentar um desejo incansável por sexo. Se a mulher é apresentada dessa forma, recebe uma série de adjetivos pejorativos, já que tal posicionamento é “coisa de homem”.

Francisco prossegue dizendo que falta às mulheres o impulso, que ele considera essencial (mais uma vez fundante), de disseminar o sêmen, o que permite uma remissão ao poema de Whitman citado pelo narrador-personagem do conto anterior. O homem surge, novamente, no topo da hierarquia como responsável pela reprodução humana, como se o espermatozoide, sozinho, se autofecundasse, e a mulher atuasse apenas como o receptáculo que o abriga para que possa desenvolver-se, e mesmo assim, não adquire uma posição de destaque. Assim, vislumbra-se a imagem do “[...] espermatozóide – invariavelmente ativo, ágil, com caudas rápidas e fortes – e o óvulo – passivo, à espera do espermatozóide, e depois de fecundado transportado, varrido, arrebatado, seguindo à deriva pela trompa [...]”<sup>18</sup> (CITELI, 2001, p. 136).

A partir de um posicionamento contemporâneo, de mudança das ideias difundidas nos documentos medievais, Francisco afirma que a disseminação do sêmen não acontece apenas por força de um determinismo genético, acrescentando que a impulsão aumentou, resultado da necessidade de afirmar constantemente, e cada vez mais, a masculinidade hegemônica.

Em seguida, ainda em seu discurso, Francisco assume um tom agressivo ao se valer da expressão “Que diabo” e dizer que nem sêmen as mulheres têm para plantar, isto é, o gênero masculino, para se manter e se reafirmar, precisa, de acordo com o discurso vigente, reduzir o gênero, a identidade feminina, transformá-la em nada.

Cabe ressaltar, neste ponto, a importância que o sêmen adquire no discurso sobre dominação masculina, atuando como a substância corporal que representa simbolicamente a masculinidade, tendo em vista que apenas os homens produzem-no. Um exemplo disso é dado em um estudo de Daniel Welzer-Lang (2001), “A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia”, que cita um costume da tribo Baruya, da Nova Guiné. Nesta tribo, os rapazes não casados são obrigados a ingerir o sêmen de homens mais velhos, que já foram

---

<sup>18</sup> Trata-se de um exemplo de metáfora determinista dado pela antropóloga estadunidense Emily Martin ao examinar textos utilizados em cursos de medicina. Acredita-se que tal metáfora ilustra de forma representativa a ideologia defendida pela personagem Francisco.

iniciados por outros homens e que, portanto, podem indicar o caminho para o acesso à virilidade e aos rudimentos de dominação das mulheres. Logo, os jovens se tornarão mais homens pela ingestão do esperma, que é “[...] a vida, a força, o alimento que dá força à vida” (GODELIER *apud* WELZER-LANG, 2001, p. 462).

No conto, ao apresentar seus argumentos para afirmar a superioridade do homem por produzir a substância que dá a vida, Francisco termina seu discurso de forma extremamente irônica – ao chamar Heloísa de “querida” – por afirmar que, no título de sua obra, ele poderia muito bem substituir mulheres por fêmeas.

Nesse contexto, levando em consideração tudo o que Francisco enunciou como argumento, vê-se que a mulher foi reduzida à condição de animal pela conotação que a palavra “fêmea” assumiu. É interessante notar que a animalização da mulher atua como inferiorização, entretanto, utilizar a palavra “macho” para o homem é sinônimo de grandeza, de virilidade, o que remete diretamente para a construção de uma masculinidade hegemônica e aponta para o caráter instintivo do homem. Ou seja, a animalização do homem não é um problema, tanto neste quanto no conto anterior.

No entanto, a afirmação de Francisco provocou tamanha fúria em Heloísa que a fez pegar todos as obras raras, compradas por ele para escrever seu tratado, e rasgá-las diante de tanta incredulidade. Mesmo sob os apelos do companheiro, não cessa de realizar seu intento.

Destaca-se, nesse momento, um exemplo de reconfiguração dos micropoderes: Heloísa, mesmo que por alguns instantes, deixa sua condição de submissão, que foi estabelecida e reafirmada durante toda a narrativa, para ascender e exercer poder sobre Francisco por meio da posse dos livros e sua consequente destruição, que causou sérios danos a ele.

Levando em consideração os dizeres de Foucault (2015), em sua obra *Microfísica do poder*, afirma-se que Heloísa deixou, momentaneamente, de ser um alvo do poder para ser o centro de transmissão desse poder, conforme pode ser notado a seguir:

“‘Você está chorando, querido?’  
 ‘De raiva. Quero matar você, mas não consigo...’  
 ‘Talvez a gente possa colar tudo... Me desculpe, deu uma coisa em mim... Por que você não consegue me matar?’  
 ‘Não sei.’  
 ‘Eu mereço, depois do que fiz. Quer que eu apanhe uma faca na cozinha? Aquela que uso para limpar a gordura do contrafilé?’” (FONSECA, 2002 p. 134-135)

Apresenta-se, nesse fragmento, um viés irônico por parte de Heloísa, a qual acaba de tentar subverter a hierarquia imposta pelo discurso de dominação masculina, ao consolar o

parceiro diante dos atos que praticou. A ironia, nessa perspectiva, pode ser explicada pelo uso da palavra “querido” ao perguntar se Francisco está chorando.

Em seguida, indica que talvez os livros possam ser colados ao mesmo tempo em que pede desculpas pelo que ocorreu, apresentando uma simulação de preocupação com que o acabara de destruir. Entende-se que há a presença de simulação devido ao discurso irônico que se forma nesse ponto do diálogo das personagens: além da palavra “querido”, Heloísa tenta procurar uma solução para a restauração dos livros e pergunta ao marido porque ele não consegue matá-la, afirmando que merece esse ato. Na sequência, propõe que ela mesma busque uma faca na cozinha para que Francisco efetive o possível homicídio. São esses discursos irônicos que apontam para uma simulação de preocupação.

Sobre a reversão do exercício de poder, Foucault (2003, p. 232) assevera que “[...] as relações de poder são relações de força, enfrentamentos, portanto, sempre reversíveis. Não há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável” e que se constituem como espécies de microlutas. Logo, no trecho da narrativa, Heloísa luta contra a posição que a colocou como “diferente”, como o polo negativo da constituição da identidade masculina. Para isso, se valeu de práticas concretas (a destruição dos livros) e simbólicas ao afirmar, por meio de seu discurso, o descontentamento com a situação que se construiu ao longo da narrativa.

No entanto, o ponto alto da ironia acontece quando a personagem indaga: “Por que você não consegue me matar?”, como se, de alguma forma velada, estivesse provocando Francisco como forma de devolver todos os impropérios que fora obrigada a escutar. Inclusive, chega a perguntar a ele se deseja que ela mesma busque a faca da cozinha para que ele possa matá-la. Enfim, trata-se de uma visão bem fundamentada de acordo com o tom assumido pela narrativa após a tomada de poder da personagem Heloísa e das frequentes tentativas, ao longo da narrativa, de subverter a ordem imposta. Francisco, de outro lado, sente uma fúria imensa, mas, por algum motivo, não consegue extravasá-la.

“‘Quer que eu vá embora?’

‘Não.’

‘Você me ama, Fernando.’

‘Não adianta ficar me abraçando, Heloísa.’

‘Anda, Fernando, me dá um beijo. Outro. Ah!... Já estou sentindo em você a tal impulsão vital. *Eu vou usar* isso, vamos para o quarto.’” (FONSECA, 2002, p.135, grifos do autor)

Por fim, no desfecho da narrativa, acontece algo intrigante: a mudança do nome da personagem Francisco para Fernando. Diretamente, não há nenhum fator que indique a explicação para a mudança do nome da personagem. Heloísa simplesmente passa a chamá-lo de Fernando por duas vezes, sendo que, no início da narrativa, Francisco foi nomeado inclusive acompanhado de seu sobrenome, o que de certa forma fez com que uma determinada identidade fosse assumida pela personagem.

Portanto, ao falar em identidade, é possível que Francisco tenha sido nomeado no fim da narrativa como Fernando pela forma como administrou passivamente os acontecimentos que se seguiram após a euforia de Heloísa, como se não encontrasse meios de revidar e coubesse a ele aceitar tacitamente a destruição de seu desejo de escrever o livro. Isso se explica pelo caráter fluido das identidades que não permite sua fixação, de acordo com Silva (2014).

Outra possibilidade para explicar a troca do nome seria uma espécie de provocação, como se Heloísa já tivesse mantido relações com outros homens, passando a confundir os nomes por alguns instantes.

Heloísa, na tentativa de apaziguar a situação, começa a abraçar e beijar Francisco/Fernando, o que faz com que ele manifeste sua “impulsão vital”. Heloísa continua mantendo a rédea da situação dizendo que vai “*usar* isso”. Note-se que o verbo usar foi destacado graficamente. Logo, a personagem assume o controle a partir de seu momento de explosão e consegue mantê-lo até o desfecho do conto.

Outrossim, é possível perceber, durante toda a narrativa, a calma e a naturalidade que fazem parte da personalidade de Francisco/Fernando ao tecer seus argumentos para explicar a necessidade de escritura do livro. Tal serenidade justifica-se em função da posição de dominante que é exercida no conto até o desfecho, quando Heloísa altera a ordem imposta. A presença da ironia, constante em todo o texto, é subvertida ao passar da voz do primeiro para esta última.

A diferença de emprego da ironia em “A confraria dos Espadas” e em “Tratado do uso das mulheres” é que neste último não há a presença de eufemização do discurso, como aconteceu na primeira narrativa. Logo, o discurso irônico contribui para que as falas proferidas por Francisco sejam abertamente e potencialmente mais agressivas. Nota-se, por fim, a mesma presença de um discurso que tem suas bases bem solidificadas por meio de argumentos consistentes que validam as falas de Francisco/Fernando.

Nesse conto, a relação entre violência simbólica e poder instaura-se para que Fernando/Francisco continue abastecendo e reproduzindo os discursos sobre dominação masculina. Sem intenção de querer mascarar o que pensa, Fernando constrói um discurso denso

que propaga a inferiorização da mulher. Heloísa, ao final, tenta subverter a situação, no entanto, volta à posição de submissão do sistema em que está inserida e do qual é mantida refém.

Para Fujimura (2011, p. 124), “quando Rubem Fonseca adota o discurso machista, em suas narrativas, e dá voz aos personagens, não há como se deixar de notar a referência ao discurso de insegurança, que ronda o universo masculino”. Isso fica evidente nos dois contos analisados: no primeiro, em que os integrantes da confraria sentiram-se inseguros quanto ao seu desempenho sexual e foram motivados a desenvolver uma técnica que acabaria com o cansaço/fraqueza proveniente do gozo; no segundo, a objetificação da mulher, por meio de um guia higiênico do coito, é o meio de elevar a condição de superioridade do homem em detrimento do gênero feminino. E se, para sentir-se superior, o homem vê a necessidade de rebaixar a mulher, é porque o discurso de insegurança está presente.

Dito isto, a análise volta-se para a construção espacial das narrativas, no intuito de evidenciar as possíveis funções que esse elemento assume nos contos e perceber sua colaboração para as situações constantes no enredo apresentado. É observado ainda em que medida o espaço constitui e/ou influencia as personagens, levando em consideração as reflexões realizadas nesse tópico, que envolvem as relações de poder, o discurso sobre dominação masculina, a violência e a identidade.

## *1.2 Entre espaço privativo e privado: espaços fundados por práticas socioculturais*

Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013) toma como base, para iniciar suas discussões, um percurso histórico que aponta para o tratamento dado ao espaço nas diferentes correntes teóricas da teoria da literatura, desde os formalistas russos, com o objetivo de perceber a evolução da abordagem desse elemento da narrativa. De acordo com Brandão (2013, p. 22), o espaço não ocupava posição de destaque na corrente teórica dos formalistas russos, os quais entendiam esse elemento como “[...] categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linhagem positivista do século XIX, [...]”.

A partir dos anos 1960, com a difusão do estruturalismo e seu vínculo com a linguística, priorizou-se “[...] a ênfase na ‘gramaticalidade’ do texto literário [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 24), e o espaço continua a ser entendido “[...] como referência a um possível mundo extratextual reconhecível [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 24), desempenhando um papel secundário na

narrativa, isto é, apenas um pano de fundo para que a voz de narradores e personagens pudesse ser enunciada.

Entretanto, progressivamente, começou a ganhar força um modelo de análise que tendia a perceber as “[...] relações responsáveis pela coerência interna das obras, isto é, ao ‘determinismo espacial’, nas palavras de Gerárd Genette” (BRANDÃO, 2013, p. 25). Com isso, os estruturalistas passaram a compreender que, além das vozes das personagens, do tempo e das ações, o espaço também colaborava para essa coerência, vendo a narrativa como uma fusão indissociável de personagens, tempo, espaço e ação. Então, o espaço passou a ser visto como “[...] sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (BRANDÃO, 2013, p. 25) que mantinha uma ligação importante com os demais elementos da narrativa.

A partir dessa virada na percepção do espaço enquanto elemento que contribui diretamente na construção da narrativa, responsável por também caracterizar as personagens, começa a ser delineada a reflexão do espaço como constructo da linguagem, sem que fosse necessário utilizá-lo tal como é apresentado na realidade empírica, numa perspectiva mimética.

A intensificação da tendência espacializante, conforme menciona Brandão (2013, p. 28), surge com o pós-estruturalismo e a crítica desconstrucionista, que passa a “[...] problematizar o entendimento do espaço como categoria menor, excessivamente empírica [...] sem poder de transcendência, facilmente domesticável pela razão”. Após essa problematização e os estudos posteriores, é possível compreender a mudança de representações do espaço ao longo do tempo para chegar aos espaços construídos na literatura contemporânea.

Ao falar sobre o espaço literário, Osman Lins (1976, p. 72), em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, menciona que esse elemento é “[...] tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero”. Nesse contexto, é importante frisar que não se trata de ver o espaço apenas como algo concreto, palpável, mas também como algo abstrato que se constitui a partir das personagens e torna-se constitutivo delas.

Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001), em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*, também contribuem para a análise ao discorrerem sobre o aspecto relacional entre espaço e personagem. Consideram que “o espaço da personagem [...] seria [...] um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é por que se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 68, grifos dos autores). Nessa linha de pensamento, os teóricos

evidenciam que são os posicionamentos assumidos em determinados espaços que constituem as personagens, daí a ideia de algo relacional, da mesma forma que o próprio espaço é formado por meio delas.

Para estabelecer essa ligação teórica entre espaço e identidade, é possível convocar os postulados de Woodward (2014, p. 9), a qual discorre sobre o aspecto relacional da identidade e menciona que a existência de uma dada identidade depende de algo que vem de fora dela, isto é, a partir da diferença. É o conjunto de características/marcadores exteriores à identidade que possibilita a sua constituição.

Assim, esse vínculo estabelecido entre identidade e espaço demonstra que o espaço constitui-se a partir de certas características identitárias que o tornam diferente de outro espaço e o definem. O espaço da confraria dos Espadas é construído com base em marcadores diferentes: não são uma irmandade que objetiva realizar cultos a Deus, como na Confraria do Santíssimo; bem como não são apreciadores de vinho, como na Confraria São Martinho. Trata-se de uma confraria de Fodedores, como afirmam seus membros por meio do narrador. Da mesma forma, a casa em que se desenrola a narrativa de “Tratado do uso das mulheres”, possivelmente, configura-se diferentemente de outras casas de um mesmo macroespaço.

Essas concepções são cruciais para tratar dos espaços – predominantemente urbanos – da literatura brasileira contemporânea, pois torna-se quase impossível falar apenas de espaços concretos, conforme aponta a crítica especializada, haja vista que não há lugares precisamente marcados ou fixos, mas espaços movediços e, por vezes, difíceis de se localizar, dado à sua pluralidade de formas.

Não são como os espaços das narrativas do século XIX, por exemplo, em que havia descrições carregadas de detalhes sobre os lugares onde as ações se desenrolavam, com atenção para os móveis que compunham cada espaço, as roupas que caracterizavam as personagens e também serviam para complementar o pertencimento dessas àquele espaço. Havia também descrições que abarcavam a rua e seus desdobramentos, situando geograficamente as personagens e a narrativa, conforme analisa Dalcastagnè (2005, p. 93):

Distinguir o espaço na narrativa contemporânea é uma tarefa tão mais complicada quanto maior parece ser a tensão que ele estabelece com as personagens que o atravessam ou que o ocupam. Uma vez que as longas descrições do romance do século XIX foram abolidas em nome da agilidade dos nossos tempos, resta-nos uma ambientação mínima, que exige do leitor o reconhecimento quase instantâneo dos diferentes códigos sociais embutidos em cada situação.

Desse modo, são os códigos sociais dados em cada situação que possibilitam que um determinado espaço seja vislumbrado: é por meio das pistas jogadas ao leitor que o espaço pode ser visibilizado, mesmo com ausência de demarcação de suas fronteiras. Nesse contexto, a partir da abordagem dos códigos sociais presentes em um espaço determinado, é importante discorrer acerca do conceito de espaço social para integrá-lo à análise.

Segundo Brandão (2013, p. 59), “o ‘espaço social’ é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas de acordo com balizas mais ou menos deterministas”. Esse termo, conforme aponta Wink (2015, p. 22, grifo do autor), é próprio das teorias sociais que categorizam o espaço como objeto de análise. “Segundo Lefebvre [...], o espaço social seria, acima de tudo, um produto social, e não um ‘*container* vazio’ que antecede a ação social [...]”, caracterizando esse elemento da narrativa como um possível agente ativo nas narrativas, e não apenas um pano de fundo.

Diante dessas considerações, não se pode confundir espaço social com ideologia, visto que essa está contida naquele. As ideologias são apenas um dos fatores que compõem o espaço social que, com base nas afirmações de Lins (1976, p. 74), abrange também a classe social das personagens, determinados momentos históricos que podem construir um espaço e não outro, estilo de vida, relacionamento humano, dentre outros fatores.

Portanto, a justificativa na utilização do termo espaço social nesta pesquisa encontra respaldo no próprio *corpus* de análise, tendo em vista que os discursos que circulam nas narrativas são frutos de uma perspectiva histórica – o patriarcalismo – e do lugar privilegiado do homem nas relações sociais em função dessa perspectiva, além de suas classes sociais e as interações que se efetivam entre os indivíduos em um dado espaço.

Vale ressaltar que o espaço social não é um domínio da cidade, isto é, não depende dela para existir. Ele é instalado tanto no espaço citadino quanto no campo. Desse modo, entende-se que é possível a instauração de um espaço social no próprio espaço físico, que pode ser mais ou menos precisamente delimitado.

Na literatura brasileira contemporânea, as cidades, conforme assevera Dalcastagnè (2012, p. 120), são mais do que “espaços de aglutinação, são territórios de segregação” que polarizam os indivíduos que os atravessam, cujos corpos se apresentam “cheios de marcas e rasuras que preenchem” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 144) essas cidades. Tratam-se de marcas e rasuras não no corpo biológico, mas em suas identidades: são os discursos que trazem consigo e que são reproduzidos em outros espaços.

Levando em consideração que se trata de espaços urbanos, é possível ver a cidade, na literatura brasileira contemporânea, como “dispersão, [...] um formigamento, um

fervilhamento, uma multiplicidade de poros” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 88) que se manifestam imprecisamente. No entanto, conforme aponta Lins (1976, p. 65), até a imprecisão do espaço diz respeito a algum objetivo na narrativa:

[...] em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então [...] há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam; pode ser também que se procure insinuar – mediante a rarefação e a imprecisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer [...].

Neste ponto, convoca-se o conto “A confraria dos Espadas” para pensar em que medida a imprecisão do espaço contribui para a narrativa. Em primeiro lugar, destaca-se que nessa narrativa o espaço não apresenta muitas indicações de móveis em seu interior, bem como não é possível determinar quais são suas fronteiras. Além disso, não se sabe em qual rua ou prédio as assembleias acontecem. Portanto, não se sabe a localização geográfica da confraria no âmbito da cidade.

De acordo com o enredo do conto, deve-se entender que as informações sobre a localização da confraria não são dadas no texto porque trata-se de uma sociedade secreta, e isso não significa que a irmandade não possua um local físico definido para as assembleias e encontros do grupo. Assim como os nomes dos confrades não são revelados, vê-se que há uma correspondência entre personagens e espaço na construção do sigilo que deve ser inerente nessa sociedade. É também por este motivo que os exercícios desenvolvidos para aperfeiçoar a técnica do MOSE não foram revelados, ou seja, servem ao propósito da narrativa.

Mesmo assim, na página 125, há o advérbio de lugar “Brasil” que assinala o macroespaço em que a confraria localiza-se. Por conseguinte, como o microespaço não é mencionado pelo narrador-personagem, é possível conjecturar que a explicação para isso reside na possibilidade de que esse espaço da irmandade alastre-se em todas as direções e atinja diferentes personagens. Isto é, os ideais que são veiculados na confraria não circulam apenas ali. Eles estão dispersos por todo o macroespaço nomeado no texto.

De outro lado, em “Tratado do uso das mulheres” não há indicação de um macroespaço no sentido de sugerir, por exemplo, em qual país, estado ou cidade as personagens estão inseridas. Sabe-se apenas que as enunciações das personagens são emitidas a partir de uma casa e isso fica evidente no momento em que Heloísa solicita a Francisco que lhe mostre o último exame feito por ele, o qual menciona: ““Está aqui em casa, em algum lugar” (FONSECA, 2002, p. 133).

O uso do advérbio de lugar “aqui” indica o local de onde o diálogo entre as personagens é enunciado, local estabelecido pela própria personagem. No espaço da casa<sup>19</sup> é possível afirmar em qual cômodo elas estão localizadas por meio da referência à mesa do escritório: “Olha aqui, em cima da mesa do escritório [...]” (FONSECA, 2002, p. 131), no momento em que Francisco aponta para as cópias de obras que embasariam seu tratado. Com isso, apesar de não haver indicação de fixação das personagens nesse espaço, afirma-se que a narrativa acontece nesse cômodo da casa, sendo a mesa o único móvel citado como componente do escritório, e como objetos, as cópias.

Nesse contexto, é interessante perceber que o espaço destinado à mulher é bastante pequeno, tendo em vista que a narrativa desenrola-se no espaço do escritório que é dominado por Francisco. Esse espaço comporta seus objetos – as cópias dos livros para a escrita do tratado – e também sua ideologia, manifestada por meio de seu discurso. De outro lado, não há nada que indique uma possibilidade de pertencimento da personagem Heloísa naquele espaço.

Porém, a destruição das cópias dos livros começa a indicar a destruição simbólica do espaço que se consolidava por meio da argumentação elaborada por Francisco. Heloísa parte dos objetos concretos para ruir as estruturas de dominação que ora se deflagravam. Mesmo estando sob o espaço da casa – que comumente acaba sendo o lugar da mulher, em função dos discursos de dominação –, observa-se que a casa que não pertence a Heloísa.

A partir disso, é possível pensar: mesmo que a casa seja relegada à mulher, em grande parte das narrativas, contemporâneas ou não, de fato esse espaço não se configura de modo a atender os anseios e ordens da mulher: ainda assim são espaços que sofrem interferências de imposições do gênero masculino. Há apenas uma ilusão de que se trata de um espaço da mulher, quando, na verdade, apenas associa-se a imagem da casa à mulher para que o homem não seja, declaradamente, responsável pelo espaço doméstico; entretanto, quem domina é ele.

Trazer o espaço doméstico inscrito em seu corpo, para o homem, de acordo com os discursos de dominação masculina, seria o mesmo que declarar tendências de identidade desviantes, já que os espaços legitimados pela masculinidade hegemônica e vinculados a ela são a rua, o trabalho, os locais de práticas esportivas, dentre outros.

Ainda sobre o espaço desse conto, sabe-se que não estavam no quarto, pois no final da narrativa Heloísa convida Francisco para irem para lá na intenção de usar a impulsão vital desse último, bem como é possível vislumbrar que não estavam na cozinha, pelo fato de que Heloísa,

---

<sup>19</sup> A imagem de casa recorrente nesta narrativa não é aquela definida por Bachelard (1993) como um espaço de repouso, tendo em vista que se trata de um espaço de disputas e violências simbólicas, portanto, avesso à ideia de lugar confortável.

após rasgar as cópias dos livros, pergunta seu parceiro se ele quer que ela vá até a cozinha para pegar uma faca que seria utilizada para matá-la em função dos atos praticados. Essas são evidências que contribuem para a afirmação de que as personagens podem ter permanecido no escritório durante todo o diálogo.

Já na “Confraria”, o único móvel indicado é a presença de uma mesa sobre a qual foram postos os nomes sugeridos para a irmandade. Além dessa informação, não se sabe nenhuma outra sobre os demais possíveis móveis e subdivisões deste espaço. Como foi dito há pouco, essa indefinição encontra respaldo na natureza da sociedade. Mesmo revelando suas memórias, o narrador toma o cuidado de não revelar muitos detalhes.

Daí a ideia de um espaço cuja descrição física é rarefeita, difusa, que serve às intenções da narrativa, e, portanto, do narrador, conforme indica Lins (1976), além de possibilitar a imagem de um espaço movente que não se restringe a uma localização geográfica específica, mas que perpassa toda a sociedade disseminando determinados discursos.

A existência de outras confrarias corrobora a ideia de que a narrativa acontece na cidade pela marcação de outros grupos que evidenciam o princípio de segregação social urbano por meio do agrupamento de pessoas com personalidades em comum, o que automaticamente as exclui de outros espaços sociais.

De forma geral, nas duas narrativas, têm-se a produção de um espaço social a partir do discurso sobre dominação que estabelece uma imbricação simbólica com as personagens. Nesse sentido, é possível vislumbrar a confraria como um espaço autorizado e legitimado para a reprodução e perpetuação dos discursos sobre dominação masculina que agem por meio de violências simbólicas capazes de causar efeitos concretos, como foi dito no tópico anterior.

Para auxiliar na construção da imagem desse espaço pode-se convocar o lugar social ocupado pelos integrantes da confraria, o que possibilita que algumas características espaciais sejam explicitadas, visto que “é em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 81), isto é, a personagem adquire valor quando atribui uma dada função ao espaço à serviço da narrativa.

De acordo com Lins (1976, p. 75), várias manifestações do espaço social podem ser identificadas na classe social a que pertence a personagem e como ela age. Assim sendo, no rol de confrades, os quais não são apresentados em função do sigilo da sociedade, são indicadas duas ocupações que apontam para suas classes sociais: há a presença de alguns poetas e vários médicos, conforme assevera o narrador.

De forma generalizante, o narrador-personagem comenta também sobre a presença de muitos irmãos ricos, caracterizados como aristocratas, criando a ideia de que se trata de uma

sociedade secreta governada por uma classe privilegiada. Portanto, o espaço social constituído na confraria é formado a partir de personagens pertencentes a classes sociais abastadas, que carregam consigo certas ideologias e possuem determinados modos de pensar e agir em função de sua identidade de gênero e também em razão dos aspectos socioeconômicos em que estão imersos. Assim, o espaço social integra-se ao espaço físico da confraria e permite a circulação das práticas de ser homem entre os confrades.

Acerca da atuação da cultura e/ou classe dominante em certas esferas sociais ou na sociedade como um todo, Bourdieu (2007), em *O poder simbólico*, faz uma reflexão interessante que pode ser aplicada a essas considerações sobre a narrativa:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 2007, p. 10).

Isso diz muito sobre o espaço, o qual se constitui como um meio intelectualizado e financeiramente estável, características necessárias para que as personagens apresentassem seus discursos bem argumentados e tivessem condições de desenvolver os exercícios para a técnica do MOSE. Nesse sentido, mais uma vez é possível resgatar as afirmações de Lins (1976) e Santos e Oliveira (2001) ao pensar nesse aspecto relacional entre o espaço e a personagem: o primeiro atua como sustentação para a disseminação dos discursos que são elaborados pela segunda com base nesse espaço, sendo possível pensar em um esquema intermitente a partir dessas categorias da narrativa.

Interessante ainda é o fato da convocação de um espaço marginal quando surge a ideia de uma confraria de Fodedores e o narrador menciona que os nobres são atraídos por esse tipo de espaço. Porém, não se trata, é claro, da vontade de pertencer a esses espaços, mas de perceber todos os fetiches que fluem pelas malhas das margens. Trata-se de uma espécie de exotismo, uma diversão. São personagens que desejam participar do espaço da periferia, mas, não é a periferia que vai até eles: é o centro que se desloca e depois volta à sua posição original.

Então, a partir dos lugares sociais ocupados pelas personagens, é possível perceber como está inscrito o espaço da confraria dos Espadas: um espaço privativo ocupado por aqueles que têm o poder em suas mãos, seja pela condição financeira, seja pela intelectual. Nesse caso, de acordo com os postulados de Foucault (2015), tem-se aí duas condições para a efetivação do

exercício do poder: uma proveniente do dinheiro e a outra do conhecimento, em detrimento daqueles que não estão em uma condição e/ou outra.

A partir das reflexões de Oziris Borges Filho (2007), em sua obra *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*, e considerando o contexto espacial da confraria, pode-se afirmar a existência de uma espécie de topopatia<sup>20</sup>, que significa uma “relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 157), ou seja, há uma afeição e correspondência entre eles que se efetiva por meio dos discursos e, conseqüentemente, pela constituição do espaço.

De outro lado, passa-se do espaço privativo para o privado em “Tratado do uso das mulheres”, já que a narrativa desenrola-se no âmbito da casa e, portanto, um lugar não-público que se constitui a partir de assimetrias de gênero. Porém, é interessante refletir que não se trata de um espaço que favorece Francisco ou Heloísa, tendo em vista que as concepções ideológicas do primeiro não foram criadas no espaço da casa: são provenientes de outros espaços. A casa, nesse conto, funciona apenas como local onde os discursos são reproduzidos.

Nesse ponto, é possível aproveitar a expressão “espaço transportado”, utilizada por Dalcastagné (2005, p. 93). Segundo ela, “[...] a personagem transporta seu próprio espaço. É em seu corpo que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados”. Logo, vê-se que a personagem Francisco traz inscrito em seu corpo os outros espaços que foram visitados por ele, transportando-os para a casa. Assim como as ideologias que caracterizam Francisco, são espaços que agridem Heloísa, que são fundados por práticas culturais e sociais que regulam o corpo feminino.

Assim, observa-se que o espaço da casa foi transformado por Francisco, em razão de suas incursões por outros lugares. Foi essa mesma transformação que propiciou o surto de fúria de Heloísa: o espaço social/ideológico transportado para o seu lar construiu motivações que levaram-na a rasgar os livros, numa tentativa de minar as estruturas rígidas de dominação masculina.

Sobre o espaço da mulher no primeiro conto analisado, vê-se que não há sequer indicação. Como foi dito, sabe-se apenas que as mulheres dos confrades reclamaram da ausência de emissão do líquido seminal e essas reclamações chegaram até a narrativa por meio dos discursos dos membros da irmandade. O lugar de enunciação das mulheres não fica claro,

---

<sup>20</sup> “O elemento de composição *topo* é de origem grega e vem de *tópos* que também é do grego e significa ‘lugar’. Já o elemento *patia* veio para o português do grego *pathéia* que, por sua vez, veio do grego *pathos* que significa ‘paixão, sentimento’” (BORGES FILHO, 2007, p. 157).

apenas é cogitada a possibilidade de que estejam no espaço da casa, considerando a lógica da dominação masculina.

Em “A Confraria dos Espadas”, de posse da ideia de “espaço transportado”, é possível ver a confraria como uma espécie de espaço primário de reprodução dos discursos sobre dominação, que em seguida são transportados pelos confrades em seus corpos, atingindo a casa e os demais espaços por onde circulam. É claro que, ao falar de transporte de espaços inscritos nos corpos das personagens, é evidente que não se trata de um “corpo biológico, em seu traçado genético, mas em um corpo tornado social, com as cicatrizes e rasuras próprias de seu tempo e suas circunstâncias” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 104).

De forma mais efetiva e concreta, pode-se dizer que o MOSE, utilizado durante a relação sexual com as esposas dos confrades – e depois com outras mulheres –, é uma das consequências materiais do transporte do espaço da confraria para a casa. Uma técnica que foi desenvolvida no primeiro espaço e extrapolou esse espaço para que pudesse ser testada e utilizada frequentemente.

Diante disso, pode-se aplicar aos espaços dos dois contos o conceito de território, o qual “[...] está intimamente associado ao conceito de poder. Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (BORGES FILHO, 2007, p. 28). Então, a aplicação desse conceito é apropriada em razão da percepção de que os espaços das narrativas são territórios de algumas disputas simbólicas.

Ainda de acordo com Borges Filho (2007, p. 29), “[...] temos no conceito de território a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária”. Partindo dessa ideia, vislumbra-se que os espaços do primeiro conto, para além da confraria, configuram-se como lugares de disputa em que o gênero feminino luta contra a imposição das rígidas estruturas dos discursos enunciados pelo gênero masculino. A própria revolta das mulheres dos confrades diante da não emissão de líquido seminal comprova a existência de um espaço onde acontecem disputas.

No segundo conto essa questão torna-se mais clara. No espaço da casa, Francisco e Heloísa disputam, durante toda a narrativa, o poder de dominar esse espaço. Enquanto o primeiro luta a partir de argumentos sólidos para criar o seu manual higiênico do coito, Heloísa defende-se e ataca, simultaneamente, as ideias/ideologias de Francisco. Essa micro-luta simboliza a lógica de dominação do espaço: como Francisco possuía mais acesso a voz, era ele quem detinha todo o poder de imposição das regras daquele espaço. Diante disso, Heloísa

pronuncia-se no sentido de adquirir esse poder. São esses os motivos que justificam a nomeação e/ou definição desses espaços como territórios.

Constata-se, desse modo, uma disputa para afirmação de identidades, tendo em vista que uma identidade, para ser definida, “[...] está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (SILVA, 2014, p. 81). Logo, os espaços das narrativas analisadas podem ser vistos como campos de batalha que produzem certas estratégias para fixar identidades a partir de “[...] recursos simbólicos e materiais da sociedade” (SILVA, 2014, p. 81).

No primeiro conto têm-se um espaço fértil para a produção de identidades masculinas de acordo com o padrão hegemônico requerido pela sociedade. Mas, o espaço da confraria não é um território: o campo de disputas elabora-se e constrói-se na parte exterior da irmandade. É no espaço amplo da cidade que se constitui o território para a afirmação das identidades que são produzidas e reafirmadas constantemente no interior da confraria. Nessa linha de raciocínio, é possível convocar para a discussão a seguinte reflexão:

Na luta simbólica pela produção do senso comum ou, mais precisamente, pelo monopólio da nomeação legítima como imposição oficial – isto é, explícita e pública – da visão legítima do mundo social, os agentes investem o capital simbólico que adquiriram nas lutas anteriores e sobretudo todo o poder que detêm sobre as taxinomias instituídas, [...]. (BOURDIEU, 2007, p. 146)

Assim, o espaço da confraria é o centro utilizado para o acúmulo de capital simbólico que será utilizado para consolidação da dominação. Nesse contexto, *a priori*, há a preocupação em manter a virilidade masculina e provar para os outros homens que suas identidades continuam com estruturas fortes, afim de evidenciar que a masculinidade continua inabalável.

Esse processo inclui a eliminação de possíveis marcadores que são considerados fracos e delicados, por exemplo, e que são vinculados ao feminino. Em seguida, há uma reprodução restrita dos códigos de dominação masculina por meio das vozes das personagens que participam da confraria.

Depois disso, os confrades deixam o espaço privativo da irmandade, após eliminarem os resquícios de uma possível não-masculinidade, para reproduzir os discursos sobre dominação para o gênero feminino e para os demais homens que não se enquadram no padrão hegemônico. Nesse ponto da narrativa entra em cena uma disputa pela disseminação dos discursos sobre dominação masculina e, conseqüentemente, o processo de resistência contra isso.

Nesse sentido, ainda sobre o primeiro conto, é possível observar que a disputa pela identidade feminina e a resistência às estruturas de dominação não lograram êxito. As mulheres dos confrades reclamaram, tentaram encontrar explicações para a situação que se formava com a ausência de ejaculação e decidiram, paulatinamente, pela separação. No entanto, o espaço ficcional da cidade estava demasiadamente impregnado e contaminado pelos discursos que nela circulam. Prova disso que é essas mulheres foram suplantadas por outras em um processo contínuo e constante, como o desfecho da narrativa aponta.

De outro lado, no segundo conto ocorre um processo inverso: Francisco trata de carregar o espaço da casa com os discursos sobre dominação extremamente agressivos, como foi dito, mas, Heloísa insiste e consegue resistir às estruturas que tão fortemente se fixavam em sua casa. Nesse conto, o território de disputas forma-se em um espaço privado, onde Heloísa busca, incessantemente, pelo direito à voz a partir da subversão da ordem imposta. Mesmo com a argumentação visivelmente solidificada de Francisco, ela resiste e consegue evitar que o espaço, naquele momento, seja dominado por seu parceiro, visto que, ao final da narrativa, é perceptível o aumento da voz da personagem, que se instaura a partir das ironias diversas – que foram apontadas no tópico anterior –, e sobrepõe-se a de Francisco.

Em suma, o objetivo deste capítulo foi demonstrar as ligações que podem ser estabelecidas, nesses contos, entre o discurso sobre dominação masculina, as relações de poder, a violência e as disputas por identidade. Como foi dito no início, essas vinculações realizam-se em um determinado espaço por meio das interações e construções elaboradas diacronicamente e/ou sincronicamente, afetando os indivíduos/personagens que nele estão inseridos, sendo necessária, portanto, a análise do espaço realizada nesse tópico.

A relação entre violência e poder, discutida neste capítulo sob o enfoque de gênero, será abordada no capítulo seguinte a partir da análise de três contos em que os narradores-personagens encontram-se em condição de marginalização devido à situação de pobreza em que vivem. Neles, é possível encontrar as ressonâncias do discurso sobre dominação masculina, das representações minuciosas de atos de violência física, de relações de poder e de lutas simbólicas relativas às identidades, conforme poderá ser visto.

## 2 VIOLÊNCIA E PODER NA PERSPECTIVA DE MARGINALIZADOS EM SITUAÇÃO DE POBREZA

Diferentemente do capítulo anterior, cujo foco esteve voltado para as representações da violência simbólica – que se opera naqueles contos a partir dos discursos estruturantes sobre dominação masculina –, as representações de violência que se apresentam nos contos que são analisados neste capítulo constituem-se através de agressões físicas e atentados contra a vida de outrem que são praticados por marginalizados – ou ex-cêntricos, conforme nomeia a teórica canadense Linda Hutcheon (1991), em sua obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*.

Para Dalcastagnè (2012, p. 17), marginalizados são “[...] todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante – que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção [...]”. Hutcheon (1991, p. 151) define como ex-cêntrico aquele que não pertence ao centro da sociedade, os “[...] marginalizados, as figuras periféricas [...]”. Portanto, diante da aproximação semântica das duas definições, tais termos serão utilizados nas análises com a mesma significação.

Faz-se necessário destacar que, diante das várias possibilidades de aplicação dos termos “marginalizado” e “ex-cêntrico” – que podem ser direcionados a mulheres, homossexuais, mendigos, negros –, o foco desta pesquisa são os marginalizados que vivem em situação de pobreza, e que estão localizados em um contexto urbano.

Em suas pesquisas, Dalcastagnè (2012) afirma que os espaços das narrativas brasileiras contemporâneas são essencialmente urbanos, com destaque para as grandes cidades que podem atuar como “[...] símbolo da diversidade humana, espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

O espaço plural da sociedade, composto por uma heterogeneidade de pessoas e suas classes/lugares sociais, é marcado pela divisão ideológica e geográfica do binômio *centro/periferia*, que autoriza determinados tipos a habitarem o centro – por possuírem as características econômicas, sociais e culturais dominantes que são instituídas como padrão nesse espaço –, e os demais são relegados às margens, à periferia: são o *outro*, os marginalizados que não trazem consigo as marcas da cultura dominante.

A cidade, espaço de convergência e dispersão de várias vozes, legitimadas ou não, constitui-se como uma engrenagem que é impulsionada por certas personagens – aquelas de discurso privilegiado – e acaba atingindo, em sua maioria, outras personagens que por um motivo ou outro são marginalizadas, seja pela condição física, sociocultural ou financeira. A cidade, “em vez de homogeneizar a condição humana [...] tende a polarizá-la. Ela emancipa certos seres humanos das restrições territoriais e torna extraterritoriais certos significados geradores de comunidade [...]” (BAUMAN *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 120).

Outrossim, esse espaço é um local de segregação e atua também como meio de propagação de discursos que circulam e tornam-se legítimos, reafirmando o imaginário social de um povo e condicionando as personagens a desenvolverem outros modos de olhar o mundo ficcional em que estão inseridas. Partindo desse princípio, nas narrativas fonsequianas é perceptível também que as personagens agem de algum modo e não de outro em função do lugar em que vivem, ou então, esse mesmo lugar é que possibilita a passagem de uma condição para outra, como poderá ser visto nas análises dos contos que integram este capítulo.

Enquanto agente ativo, o espaço urbano provoca reações e configura-se como um *locus* de lutas e de agenciamentos em busca da afirmação de uma identidade que oscila entre a fixação e a subversão. Em *A noção de cultura nas ciências sociais*, Denys Cuche (2002, p. 177) afirma que “a identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social; [...]. A identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente”.

A partir disso, a sociedade elege vinculações que atuam como um padrão do que é aceitável. Nesse contexto, os indivíduos que estiverem adequados a essas normas estabelecidas participarão do espaço social privilegiado: o centro. Aqueles que não atendem a essas exigências e não estabelecem vinculações com outros padrões são relegados à periferia, assumindo uma identidade negativa que “aparece então como uma identidade vergonhosa e rejeitada em maior ou menor grau, o que se traduzirá muitas vezes como uma tentativa para eliminar, na medida do possível, os sinais exteriores da diferença” (CUCHE, 2002, p. 185).

Na esteira desse discurso, ao discorrer sobre a produção social da identidade, Silva (2014) aponta que a identidade e a diferença são criaturas da linguagem, portando construídas cultural e socialmente, o que contribui para que sejam flexíveis, instáveis, em função do caráter oscilante da linguagem. No entanto, considerando essas intermitências da linguagem, tanto a identidade como a diferença trazem consigo o poder de definir o sujeito: “A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com a relação de poder: o poder de definir a

identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes” (SILVA, 2014, p. 81).

Tratando do espaço na ficção de Rubem Fonseca, o Rio de Janeiro é a cidade predominantemente representada nas narrativas do escritor, por onde são conduzidos os enredos que possuem em seu interior as marcas da violência, do erotismo e da pornografia, dentre outros temas. Sobre isso, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 30), em *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, escreve que:

O Rio de Janeiro, na ficção de Rubem Fonseca, é representado com suas divisões de ordem socioeconômica – a Zona Sul, predominantemente dos ricos, e a Zona Norte, subúrbios em geral, onde vivem os pobres – mas esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade.

A violência, um dos focos da presente pesquisa, manifesta-se em cada metro quadrado do espaço carioca, tanto nas zonas/setores de classe média ou alta, quanto nos setores de classe baixa. O odor da violência exala das ruas e dissemina-se pelo ar. De forma geral, é no Rio que perambula o *flâneur* fonsequiano, como o Augusto/Epifânio do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992); onde transitam personagens pobres que encontram na violência um modo de sobrevivência, como nos contos que são analisados aqui; onde assassinatos são executados por matadores profissionais, como o José, que aparece nos contos “Olívia” e “Xânia” (2006); além de outros tipos, temas e situações que não estão exatamente ligados à violência.

De acordo com Karl Eric Schøllhammer (2013, p. 7), em *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, o carioca “[...] respira um ambiente em que a violência está sempre presente, como um insistente barulho de fundo que nunca se dissipa por completo”. Nesse contexto, o teórico ainda menciona que a violência está entranhada no cotidiano das grandes cidades e tornou-se um elemento permanente da cultura nacional e das expressões artísticas e literárias.

Na literatura, de acordo com Tânia Pellegrini (2008, p. 41), no ensaio “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, trata-se de uma “[...] tendência à exacerbação da violência e da crueldade, com a descrição minuciosa de atrocidades, sevícias e escatologia [...]”. Isso pode ser verificado em grande escala na produção literária de Rubem Fonseca que, segundo Schøllhammer (2013), inaugura uma tendência denominada por Bosi (2002, p. 18) como *brutalista*. Uma prosa “[...] caracterizada pelos temas e pelos enredos sempre amarrados

à violência social e conduzidos por personagens marginalizadas típicas das grandes cidades cuja realidade é marcada por criminosos, delinquentes e policiais corruptos” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 55).

A partir desses temas e enredos, o texto literário de Fonseca constitui-se por meio de uma linguagem própria da marginalidade criminosa com narrativas atravessadas por palavras e expressões de baixo calão, que desenham a representação de espaços vulgares, aliadas à linguagem direta e objetiva do texto fonsequiano, e que colaboram para a construção de uma atmosfera violenta e destemida na prosa do autor.

Antonio Candido (2011, p. 248), em seu conhecido ensaio “A nova narrativa”, discorre sobre o processo de *desliterarização* que consiste na “quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, com o gosto pelos termos considerados baixos (segundo a convenção)”. Segundo esse crítico literário, a desliterarização ou dessacralização do texto literário começou a ser delineada na literatura brasileira com Mário de Andrade e Oswald de Andrade nos anos de 1920 a partir de uma literatura contra “[...] a escrita elegante, antigo ideal castiço [...]” (CANDIDO, 2011, p. 256). Fonseca penetra nesse processo ao fazer uso de uma linguagem voltada para o cotidiano com a utilização de diálogos rápidos, próximos da oralidade.

Quando fala sobre a produção literária de Rubem Fonseca, Candido (2011) utiliza o termo *realismo feroz*<sup>21</sup> para referir-se à tendência estilística utilizada pelo escritor mineiro. Para o crítico, Fonseca utiliza uma espécie de ultrarrealismo e “[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, [...] avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (CANDIDO, 2011, p. 255).

Nesse contexto, o realismo feroz seria uma tendência correspondente à era de violência urbana que se formava na realidade empírica, conforme aponta o teórico, a partir de fatores como a superpopulação na cidade, proveniente do demasiado abandono da vida no campo, e que, gradativamente, ocasionou o aumento dos índices de criminalidade e a marginalidade econômica e social.

Outro ponto interessante na reflexão de Candido (2011) é a menção à fusão entre ser e ato, que pode ser entendida como a relação de dependência existencial estabelecida entre as personagens e seus atos. Tendo como base algumas narrativas em que a violência mostra-se isenta de mascaramentos na prosa de Fonseca, vê-se que a personagem existe em função dos

---

<sup>21</sup> Para Pellegrini (2008), tanto o *brutalismo* quanto o *realismo feroz* são termos que definem que o mesmo estilo. Bosi (2002) passa a utilizar esse primeiro termo a partir de 1974 e Candido (2011), posteriormente, desenvolve seu conceito em 1986.

atos violentos que pratica: são os atos que a fazem prosseguir, a continuar “sobrevivendo” no espaço urbano. As agressões e atentados contra a vida de outros indivíduos são as motivações para que permaneçam no plano da realidade ficcional.

Conforme aponta Schøllhammer (2013), os antecessores de Fonseca, Antônio Fraga e João Antônio, apesar de adentrarem o submundo marginal, não conseguiram desenvolver com eficácia os recursos técnicos mencionados por Candido (2011). De outro lado, Fonseca desenvolveu uma prosa inovadora com apropriação excessiva da crueldade violenta das grandes cidades e de suas personagens, ao criar um “estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 57).

Tais paradoxos – e as motivações para as atitudes das personagens – são bastante visíveis nos contos que serão abordados neste capítulo a partir da discussão sobre as formas como as personagens marginais de três contos são representadas, bem como os espaços pelos quais transitam ou vivem, onde a violência torna-se necessária – na visão das personagens – para uma tentativa de inversão das práticas de poder que se efetivam no meio social. Trata-se dos contos “Feliz Ano Novo”, da coletânea homônima de 1975; “O Cobrador”, da coletânea de igual nome, publicada em 1979; e “Os pobres e os ricos”, de *Amálgama* (2013).

Essas narrativas foram agrupadas neste capítulo por compartilharem semelhanças no modo como a violência é representada, bem como pelas condições sociais das personagens, as quais vivem em constante disputa por voz e espaço, como será abordado. Para participar dessa disputa, os seres ficcionais de Fonseca tentam inverter a posição da trama relacional do exercício do poder por meio da força, do medo e da violência.

Pode-se dizer também que tais narrativas, principalmente “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”, são representativas na produção de Rubem Fonseca quando se pensa no tratamento dado à violência, seja pela caracterização das cenas e o consequente desnudamento dos atos violentos que se operam no texto, seja pela linguagem impactante que propicia a construção imagética dessas cenas.

No conto “Feliz Ano Novo” apresenta-se, em primeira pessoa, a situação de miséria e podridão humana do lugar em que vivem as personagens da narrativa – Pereba, Zequinha e o narrador-personagem –, as quais cometem roubos para sobreviverem. Após o réveillon, decidem assaltar uma casa da classe alta onde ocorria um festejo pela passagem do ano e, no local escolhido, rendem todos os presentes e começam a revistá-los em busca de joias e objetos de valor. Depois de vasculharem toda a casa, sentam-se e comem, tranquilamente, enquanto os

participantes da festa permanecem rendidos. Em seguida, após uma breve discussão, matam dois homens apenas para verificar se ficavam colados na parede com o impacto do tiro, enquanto Zequinha comete estupro ao forçar uma mulher a ter relações sexuais contra sua própria vontade.

Em “O Cobrador” é apresentada, também por meio de um relato em primeira pessoa, a história do personagem-protagonista, morador da cidade do Rio de Janeiro, o qual não possui nome e se autodenomina o Cobrador. O conflito motivador da narrativa é uma visita que o protagonista faz ao dentista Dr. Carvalho, que culmina com um transtorno pela falta de dinheiro para pagar o serviço realizado e que avulta a insatisfação da personagem com a vida que leva e a falta das necessidades básicas de sobrevivência. A partir desse ponto, o Cobrador dá um tiro no joelho do dentista, destrói seu consultório e passa a cometer uma série de atrocidades contra indivíduos da classe alta para, a seu modo de ver, cobrar da sociedade aquilo que ele não tem.

A última narrativa, “Os pobres e os ricos”, traz o relato de um narrador-personagem sobre suas experiências e seu modo de vida. Demonstra resistência em chamar de “casa” o lugar onde mora, situado no alto do morro, de onde observa as casas dos ricos, todas iluminadas e com festas frequentes, apresentando uma realidade contrária à dele. Com o assassinato de seu grande amigo Bola 7, o narrador, para vingar-se do ocorrido, direciona seu olhar para uma casa da classe dominante e ali comete um homicídio.

Posto isto, passa-se à análise dos três contos apontados de acordo com o foco evidenciado no título e nas reflexões realizadas introdutoriamente: analisar as representações de violência e das relações de poder praticadas por marginalizados em situação de pobreza, com atenção para o discurso que proferem nos espaços que os circundam e com destaque ainda para suas formações identitárias que são reconstruídas continuamente. A ordem de análise dos contos obedece a data de publicação dos contos. Portanto, iniciar-se-á com o conto “Feliz Ano Novo”, em seguida, “O Cobrador”, e, por fim, “Os pobres e os ricos”.

## *2.1 Da periferia para o centro: a ascensão controlada de marginalizados e a subversão das relações de poder*

Ao tratar das diferentes percepções da violência na contemporaneidade, Michel Wieviorka (2007), no ensaio “Violência hoje”, destaca que por mais que se tente mostrar as representações/atos de violência de modo objetivo, tais práticas trazem consigo certa carga de

subjetividade em decorrência da relação que o indivíduo mantém consigo mesmo, com os demais que o cercam e ainda com o espaço no qual está inserido. Assim como o mundo está em constante evolução/transformação, a violência adapta-se ao meio e encontra novas formas de efetivar-se de acordo com os atores sociais de um dado contexto.

A subjetividade, ou as paixões, como assevera Émile Durkheim (2002), em *Lições de sociologia*, é o que motiva certa desestabilização emocional que conduz à violência em função de uma ofensa direcionada a determinado indivíduo ou ao grupo ao qual este pertence. Essa desestabilização pode ser percebida nas três narrativas apontadas, a começar pelo conto “Feliz Ano Novo”, com enfoque, inicialmente, para os marcadores identitários das personagens que protagonizam a execução dos atos de violência.

Das três personagens que possuem destaque na narrativa, apenas Pereba é melhor caracterizado pelo narrador-personagem: não possui dentes, é vesgo, preto e pobre, isto é, carrega consigo uma série de marcadores que o vinculam à condição de marginalizado. Sobre Zequinha não há informações precisas e sobre o narrador-personagem sabe-se apenas o que ele próprio afirma: “tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada” (FONSECA, 2012, p.11), sem que mencione suas características físicas.

Ao destacar suas possíveis capacidades intelectuais, o narrador evidencia o processo de construção de sua identidade na narrativa por meio dessas afirmações. Implicitamente, nega uma série de outros marcadores e identidades para deixar claro que não é semelhante aos seus parceiros. Com isso, busca legitimar seu discurso a partir do nível de estudos que conseguiu atingir. Trata-se de uma legitimação necessária ao se considerar que a produção do discurso na sociedade é controlada, conforme assevera Foucault (2009).

De acordo com esse teórico francês, há três grandes procedimentos de exclusão de discursos e de indivíduos que se exercem a partir do exterior: a interdição, que se opera por meio da proibição de proferir determinados discursos em certos lugares; a segregação, que consiste na eleição e classificação de alguns discursos que são tidos como nulos e outros como privilegiados; e a vontade de verdade, o procedimento que diz respeito ao controle do acesso ao conhecimento, o qual é “[...] valorizado, distribuído, repartido [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 17) de acordo com posicionamentos políticos da sociedade e, portanto, controlados.

As personagens de “Feliz Ano Novo” utilizam o som dos tiros e os atos de violência para legitimarem seus discursos e serem ouvidas pela classe dominante, principalmente o narrador-personagem, pois é perceptível que, dentre as personagens do conto, ele é o único que tem a consciência das relações de poder em que estão envolvidos e de como a classe dominante

consegue controlá-los. Essa consciência é alimentada pela televisão, que atua como o ponto de conexão entre espaços que se excluem.

A impressão de que apenas o narrador-personagem possui essa consciência das relações de poder que transitam pela sociedade se dá pelo fato de que o leitor conhece apenas o seu ponto de vista sobre os fatos. Como se vê, saber ler e escrever autoriza-o a contar a história a partir de seu ponto de vista e conduzir a sequência da narrativa e as ações do enredo. A imagem que se constrói de Pereba e Zequinha é a de que apenas querem roubar, terem dinheiro e se alimentarem: não há nenhuma espécie de revolta, como acontece com o narrador-personagem.

Pode-se dizer que esse sentimento de revolta do narrador-personagem começa a despontar, timidamente, no início do conto, enquanto ele e Pereba assistem à televisão. Em seguida, o narrador faz uma reflexão, com base no que provavelmente viu nos programas televisivos, acerca dos trajes que as mulheres da classe alta escolheram para a festividade de Ano Novo. Em uma primeira instância, como pode ser observado, a revolta traduz-se no sentimento de inveja, que provoca os impropérios e difamações alvejadas contra essas mulheres:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços *pro* alto, já viu como as branquelas dançam? Levantam os braços *pro* alto, acho que é pra mostrar o sovaco, *elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco*. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a *xoxota* por aí? (FONSECA, 2012, p. 11, grifos meus)

Nota-se que a linguagem utilizada nesse trecho aproxima-se da oralidade pelo uso de *pro* no lugar de *para o*. Além disso, configura-se um discurso vulgar com a inserção de palavras como *sovaco* – um vocábulo popular utilizado para referir-se às axilas –, *boceta* e *xoxota*, em referência à vagina, e *culhão*, que significa “testículo” e no sentido figurado é sinônimo de coragem. Nesse contexto, é interessante notar que a grafia dessa última palavra é inserida no texto pelo modo como é falada, já que o dicionário Houaiss (2009) registra o vocábulo “colhão”. A utilização dessa linguagem corrobora aquilo que Candido (2011) aponta como a deslitterarização do texto, conforme foi mencionado no início do capítulo.

O nível em que se encontra o discurso de machismo também é um fator importante a ser considerado, pois no uso popular e na narrativa de Fonseca o termo *culhão* é utilizado como sinônimo de coragem. Logo, depreende-se que a mulher não pode ter coragem, pois lhe falta um órgão biológico que impede seu fortalecimento, deixando o domínio da bravura e da

confiança apenas para o homem. Para isso, o narrador-personagem cria uma imagem negativa das mulheres da classe alta, conforme pode ser observado no fragmento acima.

A revolta do narrador-personagem de “Feliz Ano Novo” continua encorpando-se, gradativamente, a partir dos anúncios e propagandas que são vislumbradas por meio da televisão e que mais uma vez contribui para o nascimento da inveja. Conforme nota Figueiredo (2003, p. 43), “as imagens da onipresente televisão afirmam a todo instante que a felicidade está na aquisição de bens e reforçam o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos”.

Percebe-se, a partir disso, que o estímulo ao consumo configura-se como uma espécie de violência, tendo em vista que esses telespectadores marginalizados não possuem condições financeiras lícitas para adquirir os produtos cujas propagandas são veiculadas. Em suas reflexões, Deonísio da Silva (1978, p. 59-60), em *A ferramenta do escritor: um estudo da violência em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca*, apresenta alguns questionamentos e a solução para a obtenção dos bens que são desejados pelos marginalizados:

Qual é a solução que o Texto oferece àqueles que vêem as boas roupas na televisão [...] Onde eles, os marginais, [...] irão conseguir o que está sendo constantemente apregoado? Com que recursos? A eles só resta a marginalidade, isto é, o caminho da violência. [...] Se não têm comida, se não têm roupa, se não têm dinheiro, eles só podem ir buscar essas benesses onde elas estão. E elas estão em poder dos ricos. E os ricos não costumam entregar suas coisas de ‘mão beijada’ [...].

A partir de uma associação entre as considerações de Figueiredo (2003) e Silva (1978), observa-se que as personagens veem no assalto a única possibilidade de satisfazerem seus desejos. Elas querem diminuir a distância polarizada entre aqueles que podem adquirir os bens de consumo anunciados pela televisão e aqueles que não podem. Como não há recursos financeiros suficientes, a solução é retirar esses bens, à força, daqueles que os possuem em abundância.

Na sequência do texto, além dessa questão, é interessante perceber que o narrador-personagem comporta-se como um forasteiro na situação e no espaço em que se encontra: em nenhum momento quer assemelhar-se aos seus parceiros, como pode ser notado, por exemplo, no seguinte trecho: “onde você afanou a TV?, Pereba perguntou. Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba! *você pensa que eu sou algum babaquara* para ter coisa estarrada no meu cafofo?” (FONSECA, 2012, p. 11, grifo meu).

Vê-se que o narrador encara a pergunta como uma ofensa e a partir disso continua o processo de distinção em relação aos demais marginalizados que foi iniciado com a ênfase em sua escolaridade. Então, ele utiliza o recibo como forma de validar sua conduta e não associá-la a roubos.

Essa passagem deixa evidente a trama complexa de afirmação da identidade e negação da diferença: há uma disputa de identidades entre dominantes e marginalizados, bem como no próprio contexto de marginalização há uma personagem que não quer ser inteiramente vinculada ao seu lugar social, tratando de destacar os pontos em que não se iguala aos seres com quem convive.

Cuche (2002, p. 185), em seu estudo, afirma que “a identidade negativa aparece então como uma identidade vergonhosa e rejeitada em maior ou menor grau, o que se traduzirá muitas vezes como uma tentativa para eliminar, na medida do possível, os sinais exteriores da diferença”. Nesse conto em análise, a identidade negativa é justamente a de ladrão, que o narrador-personagem tenta afastar de si utilizando o recibo de compra da televisão, já que não é dotado de discurso autorizado: sua palavra, apenas, não tem validade.

Aqui é possível estabelecer uma ligação entre o modo como são construídas a trama relacional de exercício do poder e as disputas por identidade. A partir das concepções teóricas de Foucault (2015), entende-se que é possível que o exercício do poder manifeste-se a partir de uma classe social privilegiada e seja direcionado para uma classe marginalizada – e vice-versa – e/ou que seja objeto de micro-disputas no próprio contexto desses espaços sociais. Portanto, deve-se entender que:

[...] o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. E esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento de poder. (MACHADO, 2015, p. 17-18)

É justamente em função desse caráter móvel do poder – que não se origina em apenas um lugar/espço – que sua subversão é possível, de acordo com as ferramentas ou discursos utilizados por cada indivíduo. Do mesmo modo, quando fala-se em disputas por identidades, observa-se que há o processo de luta para afirmação de identidades entre classes sociais, isto é, um determinado grupo é definido a partir das negações que estabelece em relação a outro grupo.

A esse respeito, com enfoque na instituição de grupos privilegiados e o poder de classificá-los, Cuche (2002, p. 187) menciona que:

O poder de classificar leva à “etnicização” dos grupos subalternos. Eles são identificados a partir de características culturais exteriores que são consideradas como sendo consubstanciais a eles e logo, quase imutáveis. O argumento de sua marginalização e até de sua transformação em minoria vem do fato de que eles são muito diferentes para serem plenamente associados à direção da sociedade. [...] a imposição de diferenças significa mais a afirmação da única identidade legítima, a do grupo dominante, do que o reconhecimento das especificidades culturais. Ela pode se prolongar em uma política de segregação dos grupos minoritários, obrigados de certa maneira a ficar em seu lugar, no lugar que lhes foi destinado em função de sua classificação.

Assim, pode-se dizer que, além da presença de processos de distinção de marcadores identitários de uma classe para a outra, em um mesmo grupo existem também uma série de micro-disputas para elaborar a diferença entre os integrantes que o compõem. Essa disputa é claramente visível no conto em análise, visto que o narrador-personagem luta para mudar sua condição de vida e ao mesmo tempo luta para não ser totalmente vinculado ao contexto que o cerca.

Segundo Woodward (2014, p. 42), “a diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições, [...]. A marcação da diferença é, assim, o componente-chave em qualquer sistema de classificação”. Portanto, depreende-se, a partir do conto, que entre os próprios marginalizados existe um deles que tenta alcançar posições superiores para não ser completamente comparado a eles.

A caracterização física de Pereba é uma prova da etnicização mencionada por Cuche (2002). A essa personagem são atribuídos marcadores que a cultura dominante classificou como pertencentes aos ex-cêntricos: ausência de dentes, vesguice, pobreza e a etnia negra, que na narrativa é indicada pela palavra “preto”. Logo, há uma tendência da classe dominante que tenta fixar e manter esses marcadores de identificação dos marginalizados, e é justamente contra isso que o narrador-personagem luta.

Ainda utilizando a reflexão de Cuche (2002), vê-se que as personagens do conto são muito diferentes para pertencerem ao centro da cidade, que é dominado por marcadores europeizados – brancos, heterossexuais, ricos – e que constituem a única identidade aceita e legitimada pela sociedade, fazendo com que o próprio narrador deseje enquadrar-se nesse padrão.

Outro ponto importante é a presença da inveja crescente, que começa a aparecer no início do conto e continua ganhando mais espaço: “eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido” (FONSECA, 2012, p. 11). Essa sensação de impotência atua como a mola propulsora para mudança das condições de vida das personagens, principalmente do narrador-personagem quando cogita a possibilidade de esperar o dia raiar para alimentarem-se dos despachos de macumba que foram deixados nas encruzilhadas. Essa sugestão, mesmo em tom de brincadeira, reforça e potencializa a condição de marginalização das personagens, pois vê-se que não possuem meios estáveis de sobrevivência e precisam apropriar-se de alimentos que foram deixados na rua para outras finalidades.

Schøllhammer (2013, p. 133) menciona que “[...] sob a cidade crua e brutal de Fonseca sempre se esconde a melancólica procura do objeto perdido, como o subtexto que motiva a representação afirmativa da violência urbana”. No caso em análise, percebe-se que o objeto perdido pelo qual procura o narrador-personagem é a fuga da condição de marginal e, ao mesmo tempo, é o que justifica seus atos de violência no conto, a partir de um discurso de desigualdade social que apresenta os ricos como possuidores de tudo e os pobres sem direito a nada.

Trata-se de uma troca forçada que envolve o direito sobre a vida de outras personagens: uma troca justificada pela desigualdade criada e alimentada pela sociedade através das disputas que são negociadas e impostas a determinados grupos. Para auxiliar esse processo de permuta, as personagens de “Feliz Ano Novo” utilizam uma série de instrumentos que podem efetivar os atos de violência: uma submetralhadora Thompson – conhecida popularmente como lata de goiabada –, uma carabina doze de cano serrado e duas armas de calibre Magnum.

Esse arsenal pertence a Lambreta, um habilidoso assaltante de bancos que tinha planejado um assalto a banco no dia 02 de janeiro, assim que voltasse de São Paulo. Entretanto, influenciados por Zequinha e aproveitando as armas que tinham em mãos, Pereba e o narrador-personagem decidem invadir alguma casa da classe dominante, que foi escolhida por estar isolada no fundo do terreno.

Após cobrirem os rostos com meias e cortarem os buracos dos olhos com a tesoura, Pereba, Zequinha e o narrador-personagem invadem a casa e anunciam o assalto. Inicialmente, a subversão das relações de poder efetiva-se por meio da instauração do medo nos participantes da festa, que reagem de forma pacífica e indicam que todos os bens materiais poderiam ser levados para que a vida deles fosse poupada:

[...] de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, *levem o que quiserem*, não faremos nada. Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda

colorida em volta do pescoço. *Podem também comer e beber à vontade*, ele disse. Filha da puta. *As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha*. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 2012, p. 16, grifos meus).

Até esse momento, o narrador-personagem conduz a narrativa para levar o leitor a entender que eles apenas roubariam a casa e sairiam dali sem que algum convidado ou convidada fossem feridos. A prova disso é que, ao anunciar o assalto, tenta conduzir a ação de forma tranquila quando diz: “se vocês ficarem quietos ninguém se machuca” (FONSECA, 2012, p. 15). Mais uma vez a presença de outro narrador suspeito nas narrativas fonsequianas.

Porém, a fala de Maurício, um participante da festa de ano novo, contribui para o processo de etnicização citado por Cuche (2002), ao reafirmar a imagem culturalmente atribuída aos marginalizados: necessitados que não possuem sequer alimentos. Implicitamente, Maurício caracteriza-os como esfomeados ao oferecer as bebidas e comidas. Além disso, é interessante notar que mesmo em uma posição desfavorável – já que estava rendido e deitado no chão com os outros 24 convidados da festa – Maurício, como representante da classe dominante, ainda tenta permanecer na posição de dominador: é ele quem concede aos ladrões o direito de levarem o que quiserem e de beberem e comerem.

Essa evidência não passa despercebida aos olhos do narrador-personagem que, como foi apontado anteriormente, é o único das personagens marginalizadas que possui consciência das relações de poder que perpassam a sociedade. O narrador compreende, talvez por sua escolaridade avançada em relação aos demais parceiros, que o discurso de Maurício indica que aquilo eram apenas migalhas para eles, caracterizando-os e reduzindo-os a moscas: seres insignificantes e inferiorizados que se contentam com os restos que são deixados pela espécie dominante. Então, o narrador prossegue dizendo:

Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor? Ele se levantou. Desamarrei os braços dele. Muito obrigado, ele disse. *Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia*. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, *calma minha gente, já levei este bunda-suja no papo*. (FONSECA, 2012, p. 17, grifos meus)

A percepção aguçada do narrador-personagem – provavelmente advinda de sua escolaridade e experiência de vida – permanece em situação de alerta para analisar o discurso de Maurício, o qual tenta diferenciar o narrador dos demais marginalizados caracterizando-o

como instruído. No entanto, esse fragmento é o ápice do movimento que desestabiliza emocionalmente o narrador-personagem e, como afirmou Durkheim (2002), propicia a violência a partir dessa desestabilização.

Maurício ainda prossegue na posição de quem controla a situação, tentando negociar com os ladrões e indicando, ironicamente, que seriam misericordiosos e que não avisariam à polícia sobre o que estava ocorrendo. O narrador, atento aos discursos e gestos daquele que tentava enganá-lo, entende, no final do trecho citado, a real imagem construída por Maurício sobre ele, Zequinha e Pereba. A partir disso, o narrador-personagem toma uma decisão e inicia a execução de Maurício:

Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos. Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? [...] Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse. (FONSECA, 2012, p. 17)

Efetiva-se, então, o assassinato de Maurício, em que o narrador decide eliminar as petulâncias ditas pelo personagem e aproveita para testar o que Zequinha havia dito sobre a carabina 12. Segundo ele, o impacto do tiro dessa arma poderia fazer com que a vítima se deslocasse e permanecesse colada à parede por alguns instantes. O narrador, ansioso para comprovar essa teoria, posiciona Maurício próximo à parede e efetua o disparo, que para a sua infelicidade não tem o efeito esperado.

É importante salientar a naturalidade com que tratam toda a situação e o senso de brincadeira que atribuem à cena: mencionam que o buraco no peito de Maurício poderia ser preenchido com um panetone e discutem o malogro do tiro como se estivessem em um jogo de tiro ao alvo, sem que fosse recebido o prêmio pelo desempenho do atirador. Percebe-se a despreocupação com a vida de outrem que emana dessas personagens marginalizadas.

Essa despreocupação encontra amparo nas construções discursivas elaboradas pelo narrador-personagem para que não seja possível, por parte do leitor, a construção de um posicionamento negativo em relação ao que fazem. Na verdade, transmite-se a ideia de que os três só praticam a violência porque a sociedade é desigual e a eles não foi dada nenhuma espécie de amparo. Desse modo, “[...] a violência no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, [...] podendo, por isto mesmo, ser sempre *justificada, explicada*, em nome

do processo civilizatório, dos costumes, *dos direitos*, ou mesmo da busca do conhecimento” (FIGUEIREDO, 2003, p. 19, grifos meus).

Além de Maurício, outros assassinatos acontecem durante os roubos: Pereba estupra e mata a mulher que foi identificada pelo narrador como a possível dona da casa: “a gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora” (FONSECA, 2012, p. 16). Nesse caso, percebe-se que Pereba estava ansioso para saciar o desejo de ter relações sexuais com uma mulher da classe dominante, o que foi apresentado logo no início da narrativa quando observava, pela televisão, as “madames granfas” sem poder possuí-las em função de sua situação marginal.

A mãe da possível dona da casa também foi assassinada: “a velha tava no corredor, caída no chão. [...] Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela” (FONSECA, 2012, p. 16). Acima de tudo, levar todos os pertences era a lei máxima, mesmo que uma parte do corpo da velha tivesse que acompanhar o anel.

Ao tentar explicar as possíveis causas para uma atitude violenta por parte de um indivíduo, Wieviorka (2007, p. 1.152) aponta que este pode comportar-se assim “porque não pode construir a ação conflitual que lhe permitiria fazer valer suas demandas sociais ou suas expectativas em matéria cultural ou política”, ou seja, pela ausência de subsídios necessários para fazer valer a sua voz, pleitear uma transformação e, conseqüentemente, uma inserção social em um contexto diferente do qual transita, o indivíduo age causando os homicídios como forma de exercer um direito que ele não possui por meios corretos.

Assim, “a violência se apóia em uma ideologia, dela procede e aí encontra um sentido de substituição” (WIEVIORKA, 2007, p. 1.152) por meio das relações de poder que se constituem na sociedade sob a forma de uma rede, como afirma Foucault (2005). Segundo ele, as posições mudam, invertem-se: ora o indivíduo é submetido a determinado poder, ora atua como centro de transmissão desse mesmo poder, de forma que o poder transite entre os indivíduos sem que possam permanecer inertes a esse processo.

Outrossim, entende-se que como as personagens de “Feliz Ano Novo” não conseguem construir uma ação conflitual que efetive suas reais necessidades por meios lícitos, elas encontram na violência um modo de invadir espaços e pessoas para assegurar seu direito de voz. Para tanto, manipulam a vida humana como se essa não possuísse nenhum valor. Tal reflexão, com base nos apontamentos de Wieviorka (2007), endossa as considerações feitas por Figueiredo (2003) e Silva (1978) quando associam a televisão, a vontade de possuir e a solução

para esse impasse. Vê-se que a única via que possibilita o acesso à voz e aos bens de consumo é a violência.

De volta à narrativa, após o fracasso na comprovação daquilo que foi dito por Zequinha sobre a possibilidade de um corpo permanecer colado à parede através do impacto de um tiro, os ladrões decidem fazer outra tentativa: escolhem outra vítima e colocam-na perto de uma porta, pois a madeira teria as condições necessárias para manter a vítima colada em sua estrutura após o impacto do tiro:

Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos. [...] Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula. Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. *O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado.* Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda. (FONSECA, 2012, p. 17-18, grifo meu)

A vítima da vez é um rapaz magro de cabelos compridos, e o fato do narrador chamar Zequinha de “sacana” pode indicar que a escolha de alguém magro tenha sido proposital, visto que um corpo esbelto teria mais chances de manter-se preso após o impacto do tiro. Isso também serve como comprovação da habilidade intelectual do narrador-personagem.

Mais uma vez, o narrador relata, minuciosamente, o momento em que o rapaz deixa o chão e, dessa vez, prende-se à porta, destacando a beleza desse movimento e ao mesmo tempo a constatação daquilo que Zequinha havia dito. O desenrolar da cena potencializa a violência e causa impacto naquele que entra em contato com o conto, evidenciando que a violência torna-se um prazer/satisfação para as personagens.

Essa satisfação com a violência assemelha-se com a sensação descrita em um relato de Norbert Elias (1994), em *O Processo Civilizador: uma história dos costumes (vol. 1)*, ao mencionar o processo de liberação das emoções nas batalhas da Idade Média. No fragmento abaixo é possível observar certa alegria com a destruição e também a visão da violência como forma de manifestar, para o oponente, a superioridade daquele que se encontra em posição privilegiada, gerando um estado de euforia que é proveniente do ato de lutar:

“Eu vos digo”, conta um hino de guerra atribuído ao menestrel Bertran de Born “que nem comer, nem beber, nem dormir tem tanto sabor para mim como ouvir o grito ‘Para a frente!’, de ambos os lados, e cavalos sem cavaleiros refugando e relinchando, ouvir o grito ‘Acudi! Acudi!’ e ver o pequeno e o

poderoso tombarem na grama das trincheiras e os mortos atravessados pela madeira de lanças adornadas com flâmulas!". (ELIAS, 1994, p. 191)

Assim, enquanto agentes de violência, as personagens de “Feliz Ano Novo” manifestam esse prazer com a morte, com a invasão de espaços alheios para disseminar o medo e o terror com a culminância do homicídio, no intuito de sentirem-se no controle. Com isso, eles se tornam o centro de transmissão das relações de poder, e mesmo que Maurício tenha tentado continuar no controle, como foi visto, foram os ladrões quem detiveram o poder de decidir ou não por sua vida.

Quando foi dito que as personagens não concediam nenhum valor à vida de outrem, é possível utilizar uma reflexão de Wieviorka (2007) para compreender melhor o que acontece com essas personagens. De acordo com ele, o fenômeno da violência é visto/entendido de acordo com o contexto e os atores sociais nele inseridos. Numa comunidade de baixa renda, por exemplo, uma briga entre dois adolescentes pode não ser tomada como violência pelo ponto de vista recorrente no lugar, afinal, aqueles que habitam esse espaço já se acostumaram com as práticas de violência contínuas.

No caso em tela, pode-se levantar a hipótese de que Zequinha, Pereba e o narrador-personagem tenham se acostumado com essas cenas de violência e justamente por isso apresentam um olhar tão simples e natural em relação à escolha e execução de suas vítimas, como se fosse apenas mais um homicídio numa lista maior de outros atos praticados.

No caminho para o desfecho do conto, o estupro é o último ato de violência que encerra a sequência de execuções realizadas na invasão da festa de Ano Novo:

Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba. Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto. E você... Inocência? Acho que vou papar aquela moreninha. A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, *enquanto era executada no sofá*. (FONSECA, 2012, p. 18, grifo meu)

Dois pontos merecem destaque nessa passagem: em primeiro lugar, é importante observar a presença do nome Inocência, que na verdade é Zequinha. A importância desse fato é que o narrador-personagem, mais uma vez manifestando que está em um patamar intelectual diferente de seus companheiros, trata de criar outros nomes para Pereba, que passa a ser identificado como Gonçalves, e Zequinha como Inocência, para que não houvesse, porventura, a possibilidade de serem identificados pela polícia caso o roubo e as mortes fossem denunciados. Apenas o narrador permanece inominado.

Em segundo lugar, merece atenção mais um ato de estupro que se realiza no conto. Dessa vez a vítima é uma moreninha que é utilizada como objeto para a satisfação carnal de Zequinha, o qual viola seu corpo por meio da penetração sem consentimento da personagem e ainda lhe agride por tentar resistir ao ato, caracterizando a relação de poder em que ele se torna o dominador de uma mulher que, provavelmente, se encontra em uma situação social melhor do que a dele.

Além disso, deve ser salientado o uso do verbo *executar* no final do fragmento. Ora, esse verbo e seus campos semânticos trazem para a narrativa e, especificamente para a cena, a tradução do que significa o ato de estupro: mesmo não sendo vítima de homicídio, o que a personagem sofre é uma execução, com todas as cargas fortes e possíveis que a palavra pode trazer para o texto.

Após o estupro, as personagens marginalizadas recolhem todos os objetos roubados e o narrador agradece, ironicamente, a colaboração dos presentes: “muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu” (FONSECA, 2012, p. 18), estabelecendo um discurso que evidencia mais uma vez a naturalidade com que trata a situação e manifestando ainda a educação formal recebida. Depois disso, voltam para o “cafofo” de onde saíram para comemorarem o êxito dos atos que praticaram.

É por este motivo que o título desse tópico aponta para uma ascensão controlada: as personagens marginalizadas subvertem a relação de poder, mas retornam para o lugar de onde saíram, na cena inicial do conto. Nessa narrativa, e também nas próximas que são analisadas neste capítulo, formula-se uma relação de causa e consequência no enfrentamento subversivo das relações de poder: o controle da situação é resultado do êxito na execução dos atos de violência.

Na outra conhecida narrativa de Rubem Fonseca, “O Cobrador”, há um narrador-personagem que não possui nome e encontra-se insatisfeito com o modo de vida que leva. O Cobrador, como se autodenomina, é um poeta, marginalizado, pobre e possuidor de um corpo franzino e cheio de cicatrizes que evidenciam, de acordo com seu discurso, a vida difícil que leva. Trata-se de uma personagem que circula por espaços extremamente desagregadores.

A situação inicial do conto apresenta o momento em que o protagonista está diante do consultório odontológico do Dr. Carvalho. Ao adentrar a sala de espera, a personagem aguarda cerca de meia hora, com o dente doendo, para ser atendido. Em seguida, relata: “entrei no gabinete, sentei na cadeira, [...]. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado. Só rindo. Esses caras são engraçados” (FONSECA, 2010, p. 11).

Vê-se que a forma como o dentista refere-se aos dentes do Cobrador é considerada por esse como uma ironia, o que pode ser depreendido por meio da frase “esses caras são engraçados”, a qual evidencia que sua condição precária é visível por meio de sua imagem física e denota que ele não teria possibilidade de passar por um tratamento dentário contínuo (ou de qualquer outra ordem) por falta de renda para esse fim.

Mesmo com a construção de discursos irônicos, o narrador-personagem traz consigo a imagem de um ser que aceita tacitamente tudo o que lhe é imposto, como pode ser percebido na situação inicial do conto. Tendo como referência a teoria microfísica do poder, desenvolvida por Foucault (2015), o lugar do protagonista é sempre aquele identificado como alvo das relações de poder: ele apenas recebe as imposições que são normatizadas pela classe dominante, como se o poder fosse exercido apenas em uma única direção.

Para prosseguir a análise, é interessante, novamente, convocar a obra de Elias (1994), pois o sociólogo alemão desenvolve uma reflexão que pode ser vinculada à situação do narrador-personagem. Elias indica que o processo civilizador contribuiu para a pacificação e refinamento dos costumes, isto é, mudanças na conduta de cada indivíduo, além da diminuição das explosões – propiciadas pelas paixões – que estavam intimamente ligadas à defesa da honra. Durkheim (2002, p. 160-161), nesse diapasão, menciona que os sentimentos,

[...] quando são ofendidos, tendem a reagir com uma energia proporcional à sua intensidade. Se a ofensa é grave, portanto, podem levar o homem que sente a ofensa a destruir seu adversário. Facilmente ela tem esse resultado, tanto mais que esses tipos de sentimentos, em razão de sua própria natureza, são particularmente capazes de fazer calar todos os sentimentos de piedade, de simpatia que, em outras circunstâncias, seriam suficientes para deter o braço do assassino.

Com a crescente modernização e pacificação dos costumes, o controle das emoções, externo e interno (autocontrole), foi de significativa importância. O primeiro pode ser entendido como uma coação das emoções pelos atores sociais que cercam o indivíduo. O segundo, como uma pressão, feita pelo próprio indivíduo, sobre suas vontades e/ou instintos, a fim de adequar-se ao meio.

De acordo com Elias (1994), o autocontrole consistiu na criação de certo automatismo, fazendo com que as ações/attitudes passassem do *status* de conscientes para inconscientes, configurando-se como uma forma disciplinadora do indivíduo a partir do controle externo: uma espécie de educação para a convivência com seus pares, conforme explica Brandão (2001).

Considerando os aspectos gerais da narrativa e o perfil psicológico do narrador-personagem, percebe-se que este permaneceu em estado de autocontrole por determinado tempo ao aceitar tacitamente sua condição de vida precária, vivendo às margens da sociedade e resignado com o seu não-lugar. É nesta situação que o narrador apresenta-se à espera de atendimento no consultório do Dr. Carvalho.

O estado de autocontrole pode ser percebido ao se levar em conta o caminho para o desfecho do conto, em que o protagonista possuía desejos de uma vida melhor, mesmo pertencendo a uma classe marginalizada. Além disso, é também nesse ponto da narrativa que se pode perceber um dos poucos traços de humanidade que o narrador carrega, conforme o trecho que segue:

Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, *escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida*. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. *Já não perco meu tempo com sonhos*. (FONSECA, 2010, p. 30, grifos meus)

Tal passagem evidencia o estado no qual o personagem esteve imerso durante algum tempo: o automatismo de aceitação da sua condição de vida, os planos para o futuro que incluem o pedaço de chão batido para a construção de sua casa cercada pela natureza, criando a imagem idealizada de um espaço que “seria” agregador.

Assim, formula-se a hipótese de que foi exatamente esse tempo de autocontrole, de aceitação da pobreza, que pode ter despertado tamanha fúria e desencanto com a vida, e que culmina com as sete cenas de violência que são representadas no conto e que serão analisadas a seguir.

De volta à cena inicial, a ironia persiste na sequência em que o dentista cobra pelo serviço realizado. Com o uso da expressão “Só rindo”, o protagonista evidencia sua impossibilidade de pagar, entretanto, o dentista insiste no pagamento, e é nesse momento que se inicia a suspensão do estado de autocontrole a partir de um acesso de fúria em grande escala:

Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele, — que tal enfiar isso no teu cu?. (FONSECA, 2010, p. 12)

O bloqueio da porta com o corpo, por parte do dentista, suscitou a ideia de ameaça com o objetivo de forçar o protagonista a pagar o tratamento sem ter dinheiro para isso. Desse modo, o Cobrador faz uma análise física do Dr. Carvalho e também descreve seu próprio corpo delgado em contraposição ao corpo avantajado do dentista. Mesmo com essa avaliação física do oponente, o que não permite o recuo é a presença de um de seus instrumentos de violência: uma arma de calibre 38.

Nesse ínterim, o ódio maturado pela classe dos bem-sucedidos começa a afigurar-se, fazendo com que o Cobrador utilize sua arma para defender-se da ameaça criada pelo dentista, de modo que a fúria atinge seu ápice com a destruição do consultório como forma de resposta ao “ataque” que acabara de sofrer. Há uma espécie de extravasamento do sentimento de ódio acumulado:

Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, *joguei* tudo no chão, *chutei* os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles *pipocavam* e *explodiam* na parede. *Arrebrantar* os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. (FONSECA, 2010, p. 12, grifos meus)

Esta é a primeira cena de violência narrada pelo narrador-personagem. Como é perceptível, manifesta-se, nesse ponto, uma satisfação com a depredação do espaço, o que pode ser comprovado pela forma como se refere à destruição como um “alívio para o coração”. Dos vidros aos aparelhos, tudo é arrebrantado, ao passo que, em seguida, atira no joelho do dentista com a intenção de dar-lhe uma lição pelo ocorrido. Há também uma gradação das ações praticadas, o que pode ser percebido pela utilização dos verbos tirar, jogar, chutar, explodir e arrebrantar, que contribuem, nessa sequência, para a construção da ideia de ampliação da depredação do consultório.

A personagem, então, decide abandonar sua identidade pacífica para assumir uma outra que é construída continuamente sob as bases da violência. A partir daí, assume a posição de Cobrador e começa a alvejar a classe alta com ataques sem plano definido: “eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 2010, p. 12). Durante a narrativa, o narrador-personagem volta a reafirmar constantemente a sua identidade: “sou o Cobrador”.

Dentre as cobranças citadas pelo protagonista no texto, figuram: casa, automóvel, relógio e aparelho de som (bens de consumo); comida, sanduíche de mortadela, sorvete e filé mignon (bens alimentícios); cobertor, meia e sapato (bens de uso próprio); colégio (acesso à educação) e como consequência o respeito, que também é cobrado; bola de futebol e cinema

(relativos ao lazer), xarope e dentes (saúde); namorada e buceta (relações interpessoais e prazer sexual). Esse rol de cobranças é construído em três momentos da narrativa – páginas 12-13, 15 e 21 – e evidenciam a ausência de alguns dos direitos que estão declarados em documentos legais como a Constituição Federal de 1988 e a Declaração Universal dos Direitos Humanos que são direitos imprescindíveis a todo indivíduo e à coletividade.

Interessante notar que a referência aos dentes, que está presente em toda a narrativa, também pode ser observada na epígrafe da coletânea que traz o poema “Encantação pelo riso”, de Khlébnikov. O protagonista sempre associa a situação dos dentes ao *status* ou lugar social de cada personagem, estabelecendo uma relação de causa e consequência bastante sólida entre poder aquisitivo e corpo saudável.

A segunda cena de violência acontece na saída do consultório do dentista e o alvo da vez é um cego que pede esmolas. Apesar de não haver agressão física direcionada ao cego, a forma como o narrador-personagem lida com a situação configura-se como violência ao dar um pontapé no recipiente utilizado pelo pedinte apenas por não suportar o barulho das moedas. A justificativa para comprovar tal ato como violento se encontra no verbete que apresenta a seguinte definição sobre violência: “emprego agressivo e ilegítimo da força ou de processos de coação” (BECHARA, 2011, p. 1.137), ficando claro, portanto, que a forma como o Cobrador agiu trata-se de um ato violento.

Além disso, essa cena provoca uma reflexão interessante em relação ao restante da narrativa. É necessário esclarecer que, nesse momento, não se trata de uma manifestação de ódio contra uma personagem igualmente marginalizada, pois como se verá, o Cobrador tende a não alvejar os pobres ou marginalizados com seus atos violentos. Trata-se apenas de um ato exaltado em decorrência do ocorrido no consultório do Dr. Carvalho.

O alvo da terceira cena de violência é um jogador de tênis, que dirige uma Mercedes e aparece no momento em que o Cobrador atravessava a rua para dirigir-se ao local onde compraria outra arma. Como o jogador utiliza a buzina para chamar a atenção do narrador-personagem, o qual caminhava distraidamente, dois fatores contribuíram para a irritação inicial do protagonista: o fato de ser um automóvel da marca alemã Mercedes-Benz que, por seu alto valor, costuma ser propriedade de pessoas da classe alta; e o fato do motorista ser um jogador de tênis, atividade esportiva praticada pela mesma classe, o que proporcionou a dedução de seu lugar social.

A partir daqui, é perceptível que a escolha dos alvos da violência se dá pelos marcadores sociais que apontam os indivíduos como sendo pertencentes à classe dominante. Nesse caso em pauta, o tenista usava roupas brancas e tinha o branco dos olhos num tom meio azulado, como

descreve o narrador. Tais características foram suficientes para que o jogador fosse considerado como ameaça para o Cobrador:

Saquei o 38 e atirei no para-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, [...]. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. [...] E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse — você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia? Não, não, ele disse com esforço, por favor. [...] Saí andando calmamente, [...]. Tinha sido muito bom esmagar o para-brisa do Mercedes. Devia ter dado um tiro na capota e um tiro em cada porta, o lanterneiro ia ter que rebolar. (FONSECA, 2010, p. 13-14)

Dalcastagnè (2012, p. 27), em uma série de estudos sobre os problemas da representação na literatura brasileira contemporânea, menciona que “Rubem Fonseca apresenta a inveja como manifestação central da autoconsciência dos marginalizados. [...] O que é considerado normal para a classe média, é apresentado como patológico no pobre: a vontade de possuir”. Isso fica evidente no conto em questão, visto que o primeiro tiro dado pelo Cobrador não tinha como objetivo atingir o motorista, mas “estrunchar o para-brisa”, além de manifestar que deveria ter dado mais tiros no veículo e dar trabalho para o lanterneiro consertar.

Depreende-se que a revolta latente na personagem marginalizada encontra sustentação na sua vontade de possuir algo que não tem e que não vê meios de possuir, daí a ideia de reverter a situação por meio da violência. Essa situação é potencializada pelo fato de que o Cobrador não tem as necessidades básicas de sobrevivência, enquanto o tenista e os demais ricos possuem mais do que o básico.

A quarta cena é delineada minutos depois quando o narrador-personagem encontra-se com o muambeiro que lhe venderia a nova arma, de calibre Magnum. Ocorre que a inveja novamente aparece quando o Cobrador observa que as mãos do muambeiro eram brancas e lisinhas, em contraposição às suas, cheias de cicatrizes. A inveja cresce ainda mais quando o vendedor, ao perguntar pelo pagamento da arma, diz: “Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória [...]” (FONSECA, 2010, p. 14), isto é, que nunca viu dificuldade.

Sob o pretexto de querer ouvir o volume de um rádio de pilha para que pudesse levá-lo, o Cobrador executa outra personagem, sendo que os tiros foram abafados pelo som do rádio: “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf” (FONSECA, 2010, p. 14).

Assim como nas outras cenas, cresce a satisfação do narrador-personagem, que havia aliviado seu coração destruindo o consultório do dentista e atirado em seu joelho, que havia

chutado a cuia do cego, que depredou o carro do jogador de tênis e que nesse último fragmento da narrativa encontrava-se satisfeito por matar novamente, atribuindo ao ato de matar um sentido cômico quando diz que atirou mais vezes apenas para ouvir o barulho dos tiros. Depois disso, o narrador-personagem acrescenta uma informação importante:

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 vermelha. (FONSECA, 2010, p. 15)

A televisão, assim como no conto “Feliz Ano Novo”, também torna-se responsável por alimentar a cólera da personagem ao apresentar indivíduos que, à primeira vista, encontram-se em uma situação socioeconômica melhor que a personagem, a partir da representação de um homem bem vestido, tendo uma bela mulher como companhia e os dentes perfeitos, ao contrário do Cobrador.

Nota-se, mais uma vez, a obsessão pelos dentes quando o narrador afirma que o ator do comercial possui todos eles, certinhos, verdadeiros e brancos. Portanto, entende-se que o ato de assistir TV é uma forma de acompanhar seus alvos, tê-los sempre à vista, fazendo com que a raiva seja acumulada continuamente e evitando seu arrefecimento. É a observação distanciada dos movimentos da classe dominante, presencialmente ou pela televisão, que faz com que o Cobrador não desista do seu objetivo de cobrar.

Logo, a explosão de sentimentos reflete-se em ataques físicos, pois, como cita Elias (1994, p. 189), “a estrutura emocional do homem é um todo”, de forma que haja uma relação entre o psicológico e o biológico, um circuito, como afirma o sociólogo alemão. Com isso, a revolta oculta no interior do personagem revela-se na forma do homicídio desregrado. Em consonância com esse entendimento, conclui-se que:

O terreno favorável ao desenvolvimento do homicídio é portanto, definitivamente, um estado passional da consciência pública que tem repercussão natural nas consciências particulares. É um crime constituído de irreflexão, de medo espontâneo, de impulso. Todas as paixões, num certo sentido, levam às violências e todas as violências às forças homicidas, embora sobretudo aquelas tenham o efeito que tem fins supra-individuais. (DURKHEIM, 2002, p. 166)

Em todas as situações de violência praticadas pelo Cobrador, percebe-se que realmente são impulsivas, sem que houvesse reflexão sobre a viabilidade dos atos. A reflexão não acontece justamente pelo fato de que a personagem encontra-se passionalmente abalada, o que provoca o surgimento das forças homicidas, mencionadas pelo sociólogo francês, como forma de reação a uma condição de vida que não faz parte de sua realidade ficcional.

A partir daí, percebe-se também que o Cobrador passa a decidir quem deve permanecer vivo e quem deve morrer. De forma generalizada, os marginais iguais a ele têm o direito de permanecerem vivos por não terem aquilo que a classe dominante possui. E esta, de outro lado, deve ter os seus integrantes dizimados.

Uma das provas desse poder que passa a exercer é a passagem da narrativa em que o Cobrador encontra-se com uma mulher que encontrou na rua. Seu corpo era formado por “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” (FONSECA, 2010. p. 17). Considerando essa descrição e o fato da mulher morar com sacrifício em um quarto e sala, mesmo estando com vontade de esganar alguém, o Cobrador decide que ela não deve morrer, afinal, não pertence à classe dominante e vive com dificuldade, assim como ele.

Nesse contexto, os corpos da classe dominante são escolhidos para serem marcados com a imagem da insatisfação, do ódio e do transtorno de um marginalizado que, por meio de seus atos, procura sair de sua condição de inferioridade e tentar inserir-se em um espaço ocupado por seres selecionados por esse próprio espaço, o qual dita as regras de convivência e existência.

Em seguida, apresenta-se a quinta cena de violência, que pode ser considerada uma das mais repugnantes de todas as cenas e tem como alvo um casal de jovens que participava de uma festa. O modo como a violência é conduzida, nessa cena, torna-se diferente, pois, nos casos anteriores, por força do acaso, o Cobrador acabava praticando seus atos violentos. Nesta cena, ao contrário, ele planejou minimamente os seus atos.

Diante dessa última afirmação, sobre o planejamento dos atos de violência, é necessário fazer algumas ressalvas. A partir da leitura da narrativa, depreende-se que o narrador-personagem planeja, parcialmente, os ataques, ou seja, esquematiza o modo como quer executar as vítimas que pertencem à classe dominante. Dessa forma, não há um planejamento que aponte para vítimas específicas, previamente selecionadas. Elas são escolhidas ao acaso por estarem em um lugar que favoreça/facilite a execução do ato. Portanto, o Cobrador planeja, a partir desse ponto, continuar matando outras personagens que pertencem à classe alta, as quais são escolhidas aleatoriamente – apenas pelo simples fato de serem ricas – para serem executadas pelos meios planejados.

É preciso destacar, de início, a vontade do personagem de matar alguém com um facão, assim como assistiu em um filme dos países asiáticos. Na ocasião, o narrador viu um ritual em que a cabeça de um animal era cortada com um único golpe. Para realizar sua vontade, sai pelas ruas com um facão amarrado na perna, por debaixo das calças, para não levantar suspeitas, dando indícios de um plano arquitetado.

No entanto, o narrador tenta ludibriar o leitor ao dizer que apenas passava pela rua, entregue à sorte – mas, todo municiado, como ele mesmo menciona –, quando depara-se com uma festa da classe alta, o que pode ser percebido pela referência aos champanhes franceses e às vestimentas dos participantes da festa.

O casal que mais tarde estaria à mercê do Cobrador foi escolhido logo no início da festa, quando chegaram. Foram os últimos a sair, o que facilitou a ação do narrador-personagem, tendo em vista que as ruas estavam quase desertas. Ato contínuo, ao abordar o jovem casal, o Cobrador mandou que entrassem no carro e fossem para uma praia deserta depois do Recreio dos Bandeirantes, uma das áreas nobres do Rio. Chegando lá, o homem tentou argumentar, dizendo que eles não fizeram nada contra ele.

A ideia de que a classe alta é responsável pela má condição de vida dos seres marginalizados é reforçada no momento em que o homem afirma que não fez nada ao Cobrador, e esse, mais uma vez, utiliza a expressão “Só rindo”. Desse modo, o comentário do homem contribui para o fortalecimento do ódio pela classe dominante.

Como se não bastasse, a personagem ameaçada apela para seu algoz indicando que sua esposa está grávida, fazendo com que o Cobrador, ironicamente, em sua misericórdia, decida acabar com o feto em formação, exercendo seu poder sobre a vida do nascituro. Então, descreve: “Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina” (FONSECA, 2010, p. 20).

Importante salientar, mais uma vez, a satisfação em executar tais atos, sem levar em consideração os pedidos do rapaz, que é executado logo em seguida:

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés. Ajoelha, eu disse. Ele ajoelhou. Os faróis do carro iluminavam o seu corpo. Ajoelhei-me ao seu lado, tirei a gravata borboleta, dobrei o colarinho, deixando seu pescoço à mostra. Curva a cabeça, mandei. Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e *desci o facão, estrela de aço*, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele. 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. [...] Botei o corpo sobre o para-lama do carro. [...] 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. (FONSECA, 2010, p. 20-21, grifo meu)

O homicídio, como se vê, foi parcialmente planejado, tendo em vista que o Cobrador trazia consigo os materiais que seriam utilizados para a execução. Cuidadosamente, remove a gravata borboleta – que pode ser vista como símbolo de sofisticação – e dobra o colarinho para visualizar melhor o lugar de aplicação do golpe, o qual não é eficaz, já que a cabeça não é cortada como desejado.

Interessante destacar a presença da metáfora na condução da narração do ato, a partir da comparação implícita entre *facão* e *estrela de aço*, cuja imagem constrói-se em referência ao firmamento vislumbrado pelo narrador. Nesse trecho, fica evidente a habilidade do narrador-personagem, enquanto poeta, ao figurativizar o golpe por meio de uma figura de linguagem.

No artigo “A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão”, Luciana Paiva Coronel (2013, p. 185), afirma que em “O Cobrador” a violência é uma “[...] vingança enraizada na desigualdade social do país, manifestando-se de modo tão brutal [...]” quanto a própria desigualdade. Essa afirmação vincula, diretamente, a personagem ao espaço em que vive e/ou transita, deixando evidente que a motivação da violência é esse espaço. Isso torna-se claro nessa cena cuja descrição detalhada traduz grande parte da revolta da personagem em relação à classe dominante.

No papel de narrador em primeira pessoa, o Cobrador manifesta sua satisfação na execução dos atos descritos nesse fragmento da narrativa, sobretudo no momento em que consegue decepar a cabeça do jovem pai de família: é a realização de um ato que significa a reação contra a classe dominante e contra as relações de poder.

No conto, é perceptível que o protagonista, no período de autocontrole, atuou como alvo dessas relações que o atingiam em todas as direções. Com a perda do controle sobre suas próprias emoções, tal personagem engendrou seu processo de inversão da situação, passando a agir como centro de transmissão de um poder: decidir pela vida ou morte de outrem, efetivando a inversão dos papéis ao passar de dominado para dominante.

Na sexta cena de violência, que também foi planejada, o Cobrador, de posse de uma caixa preta, disfarça-se de bombeiro, dirige-se para um prédio e engana o porteiro, que o deixa subir. Após isso, principiando pelo último andar, o narrador começa a bater nas portas dos apartamentos dizendo que é um bombeiro e que havia comparecido no local para fazer um serviço. No entanto, só consegue que abram a porta no primeiro andar.

Quem atende é a empregada, que chama a patroa, a qual lhe diz que nenhum serviço havia sido solicitado, ao mesmo tempo em que o protagonista saca sua arma para consumir outro ato de violência e dominação: o estupro.

[...] Amarrei a empregada, fechei sua boca com esparadrapo. Levei a dona pro quarto. Tira a roupa. Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida. Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. 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 enfiei o cacete com toda força até o fim. (FONSECA, 2010, p. 21-22)

Tal violação acontece porque o protagonista também considera que a sociedade não lhe deu belas mulheres para satisfazer suas animais necessidades sexuais, como indica, inicialmente, no trecho em que cobiça a loura reluzente que acompanha o ator do anúncio de uísque. Na posição de centro de transmissão de um poder, o Cobrador lança as teias de dominação para o sexo que é considerado frágil pelo simbolismo patriarcal arraigado nas culturas de várias sociedades. Esse patriarcalismo evidencia que o papel da mulher, além de outros mais, é servir como objeto sexual pronto a satisfazer o macho viril, que nessa cena está refletido no próprio Cobrador.

Assim como foi abordado no primeiro capítulo, percebe-se que “nos valores da dominação masculina [...] os homens mostram sua masculinidade através da virilidade e de muitas conquistas” (ALVES, 2004, p. 23), que nesse caso apontam para o domínio do corpo da mulher, já que “[...] o próprio ato sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade” (BOURDIEU, 2012, p. 27). A mulher, na condição de vítima, é transformada em culpada ao ser responsabilizada por abrir a porta quando não havia entrado em contato com nenhum bombeiro.

Vê-se que o estupro efetiva-se pela dominação/controle do espaço do apartamento, colocando as duas mulheres (empregada e patroa) à mercê de suas vontades, bem como o controle do corpo da segunda, a qual não possui mais autoridade sobre seu próprio corpo, que a partir daquele momento é agenciado pelas vontades do dominador.

Ainda sobre essa cena, outra questão merece destaque: nota-se que apenas a dona do apartamento foi violentada, enquanto a empregada não foi considerada como alvo da dominação do Cobrador. Trata-se de um ponto intrigante porque pode-se perceber que as

personagens marginalizadas de Rubem Fonseca são solidárias com seus iguais. Prova disso é que em “Feliz Ano Novo”, no desfecho do conto, o narrador-personagem proíbe que Zequinha comece a beber e comer – as comidas e bebidas roubadas – antes da chegada de Pereba, isto é, a comemoração não poderia ser iniciada sem a presença daquele que participou do ato de violência que possibilitou a celebração pela passagem do Ano Novo.

No conto “O Cobrador”, o narrador, como foi dito, não agride o cego que pedia esmolas na rua no momento em que saiu do consultório do Dr. Carvalho, bem como não assassinou a mulher que morava com sacrifício em um quarto e sala. Portanto, depreende-se, na sexta cena de violência desse conto, que pelo fato de ser empregada e também estar numa situação de marginalização social, ela não foi considerada um alvo. Já a patroa, que atuou como símbolo da classe dominante, foi alvejada pelo poder do protagonista como forma de sequenciar seu desejo de ódio pela classe prestigiada.

Como foi dito, anteriormente, a televisão é um dos meios utilizados pelo narrador-personagem para manter seu ódio em relação à classe dominante por meio dos anúncios transmitidos ao telespectador. Nesse contexto, completa-se a sequência de cenas de violência praticadas pelo Cobrador com a sétima cena, também planejada. Ao ver na televisão o anúncio de uma casa de massagens chamada Top Executive Club, o protagonista anota o endereço e dirige-se para lá, onde aborda um executivo:

Eu não moro aqui no Rio, moro em São Paulo, ele diz. Perdeu a coragem, mas não a esperteza. E o carro?, pergunto. Carro, que carro? Este carro, com a chapa do Rio? Tenho mulher e três filhos, ele desconversa. [...] Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf. (FONSECA, 2010, p. 27)

Diante disso, considerando todas as cenas de violência citadas, é possível afirmar que há uma gradação e, conseqüentemente, a intensificação dos atos praticados pelo Cobrador. Na primeira cena, não há morte; na segunda, apenas um ato agressivo em comparação aos demais. Na terceira e quartas cenas o homicídio efetiva-se, sendo possível perceber também a gradação das armas, visto que o Cobrador, a princípio, utilizava uma arma de calibre 38, considerada popular. Depois, na quarta cena, passa a utilizar uma arma de calibre Magnum, que tem o cano mais alongado e, portanto, possibilita uma maior precisão e potência nos tiros.

Ademais, é importante destacar que nessas 4 cenas não houve planejamento no sentido de determinar alvos específicos para as agressões. Os planejamentos passam a ocorrer a partir da quinta cena com a morte do casal, utilizando a arma e o facão para realizar seus intentos. Em seguida, a invasão do apartamento, que culmina com o estupro da proprietária do espaço, tendo

como instrumentos de dominação a sua própria força e o pênis, símbolo da dominação masculina, sob constante ameaça da arma que trazia consigo. Por último, o planejamento de matar alguém que saísse do Top Club.

Vale destacar ainda que de todas as cenas, aquela que retrata o processo em que o casal jovem é assassinado é a que contém mais detalhes da execução dos homicídios, por esse motivo foi mencionado acima que tratava-se de uma das cenas mais repugnantes, além do estupro ocorrido com a dona do apartamento, também pelo relato detalhado do ato.

Após essas discussões sobre as representações de violência nas sete cenas destacadas, passa-se à análise da personalidade do protagonista e suas formações identitárias. Sobre isso é preciso destacar, inicialmente, que se trata de um narrador suspeito, conforme aponta Dalcastagnè (2012), já que é possível entender que seu objetivo é justamente envolver o leitor para que ao final da narrativa não seja possível julgá-lo apenas pelos homicídios, pois está fazendo justiça ao punir aqueles que muito tem quando existem outros que não possuem nada. Ele próprio menciona que os jornais noticiaram “[...] a morte do casal que eu *justicei* na Barra” (FONSECA, 2010, p. 23, grifo meu).

Alguns narradores da literatura brasileira contemporânea “[...] desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção. E, cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75). Igualmente, o Cobrador joga no texto uma série de evidências que podem ser contestadas, como por exemplo, o fato de dizer que simplesmente aparece nos espaços quando surge à sua frente uma situação que exige a violência.

É possível questionar: “devemos aceitar o que ele diz só porque é o narrador [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 76)? Ora, em todas as cenas de violência, o protagonista estava de posse de uma arma, inclusive nas cenas iniciais, onde se diz que não havia planejamento para as ações narradas. Não se pode afirmar, categoricamente, que todo indivíduo que esteja de posse de algum tipo de arma saia de casa com o objetivo de utilizá-la, e por esse motivo foi dito, anteriormente, que se tratavam de cenas de violência em que o ato não havia sido planejado. Nessa linha de raciocínio, Dalcastagnè (2012, p. 76), ao referir-se à relação entre o texto e o leitor, assevera que:

Plenamente cômicos do comprometimento ideológico de todo e qualquer discurso, não há mais como dialogar com o mundo sem desconfiança, nem, tampouco, ter a pretensão da imparcialidade. Em meio a um emaranhado de

discursos, somos levados a optar pelos que nos convêm e, é claro, a arcar com a responsabilidade da escolha.

No entanto, é possível levantar a hipótese de que, na verdade, considerando-o como um narrador suspeito, o Cobrador deduzia algumas possíveis situações que exigiriam a força da violência. Por exemplo: como se dirigiria a um consultório para tratar dos dentes sem ter condições para pagar um tratamento que deveria ser cobrado do paciente? Ou então, no momento em que atravessava a rua para encontrar-se com o muambeiro, o andar lento e distraído não seria uma forma de esperar que algo acontecesse, que alguém buzinasse para que ele cedesse passagem? Enfim, são hipóteses que podem ser levantadas a partir da ideia de que a narrativa é conduzida por um narrador suspeito.

Para prosseguir a análise com enfoque sobre o narrador do conto, é interessante convocar uma citação de Nathalie Sarraute<sup>22</sup>, que tece alguns comentários comparativos sobre as personagens dos romances produzidos até o século XIX e aquelas que são criadas na literatura moderna e contemporânea:

ele [o personagem do romance] estava muito ricamente guarnecido, repleto de bens de todo tipo, rodeado de pequenos cuidados; nada lhe faltava, desde as fivelas de prata de seu culote até o pincenê pendurado na ponta de seu nariz. Pouco a pouco perdeu tudo: seus ancestrais; sua casa cuidadosamente construída, entupida do porão ao sótão de objetos de toda espécie, até as menores bugigangas; suas propriedades e seus títulos de renda; suas roupas; seu corpo; seu rosto e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome. (SARRAUTE *apud* DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16)

Com isso, é possível conduzir a análise sobre as formações identitárias do Cobrador, que sendo uma personagem da literatura contemporânea, não possui ancestrais, muito menos uma casa cuidadosamente construída – apesar da personagem ter esse desejo, como ficou manifestado no início da análise do conto. Não se sabe nada sobre seu rosto e a única informação encontrada no texto é que possui um corpo franzino com muitas cicatrizes, que podem revelar as dificuldades enfrentadas.

Observa-se também que não é nomeado com seu nome de certidão e batismo, o que se configura como a perda de uma de suas marcas de identidade, de personalidade. Como não possui, trata de criar um nome e uma identidade que vão sendo construídas pouco a pouco,

---

<sup>22</sup> De acordo com Sousa (2012), Nathalie Sarraute é o pseudônimo da escritora francesa, de origem russa, Natalyia (Natacha) Tcherniak, que é autora do ensaio *L'ère du soupçon* (*A era da suspeita*), escrito em 1956.

sustentadas pelas cenas de violência descritas anteriormente. Prefere ser nomeado por uma função que acredita ter de cumprir na sociedade.

Nesse contexto, é importante destacar que as identidades, tanto na realidade empírica quanto no conto, são criadas numa relação entre espaço e personagem. Logo, quando se fala que o Cobrador constrói uma nova identidade, deve-se entender que a personagem passou a agenciar novas vinculações sociais que permitiram essa fabricação.

Para explicar esse processo de mudança de identidade, Cuche (2002, p. 196) menciona que certos autores utilizam o conceito “estratégia de identidade”, a qual pode ser vista como um meio para atingir uma finalidade determinada. Isso indica, conforme cita o teórico, que o indivíduo é dotado de certa manobra que permite essas mutações identitárias como forma de estratégia, porém, continua explicando que

[...] recorrer ao conceito de estratégia não deve levar a pensar que os atores sociais são totalmente livres para definir sua identidade segundo interesses materiais e simbólicos do momento. As estratégias devem necessariamente levar em conta a situação social, a relação de força entre os grupos, as manobras dos outros, etc. Mesmo que a identidade se preste à instrumentalização por sua plasticidade [...] a identidade é sempre a resultante da identificação imposta pelos outros e da que o grupo ou o indivíduo afirma por si mesmo. (CUCHE, 2002, p. 196-197)

Tal explicação torna-se necessária para que não seja causada uma impressão errada de que seria possível utilizar determinadas estratégias de identidade em qualquer contexto ou situação. Na verdade, como asseverou o teórico, os indivíduos não são totalmente livres nesse processo que acaba sendo mediado pela sociedade continuamente, tendo em vista que “[...] a identidade se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais” (CUCHE, 2002, p. 183).

Após construir para si essa nova identidade, por meio das estratégias que lhe foram apresentadas – força, violência, medo –, o narrador-personagem sente necessidade de reafirmar constantemente que ele é o Cobrador<sup>23</sup>. A primeira ocorrência aparece após o assassinato do casal na praia deserta: “ergui alto o alfange [sic] 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, 2010, p. 20-21). Nesse caso, o uivo manifesta-se na forma de um extravasamento de emoções contidas, além de provocar o

---

<sup>23</sup> De acordo com a trama do texto, entende-se que o vocábulo “Cobrador” não é um apelido do narrador-personagem. É o nome que ele escolhe para identificar-se e pelo qual almeja ser reconhecido.

medo e possibilitar a imagem de um ser soberano: todos, inclusive os bichos, devem tremer, dar passagem e saudar o poderoso e temido Cobrador.

Depois disso, a segunda ocorrência de reafirmação da identidade acontece na cena em que aborda o executivo, que acabara de sair da casa de massagem, e pergunta: “como é executivo, a massagista te tocou punheta ou chupou teu pau?”, e o executivo responde “Você é homem, sabe como é, entende essas coisas [...]” (FONSECA, 2010, p. 26). Nesse momento, o Cobrador diz: “Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador. Sou o Cobrador!, grito” (FONSECA, 2010, p. 26).

Além dessas, uma terceira ocorrência aparece em um de seus poemas: “Não se fazem mais cimitarras como antigamente/ Eu sou uma hecatombe/ Não foi nem Deus nem o Diabo/ Que me fez um vingador/ Fui eu mesmo/ Eu sou o Homem Pênis/ *Eu sou o Cobrador.*!” (FONSECA, 2010, p. 24, grifo meu). Por meio desse trecho, é possível destacar uma série de vinculações realizadas para constituir a autoimagem e, por consequência, a identidade do narrador-personagem, que define a si próprio como uma hecatombe, um vingador, o Homem Pênis.

Numa apropriação da exemplificação dada por Silva (2014, p. 75), a afirmação sou o *Cobrador* “[...] é parte de uma extensa cadeia de ‘negações’, de expressões negativas de identidade, de diferenças”, ou seja, a partir dessa afirmação, fica claro que o narrador-personagem fabrica sua identidade de acordo com aquilo que ele não é. Ao afirmar para o executivo que não é homem, nesse contexto, não significa que não seja heterossexual ou que tenha criado uma identidade desviante, conforme Silva (2014) define. Significa, ao contrário, que o narrador-personagem não é o tipo de homem que tem acesso a todas as pessoas e espaços que são utilizados pelo executivo e por sua classe social.

Ainda nessa linha de raciocínio, fica evidente que “a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. [...] Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora” (SILVA, 2014, p. 82), gerando espaços de segregação no seio social. Além disso, sabe-se que “[...] nem todos os grupos têm o mesmo ‘poder de identificação’, pois esse poder depende da oposição que se ocupa no sistema de relações que liga os grupos” (CUCHE, 2002, p. 185-186).

É evidente que esse sistema de relações mencionado por Cuche (2002) envolve a cadeia de exercício do poder de que fala Foucault (2015), pois, na sociedade, determinados fatores – econômicos e socioculturais, por exemplo – atuam como forma de elevação de certos atores sociais em detrimento de outros. No contexto da narrativa, compreende-se que o narrador-

personagem é representado como o diferente, como aquele que, inicialmente, não vê meios de impor-se na sociedade.

A identidade hegemônica foi estabelecida pela classe dominante, a qual demarcou as fronteiras de centro e periferia, conduziu o processo de demarcação de fronteiras entre os espaços desse binômio e autorizou determinadas vozes em detrimento de outras, as quais se constituíram como vozes deslegitimadas.

Dalcastagnè (2005, p. 17) menciona que “toda narrativa é um ardente campo de batalha [...] e não é de se estranhar que personagens, narradores e mesmo autores, lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala”. Ora, em “O Cobrador” a legitimidade de sua fala é conseguida através da violência, das armas que possui, usadas para impor seu discurso agressivo, que gera o medo entre suas vítimas e ressoa pela sociedade por meio das notícias de jornal que são evidenciadas no texto.

Logo, o narrador-personagem atinge o individual – por meio de homicídios isolados de indivíduos da classe dominante – e ao mesmo tempo, os efeitos de suas ações atingem o coletivo, fazendo com que a sociedade como um todo inicie o movimento de aprisionamento em seus próprios lares como forma de prevenir ações de violência com elas próprias.

Entende-se que o uso da onomatopeia “puf, puf”, que representa o som dos tiros realizados pelo Cobrador, é a maneira que ele encontra para subverter a situação de dominante e dominado criada pelas engrenagens sociais: como foi dito, ele impõe-se e insere a sua voz, a voz da violência, na sociedade. São os tiros que, dentre outros fatores, garantem a legitimidade de sua fala e que permitem que não haja interrupções no processo de subversão do poder.

Percebe-se também a presença de uma interação constante entre o narrador-personagem e seu *eu* interior, ao afirmar a inadimplência da sociedade: “digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo!” (FONSECA, 2010, p. 12). Quando o Cobrador percebe a relação entre si e o mundo que o cerca, trata de projetar uma série de atitudes que possibilitariam a transformação de sua condição, isto é, passa a agir como uma reação a esse mundo.

No que tange aos poemas escritos pelo narrador-personagem e inseridos na narrativa, é importante frisar que o poeta marginalizado utiliza o poema como meio de extravasamento de uma subjetividade revoltante manifestada em relação aos domínios da classe alta. Por este motivo, pode-se afirmar que os *eus* dos poemas narrativos estabelecem uma relação extremamente tênue com o poeta, numa espécie de poema autobiográfico, conforme pode ser depreendido dos fragmentos abaixo:

Os ricos gostam de dormir tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar, / desprezar os que suam para ganhar a comida, / dormir até tarde, / tarde/ um dia/ainda bem, / demais. / (FONSECA, 2010, p. 16).

Eis-me de novo/ ouvindo os Beatles/ na Rádio Mundial/ às nove horas da noite/ num quarto/ que poderia ser/ e era/ de um santo mortificado/ Não havia pecado/ e não sei por que me lepravam/ por ser inocente/ ou burro/ De qualquer forma/ o chão estava sempre ali/ para fazer mergulhos. / Quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio. (FONSECA, 2010, p. 17-18)

A revolta latente que provém da classe marginalizada mostra-se no primeiro fragmento citado acima e cria a imagem de uma sociedade constituída por dois polos apenas: o primeiro, composto pela classe dominante e que tem a função de dar ordens; e o segundo polo, que abriga os ex-cêntricos, os quais apenas obedecem às imposições que lhe são dirigidas. Configura-se assim, uma única forma de exercício do poder.

No segundo fragmento de poema, o eu lírico caracteriza-se como um santo mortificado – que pelo adjetivo pode significar exposição à tortura, autoflagelação – sem que houvessem motivos para a mortificação, já que menciona que não havia pecado. O uso do neologismo “leprar” pode ser entendido como “ferir”, ação desencadeada pelo fato de ser um *eu* inocente. Em seguida, menciona que o chão, a dureza, a realidade, estava sempre ali, e indica que ter músculos e ódio é a saída quando não se tem dinheiro.

Com esses dois fragmentos, depreende-se que há uma gradação sobre o exercício relacional do poder: no primeiro, a ideia que impera é a de que o poder é exercido apenas do forte para o mais fraco; no segundo, vislumbra-se a possibilidade de desconstrução dessa ideia, já que os músculos e o ódio poderiam servir como reação à falta de dinheiro e, conseqüentemente, como forma de exercício de um poder, o qual permite outras formas de articulação. Nesse caso, entra em cena o conceito do exercício microfísico do poder, desenvolvido por Foucault (2015, p. 284):

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está em mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles.

É justamente assim que o Cobrador passa a entender a trama de poderes que envolve a sociedade. Prova disso, por exemplo, é a gradação encontrada em seus poemas, conforme foi

comentado, e a crescente ampliação de seu arsenal de armas para que continue impondo a violência na cidade do Rio de Janeiro, já que no caminho para o desfecho do conto, o narrador-personagem toma consciência de seus atos, como meio de justificar a classe dos marginalizados, e da possibilidade de melhorar o mundo, como ele afirma.

Isso foi possível em função do aparecimento da personagem Ana, uma moça da classe alta, que é descrita como uma mulher esbelta que possui cabelos finos e tratados, coxas sólidas e redondas, um corpo de bailarina, como descreve o narrador. Ana é responsável por ensinar o Cobrador a usar explosivos e por fazer com que os assassinatos passassem a ser mais planejados:

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, 2010, p. 30)

Ana é a típica rebelde que está entediada com a vida que leva e, provavelmente, encontra no Cobrador uma oportunidade de colocar em prática os conhecimentos que tem, como, por exemplo, utilizar bombas. Na verdade, pode-se dizer que Ana traz um certo requinte para as práticas de violência ao inovar com a indicação de novas armas e de alvos certos.

Para iniciarem a nova fase, escolhem como alvo da bomba um supermercado da zona sul. A partir daí o narrador traz uma evidência explícita de que a partir daquele momento aposentaria suas antigas armas para tornar-se um possível terrorista:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto. (FONSECA, 2010, p. 31)

O fim do ano, como indica o protagonista, é o encerramento de um ciclo e o início de outro, que será construído com as indicações de Ana, no sentido de direcionar quem realmente deve ser morto. O Natal é uma das celebrações mais importantes do cristianismo e tem uma significação especial para os cristãos ao simbolizar o nascimento do menino Jesus. Nesse contexto, é possível entender que as ações terroristas seriam o exato contraponto, ou talvez,

antes, uma necessidade para se alcançar de fato a essência cristã, que só poderia ser obtida com uma possível catástrofe capaz de fazer com que as pessoas repensassem suas vidas.

Ainda sobre Ana, talvez seja possível considerar que existe uma aparente contradição em termos de representação na obra de Fonseca, que possui em seu interior uma série de discursos sobre dominação masculina. Diferentemente do que costuma ser observado nas narrativas, em “Cobrador” é a mulher quem indica o caminho e contribui com novos conhecimentos. Pode-se dizer, afinal, que ela possui um matador em suas mãos.

A presença de Ana no conto traz, ainda, alguns questionamentos para análise. Vislumbrou-se, no texto, que o Cobrador envolveu-se com ela, uma moça da classe dominante. Por que ela, desde o início, não foi alvo de sua ira e revolta? Por que não a estuprou, como fez com a dona do apartamento? A resposta para esses questionamentos gera uma contradição: o narrador apaixonou-se por uma moça que pertence ao mundo que ele tanto odeia.

O fator intrigante nesse ponto é que ele não enxerga isso como um conflito, uma incoerência, isto é, pelo menos não transparece em seu discurso. O leitor ingênuo poderia ser conduzido a acreditar que o Cobrador mudaria, que deixaria seu passado de violência em nome do amor sentido por Ana. Ledo engano, tendo em vista que o relacionamento com Ana amplifica a violência pelas mortes, que a partir da união do casal, seriam realizadas em massa.

O protagonista finaliza seu relato dizendo que não sairá matando sem objetivo definido e encara seus atos de violência como uma missão: a de atingir a classe dominante para mostrar que um marginalizado também pode assumir o controle da situação, utilizando para esse fim a violência. Indica também que suas atitudes devem ser seguidas como exemplo por outros em situação igual, pois segundo ele, assim mudarão o mundo. Com isso, cria a ideia de uma classe em clara desvantagem que pode reerguer-se e atingir a classe que domina.

Acerca do conto “O Cobrador”, Coronel (2013, p. 190) faz uma importante análise considerando os exemplos de personagens marginais de Fonseca. Segundo essa autora, o narrador-personagem desse conto

[...] unifica as duas ênfases da marginalidade já apresentadas: o artista, que é marginal em termos de conduta, e o bandido, que é um marginal social, um fora-da-lei, acrescentando às mesmas uma terceira modalidade de marginalidade identificada com a dimensão política e representada por meio do personagem que, não bastasse ser poeta e bandido, adere à luta armada tornando-se guerrilheiro.

Desse modo, o narrador-personagem do conto “O Cobrador” é o resultado de um cálculo que integra a modalidade do artista marginal, em referência a Paul Morel (*O caso Morel*, 1973),

e a modalidade dos bandidos marginais, representados pelas personagens de “Feliz Ano Novo”. A dimensão política é somada à terceira modalidade em razão da missão anunciada pelo Cobrador: em sua visão, ele precisa mudar/fundar um novo mundo. Para isso, tem o auxílio de seus poemas, os quais expressam, gradativamente, a possibilidade de transgressão, e também a ajuda de Ana, além da experiência coletada até esse ponto da narrativa.

Por fim, passa-se à análise do último conto, “Os pobres e os ricos”, que compõe a penúltima coletânea recente de Rubem Fonseca, lançada em 2013. O conto segue a mesma tendência dos outros dois contos analisados neste capítulo: um relato em primeira pessoa enunciado por um narrador-personagem marginalizado em situação de pobreza e que manifesta ódio e inveja em relação à classe dominante.

Inicialmente, faz-se necessário destacar que se trata de um conto mais curto em relação aos outros, tanto que a narração desenvolve-se em um único bloco com apenas uma entrada de parágrafo. Nesse sentido, entende-se que a falta de paragrafação concede mais fluidez ao texto, como se não houvesse possibilidade de pausas nas sequências narradas, caracterizando um narrador que tem pressa em contar uma determinada história por meio de um fluxo de consciência.

Do início do texto ao fim, há apenas um ponto final, responsável por encerrar a narrativa. Entre a única entrada de parágrafo e esse ponto que finaliza o relato, há o uso frequente da vírgula para indicar pausas breves e para potencializar o caráter fluido do texto, que se constrói em um emaranhado de discursos.

A narrativa, conduzida pelo narrador-personagem, pode ser comparada a um vórtice em que o presente e o passado fundem-se, contribuindo para uma narrativa não linear e oscilante, nas mãos de um narrador confuso que não consegue ordenar os fatos, como se estivesse narrando na euforia do ato que comete ao final do conto. Ao mesmo tempo em que inicia o relato indicando a chegada de seu amigo Bola 7, insere informações sobre suas características físicas, infância, família, volta ao relato, apresenta melhor o personagem Bola 7 e assim vai tecendo a narrativa a partir de intercalações espaciais e temporais.

O narrador-personagem, no início do relato, apresenta algumas informações sobre sua aparência física e sobre sua infância: “[...] eu sou raquítico, sempre comi mal, não tive peito de mãe para mamar e, no abrigo, só tomava pela metade uma espécie de sopa de massa [...]” (FONSECA, 2013, p. 141). A partir daí, vê-se que a situação de miséria acompanha-o desde o nascimento, com ênfase para a sua orfandade precoce, sem que sejam apresentadas as causas dessa situação. Não se sabe se foi abandonado ou se sua mãe faleceu.

Na introdução deste capítulo, foi dito, com base nas afirmações de Cuche (2002, p. 177), que a identidade social de um indivíduo é caracterizada a partir das vinculações que são formadas no sistema social do qual faz parte. Essas vinculações, geralmente, começam a ser delineadas com a família, a primeira instituição a conduzir esse processo. Desse modo, se a personagem não teve mãe, isso indica que não teve uma referência direta na família para construir suas vinculações sociais primárias. Portanto, suas identidades foram elaboradas a partir dos espaços pelos quais transitou, com início no abrigo.

Sua condição de marginalizado é ressaltada com a caracterização de um ser raquítico que desde o nascimento não sabe o que é uma boa alimentação, tendo como única fonte a sopa de massa, já que não passou pelo aleitamento materno. De forma geral, é a constatação dos fatos ocorridos com a personagem que possibilita o crescimento do ódio que ela passa a nutrir em relação à classe dos ricos.

Assim como os narradores-personagens de “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”, o narrador deste conto direciona, para classe dominante, a culpa pelo modo como vive. Essa classe é responsabilizada pelos bens culturais e socioeconômicos que ele não tem, conforme pode ser notado no seguinte trecho: “[...] lá embaixo eu vejo as casas dos bacanas todas iluminadas, os *putos* dão festas todos os dias, o dinheiro está sobrando, e eu tenho *ódio* deles, tenho *ódio* de todos os ricos, *todo mundo odeia os ricos* [...]” (FONSECA, 2013, p. 141, grifos meus).

Há nessa passagem do texto uma recorrência do sentimento de ódio a partir do uso desse substantivo e do verbo “odiar”, que propiciam a intensificação gradativa desse sentimento alimentado pela inveja. Da favela onde mora, o narrador consegue observar o que acontece nas casas dos ricos, e tudo o que acontece nesses espaços é motivo de desejo. A vontade de possuir aqueles bens e de ser aquelas pessoas é o que motiva a expansão da inveja.

Por não ter vinculações familiares, o narrador-personagem desenvolve uma relação de amizade sólida com Bola 7, que “[...] era preto retinto, igual a bola sete da mesa<sup>24</sup> [...]” (FONSECA, 2013, p. 142), numa referência ao popular jogo de sinuca. Pela personalidade de Bola 7, cria-se uma relação de respeito entre esse e o narrador-personagem, principalmente considerando a aparente experiência do primeiro.

A identidade que o narrador põe em evidência no fim do conto foi elaborada a partir das bases lançadas por Bola 7, visto que essa construção “se faz no interior de contextos sociais que

---

<sup>24</sup> É importante destacar que o jogo de sinuca tradicional, praticado no Brasil, é originado do Snooker, em que a bola preta tem o valor de 7 pontos. Essa explicação é necessária pelo fato de que hoje a bola preta do referido jogo é associada ao número 8.

determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas” (CUCHE, 2002, p. 182). Ora, se o convívio do narrador resume-se, predominantemente, ao amigo, é ele quem orienta as representações que o narrador organiza sobre a vida em sociedade. Sobre o Bola 7, é feita a seguinte constatação:

[...] Bola 7 bateu na porta do barraco e entrou, todo curvado, carregando um embrulho, [...] ele tinha antigamente o apelido de Gaguinho, mas, depois de matar três que o chamaram de Gaguinho, ninguém mais teve coragem de chamar o Bola 7 de Gaguinho, mas ser chamado de Bola 7 ele não se incomodava [...]. (FONSECA, 2013, p. 141-142)

A resolução dos problemas sempre é operada através da violência. Para não sentir os discursos da diferença, Bola 7 precisou matar três pessoas para que sua gagueira não fosse posta em evidência a partir do apelido. Nesse contexto, é a força física que atua como organizadora e controladora dos espaços e das pessoas.

Essa identidade que Bola 7 coloca em evidência foi elaborada a partir de um contexto que vê a força da violência como definidora do espaço. O exercício microfísico do poder pode ser praticado a partir do uso de vários instrumentos e, nesse caso, é o controle sobre a vida de outro que lhe dá o poder e o respeito para continuar sobrevivendo em determinada posição nesse espaço.

O narrador-personagem, a princípio, não precisa usar ameaças ou força física para sustentar-se no espaço em que vive, visto que era protegido por Bola 7. Em troca da proteção, é possível depreender que o narrador fazia alguns favores ao amigo, como guardar uma arma em sua casa para escondê-la da polícia:

[...] vou deixar essa joia com você, aqui os homens não dão as caras, *você tem ficha limpa*, venho apanhar quando a barra estiver limpa, e me mostrou uma espécie de carabina, *eu nunca tinha visto nada igual*, e o Bola 7 disse, este é um fuzil ganan, ou fuzil gannan, um nome assim, e isso aqui em cima é uma lente telescópica, com ela você vê longe, esconde bem este material [...]. (FONSECA, 2013, p. 142, grifos meus)

Nessa passagem, observa-se que o narrador aproveita-se da voz e imagem do amigo para construir sua identidade. Primariamente, a imagem construída é a de um narrador que não se encontra envolvido com a violência, visto que não sabe sequer manejar uma arma, como afirma no momento em que Bola 7 lhe entrega o embrulho. No entanto, assim que tem a oportunidade de usar a arma, o que configuraria o seu primeiro tiro, o narrador possui uma pontaria certa. Para desfazer essa suposta habilidade, o narrador atribui a pontaria à lente da

carabina e o aparato da arma como um todo. Mais uma vez as armadilhas do discurso que ludibriam o leitor.

Dois ou três dias depois, o narrador é informado de que Bola 7 foi morto pela polícia, fato que provoca sua desestabilização emocional e, conseqüentemente, uma reação, que está vinculada à intensidade da ofensa e em nome da defesa da honra, fatores presentes nas reflexões de Durkheim (2002) acerca da desestabilização emocional. Figueiredo (2003, p. 20), em suas análises, faz a seguinte constatação que também pode ser aplicada a essa narrativa:

A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas [...] é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. [...] seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a filosofia. (FIGUEIREDO, 2003, p. 20)

Outrossim, percebe-se, em “Os pobres e os ricos”, a presença de um narrador-personagem solitário que possui apenas um vínculo afetivo de amizade, que é cortado com o assassinato de Bola 7, executado pela polícia. Entende-se, portanto, que em meio a tantos problemas de sobrevivência, até a amizade lhe é retirada: nem isso ele pode ter. Daí a relação com o estado de orfandade mencionado pela teórica na citação acima, como se ele não tivesse pelo que lutar, situação que é alterada com a morte do amigo.

O narrador-personagem, então, sentia-se no dever de defender a honra de um sujeito marginalizado que não tinha boas condições de vida, assim como ele próprio, e que foi assassinado. Mais uma vez entra em cena a solidariedade entre iguais que foi apontada anteriormente por meio da indicação de casos em “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”. Essa ocorrência da solidariedade no conto “Os pobres e os ricos” fortalece essa ideia.

Para o narrador dessa última narrativa, é a classe dominante quem deve pagar pela morte de Bola 7, pensando nessa classe como responsável pela desigualdade social arraigada na sociedade. Por isso, comete um ato de vingança:

[...] de noite, eu fui no armário e tirei o fuzil de dentro do embrulho e olhei pela lente a casa toda acesa de um rico filho da puta e levei um susto, *eu via a cara das pessoas, as roupas das mulheres, os garçons servindo todo tipo de bebida, umas claras, outras escuras*, em todo tipo de copo, uns compridos, outros redondões, outros pequenos, e *os ricos riam*, rico ri o tempo todo, então eu pensei, vou matar um filho da puta desses [...]. (FONSECA, 2013, p. 142-143, grifos meus)

Merece atenção o fato de que, nessa passagem, o narrador possui um olho equipado que lhe permite invadir outros espaços sem que saia do seu próprio espaço. Através da lente, consegue aproximar-se das pessoas que participavam da festa: pode distinguir suas roupas, suas bebidas e os copos utilizados. Enfim, pode ver melhor as nuances de uma vida que ele não pode ter. A ele, só cabe observar e manter distância, pois não possui uma identidade adequada àqueles padrões, bem como, não tem condições financeiras para participar da festividade e estar no mesmo nível dos demais participantes.

Destaca-se também a menção ao riso dos ricos, como se se tratasse de uma ressonância do discurso do Cobrador e sua obsessão com os dentes dos outros personagens, principalmente dos ricos. Ele permaneceu sem dentes, e nesse fragmento, o narrador destaca que os ricos riam o tempo todo, pois têm dentes e não passam pelas dificuldades que ele precisa enfrentar. Assim, todos esses elementos – inveja, desigualdade social, ódio pela classe dominante – juntam-se para consumir na personagem o desejo de matar alguém.

Por meio do olho equipado, o narrador-personagem perscruta o espaço da festa e pode observar de perto todos os participantes que ali estavam, para em seguida, escolher a personagem da classe dominante que pagaria com sua vida pela morte do amigo Bola 7:

[...] escolhi um gordo, *o cara é gordo porque come muito*, da mesma forma que *eu sou magro porque passo fome*, então, conforme o Bola 7 ensinou, eu destravei a arma e mirei no gordo e apertei o gatilho e atirei e o gordo caiu no chão e todos os ricos começaram a correr de um lado para o outro, não sabiam de onde a morte tinha atacado [...]. (FONSECA, 2013, p. 143, grifos meus)

Implicitamente, a intenção do narrador era destruir, inicialmente, o sorriso estampado no rosto dos ricos, acabar com a aparente alegria pela qual eram acometidos, para que pudessem manifestar um outro estado de espírito que a personagem estava acostumada a experimentar diariamente: a tristeza e/ou desespero. A escolha da vítima destaca ainda mais a inveja e o ódio que tinha pelos gordos. Não pelas formas do corpo, mas pelo indício de alimentarem-se bem, em contraposição a ele que tinha um corpo raquítico pela falta de alimento.

Como foi dito anteriormente, para um iniciante, o narrador-personagem consegue sair-se muito bem ao atirar. Diferentemente do comportamento de alguém que não sabia manejar uma arma quando recebeu o embrulho de Bola 7, ele consegue destravar, mirar, apertar o gatilho e acertar outra personagem sem qualquer obstáculo que possa impedi-lo de realizar seu intento, mesmo a uma distância considerável desse alvo.

São essas incoerências no discurso enunciado pelo narrador que fazem com que ele possa ser indicado como suspeito ao conduzir a narrativa. Principalmente, pensando na ideia de

que o texto literário não reflete uma verdade absoluta, mas uma série de possibilidades ficcionais que nele podem ser encerradas, ou permanecerem abertas a interpretações variadas que levem em consideração, é claro, as pistas lançadas no texto.

Nesse sentido, Figueiredo (2003, p. 19) afirma que “[...] através do discurso, toda ‘verdade’ pode ser descentrada e, a partir daí, só se pode pensar a violência de um ponto de vista axiológico [...]”, isto é, quais valores são colocados em destaque na visão do narrador-personagem? Como ele constrói a sua verdade? A resposta é simples: a partir de uma imagem vitimizada de si próprio, ele consegue desestabilizar os julgamentos desfavoráveis tentando justificar seus atos em função de uma desigualdade social. Trata-se de um jogo de perspectivas em que a personagem insere-se para convencer o leitor a partir de seus argumentos. Ainda sobre esse assunto, Figueiredo (2003, p. 26) acrescenta:

Optando por trabalhar com a proliferação de pontos de vista sobre um determinado assunto, a ficção do autor abala os juízos estabelecidos. O tratamento dado aos temas, ilustrados com casos do cotidiano, revela a intenção de levar o leitor a se contrapor à má consciência das interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que balizam a mentalidade burguesa domesticada.

Ao final, após a execução do ato de violência, o narrador expressa o seu contentamento com o que acabara de praticar: “[...] eu fiquei no escuro olhando pela lente, sempre pensei que a felicidade não existia, mas a felicidade existe, eu estava feliz” (FONSECA, 2013, p. 143). Tal evidência pode ser encontrada nas três narrativas, pois percebe-se que o ódio maturado pela classe dominante transforma-se em felicidade e satisfação, como se não houvesse outro caminho a seguir para mudarem sua condição de vida e como se o uso da violência fosse o único meio útil para atender aos objetivos das personagens.

Os três narradores-personagens dos contos analisados neste capítulo praticam a violência através de atos que significam uma reação a uma série de fatores que influenciam sua existência ficcional: reação contra a identidade hegemônica definida pela classe dominante e para ela, e reação contra o lugar social que também lhes foi imposto, criando a ideia de que estão em posição desprivilegiada nas relações de poder que se efetivam na sociedade.

Diante do exposto, é possível afirmar que o estilo de elaboração da linguagem literária, da representação da violência e dos seres marginalizados, características encontradas tanto em “Feliz Ano Novo”, de 1975, e em “O Cobrador”, de 1979, ainda são evidentes e contínuos na produção mais recente de Rubem Fonseca, como pode ser visto nesse último conto publicado em 2013. Mesmo com a passagem temporal de várias décadas, as personagens marginalizadas

do escritor mineiro ainda continuam manifestando sua repulsa e vontade de reação direcionadas à classe dominante, nutridas pelo ódio crescente e pelo desejo de ascender a outras posições sociais.

De forma geral, tomando como base os três contos que são analisados neste capítulo, afirma-se que há uma forte tendência nos agentes de violência da prosa fonsequiana no que diz respeito à naturalidade com que tratam a violência. Considerando esses contos e um levantamento realizado sobre as marcas da violência na produção recente de Fonseca (dos anos 2001 a 2015), vislumbra-se que esses agentes encerram seus crimes com extrema tranquilidade e naturalidade, percebendo-se ainda o aparecimento de um estado que se traduz por meio de uma sensação de comemoração, como pode ser visto ao final de “Feliz Ano Novo”, por exemplo.

Considerando a presença desses marginalizados que transitam pelos espaços ficcionais cariocas da produção literária de Rubem Fonseca, Coronel (2013, p. 187), em suas análises, afirma que:

[...] o traço marginal identifica-se invariavelmente com alguma espécie de transgressão realizada por personagens, seja ela da lei ou dos costumes, quase sempre coincidindo ambas e sendo identificada a peculiaridade de cada obra em função da modalidade de transgressão ali predominante, jamais exclusiva.

Essa transgressão, na visão dos marginalizados fonsequianos, só pode ser operacionalizada através da violência, tendo em vista que não possuem meios socioculturais e/ou financeiros para agirem de outra forma. Nesse sentido, quando as personagens marginais de Fonseca transgridem a lei que foi instaurada pelo Estado/sociedade, fazem questão de instituir a sua própria lei, sustentada pelas armas e pelo medo. A partir disso, perambulam pela cidade em busca de seus alvos, os quais são escolhidos por motivos diversos.

Um traço que pode ser destacado quando se fala em agentes de violência marginalizados na obra de Fonseca, é a caracterização destes como seres franzinos ou raquíticos e com cicatrizes, dependendo do caso. São essas as características utilizadas para a construção discursiva de sua condição social no texto literário. Além disso, os lugares sociais ocupados por eles são também, em sua maioria, representados pelos espaços marginais, conforme se verá a seguir.

## 2.2 A invasão presencial e/ou distanciada de espaços da classe dominante

Na direção oposta dos espaços que foram objeto de análise no primeiro capítulo e que se construíram sem localização precisa – sem que suas fronteiras fossem bem demarcadas –, os espaços que se apresentam nos três contos deste segundo capítulo são mais precisos no que se refere à indicação dos lugares constantes em um espaço geográfico demarcado, à medida em que os narradores-personagens inserem no discurso narrativo algumas referências a ruas e bairros do Rio de Janeiro.

Em “Feliz Ano Novo” há algumas referências a localidades do Rio de Janeiro – como a indicação da Rua Borges de Medeiros, do hospital Miguel Couto, do rio Guandu e o bairro nobre São Conrado –, mas em menor quantidade, tomando como base as referências espaciais de “O Cobrador”, conforme poderá ser visto depois. O edifício onde mora o narrador-personagem de “Feliz Ano Novo” é localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, isto é, permanece em um espaço desautorizado pela ordem dominante. Além disso, o narrador refere-se à sua moradia como “cafofo” e não como casa, que geralmente tem o sentido de um lugar aconchegante. Isso se explica pelo fato de que esse espaço, na visão da personagem, não tem os requisitos necessários para que pudesse ser chamado de casa.

O edifício onde mora o narrador possui uma série de problemas estruturais que são destacados pelas personagens Pereba e Zequinha, isto é, mesmo estando localizado em um bairro nobre, o prédio não possui características que o vinculam totalmente a esse espaço e também cria a imagem de que os bairros nobres não possuem apenas construções grandiosas e organizadas.

No apartamento, são citadas a existência de uma televisão – que atua como o ponto de ligação entre os marginalizados e a classe dominante, e que contribui para estimular a inveja – e uma mesa, além das armas que também passam a fazer parte desse espaço. Um cômodo chama a atenção: o “[...] banheiro tá um fedor danado, disse Pereba” (FONSECA, 2012, p. 12). Essa situação acontece pela falta de água, o que, somado ao banheiro, evidencia a condição de pobreza das personagens.

Além disso, destacam também as más condições do prédio: “descemos pelas escadas, o elevador não funcionava [...]” (FONSECA, 2012, p. 13), e em outro momento, mencionam: “este edificio está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos [...] pelas *escadas imundas e arrebetadas*. Fudido mas é zona sul, perto da praia. Tás querendo que eu vá morar em Nilópolis? (FONSECA, 2012, p. 18, grifo meu). Aqui há um certo desprezo pelo bairro

denominado Nilópolis, no subúrbio carioca, o que transmite a ideia de que o narrador-personagem, mesmo em uma situação precária, acredita que morar em um bairro que predominantemente pertence à classe dominante é mais aceitável do que morar na periferia.

A explicação disso foi iniciada no tópico anterior quando foi apontado que o narrador-personagem não queria carregar consigo todas as vinculações à situação de marginalizado, ficando ofendido com a pergunta de Pereba sobre a origem da TV. Portanto, percebe-se que a sua reação é também influenciada pelo espaço em que vive.

Em suas análises sobre o espaço na obra de Lima Barreto, ao utilizar o exemplo do romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, Lins (1976, p. 75) menciona que não se pode ver o cortiço apenas como espaço, pois assim, o veríamos parcialmente, sem entendê-lo “pelo estilo de vida em que implica, com todo um quadro de hábitos, de relacionamento humano, de perspectivas, etc., também como espaço social”. Logo, neste conto de Fonseca, percebe-se que o espaço em que vive o narrador, por ser um bairro nobre, conduz determinadas perspectivas que fazem com que ele não queira possuir marcadores de marginalização: o narrador-personagem quer ser associado ao espaço dominante, por isso a vontade de ser rico manifestada em toda a narrativa.

O espaço da classe dominante que decidem invadir é cuidadosamente selecionado: “seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. [...] Entramos pela porta principal” (FONSECA, 2012, p. 15). Como foi mencionado, trata-se de um bairro nobre do Rio de Janeiro. A casa tornou-se um espaço propício para o roubo por estar localizada no fundo do terreno e a presença do jardim seria importante para camuflar qualquer movimento que fosse considerado incomum aos passantes da rua, por isso a ideia de um espaço perfeito.

Outro ponto a ser comentado nessa passagem é o destaque que o narrador apresenta ao dizer que “entraram pela porta principal”, destemidos e seguros dos atos que praticariam. Não se trata de uma invasão pelos fundos, escondida, visto que o próprio espaço permitiu que entrassem por essa porta sem dificuldades. Além disso, a entrada por essa porta representa o início do controle da situação: simboliza que eles estão no poder e que a complexa trama de exercício desse poder começa a ser subvertida.

A casa que serviu como alvo para o assalto traduz, de forma interessante, o espaço como território de disputas. Ao mesmo tempo em que as personagens marginalizadas ditam as novas regras com o uso de armas para legitimar sua posição naquele espaço, um dos participantes da

festa, a personagem Maurício, tenta, por várias vezes, impedir que assumam o controle. É a classe dominante lutando para não perder seu posto privilegiado em seu espaço particular.

Como um território de disputas, o narrador-personagem utiliza um de seus instrumentos para “comunicar” aos demais quem realmente está no poder, o que culmina com o assassinato de Maurício no salão da casa, onde os convidados da festa estavam rendidos e deitados no chão, como forma de submissão à nova ordem imposta.

Em determinada passagem da narrativa, há uma espécie de comparação entre espaços dissonantes. No momento em que o narrador sobe as escadas para ver o que Pereba havia feito com a suposta dona da casa e sua mãe, detém-se na descrição do quarto, o que evoca o espaço totalmente diferente em que vive, em um processo de contraposição:

O quarto da gordinha tinha as *paredes forradas de couro*. A banheira era um buraco *quadrado grande de mármore branco*, enfiado no chão. A parede toda de *espelhos. Tudo perfumado*. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí. (FONSECA, 2012, p. 16, grifos meus)

Por meio das partes destacadas no fragmento, é possível perceber o choque de espaços que se efetiva quando o narrador passa a descrever o quarto da casa que escolheram para roubar. As paredes forradas com couro, a existência de uma banheira, que é potencializada por ser construída em mármore branco, e os espelhos, representam um espaço totalmente discrepante da realidade do narrador. Vale ressaltar também, o destaque para um espaço perfumado enquanto o banheiro dele estava exalando odores mau cheirosos por falta de água.

Com essa sequência de discrepâncias em comparação aos espaços, a inveja do narrador avulta-se e culmina com o ato que pratica logo a seguir. Nesse ponto da análise, pode-se utilizar, novamente, o conceito de “espaço transportado”, abordado por Dalcastagnè (2005) ao analisar esse mesmo conto de Rubem Fonseca. Segundo ela, o espaço em que vivem os marginalizados inscreve-se em seus corpos e eles o transportam para outros espaços, pensando, é claro, em um “[...] corpo tornado social [...]” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 104), e não biológico.

A imundície do espaço em que vive o narrador é transportada a partir do momento em que ele arruma a colcha e defeca na cama, sob o tecido brilhante de cetim. O fato de tirar as calças indica, ironicamente, que não queria carregar traços dessa imundície, mesmo vivendo em um lugar com essas características. Não satisfeito, ainda precisou limpar-se com essa mesma colcha para gravar, quase que permanentemente, sua passagem por aquele espaço e a satisfação

sentida com o ato. A colcha de cetim, símbolo de *status*, é utilizada como papel higiênico, e reforça a atitude de não se importar com os atos que executou/executaria contra os participantes da festa de ano novo.

O espaço do salão, onde dois homens foram assassinados, é composto por uma vitrola, responsável por animar a festa, e há também um sofá, onde a moça foi estuprada por Zequinha. Além disso, há referências às mesas que continham uma fartura de comidas e bebidas que alimentavam os convidados. Nesse espaço, houve o assassinato de Maurício e do rapaz magro, cujas descrições foram apontadas no tópico anterior e que causam certo desconforto no leitor pela forma como são conduzidas. Trata-se de uma espécie de realismo do choque, conforme aponta Schøllhammer (2013, p. 163), “[...] que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror [...]”.

De volta ao apartamento do narrador, foram uma toalha no chão para comemorarem a passagem do ano com as comidas e bebidas que foram roubadas. Isso pressupõe a inexistência de mesa no local, o que também contribui para os marcadores que constroem a condição de marginalização.

No segundo conto analisado, “O Cobrador”, vislumbra-se uma extensa cadeia de referências que vão sendo mencionadas por uma personagem que transita por uma série de espaços ficcionalizados que remetem à realidade empírica do Rio, como se fosse possível acompanhar seu percurso com o auxílio de um mapa, circulando nos subúrbios e nas zonas prestigiadas da cidade. É a indicação das ruas e dos bairros cariocas que demarca as fronteiras entre um espaço e outro, pois, segundo Lins (1976, p. 70), “o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta [...]” pela indicação dos espaços por onde transita.

Ao discorrer sobre os quatro modos de abordagem do espaço na literatura, Brandão (2013) expõe que o mais recorrente é o modo que se dedica à representação do espaço no texto literário. Para ele, “nesse tipo de abordagem, com frequência nem se chega a indagar o que é espaço, pois ele é dado como categoria existente no universo extratextual (BRANDÃO, 2013, p. 59). Ao citar a representação do espaço urbano, o teórico aponta uma tendência de análise vinculada aos estudos culturais que “utiliza um léxico espacial que inclui termos como margem, território, rede, fronteira [...] buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em razão do fato de se vincularem a identidades sociais específicas” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Essa tendência condiz com a direção de análise que vem sendo delineada neste trabalho ao estabelecer relações entre espaço e identidade, além de ver o espaço como um território de disputas pela legitimação de discursos e de identidades, considerando que o espaço “[...] está intimamente conectado com outras relações, relações de força e de poder que o estruturam e lhe conferem consistência [...]” (VECCHI, 2015, p. 35).

Em seu ensaio “Regimes de espacialidade na literatura brasileira contemporânea”, Brandão (2015, p. 57) menciona que “é tentadora a hipótese de que há dois momentos-chave no que concerne à vinculação entre literatura e cidade”. Para ele, o primeiro momento é marcado pela obra de Machado de Assis a partir das tradições romântico-idealista e a realista; o segundo, marcado pela obra de Rubem Fonseca “considerado o ícone do ‘realismo urbano’ contemporâneo” (BRANDÃO, 2015, p. 57) e responsável por sintetizar a transformação da cidade em metrópole, conforme explica o teórico.

Em “O Cobrador” emerge um narrador-personagem que enuncia seu discurso, predominantemente, da rua: “na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista (FONSECA, 2010, p. 11). É a partir desse espaço que inicia a narrativa. Em seguida, adentra a sala de espera vazia e depois o consultório do dentista, onde se desenrola a primeira cena de violência da personagem.

Os móveis que compõem esse espaço são a cadeira do paciente, os armários, cuspidores e motores: um espaço típico de consultórios odontológicos. Além dos móveis, nota-se a presença de objetos como espelho bucal, injeção de anestesia, guardanapos de papel, vidrinhos, os quais são responsáveis por auxiliar na caracterização desse espaço que, após a consulta, foi depredado pelo Cobrador como forma de intimidação.

Entende-se que a destruição dos bens particulares de outrem foi o meio encontrado para demonstrar sua ferocidade e “dizer” ao dentista que era capaz de qualquer coisa. Portanto, esse ato de destruição é um ato de fala em que a personagem traduz aquilo que deseja dizer, legitimando sua voz a partir disso. Mesmo machucando os pés, o narrador-personagem mostra-se satisfeito com a destruição, que simboliza uma descarga de emoções.

Ao sair do consultório e encontrar o cego que pedia esmolas, a personagem elabora uma descrição que demonstra o seu deslocamento contínuo pelas ruas e também o movimento da cidade, compreendido pelo vaivém dos indivíduos em suas rotinas diárias: “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, 2010, p. 13).

É da rua Marechal Floriano que ele parte, e daí, passa a enumerar os prédios de comércio pelos quais passa, recurso que contribui para a ideia de movimento. Nesse mesmo trecho, dá enfoque para o volume de transeuntes que também circulam por aqueles espaços e a metáfora da lagarta é utilizada para figurativizar a massa de pessoas que se desloca, continuamente, em direção à Estação Central do Brasil. Essa imagem assemelha-se com as reflexões de Berman (1986, p. 154), ao tecer comentários sobre o homem moderno arquetípico:

[...] é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas. O borbulhante tráfego da rua [...] não conhece fronteiras espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em “caos”. O caos aqui não se refere apenas aos passantes [...] mas à sua interação, à totalidade de seus movimentos em um espaço comum. (BERMAN, 1986, p. 154)

Como ressalta o teórico, o caos instaurado é uma resultante do movimento dos passantes e sua interação em um espaço comum, que na narrativa de Fonseca apresenta-se no espaço da rua, da calçada e suas extensões. Conforme dito no início do tópico, o lugar de enunciação da narrativa é a rua, como se o narrador não possuísse um lugar privado para contar a história. E levando em consideração que possuía um quarto, compreende-se que o fato de elaborar a narração desses espaços de fluxo contínuo intensifica o seu não-pertencimento a lugares sociais privilegiados, os quais são observados pelo lado de fora.

Com base na afirmação de Lins (1976, p. 72), que entende que o espaço é tudo o que enquadra a personagem<sup>25</sup>, com a possibilidade de auxiliar no processo de constituição do ser ficcional, pode-se dizer que a rua também torna-se responsável pela formação ideológica e identitária do Cobrador, visto que é nesses espaços que são realizadas as suas interações com o meio social, e de onde elabora suas vinculações responsáveis pela construção contínua da identidade.

Já que a maioria dos atos de violência são realizados na rua, é possível compreender que esse espaço atua como cúmplice dos atos violentos ao proporcionar as condições necessárias para as execuções narradas. O pontapé que derruba a cuia de esmolas do cego se passa na rua e o assassinato do tenista também. Sobre esse último exemplo, destaca-se ainda que o narrador menciona que o ato aconteceu à noite sem que houvessem testemunhas. Apenas um sujeito vê o ato de violência da janela de um edifício, provavelmente motivado pelo som do primeiro tiro,

---

<sup>25</sup> Levando em consideração os objetos, móveis, fronteiras precisas ou imprecisas do espaço e personagens.

no entanto, as condições espaciais não colaboravam para a identificação do atirador: uma rua deserta e mal iluminada.

Logo, percebe-se que vai sendo estabelecida uma relação íntima entre a rua e o narrador-personagem: “da rua vejo a festa na Vieira Souto, [...]”. Ando lentamente, de um lado para o outro na calçada, [...]” (FONSECA, 2010, p. 18). É a rua que possibilita a perscrutação dos espaços da classe dominante: “da calçada vejo os garçons servindo champanha francesa” (FONSECA, 2010, p. 18), e também possibilita a escolha dos alvos de seu ódio e inveja. Afinal, esse é o único lugar – além do sobrado onde mora – em que está autorizado a circular e permanecer.

Essa autorização é formulada pela classe dominante que gera procedimentos de segregação ao selecionar quais circulações são legitimadas ou não em determinados espaços. Aliado à condição precária de bens culturais e econômicos, a aparência do narrador-personagem não o autoriza a fazer parte dos espaços dessa classe e, por isso, precisa observar o que acontece nesses espaços a partir da rua.

No caminho para a quinta cena de violência, após obrigar o jovem casal a entrar no carro, o Cobrador vai lançando no texto as referências do caminho pelo qual trafegam: manda que o jovem dirija-se para a Barra da Tijuca, passam em frente ao Hotel Nacional, pelo Recreio dos Bandeirantes – espaços identificados como nobres – até que chegam a uma praia deserta, onde se desenrola os dois atos de violência que culminam com a morte do casal.

A praia, embora não se tenha descrições, é o local propício para a execução das personagens: um lugar escuro, clareado apenas pela luz dos faróis do carro, e sem a possibilidade de interferência de outras pessoas. Mais uma vez, o espaço não permite que o narrador-personagem seja identificado.

Uma questão interessante, de certa forma irônica, que está presente no conto é o fato do narrador-personagem acabar subvertendo as imposições e legitimações espaciais ao transitar por espaços em que, primariamente, ele não é autorizado a permanecer. Além de percorrer por bairros nobres, ele reside em um bairro de classe média, conforme será comentado depois. Dessa forma, mesmo em condição de marginalização, subverte as relações de poder ao inserir-se em um espaço onde não estava autorizado a permanecer, tendo em vista que sua condição o autorizaria a residir na favela, não em um bairro de classe média.

A sexta cena acontece em um apartamento do primeiro andar de um edifício em que não se sabe a localização da rua. É nesse espaço que se efetiva o estupro da dona do apartamento e o único móvel destacado no quarto é a cama onde se realiza o ato. Esse é o primeiro espaço particular invadido pelo Cobrador, tendo em vista que nas cenas anteriores comete os atos de

violência em locais públicos. Na sétima cena, volta à rua para assassinar o executivo dentro de seu próprio carro.

Na sequência da narrativa em que o Cobrador conhece Ana, ele faz uma afirmação intrigante: “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” (FONSECA, 2010, p. 22). Cabe perguntar, então, até que ponto essa igualdade é real no universo ficcional da personagem? Tomando como base a realidade empírica, sabe-se que mesmo em locais que costumam agregar pessoas de várias classes sociais, como a praia, existem determinados pontos desse espaço que continuam a priorizar certas classes em detrimento de outras. A não ser que o princípio de igualdade citado pela personagem seja a aparência: comumente, todos utilizam roupas de banho nesse espaço.

Outros espaços também são mencionados durante a narrativa, como, por exemplo, o colégio em que o narrador-personagem estudou. Segundo ele, seu colégio era o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, fazendo com que essa expressão adquira o significado de uma instituição escolar que lida com situações complexas em seu cotidiano. Como a personagem não evidencia quais atividades desenrolavam-se nesse contexto, pode-se apenas supor quais significações são passíveis de serem atribuídas a esse espaço a partir do adjetivo “noturno” e considerando o contexto discursivo em que foi inserido.

A casa da mulher que o pegou na rua é um espaço pequeno formado por um quarto e sala. Essa caracterização é utilizada para salientar a condição social e financeira dessa mulher, oportunizando ao Cobrador uma reflexão e, posteriormente, uma conclusão de que ela não deveria ser esganada: tratava-se de uma marginalizada como ele. Mais uma vez, o espaço auxilia a constituição de uma personagem.

Outro exemplo dessa constituição a partir do espaço é que esse elemento da narrativa também contribui para a caracterização de Ana, visto que, além das informações físicas e sociais da personagem, a indicação de que mora em um prédio de mármore realça sua condição e seu *status* social, levando em consideração que esse material é considerado sofisticado, clássico e nobre, adjetivos que também se vinculam à personagem por pertencer a esse espaço.

Por fim, analisa-se o espaço do apartamento em que vivem o Cobrador e Dona Clotilde, localizado em um sobrado da Rua Visconde de Maranguape, na Lapa, um bairro de classe média da zona central do Rio. De acordo com as informações do conto, pressupõe-se a existência dos seguintes cômodos: um quarto para o narrador, um para D. Clotilde e uma sala. Isso pode ser percebido pelos movimentos realizados pelo Cobrador nesse espaço.

O quarto do narrador é composto por uma cama, livros e o seu arsenal, que compreende uma arma de calibre Magnum com silenciador, um Colt Cobra 38, 2 navalhas, 1 carabina 12, um Taurus 38, 1 punhal e 1 facão. Isso indica que esse cômodo possui mais instrumentos que podem ser utilizados para praticar os atos violentos do que móveis, podendo ser estabelecida uma relação entre personagem e espaço.

Nesse ponto, vale mencionar os pressupostos teóricos de Santos e Oliveira (2001), os quais pontuam o aspecto relacional entre espaço e personagem: o espaço do quarto foi construído daquela forma de acordo com as identidades que constituem a personagem e que foram elaboradas em interações sociais. A partir dessa construção do espaço, inicia-se um processo de vinculações contínuas entre um e outro, e que possibilitam uma reafirmação constante das identidades do narrador. Mesmo não morando em um bairro considerado periférico, a situação de marginalização do narrador está mais ligada às suas condições físicas, socioculturais e financeiras, não exatamente ao espaço.

Apesar de ter uma moradia fixa, o narrador-personagem desloca-se por vários espaços sem prender-se a nenhum deles. Prova disso é que, depois de conhecer Ana, decidem viajar – o que é evidenciado pela mala – para matar planejadamente. Logo, o texto deixa marcas que asseguram a ideia de que o narrador continuará vivendo em espaços desagregadores, diferentes daquele que um dia ele idealizou, conforme pôde ser visto no início da análise do conto no tópico anterior.

O último ponto a ser destacado em relação à análise espacial de “O Cobrador”, cuja discussão foi principiada no início desse tópico, é que, a partir das referências constantes a ruas, bairros, hospital e comércios que são mencionadas durante a narrativa, pode-se assegurar a existência de uma tendência realista em “O Cobrador”. Mas, não se trata de um realismo histórico como aquele constante nas narrativas do século XIX, pois é possível afirmar que, de acordo com Schøllhammer (2011, p. 53), em *Ficção brasileira contemporânea*, “[...] não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa”.

Brandão (2013, p. 165), ao tecer comentários sobre a obra de Guimarães Rosa, faz o seguinte comentário: “[...] se é indiscutível que, mesmo por contraste, postula-se o realismo – provavelmente em função da presenta ostensiva de espaços empíricos reconhecíveis – é necessário admitir que ele sempre atua conjugado a outras operações, como a imaginação e a criação”, que colaboram para a ideia de um espaço ficcionalizado e que não precisa corresponder exatamente à realidade empírica. É isso o que Fonseca constrói nessa narrativa.

O que encontramos nesses novos autores é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. [...] os “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. [...] o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge [...]. Estamos falando de um topo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54)

Outrossim, não há a pretensão de representar o espaço do Rio Janeiro à moda dos romances realistas do século XIX. Há apenas uma tendência que insere pontos de referência de um espaço empírico que, transportados para a narrativa, tornam-se ficcionalizados e que não precisam e não podem ser os mesmos espaços. Como afirma o teórico, o ato de retratar a realidade nas narrativas contemporâneas está voltado para os pontos de vista marginais e não exatamente para uma tentativa de construção espacial mimética, o que pode ser comprovado pela recorrência de narrativas em primeira pessoa que tem como foco o modo de ver a realidade de forma subjetiva, por meio de um determinado ponto de vista.

De forma geral, a sugestão desse teórico é entender a tendência realista da contemporaneidade como “[...] uma estranha combinação entre representação e não representação [...]” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 156), destacando um movimento ficcional que não se prende inteiramente à representação objetiva, à moda dos escritores realistas do século XIX, mas que ainda assim utiliza determinados elementos da realidade empírica como referências nas narrativas.

No último conto, “Os pobres e os ricos”, o narrador-personagem, assim como os outros das narrativas anteriores, não chama de casa o espaço em que vive, e inclusive, rejeita essa possibilidade pelos motivos que expõe. Entretanto, nesse conto, ele apresenta essa informação de modo mais enfático, que denota explicitamente sua insatisfação com o lugar: “Bola 7 bateu na porta da minha casa, minha casa porra nenhuma, meu barraco, nem meu barraco é, eu alugo essa merda, fica no alto do morro [...]” (FONSECA, 2013, p. 141). Diferentemente dos outros narradores, este mora em um local periférico: é do morro que ele observa os espaços nobres que estão em seu campo de visão.

A utilização dos substantivos de baixo calão – “porra” e “merda” – colaboram para o sentimento de raiva que toma conta de sua voz. Além disso, destaca também que vive em um barraco alugado, que não tem casa própria. A distância entre seu espaço e o espaço da classe dominante pode ser auferido quando diz: “[...] eu joga pedras nas casas dos putos, mas as pedras não chegam lá [...]” (FONSECA, 2013, p. 141).

Essa distância é reduzida pela lente de longo alcance que acompanha o fuzil deixado por Bola 7. É através dessa lente que o narrador consegue invadir o espaço alheio, de posse de um olho equipado, que pode ver, nitidamente, os movimentos das personagens na casa dos ricos. É isso que possibilita o aumento de seu ódio e inveja.

Tomando como base os outros dois contos, percebe-se que neles os narradores entravam em contato com os espaços dominantes, primariamente, a partir da televisão. Aqui nesse conto não se sabe se a personagem possui esse aparelho. De qualquer forma, a lente cumpre esse papel: o narrador invade por meio dela e também mata.

A iluminação é outra questão que o narrador enfatiza em relação aos dois espaços. Ao vislumbrar a casa dos ricos, ele diz: “[...] olhei pela lente a casa toda acesa [...]” (FONSECA, 2013, p. 142). Enquanto isso, ele estava em situação diferente: “[...] eu fiquei no escuro olhando pela lente [...]” (FONSECA, 2013, p. 143), o que pode indicar a falta de luz ou também uma forma de camuflar a origem do tiro.

De modo geral, vê-se que os narradores-personagens dos contos conseguem transitar por outros espaços e subverter as tensões de exercício microfísico do poder, no entanto, trata-se de uma ascensão espacial controlada: eles saem de seus espaços, mas voltam a eles. Pode-se dizer que ultrapassam a fenda, mas não conseguem desligar-se dos espaços originários.

Por fim, o capítulo seguinte tratará das relações entre a violência e a vingança por meio da discussão das contribuições da formação identitária que é elaborada pelos narradores-personagens para a progressão da narrativa. Conforme será visto, a violência como instrumento de vingança é a arma utilizada pelas personagens para defender a honra que foi ofendida e retomar uma posição privilegiada no exercício do poder. É observado também o modo como a construção espacial colabora para o desenvolvimento das ações da narrativa, seja pelos objetos presentes em cada espaço, seja pela atmosfera que dele emana.

### 3 VIOLÊNCIA E PODER NA PERSPECTIVA DA VINGANÇA

Após discutir e analisar as relações entre violência e poder nas perspectivas de gênero e marginalização, este capítulo volta-se para a perspectiva da vingança, entendida como a “1. Ação ou efeito de vingar(-se), de revidar ofensa ou agressão recebida; desforra. 2. Qualquer coisa que castiga; punição” (BECHARA, 2011, p. 1.136).

Esse é um tema recorrente na literatura, em poesia e prosa, modificado de acordo com os projetos estéticos de cada escritor/poeta, e que pode atuar como a mola propulsora para o desenrolar do enredo, envolvendo, sempre, relações de poder que se manifestam por motivos diversos.

É comum perceber, nas narrativas, o processo de maturação da raiva e da vontade de defender a honra que culmina com a ação de vingança. Percebe-se que a primeira instância do processo é o momento de conservação interior/mental do acontecimento que motivou o ódio, o que desencadeia, em seguida, o acúmulo de outros dissabores que permitem que esse ódio cresça gradativamente, o que possibilita o ato de vingança.

Duas outras caracterizações são também comuns em relação ao agente de vingança que conduz a ação: geralmente, trata-se de um indivíduo considerado pacífico que foi retirado de seu estado de controle e, por isso, modifica seu modo de olhar. Além disso, percebe-se, em várias narrativas, um comportamento frio e calculista naquele que executa a vingança, sem remorsos que indiquem arrependimento pelo ato cometido.

Elias (1994, p. 190), quando discorre sobre a unicidade da estrutura emocional do homem, explica que “uma perturbação aqui manifesta-se ali. Em suma, eles formam uma espécie de circuito no ser humano, um sistema parcial dentro do sistema total do organismo”, onde há uma correspondência entre cada parte dessa estrutura. Se a estrutura emocional é abalada através de uma ofensa ao indivíduo, o que está em jogo é a imagem projetada para a sociedade e, por isso, há a tendência em resgatar a honra e o respeito.

Nas narrativas fonsequianas, tratando especificamente dos contos, é possível identificar casos de vingança em várias coletâneas. Dentre elas, pode-se citar *Pequenas criaturas* (2002), merecendo destaque os contos “Ganhar o jogo”, “Nove horas e trinta minutos” e “Madrinha de bateria”. No primeiro conto, há um narrador-personagem branco, magro e em condições de vida precárias que costuma, diariamente, ver programas de TV sobre a vida dos ricos. Isso contribui para a maturação do ódio pela classe dominante e faz com que o narrador inicie um jogo de vingança: matar um rico e continuar vivo. Então, o narrador começa a planejar suas “jogadas”

no intuito de vencer o jogo, cuja primeira morte é efetivada por envenenamento, sem que fosse descoberto.

Em “Nove horas e trinta minutos”, um narrador-personagem que não é nomeado vive um momento de tensão em função do atropelamento de sua filha, que não resiste e morre. O narrador sente-se culpado pelo acontecido e vê a possibilidade de localizar o responsável pelo atropelamento quando percebe que o relógio de pulso que sua filha usava havia parado às 09 horas e 30 minutos com o impacto do atropelamento, assinalando o horário do ocorrido.

Então, o narrador cogita que, provavelmente, o motorista tinha costume de passar naquela rua no horário em que o relógio parou, considerando ainda que um assassino sempre volta ao local do crime. Assim, o narrador tenta manter sua lucidez, rememora algumas características do motorista, descobre seu paradeiro e, com a ajuda de um conhecido, consegue abordar o causador de seu sofrimento e matá-lo como forma de vingança pela morte da filha.

No conto “Madrinha de bateria”, a personagem Zira sempre era convidada para assumir esse posto em uma escola de samba do morro. Era muito dedicada à função de madrinha de bateria e pensava no carnaval o ano inteiro, projetando suas fantasias. Porém, uma moça da zona sul, chamada Daiana, começa a comparecer aos ensaios, e tempos depois, o patrono da escola, Chico Professor, comunica a Zira que perdeu seu posto de madrinha de bateria e que o lugar seria ocupado por Daiana. Zira fica extremamente magoada e ao chegar à quadra da escola de samba no dia seguinte, nota que Daiana havia assumido o seu posto. Movida pelo ódio e pela vingança, tira uma navalha de dentro da blusa e golpeia Daiana no rosto e no pescoço.

Na coletânea *Ela e outras mulheres* (2006), destaca-se o conto “Francisca”, em que a narradora-personagem que dá nome à narrativa inicia a narração indicando que toda mulher sonha em matar o próprio marido. Em um determinado dia, durante o café da manhã, propõe ao marido a separação. Este, em tom de gozação, diz a ela que não receberia nada com isso, visto que seu dinheiro estava em uma conta secreta em um paraíso fiscal. A partir daí, começa a pensar em formas de matá-lo até ter a ideia de dissolver seis comprimidos de Dormonid em uma garrafa de vinho. Depois de dopado, arrasta seu corpo até a varanda do apartamento e empurra o corpo inerte do marido.

De acordo com Elias (1994, p. 190-191), a agressividade mantém-se condicionada: “é confinada e domada por inumeráveis regras e proibições, que se transformaram em autolimitações. [...] sua violência imediata e descontrolada aparece apenas em sonhos ou em explosões isoladas que explicamos como patológicas”<sup>26</sup>. Nesse sentido, entende-se que o estado

---

<sup>26</sup> O teórico desenvolve essa reflexão tendo em mente o contexto da Idade Média, porém, tais contribuições ainda podem ser aplicadas na atualidade e para os fins deste trabalho.

de suspensão da agressividade, que pode ser observado nos exemplos dados e nos contos que são analisados adiante, é transformado em função de explosões de ordem sentimental e que provocam os atos de violência mencionados.

É interessante evidenciar, neste ponto, essa relação íntima entre violência e vingança, e fazer as seguintes perguntas: a vingança é necessária, seja por intermédio de qualquer manifestação? Por que a violência é o instrumento que possibilita a concretização da vingança? Não haveria outros caminhos para que ela se efetivasse?

Sem a pretensão de tornar essa reflexão uma verdade absoluta, resguardando possíveis casos que não se enquadram nessas afirmações, a possível explicação para essas indagações encontra-se na ideia de que aquele que foi insultado deseja, na maioria das vezes, causar um sofrimento/dor naquele(a) que fez a ofensa. Por esse caminho, entende-se a vingança como uma lição que tem a função de afastar qualquer tentativa de repetição de um ato como esse: o que o indivíduo quer, ao praticar a vingança, é causar medo e evitar a repetição das ofensas.

Já que a ofensa pode ser construída por meio de agressões verbais e/ou físicas, e considerando o verbete de Bechara (2011) que inicia este capítulo, percebe-se que o vocábulo vingança já direciona um caminho ladeado por práticas de violência, tendo em vista que o gramático aponta que a vingança é “qualquer coisa que castiga”, uma “punição”, de modo que castigo e punição, comumente, estão associados a formas de violência.

Antes de passar à análise dos contos, é importante frisar que, no capítulo anterior, a vingança dos marginalizados era construída e alimentada pela condição de vida precária do contexto em que estavam inseridos. O ódio e a inveja apresentados em relação à classe dominante eram fruto da desigualdade social. Aqui, a diferença é que os atos de vingança não se relacionam com as condições de vida das personagens: são motivadas por ações de outra ordem, como a traição da namorada e o estupro de uma menina de 10 anos.

Neste capítulo, os contos escolhidos para a análise são “A natureza, em oposição à graça”, da coletânea *Secreções, excreções e desatinos* (2001) e “Laurinha”, que compõe a coletânea *Elas e outras mulheres* (2006). No primeiro conto, o narrador-personagem Ricardo é um homem pacífico e franzino que rememora alguns acontecimentos que envolvem a traição de sua namorada Alessandra com Sérgio, um rapaz de porte atlético que vivia no mesmo condomínio em que os namorados moravam. A presença de Sérgio torna-se uma ameaça quando Alessandra começa a elogiar a aparência física desse rapaz a partir do uso da metonímia: ela ressalta a beleza dos cílios de Sérgio. Dias depois, Ricardo descobre, por meio da própria Alessandra, que a traição havia se consumado.

Nesse contexto, a presença de Victor, um velho misterioso que também morava no condomínio, é crucial para as mudanças que se operam na vida de Ricardo. Segundo o velho, o fato de Ricardo ser vegetariano fez com que ele passasse a ser mais fraco pela ausência da ingestão de carne, e a melhor maneira de resolver o problema seria a ingestão de sangue. Como a dieta não traz bons resultados, Victor chega à conclusão de que a melhor forma de resolver essa pendência a curto prazo seria beber o sangue do inimigo, o sangue de Sérgio como forma de vingança pela traição cometida.

Em “Laurinha”, o narrador-personagem, após o falecimento de sua esposa Teresa, fica responsável por cuidar de sua filha Laurinha, juntamente com Manoel, irmão do narrador e tio da menina. Quando estava com 10 anos, a filha do narrador foi encontrada morta em um terreno baldio, vítima de estupro e espancamento, e o estuprador, chamado Duda, já havia sido identificado pela polícia. Porém, o narrador é informado por um policial de que não havia certeza de que o criminoso permaneceria preso, já que havia possibilidade de que ele pudesse responder ao processo em liberdade.

Diante dessa situação, o narrador e seu irmão Manoel sobem até o morro e pagam para que uns rapazes tragam o homem que estuprou Laurinha. Depois disso, seguem para uma casa de campo do narrador e lá começam a torturar o homem, também para vingar o ato cometido. Mesmo sob os discursos de arrependimento, o narrador e Manoel torturam Duda, lentamente, até a morte, e em seguida, colocam fogo no corpo para apagar as evidências do que havia ocorrido no local.

A título de introdução, percebe-se que nesses contos a vingança é a força motivadora para os atos de violência praticados e que foram causados pelas desestabilizações emocionais das personagens: o primeiro, por ter perdido a namorada em razão de seu pacifismo e fraqueza, conforme pode ser depreendido; e o segundo, para fazer com que o estuprador pagasse com sua vida todo o sofrimento e dor causados: uma espécie de justiça com as próprias mãos.

O tópico a seguir trata das relações de poder e representações de violência que se manifestam nos contos apontados sob a perspectiva da vingança, levando em consideração as possíveis identidades que as personagens agenciam para executar as ações constantes nos enredos das narrativas. A ideia de agenciamento é desenvolvida por Bhabha (1998), em *O local da cultura*, que associada às identidades, é vista como uma negociação que envolve a mobilização de determinadas identidades de acordo com uma dada situação. Aquilo que Cuche (2002) chama de estratégia de identidade, como foi abordado no capítulo anterior.

Em seguida, no último tópico, são realizadas algumas reflexões sobre o papel dos espaços – um condomínio fechado e uma casa de campo isolada – na caracterização das

personagens e/ou de que forma contribuem para o desenrolar das ações representadas nas narrativas.

### *3.1 Acerto de contas: a violência como instrumento de vingança*

O caminho a ser percorrido durante a análise do conto “A natureza, em oposição à graça” é iniciado com reflexões sobre as identidades das personagens e as relações de poder envolvidas nesse processo, com destaque para a identidade pacífica de Ricardo e sua posterior transformação a partir das relações que mantém com Victor, e com isso, compreender em que medida essas identidades são negociadas em determinados momentos do enredo.

O conto é enunciado em primeira pessoa pelo narrador-personagem e protagonista Ricardo, e inicia-se com um interrogatório que tem a intenção de investigar a morte de Sérgio. Enquanto o policial direcionava as perguntas, Ricardo abandona o tempo presente para entregar-se ao passado e construir uma retrospectiva mental que explique para o leitor o motivo de sua presença no interrogatório que estava sendo realizado.

As principais informações a respeito da característica física e personalidade do narrador começam a ser evidenciadas desde o princípio do relato: Ricardo é raquítico, pacífico e, portanto, não costuma participar de situações de enfretamento como brigas ou discussões que podem gerar agressões físicas e/ou verbais. Morava em um apartamento de um condomínio com muitos espaços de lazer – o que será melhor analisado no tópico seguinte –, onde também residia, em outro apartamento juntamente com os pais, sua namorada Alessandra. Os dados sobre os traços físicos e psicológicos de Ricardo são importantes porque colocam-no acima de qualquer suspeita que relacione-o ao homicídio que pratica.

No início da narrativa, Ricardo deixa evidências de uma possível perseguição contínua por parte de Sérgio ao afirmar que a sauna era o lugar em que ficava escondido à medida em que esse se aproximava. O primeiro acontecimento pontuado pelo narrador é o momento em que estava à beira da piscina do condomínio, na companhia de Alessandra, quando Sérgio aparece e olha, propositalmente, para o corpo da namorada de Ricardo, para em seguida perguntar: “[...] não vai cair na água, ô raquítico?” (FONSECA, 2001, p. 37).

Para fugir da provocação, Ricardo finge não ter ouvido, o que contribui para o pacifismo que lhe é inerente. A partir disso, o narrador-personagem destaca e eleva a figura de Sérgio por meio da referência às atividades físicas praticadas por ele, enquanto inicia o processo de sua

própria inferiorização: “Ele sabia nadar, jogar tênis, lutar jiu-jítsu, eu não. Era musculoso, eu não” (FONSECA, 2001, p. 37). Então, com base nas reflexões de Silva (2014), pode-se afirmar que Ricardo constrói sua identidade baseando-se na diferença: Sérgio praticava alguns esportes, e ele não. Sérgio tinha o corpo definido e Ricardo, por outro lado, é caracterizado como raquítico. Desse modo, entende-se que Sérgio é o estereótipo desejável – como o próprio Ricardo sugere – e esse não o é.

Ao discorrer sobre a relação identidade e diferença, Silva (2014, p. 75) indica que a afirmação de uma identidade é “[...] parte de uma extensa cadeia de ‘negações’ [...]” que simbolizam a diferença. Portanto, a identidade seria vista como o polo positivo dessa relação, enquanto a diferença representaria o lado negativo. O que se percebe no conto é que Ricardo assume o lado negativo da relação identidade/diferença: ele carrega consigo os marcadores da diferença, em contraposição aos marcadores privilegiados de Sérgio, que pratica esportes e tem um corpo musculoso que é definido como padrão pela cultura dominante.

Após o momento de tensão, assim que Sérgio vai embora, Alessandra conversa com Ricardo e diz, “[...] *como se estivesse falando com uma criança*, você fez muito bem em não ficar batendo boca com esse rapaz, ele não estuda nem trabalha, vive às custas do pai, é um burro, se um burro te dá um coice, você não tem que dar outro de volta” (FONSECA, 2001, p. 37-38, grifo meu). Considerando que as identidades são elaboradas continuamente a partir das interações sociais, por meio desse fragmento é possível compreender que o pacifismo de Ricardo foi construído a partir dessas interações e continua sendo alimentado por Alessandra, que o trata como uma criança.

Percebe-se que Alessandra, ao tratá-lo dessa forma, atribui ao namorado as caracterizações de incapacidade, ingenuidade, infantilidade – que podem ser depreendidas do vocábulo *criança* –, isto é, uma pessoa sem experiência que não consegue, por si só, resolver as situações/conflitos que se apresentam no cotidiano. Por conduzir a situação dessa forma, pode-se entender que, na verdade, Alessandra comporta-se mais como mãe de Ricardo do que sua namorada, e isso também é um indicativo que possibilita ao leitor entrever como o relacionamento desse casal é sustentado.

Ainda sobre esse fragmento da narrativa, é importante observar que Alessandra começa a destacar marcadores negativos em relação a Sérgio, talvez, na tentativa de não fazer com que o namorado sinta-se tão inferiorizado. Apesar de ter um corpo musculoso, Sérgio não trabalha e suas capacidades intelectuais são duvidosas. No entanto, essa espécie de apoio moral dado por Alessandra não contribuiu para que Ricardo se sentisse menos envergonhado, como afirma logo em seguida.

Nesse mesmo dia, à tarde, enquanto caminhavam por uma das áreas do condomínio, Alessandra nota a presença de um velho que, segundo ela, tinha “[...] um aspecto ameaçador” (FONSECA, 2001, p. 38) e estava seguindo o casal. Ricardo prefere não olhar, sob o pretexto de que a mãe da namorada estava preparando o jantar e não deviam demorar. Porém, o motivo de não verificar quem era o velho e se realmente estavam sendo seguidos é que Ricardo “[...] tinha medo de todo mundo” (FONSECA, 2001, p. 38), mais uma característica somada às outras que foram apontadas e que assinalam a sua identidade.

Pensando na identidade de gênero, pode-se observar a construção de uma identidade que não se vincula ao padrão de masculinidade hegemônica. Aos poucos, Ricardo é caracterizado como fraco, sensível e inferior. Ao chegarem no apartamento dos pais de Alessandra, o narrador-personagem mais uma vez elabora seu discurso de inferiorização quando diz que os pais da namorada “[...] prefeririam que ela namorasse um homem formado em alguma profissão liberal, era filha única, cursava economia numa universidade [...]” (FONSECA, 2001, p. 38). Apesar de não ficar claro a profissão exercida por Ricardo, sabe-se apenas que ele não corresponde ao ideal de namorado projetado pela família de Alessandra.

Por meio das informações dadas pela narrativa até esse momento, a imagem do narrador-personagem é sempre elaborada a partir do que ele não é, destacando suas vinculações com a diferença. Depois disso, Ricardo passa a afirmar o que ele é a partir das caracterizações que o definem, invertendo o processo de criação de sua imagem. Ao citar algumas informações sobre o pai e a mãe de Alessandra, o narrador conta que a mãe, Dona Lurdinha, lamentava que ele não comesse os pratos que ela fazia.

Para explicar o motivo dessa lamentação, o narrador-personagem faz a primeira afirmação: “[...] *eu era vegetariano*. Dona Lurdinha perdoava-me essa *excentricidade*, como me perdoava não ser doutor, e preparava-me iguarias especiais, com verduras e legumes, pois *eu era delicado, prestativo e tratava bem* sua filha” (FONSECA, 2001, p. 38, grifos meus). São essas últimas afirmações que completam a identidade pacífica de Ricardo e que alimentam seu caráter de serenidade. Além disso, é importante considerar que ele é considerado excêntrico por ser vegetariano.

Em seguida, Dona Lurdinha pergunta a Alessandra se Sérgio estava na piscina, ao passo que a filha respondeu, “[...] inesperadamente, que Sérgio tinha cílios lindos” (FONSECA, 2001, p. 39). Essa afirmação fez com que a sombra da desconfiança começasse a pairar sobre Ricardo, pois, segundo ele, “para alguém notar as pestanas de outro é preciso uma atenção singular” (FONSECA, 2001, p. 39). Nesse caso, como foi dito a princípio, o elogio da beleza de Sérgio

é elaborado por meio de uma construção metonímica que dá ênfase aos cílios do rapaz, quando, na verdade, refere-se a todo o corpo atlético que possui.

No momento em que refletia sobre a afirmação de Alessandra, Ricardo encontra o velho e misterioso Victor, o qual tem um papel fundamental nas transformações identitárias que se operam no protagonista: “moro aqui no condomínio, mas ninguém me conhece, e ninguém me conhece porque ninguém me vê, e ninguém me vê porque escolhi ver em lugar de ser visto” (FONSECA, 2001, p. 39).

Ao dizer isso, fica evidente, a princípio, que Victor é um homem observador e cauteloso. Ele concebe planos de observação bem elaborados, já que consegue ver sem ser visto, como uma personagem onipresente, que está em todos os lugares. Em seguida, convida Ricardo para acompanhá-lo até seu apartamento e lá faz a seguinte consideração: “tenho visto as ofensas que esse indivíduo lhe faz sempre que vocês se encontram, notei o que aconteceu hoje na piscina. Você, como fazem os cachorros medrosos ao enfrentar um outro mais feroz, deitou-se submisso com o rabo entre as pernas” (FONSECA, 2001, p. 39).

No que se refere às relações de poder que se efetivam no conto, depreende-se, até esse ponto da narrativa, que Ricardo encontra-se em posição desprivilegiada nessas relações: ele é controlado por Alessandra, que contribui para a manutenção do pacifismo do namorado, e também é controlado por Sérgio, que o obriga a esconder-se na sauna do condomínio sempre que se sente ameaçado. Com base nas discussões de Foucault (2015) sobre o exercício do poder, vê-se que nos casos apontados, Ricardo atua apenas como alvo das relações de poder, visto que aceita tacitamente todas as imposições/discursos que o atingem.

É justamente por estar nessa posição que o velho Victor compara o narrador-personagem a um cachorro medroso que permanece submisso diante de um cachorro feroz. Uma comparação humilhante para Ricardo, que mais uma vez não retruca e apenas ouve os conselhos do misterioso Victor, o qual “[...] acrescentou que sabia por que eu não reagia às provocações do outro” (FONSECA, 2001, p. 40).

Segundo Victor, a causa do medo de Ricardo era explicada por sua opção ao vegetarianismo e, para dar validade ao que estava afirmando, convoca um discurso de Rousseau, que segundo o velho, admitiu que as pessoas que organizavam sua alimentação apenas com verduras e legumes tornavam-se afeminadas.

Assim como nos contos analisados no primeiro capítulo, a personagem Victor se vale de argumentos e referências sólidas para embasar seu discurso. No conto em análise, ele é a representação de uma masculinidade hegemônica mantida sob as bases de um discurso bem

elaborado para demonstrar sua erudição e endossar o papel de mentor que assumirá adiante com o propósito de ajudar Ricardo a transformar-se.

Para o prosseguimento da análise, torna-se necessário tecer alguns comentários sobre a relação simbólica existente entre a comida e a produção da identidade. Segundo Woodward (2014, p. 40, grifos da autora), as identidades são fabricadas a partir da marcação da diferença, como já foi mencionado em outras passagens deste trabalho. “Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social* [...]. Essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas [...] por meio de *sistemas classificatórios*” que organizam determinadas divisões na sociedade.

Nesse contexto, o sociólogo francês Durkheim, citado por Woodward (2014, p. 41), afirma que “os sistemas de classificação dão ordem à vida social [...]” e utiliza a religião para demonstrar como os processos simbólicos funcionam por meio da divisão sagrado/profano.

De outro lado, o antropólogo social francês Claude Lévi-Strauss, também citado por Woodward (2014, p. 45), ilustra esse sistema classificatório a partir dos alimentos. “Com isso, ele quer dizer que a comida é portadora de significados simbólicos e pode atuar como significante”, de forma que alguns alimentos são associados a determinadas identidades. Ao homem, por exemplo, devem ser destinadas as comidas que sirvam para fortalecê-lo, conforme pode ser observado na citação adiante:

Como argumenta Bourdieu (1984), certos alimentos são associados com as mulheres ou com os homens, de acordo com a classe social. O peixe é percebido como impróprio para os homens da classe operária, sendo visto como ‘comida leve’, mais apropriada para as crianças e os inválidos. Recentes campanhas promocionais da indústria de carne bovina britânica [...] parece confirmar isso, ao sugerir que somente os fracos comem vegetais e peixes (‘Homens verdadeiros comem carne’; ‘Os homens precisam de carne’). (WOODWARD, 2014, p. 49)

A partir desse contexto abordado por Woodward (2014) e de acordo com as hipóteses formuladas por Victor, entende-se que o narrador-personagem Ricardo tornou-se fraco, pela ausência de carne em sua dieta alimentar, e também afeminado, visto que o comportamento pacífico, diante dos discurso de dominação masculina, é comumente atribuído apenas a mulher, ou às masculinidades não hegemônicas. O homem é aquele que se porta como um animal feroz e destemido, que não suportaria calado os insultos que Ricardo suportou.

Como ficou evidenciado pelas considerações de Bourdieu na citação acima e sua ligação com a campanha da indústria britânica, o ato de comer vegetais está ligado mais ao feminino

do que ao masculino, o que também é um domínio dos discursos sobre dominação masculina que são construídos historicamente na sociedade, conforme abordado no primeiro capítulo.

Logo, a partir dessas considerações, pode-se dizer que essa identidade de Ricardo é uma identidade afeminada, já que a fraqueza e a submissão não são características/marcadores atribuídos aos homens, configurando-se, portanto, uma perda da virilidade. Por outro lado, Sérgio traz consigo todos os marcadores que confirmam e sustentam sua masculinidade: é forte, musculoso, pratica esportes e flerta com mulheres alheias sem se importar com o namorado. Para convencer Ricardo do seu ponto de vista, Victor utiliza um último argumento:

Ouçá, jovem ignorante, o homem é um animal que só adquiriu coragem quando deixou de comer raízes e outras porcarias arrancadas da terra e começou a ingerir carne vermelha. Dize-me o que comes e dir-te-ei quem és, até os cozinheiros sabem disso. Uma gazela come verduras — e o leão? O leão come a gazela, você tem que decidir se quer ser zebra ou tigre, há quanto tempo você não come carne?. (FONSECA, 2001, p. 40)

A relação de oposição que se realiza entre dominante e dominado é representada por meio dos animais que Victor utiliza em seu argumento. A gazela e a zebra, animais herbívoros, são considerados fracos por se alimentarem apenas de folhagens e representam as vítimas. O leão e o tigre, animais carnívoros por natureza, são os predadores porque se alimentam de carne e, portanto, os dominadores. Essa relação aponta para uma identidade afeminada e uma masculina hegemônica, respectivamente, conforme os discursos historicamente construídos.

É justamente por isso que Victor diz a Ricardo que ele precisa decidir o que quer ser. Implicitamente, pode-se deduzir a seguinte pergunta da relação metafórica utilizada no argumento: você vai permanecer sendo afeminado ou se transformará em homem?

Na verdade, é possível entender que o “erro” na identidade de Ricardo é explicado pelo fato de que ele não reproduz os discursos sobre dominação masculina, não consegue tomar as rédeas da situação e ascender ao lugar privilegiado construído para o homem por meio desses discursos.

Como o próprio narrador menciona, todas essas afirmações de Victor causaram um certo incômodo. Pediu para retirar-se daquele local e depois disso começou a refletir sobre a situação a fim de chegar a alguma resposta: “aquela dieta cuidadosa à base de verduras havia feito de mim um covarde? Não, eu era apenas prudente, e as pessoas felizes eram prudentes, e a prudência leva à previdência, e graças a isso eu escapara da pobreza de minha infância” (FONSECA, 2001, p. 40-41). Essa reflexão faz com que Ricardo considere que não é fraco, mas sim, precavido e feliz.

No dia seguinte, Ricardo vai à casa de Alessandra e sua mãe menciona que a filha estava esquisita, pois havia ido ao playground e depois disso trancou-se no quarto. Quando abre a porta desse cômodo, o narrador percebe que a namorada estava desarrumada, pálida e com os olhos inchados, o que indicava que estava chorando. Ato contínuo, Alessandra confessa a traição, dizendo que achava que gostava de Sérgio, e Ricardo logo lembra-se dos cílios do rival que tanto encantaram Alessandra e sai, atordoado, em outra direção:

Afastei-me, confuso, Alessandra gritou aonde você vai, mas continuou parada na beira da quadra de tênis do condomínio. A namorada que eu amava ia ficar à mercê daquele brutamontes. Percebi que estava passando em frente ao prédio do velho Victor ao vê-lo parado na porta. Ele fez um gesto, me chamando. [...] Ele tirou a minha namorada, não sei o que fazer, [...]. (FONSECA, 2001, p. 41-42)

Desse modo, a traição de Alessandra é a mola propulsora para que o ato de vingança comece a ser delineado, em função da desestabilização emocional causada em Ricardo e que motiva o resgate de sua honra. O encontro providencial com Victor é o ponto em que a mudança de identidade começa a ser elaborada: é a partir das relações que mantém com o velho, o qual se torna uma espécie de conselheiro/mentor, que Ricardo inicia o processo de construção de uma nova identidade, sob as orientações de Victor: “Você passou vinte anos comendo legumes e verduras, disse o velho, chegou a um ponto crítico, quer um pedaço de carne?” (FONSECA, 2001, p. 42).

Então, Victor oferece a Ricardo um pedaço de carne cru, que simboliza, metaforicamente, a força e a masculinidade que faltava ao personagem, o qual se encontrava tendencialmente afeminado no sentido de trazer consigo as caracterizações de fraqueza e submissão. Para resolver o problema, Victor apresenta a seguinte proposta: “só tem uma solução, meu jovem, [...] você é um caso sério, para resolver o seu problema não adianta agora comer bifes grelhados, tem que beber sangue, os grandes guerreiros se fortaleciam para a guerra bebendo sangue, [...]” (FONSECA, 2001, p. 42).

Os grandes guerreiros citados pelo velho e também algumas tribos indígenas, como era tradição<sup>27</sup>, acreditavam que o ato de beber o sangue, principalmente do inimigo, faria com que as forças do oponente fossem transportadas por meio desse fluido vital, o que os tornariam mais fortes. A visão de Victor sobre o sangue pode ser encontrada na seguinte passagem: “os

---

<sup>27</sup> Essa tradição, na literatura, pode ser vista, por exemplo, no poema “I – Juca Pirama”, de Gonçalves Dias.

barbeiros antigos, aqueles que faziam sangrias, entendiam mais de sangue do que os médicos e cientistas em geral, porque sabiam que sangue é para ser derramado” (FONSECA, 2001, p. 42).

Nesse fragmento, Victor faz referência ao procedimento da sangria, um método que consistia na retirada de sangue do paciente para aliviar alguma doença ou curá-la. Esse procedimento era realizado pelos barbeiros-cirurgiões, responsáveis por pequenos procedimentos cirúrgicos. Ao final do trecho citado, percebe-se que o velho misterioso entendia, assim como os barbeiros, que o sangue existe para ser derramado, o que aponta para uma espécie de prenúncio do homicídio que será causado ao fim da narrativa.

Diante da proposta de solução para o problema, Ricardo indaga se teria que beber sangue de galinha, ao passo que Victor, irritado, diz que sangue de galinha é igual ao de barata, isto é, não haveria nenhuma mudança comportamental se o narrador bebesse esse tipo sangue de seres considerados fracos, principalmente a barata, que pode ser esmagada com a mínima facilidade.

No dia seguinte, o narrador-personagem dirige-se a um açougue para comprar o sangue e a visão e o cheiro das carnes lhe causam repugnância – chegando a cogitar que talvez vomitasse. No entanto, havia um propósito maior que lhe fazia permanecer no local e realizar seu intento: a vontade de vingança. Procurava por sangue fresco e o açougueiro lhe explica sobre as dificuldades para consegui-lo, ao passo que Ricardo lhe diz que não se importava com o valor a pagar, pois precisava do sangue, de sangue de touro.

Quatro dias depois, o açougueiro me telefonou dizendo que a mercadoria estava no açougue à minha disposição. Um embrulho de plástico, com uma substância marrom. Não é líquido? Sangue coagula, e esse é de touro, doutor, coagula mais facilmente, mas é só bater no liquidificador, um freguês meu faz assim, bate com um pouco de água, todo sangue normalmente já tem um pouco de água, botar mais um pouco não vai estragar nada. (FONSECA, 2001, p. 43)

Interessante notar que o açougueiro já possuía outro freguês que costumava beber sangue, evidenciando que essa prática, talvez, não fosse tão estranha, considerando o simbolismo que o líquido carrega consigo. Ao tomar posse do embrulho com substância marrom, Ricardo tenta encontrar Victor entre os prédios do condomínio e localiza-o, sinalizando, discretamente, para que subissem para o seu apartamento, onde o velho demonstra ser conhecedor de sangue e afirma, apenas com o olhar, que se tratava de sangue de vaca, não de boi. Após isso, orienta Ricardo a alimentar-se do sangue coagulado todos os dias, durante um mês, para que essa dieta surtisse o efeito esperado:

Ao voltar para minha casa coloquei o sangue num prato fundo, sentindo seu *odor nauseabundo*. Com uma das mãos apertei o nariz e com a outra enchi uma colher com aquela substância, mas não consegui levá-la à boca. *Então pensei em Alessandra falando das pestanas de Sérgio e isso fez com que resolutamente enfiasse a colher na boca*, sempre apertando as narinas com a outra mão, e depois de algumas rápidas mastigadas *engoli a matéria repelente, suando, sentindo vontade de vomitar, o corpo tremendo*. Senti uma fraqueza invadir meu corpo e cambaleando fui para o quarto, deitei-me, e logo o *orgulho de ter conseguido comer sangue me animou, o enjôo desapareceu, meu corpo deixou de tremer*. (FONSECA, 2001, p. 44, grifos meus)

Sobre essa passagem, é preciso destacar, inicialmente, que trata-se de uma cena violenta que agride o leitor por meio da descrição lentamente minuciosa do ato de ingestão de sangue. A princípio, o odor que provoca náuseas e a resistência em ingerir a substância. Em seguida, com as narinas tampadas, a mastigação da matéria viscosa e seus reflexos biológicos de repulsa dessa substância: o suor, a vontade de vomitar, os tremores. Todo esse processo relatado pelo narrador contribui para uma agressão ao leitor manifestada por meio da linguagem.

Outro ponto de destaque é a motivação do narrador. Enquanto encontrava resistência para ingerir o sangue, o pensamento sobre o comentário de Alessandra em relação aos cílios de Sérgio faz com que essa resistência comece a ruir, e é justamente esse pensamento que motiva Ricardo a prosseguir com a mudança de personalidade que possibilitará o enfrentamento de seus medos e a aquisição de coragem para lidar com as situações cotidianas.

Em seguida, nota-se que o narrador menciona que a fraqueza “invadiu seu corpo”, mas depois de deitar-se, sente-se orgulhoso por ter conseguido atingir esse objetivo primário, fazendo com que os enjoos e tremores desaparecessem. A partir disso, mais uma vez, é possível resgatar as reflexões de Woodward (2014) sobre os efeitos concretos da identidade. Segundo ela, a construção da identidade é simultaneamente simbólica e social, gerando consequências materiais. No caso em tela, observa-se que a elaboração de uma nova identidade encontrou ressonâncias no corpo biológico da personagem: a sensação de fortalecimento, de enfrentamento da repugnância, fez com que os tremores cessassem.

Na primeira semana, o narrador relata sua dificuldade em adaptar-se à nova dieta, e sua repugnância não se restringia apenas ao sangue, mas a qualquer tipo de alimento: “no domingo, na casa de Alessandra, ao ver o suflê de chuchu que dona Lurdinha preparou especialmente para mim, senti um enjôo forte e corri para o banheiro, onde vomitei tudo” (FONSECA, 2001, p. 44). A partir daí, é importante destacar a oscilação de identidades que começa a ocorrer: ao mesmo tempo em que Ricardo inicia seu processo de fortalecimento, mantém relações amigáveis com Alessandra e sua família, o que condiz com sua identidade pacífica.

A explicação dessa oscilação da personagem pode ser embasada nas reflexões elaboradas por Cuche (2002, p. 192, grifo do autor), o qual afirma que “[...] nenhum indivíduo está fechado *a priori* em uma identidade unidimensional”, destacando o caráter flutuante da identidade que impossibilita sua fixação. Portanto, é compreensível que Ricardo oscile entre uma identidade e outra, formando uma “identidade sincrética”, nas palavras de Cuche (2002), e tendo em mente que as novas identidades sempre trazem resquícios de identidades anteriores. Na verdade, são reelaboradas e não extintas.

Além disso, a rejeição ao suflê também é motivo de atenção nessa passagem da narrativa, já que o narrador passa a indispor-se com os alimentos que comumente gostava de comer. É necessário levar em consideração ainda que o suflê de chuchu é conhecido por ser um prato leve e delicado. Como Ricardo já havia iniciado a dieta à base de ingestão de sangue, talvez não quisesse regredir e voltar a alimentar-se de comidas que pudessem ser consideradas fracas.

No entanto, durante um mês ingerindo sangue, o narrador-personagem ainda não se sentia capaz de enfrentar seu inimigo Sérgio, ou seja, a nova identidade que estava sendo elaborada ainda não estava pronta para ser mobilizada e utilizada na situação desejada por Ricardo: o enfrentamento do inimigo. Diante disso, Victor, novamente, apresenta outra proposta de solução:

Se você quer resultados a curto prazo, ele disse, tem que beber o sangue do inimigo e se precisar matar o inimigo para beber o sangue dele, mata o inimigo, o melhor é isso mesmo, matar o inimigo e beber o sangue dele, e depois comer a carne dele, era assim que se fazia antigamente, muito antigamente. *E não se mata o inimigo e bebe-se-lhe o sangue apenas para deixar de ter medo dele, é para não se ter mais medo de ninguém e de nada.* (FONSECA, 2001, p. 45, grifo meu)

Desse modo, o homicídio configura-se como a solução definitiva para o problema enfrentado por Ricardo, que ainda não sente coragem suficiente para efetivar esse ato. Porém, ao sair do apartamento de Victor, encontra-se com Sérgio no estacionamento do condomínio e relata: “era noite, mas dava para ver os longos cílios dele” (FONSECA, 2001, p. 45). Essa visão, somada às reflexões que fazia e à inveja pela beleza de Sérgio, fez com que o narrador decidisse levar adiante a solução proposta pelo velho. O repentino convite de Sérgio para pescarem juntos parece ser a oportunidade certa para matá-lo e beber seu sangue.

Além disso, é possível observar que, apesar de Ricardo demonstrar certa resistência no homicídio, uma gradação de acontecimentos é responsável por contribuir para a amplificação

do desejo de vingança. O primeiro deles é o encontro com Sérgio no estacionamento e o destaque para os cílios, como mencionado acima. Em seguida, um encontro com Alessandra também contribui para que a decisão seja tomada: “não vai falar nada?”, perguntou. Como vai?, respondi. Eu é que pergunto, como vão as coisas, seu estômago está melhor? Tem trabalhado muito? *Você está feliz?*, perguntei. *Muito, mas sinto falta do meu amigo*. O amigo era eu, *eu tinha virado isso, o amigo*” (FONSECA, 2001, p. 46, grifos meus).

Ser considerado como amigo por parte de Alessandra fez com que o narrador conseguisse enxergar o que ele representava para ela: não despertava desejo e também não induzia à vontade de permanecer juntos como um casal de namorados. A única relação que Alessandra percebia em relação aos dois era a amizade, dando indícios de que nunca houve sentimento de amor ou paixão.

O estacionamento do condomínio é o local de encontro para que Sérgio e Ricardo pudessem seguir para o local da pesca. É nesse espaço que ocorre o terceiro acontecimento que contribui para o aumento do desejo de vingança. Ao presentear Ricardo com um molinete, Sérgio justifica o merecimento do presente da seguinte forma:

[...] você merece, foi um namorado respeitoso. Como é que ele sabia que eu tinha sido um namorado respeitoso? É duro, mas ele devia ter descoberto isso, que eu era um namorado respeitoso, quando tirou a virgindade de Alessandra, coisa que eu não fiz, apesar de ela ter pedido. (FONSECA, 2001, p. 46)

Todas as possibilidades de resistência vão sendo eliminadas, paulatinamente, a partir desses acontecimentos e comentários das personagens. Ouvir de Sérgio que tinha sido um namorado respeitoso fez com que Ricardo entendesse esse discurso como ofensivo, no sentido de desrespeito à honra do homem que optou por não ter relações sexuais com a namorada, embora ela pedisse. Nesse contexto, tomando como base os discursos sobre dominação masculina, ser respeitoso é o mesmo que não ser viril e não dominar a mulher.

Conforme foi dito no início deste capítulo, geralmente, o processo que culmina com um ato de violência é iniciado com uma ofensa. Em seguida, o insulto é maturado, somando-se a ele outros percalços que podem ou não estar relacionados com esse insulto, e que contribuem para a ampliação do desejo de vingança. Por fim, o ato é planejado e executado friamente, na maioria das vezes, pelo agente de vingança. No conto em análise, é possível perceber esse processo que foi principiado pela traição e alimentado pelos acontecimentos supracitados.

Cabe retomar, neste ponto da análise, as reflexões de Elias (1994) sobre a agressividade, que segundo ele é condicionada por regras formuladas e instituídas pela sociedade, e os estudos

de Michel Foucault (2013), em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, sobre o condicionamento do corpo por meio de métodos de disciplina, tornando-o um corpo dócil.

De acordo com esse teórico francês, “houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. [...] corpo que se manipula, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 132). O corpo, trabalhado dessa forma, seria mais fácil de controlar e de submeter-se a regras sem questioná-las e sem provocar revoluções de qualquer ordem.

A docilização do corpo, que é elaborada pela sociedade, faz com que os indivíduos tornem-se pacíficos e evitem, desse modo, explosões que possam provocar fúria e atos de violência, por exemplo. Foucault (2013, p. 132) continua: “[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muitos apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Nessa linha de raciocínio, o teórico francês cita alguns métodos disciplinadores para transformar os corpos em dóceis e úteis: comenta sobre a distribuição dos indivíduos no espaço (escolas e quartéis) por meio das filas, que possibilitam uma fiscalização mais efetiva e fácil de ser realizada; o cumprimento de horários, utilizado em várias esferas da sociedade; a regulamentação, por meio de decretos, leis, estatutos, etc.; dentre outros métodos.

Portanto, Ricardo é a representação de um corpo dócil que não pratica, a princípio, atitudes de transgressão ou de subversão das imposições instauradas na sociedade, afirmação que pode ser feita considerando que se está analisando essa personagem de acordo com sua própria visão, já que é um narrador-personagem. Trata-se de um corpo pacífico que não maltrata e que sente medo de tudo e todos.

Ricardo encontra-se em estado de submissão contínua até o momento em que as transformações relativas à identidade começam a acontecer. Sua agressividade foi condicionada por métodos disciplinares – que não são evidenciados na narrativa, explicitamente –, o que remete à ideia de Elias (1994) sobre o autocontrole e a sua suspensão, e a culminância com o homicídio:

Do alto do precipício ouvíamos o barulho do mar batendo nas pedras. A noite era escura, sem lua, mas *eu via os longos cílios de Sérgio*. Notei também uma *pedra grande no chão, se ela não estivesse ali talvez tudo não acontecesse tão rapidamente*. Peguei a pedra e bati com força na cabeça de Sérgio. Ele caiu, sangrando muito, e despencaria no precipício, se eu não o segurasse, colocando o meu corpo sobre o dele. (FONSECA, 2001, p. 47, grifos meus)

Mesmo em um lugar escuro, os cílios de Sérgio podem ser vistos pelo narrador. Os cílios que simbolizam a beleza do rival e que foram elogiados pela ex-namorada e pela mãe desta. É

possível conjecturar que, metaforicamente, ver os cílios signifique que apesar de tudo ou de qualquer coisa, Ricardo ainda consegue ver o desejo de vingança aflorando em seu interior, o que pode ser comprovado nessa passagem e em outro momento citado, quando encontra com Sérgio no estacionamento do condomínio, à noite, e continua observando seus cílios mesmo que o escuro da noite tente impossibilitar a visão, como se houvesse uma persistência em querer ver/realizar o ato.

Outro ponto que merece destaque nesse fragmento é a aparente vontade de livrar-se da culpa pelo homicídio, visto que Ricardo explica que, caso a pedra não estivesse tão próxima dele, talvez as coisas não acontecessem tão rápido. Mas, o fato é que aconteceriam, pois, o desejo de beber o sangue do inimigo foi o que o motivou a aceitar o convite da pescaria. Pode-se depreender que, se não houvesse algum objeto/instrumento para matá-lo, provavelmente Ricardo teria que planejar outra forma de efetivar seu intento, procurar um outro objeto que pudesse auxiliá-lo.

No momento da agressão, quando o narrador relata que Sérgio despencaria se ele não o segurasse, há uma mínima impressão de hesitação que engana o leitor, como se o narrador estivesse arrependido do ato realizado e quisesse resolver a situação de outra forma. No entanto, o verdadeiro motivo dessa hesitação é explicado no parágrafo seguinte da narrativa:

Colei a boca no ferimento da cabeça de Sérgio, para sugar o sangue que escorria. Não senti nenhum nojo, era como se fosse suco de tomate. Sorvi o sangue dele durante uns dez minutos, enquanto sentia, com a ponta dos dedos, a sedosidade dos seus longos cílios. Depois eu o empurrei e ele rolou pela escarpa. Ouvi o ruído do corpo batendo na água, ao afundar. (FONSECA, 2001, p. 47)

Não deixar o corpo cair no precipício para que pudesse sorver o sangue de Sérgio e com isso fortalecer-se. De posse de sua nova identidade reformulada, beber esse líquido vital não era estranho, ao ponto de ser comparado a suco de tomate. Esvaíram-se as repungências, o nojo e a ânsia de vômito. O sangue, a partir daí, adquire significados diversos para o narrador: é o gosto da vitória sobre o inimigo, o fortalecimento que permitirá a anulação do medo e de suas características afeminadas. É o retorno à virilidade. Sobre esse assunto, Bourdieu (2012, p. 20) assevera que:

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, [...] princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual [...] que são esperadas de um homem que seja realmente um homem.

Ricardo, a partir do momento em que bebe o sangue do inimigo, estava em uma posição privilegiada nas relações de poder: foi ele quem decidiu pela vida de Sérgio, conduziu o homicídio e era agraciado com os louros de seu feito. Assim como grande parte dos narradores-personagens de Rubem Fonseca, Ricardo desenvolve a ação com extrema tranquilidade, saboreando o sangue enquanto toca os cílios cobiçados de Sérgio.

Depreende-se, nesse contexto, que “[...] a forma masculina de matar é desenvolvida conforme a necessidade de o narrador não temer mais ninguém. A violência do golpe e a coragem não só de matar, mas, também, de premeditar o assassinato de Sérgio vêm do desejo do narrador de se ver livre de seus medos [...]” (FUJIMURA, 2011, p. 121). Esses medos são dissolvidos no momento em que Ricardo não se faz de rogado e empurra o corpo precipício abaixo, ouvindo o barulho da submersão do corpo. É com essa mesma tranquilidade que o narrador responde às perguntas do interrogatório que começou a ser realizado no início da narrativa:

Ele escorregou?, perguntou o tira. Escorregou, *eu não podia fazer nada, a não ser pedir socorro, esperar os bombeiros*. O laudo do legista registra que as pálpebras do morto foram arrancadas, disse o tira. Deve ter sido um peixe, eu disse. O tira olhou para mim, viu à sua frente *um homem seguro e tranquilo*. [...] Saí da delegacia e a polícia nunca mais me incomodou. (FONSECA, 2001, p. 47, grifos meus)

Desse modo, para não ser indiciado como responsável ou suspeito pelo homicídio, Ricardo mobiliza sua identidade pacífica para utilizá-la como meio de camuflar o ato cometido. A imagem de um homem desolado pelo trágico “acidente” pode ser evidenciada quando o narrador menciona que “não podia fazer nada”, a não ser aguardar por socorro.

O narrador faz questão de evidenciar que o policial tinha, à sua frente, um “homem seguro e tranquilo”. Compreende-se, a partir disso, que a mobilização da identidade pacífica surtiu o efeito esperado, já que o policial não o considerou um homem ameaçador ou com possíveis indícios de práticas violentas.

Uma explicação para essa transformação identitária pode ser realizada com o auxílio de uma reflexão feita por Laclau (*apud* HALL, 2014, p. 110): “[...] se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça. Derrida mostrou como a constituição de uma identidade está sempre baseada no ato de excluir algo e de estabelecer uma violenta hierarquia entre os dois polos resultantes [...]”. No caso em tela, aquilo que ameaçava o narrador-personagem, em primeira instância, era o medo. Em segundo lugar, Sérgio. Após reprimir e excluir essas ameaças, Ricardo consegue constituir sua outra identidade, a qual é

capaz de ser mobilizada de acordo com suas necessidades situacionais, ora para atuar como um indivíduo agressivo e vingar a traição, ora para ser visto como um homem pacífico e que não pode estar vinculado ao homicídio ocorrido.

Recorrendo à ideia de estratégia de identidade, abordada por Cuche (2002, p. 197), é possível avaliar que “mesmo que a identidade se preste à instrumentalização por sua plasticidade [...] a identidade é sempre a resultante da identificação imposta pelos outros e da que o grupo ou indivíduo afirma por si mesmo”. Logo, ao aplicar essa reflexão a esse objeto de análise, entende-se que as mobilizações de identidades realizadas por Ricardo não foram escolhas deliberadas apenas por ele, visto que as forças externas, partindo de Victor e depois a pressão social, imprimiram a necessidade de uma reformulação identitária para que pudesse sobreviver naquele contexto e enfrentar as situações que requeriam enfrentamento.

O teórico ainda cita um outro exemplo que também pode ser aplicado neste ponto da análise. Segundo ele, “um tipo extremo de estratégia de identidade consiste em ocultar a identidade pretendida para escapar à discriminação, ao exílio ou até ao massacre” (CUCHE, 2002, p. 197). Nesse texto de Fonseca, Ricardo oculta sua identidade agressiva não para escapar da discriminação ou exílio, mas para fugir da possibilidade de ser preso e julgado pelas outras personagens da narrativa. Por este motivo, utiliza essa estratégia de identidade projetando sua autoimagem pacífica para o policial a fim de eliminar qualquer suspeita.

Na sequência da narrativa, após o término do interrogatório, o narrador-personagem resolve procurar o velho Victor para agradecer os conselhos dados, no entanto, ocorre um impasse: “como sempre me enganava de prédio, não me incomodei quando o porteiro disse que não conhecia nenhum velho com as características descritas por mim” (FONSECA, 2001, p. 48). A partir desse fragmento, podem ser construídas algumas hipóteses. Afinal, Victor tem existência ficcional no conto de Fonseca ou é apenas uma projeção do narrador?

Em primeiro lugar, é possível lidar com a possibilidade de existência do velho, já que no início da narrativa, a personagem Alessandra também vê “[...] o velho com aspecto ameaçador [...]” (FONSECA, 2001, p. 38) que segundo ela seguia o casal. Além de Alessandra, ninguém mais viu o velho transitando pelo condomínio. Nesse contexto, é preciso considerar também que essa moça percebeu a presença dele apenas uma vez. Na segunda possibilidade de encontrarem-se, Victor desaparece assim que Alessandra aproxima-se de Ricardo. É preciso ponderar também que o velho argumenta que prefere ver e não ser visto, o que pode justificar seus desaparecimentos repentinos e o fato de nenhum porteiro do condomínio conhecer um velho com as características dadas por Ricardo.

De outro lado, em segundo lugar, pode ser que o velho seja apenas uma projeção do narrador, considerando que a narrativa é construída de acordo com a visão dele. Logo, Ricardo pode estar manipulando o relato que elabora para não ser julgado pelo leitor de forma inapropriada, afinal, só matou Sérgio para fortalecer-se e vingar a traição, o que foi possibilitado, primariamente, por Victor.

Outro ponto controverso pode ser observado em relação a Sérgio, visto que há evidências no texto que podem comprovar uma suposta bondade dessa personagem: é ele quem convida Ricardo para pescar e permite que ele dirija seu carro até o local da pesca. Por que teria que fazer isso?

Mais uma vez as reflexões de Dalcastagnè (2005) sobre os narradores suspeitos na literatura contemporânea são importantes para o desenvolvimento dessa hipótese. Como se trata de uma narrativa que apresenta, unicamente, a visão do próprio narrador-personagem, o texto abre espaço para que essas indagações sejam feitas a partir da observação de determinadas armadilhas que são lançadas no conto. Assim que essas armadilhas e esses contrapontos são postos sob o olhar crítico do pesquisador, realiza-se o exercício da desconfiança: o narrador pode enunciar verdades ficcionais, mas também pode manipular a narrativa com fins específicos. Portanto, o leitor, ao lidar com narrativas contemporâneas, precisa conviver com isso.

O narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque, sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens. Sabia, e esse era o seu poder. No entanto, cada vez mais duvidamos (também a literatura ajudou a nos constituir como seres que desconfiam), e reconhecemos que entre nós e o narrado existe um intermediário, ou dois, ou vários [...]. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93)

Por fim, observa-se que, no desfecho do conto, Ricardo ainda relata o seguinte: “Alessandra me procurou, queria voltar a ser minha namorada. Levei-a para a cama umas duas vezes e depois tirei Alessandra e as verduras e legumes da sua mãe da minha vida” (FONSECA, 2001, p. 48). Isso demonstra, mais uma vez, a estratégia de identidade: nesse momento, mobiliza outros marcadores que podem ser ligados à aquisição da virilidade.

Ricardo torna-se um leão, e não uma gazela, o que pode ser denotado a partir das relações sexuais consumadas duas vezes com Alessandra apenas para satisfazer desejos sexuais, já que quando estavam namorando isso não aconteceu. Além disso, é interessante destacar que ao mencionar que tirou Alessandra, as verduras e os legumes de sua vida, Ricardo,

metaforicamente, afirma que extirpou toda a fraqueza de sua essência interior, dando indícios de um possível novo modo de olhar.

De acordo com Fujimura (2011, p. 121), “[...] a bravura em derrotar o rival, em beber-lhe o sangue e arrancar os longos cílios de Sérgio [...] consistiam no poder fálico de dominação masculina sobre o oponente”. A partir da sucção do sangue e do assassinato, Ricardo adquire e mantém sua virilidade, além de eliminar qualquer ameaça proveniente de Sérgio.

Deste modo, quando se articula a violência e as relações de poder na perspectiva da vingança, entende-se que, ao ser ofendido, a personagem passa a localizar-se em uma posição vergonhosa e desprivilegiada nessas relações de poder em função de um atentado moral – no caso analisado, a traição – e que, automaticamente, evoca uma reação que recupere essa moral que foi alvejada. A violência configura-se como um meio útil e eficaz para reverter essa relação e recuperar a honra ofendida.

Terminado o estudo desse conto, de acordo com o caminho traçado no início do tópico, o texto volta-se para a última narrativa que será analisada nesta pesquisa – “Laurinha” – para abordar as representações de violência e relações de poder em um ato de vingança que é potencialmente mais subjetivo que o conto anterior, visto que trata-se de um narrador-personagem que vê a necessidade de vingar a morte da filha de 10 anos que foi espancada e estuprada por Duda, “[...] um sujeito gordo de bigode, uns trinta anos [...]” (FONSECA, 2006, p. 93) e morador do morro, com ligações nas comercializações do tráfico local.

A princípio, o narrador-personagem – que não é nomeado – constrói a situação inicial do conto com a intenção de causar pena no leitor. Em primeiro lugar, menciona a morte da esposa Teresa, o que fez com que a responsabilidade pela criação da filha Laurinha recaísse sobre ele, que ainda conta com a ajuda do irmão Manoel.

As características iniciais de sua identidade começam a ser delineadas quando diz: “[...] eu chorei muito. Não me incomodo de dizer isso. Sempre que me emocionava eu chorava, até no cinema” (FONSECA, 2006, p. 90). A partir daí, começa a indicar que trata-se de uma pessoa pacífica, como se precisasse justificar que o ato cometido ao final da narrativa foi uma exceção em relação às suas práticas e modos de agir.

Nesse mesmo caminho, o irmão Manoel também carrega consigo os mesmos marcadores identitários: “Meu irmão Manoel também era assim, chorava por qualquer coisa. É uma característica da minha família, temos o coração mole, qualquer coisa faz nossos olhos se encherem de lágrimas, um passarinho morto, um cachorrinho abandonado [...]” (FONSECA, 2006, p. 90). Além de evidenciar a presença de um coração mole, que por si só já indica que a personagem emociona-se facilmente, o uso dos vocábulos “pássaro” e “cachorro” no grau

diminutivo sintético assume uma função estilística que potencializa a carga afetiva que essas personagens demonstram.

O narrador faz questão de dizer que não se incomoda em afirmar que chora por qualquer coisa e essa justificativa é enunciada por ele levando em consideração que não é comum ao homem, de acordo com as estruturas sociais de dominação masculina, expressar sentimentos e emoções. Essa justificativa também faz parte dessa construção emotiva da situação inicial do conto: o narrador é um homem pacífico, emotivo e só torturou o estuprador porque precisava fazer com que ele sentisse uma dor que estivesse próxima à que ele sentiu com a perda da filha. Esse ato, na visão criada por ele, não condiz com a sua identidade ou com suas práticas cotidianas.

No enterro da esposa Teresa, o narrador-personagem menciona que ele e seu irmão choraram bastante e que Laurinha contava com apenas 5 anos. A menina não entendia o que estava acontecendo, “não que estranhasse ver o pai e o tio chorando, ela já estava acostumada” (FONSECA, 2006, p. 90). Tal afirmação é usada no discurso narrativo para comprovar a suposta emotividade do narrador, o qual mostra-se cuidadoso no trato com a história que conta ao leitor, tentando amarrar uma ideia à outra. Um dos pontos altos dessa situação de pena que o narrador quer causar pode ser observado na seguinte passagem:

[...] essa coisa de dizermos a ela que a sua mãe tinha ido para o céu a deixava meio confusa. *Ela vai voltar do céu, a mamãe?*, Laurinha perguntava. *E eu respondia que sim, com um soluço.* Laurinha foi crescendo e ficando cada vez mais parecida com a mãe. [...] *Era o encanto da minha vida e da do Manoel,* [...]. (FONSECA, 2006, p. 90, grifos meus)

Ora, a cena descrita pelo narrador atua de forma impactante pela criação da imagem de uma menina de 5 anos que não consegue entender a morte da mãe e pergunta, inocentemente, sobre o retorno desta. O pai, aos soluços, dá esperanças de retorno, considerando que a criança não teria capacidade para entender o ocorrido naquele momento. No final do trecho, além da informação de que a menina estava ficando parecida com mãe, o narrador menciona que ela era o encanto de sua vida e do irmão Manoel. A menina transforma-se no maior bem afetivo dessa família, o que também é inserido na narrativa para justificar a necessidade de vingar a sua morte.

As marcas que apresentam uma história cuidadosamente conduzida continuam quando o narrador também justifica porque Manoel vivia com ele e a filha. Segundo o narrador, o irmão “[...] nunca se casara nem se casaria, ele tinha um lábio leporino que fora mal operado e o seu rosto tinha um esgar permanente muito feio, ele sabia disso, e as garotas fugiam dele. Assim, a família do Manoel éramos eu e Laurinha” (FONSECA, 2006, p. 91). Há nessa passagem uma

extensão da situação de piedade que estimula um sentimento de compaixão em relação a Manoel, que já havia sido caracterizado como emotivo e nesse fragmento fica evidente que não tinha mais ninguém além do irmão e da sobrinha, destacando, dessa forma, a importância que tinham para ele.

Criada essa situação de pena por meio dos recursos apontados, o narrador volta-se para a narração do acontecimento que desestabiliza a situação inicial do conto. Ele tinha o hábito de buscar a filha no colégio, mas, não o fez em um determinado dia, sem explicar o motivo disso. Como a menina não apareceu em casa, juntamente com Manoel, procuraram por vários lugares até serem informados de que ela havia sido encontrada morta em um terreno baldio. O pai e o tio, desolados, foram chamados até o Instituto Médico Legal (IML) para fazer o reconhecimento do corpo:

O senhor se prepare para algo muito chocante, disse o legista, O estuprador espancou-a com *muita violência, quebrou os dentes e o nariz dela*, depois *estrangulou-a*, a menina tem *equimoses pelo corpo todo*. O legista abriu uma gaveta de metal onde estava o corpo de Laurinha. O rosto dela estava deformado devido aos golpes violentos que sofrera. *Parecia uma máscara, uma grotesca caricatura*. (FONSECA, 2006, p. 91, grifos meus)

A tentativa do legista de abrandar a cena que se desenrolaria não é capaz de preparar o narrador para o que vivencia depois. Além do próprio estupro ser uma violência sexual sobre o corpo de outrem, o estuprador espancou, arrancou dentes e quebrou o nariz de Laurinha, deixando equimoses por todo o seu corpo. Nesse caso, configura-se uma violência simbólica, que agride emocionalmente a garota, e uma violência física que tinge o seu corpo com marcas vermelhas, azuladas e amareladas: as cores das equimoses, que se tornam indeléveis para o narrador-personagem, na condição de pai da menina.

A intensidade gradativa dos atos praticados por Duda pode ser percebida a partir da imagem disforme de Laurinha, conforme nota-se no fragmento anterior. A princípio, o advérbio de intensidade *muita* contribui para destacar a proporção de como o ato de violência foi praticado. Depois disso, a descrição que culmina com a desfiguração do rosto da menina é responsável por provocar, no leitor, o auge do sentimento de pena em relação ao pai e ao tio de Laurinha, o que pode ser visto como justificativa para a vingança cometida. O uso dos vocábulos *máscara* e *caricatura* colaboram para a construção da imagem de um rosto excessivamente deformado e bizarro, características que, por extensão, são aplicadas ao ato de violência.

Em seguida, um policial explica para o narrador-personagem que o estuprador já havia sido identificado, porém, deixa evidente a dificuldade em conseguir localizá-lo. Manoel, após recuperar-se do desmaio ocasionado pela visão grotesca de sua sobrinha após o estupro, questiona se Duda ficaria preso, ao que o policial responde: “Bem, como não será flagrante, o delegado vai ter que pedir a prisão preventiva dele ao juiz, só depois que a prisão preventiva for decretada o Duda poderá ser preso, *isso se for decretada*, do contrário ele vai ser processado em liberdade. *Interessante, disse o meu irmão*” (FONSECA, 2006, p. 92, grifos meus).

A resposta do policial, na visão de Manoel, não é satisfatória, pois a prisão de Duda não era dada como certa, e abre caminho para a possibilidade de que ele permaneça em liberdade quando deveria pagar pelo que havia feito com Laurinha. A repetição do vocábulo *interessante* em dois momentos do diálogo, de modo pensativo e como quem trama algo, faz com que haja uma impressão de que é Manoel quem tem a ideia de tentar localizar Duda, como se conduzisse os atos, e não o pai da menina.

Em momentos anteriores da narrativa, havia um tio penalizado com a situação disforme do rosto de Laurinha e com as marcas em seu corpo, chegando a desmaiar – considerado um ato de fraqueza –, no entanto, nesse momento, Manoel apresenta-se como um tio que foi motivado a encontrar meios de punir aquele que violou o corpo de sua sobrinha.

Nesse sentido, é possível afirmar que a violência praticada contra um ente querido fez com que fosse despertado esse senso de justiça e vingança. Manoel mobiliza outros marcadores identitários para lavar a honra do irmão e da sobrinha, marcadores que induzem-no a encontrar uma alternativa diferente daquela que poderia não acontecer se apenas a polícia tomasse conta do caso. Eles, pai e tio, precisam da certeza de que o culpado seria punido.

Pode-se pensar, nesse momento, em um caso de estratégia de identidade, a partir das incursões teóricas de Cuche (2002). Enquanto o policial dava-lhe informações sobre o paradeiro de Duda, Manoel mantinha seu caráter pacífico para que não pudesse se tornar suspeito do que estava por vir. Assim como Ricardo, do conto anterior, Manoel apresentava um posicionamento tranquilo à medida que recebia as informações dadas pelo policial.

No conto em análise, pode-se conjecturar que o estado de suspensão da agressividade, com base nas afirmações de Elias (1994), foi construído a partir de uma vida tranquila vivida pela família do narrador. Após a morte da esposa Teresa, o ponto de vista que fica evidente é que o narrador e Manoel entenderam que era necessário cuidar de Laurinha da melhor forma possível e dar a ela carinho suficiente para preencher a lacuna deixada pela ausência da mãe. Assim, não havia motivos para maiores tristezas ou para situações de agressividade.

Em razão do acontecido, a agressividade condicionada retorna em maiores graus de intensidade, conforme pode ser apreendido nas sequências de tortura que se desenrolam após a captura do estuprador. Ao saírem do IML, o narrador e Manoel dirigem-se até o banco e retiram todo o dinheiro que estava depositado em suas contas.

Isso indica que arriscariam tudo para efetivar seu intento, mesmo que no futuro passassem por necessidades advindas da falta de dinheiro. Eles estavam dispostos a qualquer coisa para justificar a morte de Laurinha. Para tanto, encaminham-se para o morro e pagam para que uns rapazes tragam Duda, que chega com as mãos amarradas atrás das costas.

Desse modo, entende-se que, como o poder judiciário não traria a certeza da punição, Manoel e o narrador-personagem transformam-se em uma espécie de encarnação da lei, que é elaborada e executada de acordo com o caráter subjetivo e moral dessas personagens e da situação. Como o poder público não consegue garantir a penalização para o ato imoral e ilegal executado por Duda, resta a Manoel e ao narrador garantir uma punição que faça com que o estuprador pague com sofrimento todo o mal causado à família da menina: uma justiça com as próprias mãos.

Essa insatisfação com os processos legais é retomada em um conto recente de Rubem Fonseca denominado “Justiça”, que compõe a coletânea *Histórias curtas* (2015). Ironicamente, o narrador-personagem dessa narrativa é um policial que trabalha na delegacia que trata dos crimes contra dignidade sexual e que evidencia sua frustração quando menciona que nunca haviam conseguido condenar nenhum cafetão, responsável pela exploração de mulheres prostitutas.

Diante do posicionamento da delegada, quando afirma que a burocracia legal impedia, muitas vezes, que a condenação fosse efetivada, o narrador decide, por sua própria conta, matar os cafetões. É interessante que, assim como no conto “Laurinha”, o narrador de “Justiça” também comete os homicídios motivado por uma carga forte de subjetividade: sua irmã já havia sido explorada por um cafetão.

A ironia desta narrativa consiste no posicionamento de uma personagem que trabalha na execução das leis sem, no entanto, acreditar na efetividade da instituição, passando a punir os cafetões com suas próprias mãos, uma punição subjetiva que tem suas raízes no homicídio do homem que explorava sua irmã. Esse é o ponto de partida para os demais ataques que se seguiram.

Em “Laurinha”, os irmãos transformam-se na personificação de um poder que, legalmente, deveria ser exercido por instituições do Estado – como a polícia –, mas que não se exerce em função de vários fatores, como os imbróglis das próprias leis instituídas, a

burocracia do sistema e a ineficiência de alguns órgãos e/ou servidores. Foucault (2015), em suas reflexões sobre o caráter microfísico do poder, estabelece que o poder não é exercido apenas em uma direção – do Estado para o indivíduo, por exemplo. Ele se alastra e perpassa todas as esferas sociais e não se localiza apenas em lugares privilegiados, possibilitando a qualquer indivíduo que exerça determinado tipo de poder de acordo com os instrumentos que possui.

Em outra obra, Foucault (2003) explica que as relações de poder abrem possibilidade de resistência. Desse modo, no caso em tela, o narrador-personagem e seu irmão Manoel não aceitam tacitamente a situação que, de certa maneira, estava imposta a eles: talvez, o culpado pelo estupro de Laurinha não fosse preso. Logo, ele não pagaria pelo ato de violação da forma como achavam que deveria ser. Portanto, há uma resistência nas relações de poder representadas no conto, fazendo com que as personagens não concordem com as imposições instauradas e tentem subvertê-la para que Duda não fique impune, demonstrando a reversibilidade dessas relações.

Retornando ao momento da captura de Duda, Manoel e o narrador-personagem seguem para uma casa de campo desse último, localizada em Araruama. Manoel, em determinado momento, pergunta ao irmão se as facas estavam afiadas, o que colabora para um possível prenúncio dos atos que estavam prestes a cometer.

O tio de Laurinha, que momentos atrás apresentava-se impactado com o corpo da sobrinha, retira todas as vestes do pacifismo e da emotividade para conduzir a situação, juntamente com o irmão, de forma fria e calculista, principiando pela tortura psicológica, como pode ser observado:

Tiramos Duda do carro e desamarramos as mãos dele. *Manoel fez um café. Quer um café?* Sim, obrigado. Enquanto ele bebia o café, perguntei, *por que você fez aquilo com a menina?* Não sei, ele respondeu, foi uma loucura, *quando vi ela andando na minha frente com aquela saia curtinha do colégio me deu uma coisa que eu não resisti.* Mas estou arrependido. Muito arrependido. *Precisava ter socado a cara e o corpo dela com tanta violência?* Não sei o que deu em mim, disse Duda. *Estou muito arrependido. Deus vai me castigar. Deus que se foda,* eu disse. (FONSECA, 2006, p. 93-94, grifos meus)

Esse fragmento, que indica o ponto inicial da sequência de tortura desenrolada no conto, apresenta a aparente tranquilidade das personagens, principalmente de Manoel, ao questionar os motivos do estupro. Essa tranquilidade pode ser evidenciada a partir da preparação do café

e sua posterior apreciação enquanto o interrogatório era realizado, o que remete ao conhecido ditado popular que diz que a vingança é um prato que se come frio.

O final dessa passagem pode ser vinculado ao que foi dito por Tomás Eloy Martínez (2004, p. 10), em seu ensaio intitulado “A sinfonia do Mal”: “os personagens de Fonseca habitavam – e continuam a habitar – um mundo anterior a Deus, ou no qual Deus é indiferente, ou quem sabe um mundo em que Deus é desnecessário”. Vê-se, então, a construção de um mundo ficcional em que o próprio homem assume a condução das ações, numa completa aversão à filosofia teocentrista que regeu a Idade Média. Nas narrativas fonsequianas, em geral, é o homem quem julga e executa as punições que considera necessárias.

Observa-se, durante a passagem da narrativa citada acima, que a paciência é crucial para a efetivação do ato de tortura. A tranquilidade das personagens contribui para a tortura psicológica do estuprador que, ao dizer os motivos de seu ato, apresenta sinais de desespero e repete por três vezes que está arrependido. Afinal, pode-se deduzir que estava prevendo o que estaria por vir a partir da associação de três fatores que cooperaram para essa tortura inicial: a forma como foi capturado, o transporte no porta-malas de um carro, e a estadia em um lugar afastado.

A resposta para a pergunta “por que você fez aquilo com a menina?” evidencia um discurso permanente e recorrente nas estruturas simbólicas de dominação masculina, que caracteriza a mulher como culpada pelo estupro a partir do modo como caminha e/ou pelas roupas que veste. De acordo com os discursos dessas estruturas, é a mulher quem dá indícios para ser estuprada, e em “Laurinha”, a menina foi estuprada porque estava com uma saia curtinha e Duda não “resistiu”. Para fundamentar esse ponto da discussão, é interessante convocar as reflexões de Rita Laura Segato (2005) constantes no texto “Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez”.

Em uma das seções desse texto, a teórica menciona a condução de um estudo, entre os anos de 1993 a 1995, sobre a mentalidade dos condenados por estupro a partir dos relatos de presos de uma penitenciária de Brasília-DF. Segundo ela, os relatos respaldam “[...] a tese feminista fundamental de que os crimes sexuais não são obra de desvios individuais, doentes mentais ou anomalias sociais, mas sim expressões de uma estrutura simbólica profunda que organiza nossos atos e nossas fantasias e confere-lhes inteligibilidade (SEGATO, 2005, p. 270). Nesse sentido, percebe-se que o estupro está mais ligado com a necessidade de comprovação da virilidade, partindo da ideia de uma socialização do ato com outros homens, do que com possíveis doenças mentais que podem ser utilizadas para escamotear esse tipo de violência.

Na lógica dos discursos de dominação masculina, considerando os postulados de Bourdieu (2012) e de Alves (2004), depreende-se que a partir do momento em que um homem vê uma mulher, é imperioso que encontre uma forma de estabelecer algum tipo de contato, seja por meio do flerte, da cantada e de atitudes consideradas potencialmente mais agressivas como o estupro. Trata-se de uma prova de masculinidade que precisa ser realizada constantemente.

Para Segato (2005, p. 270, grifo da autora) “[...] o estupro é o ato alegórico por excelência da definição schmittiana de *soberania* – controle legislador sobre um território e sobre o corpo do outro como anexo a esse território”, que se processa por meio da dominação física e psicológica de outrem. Duda, além de violar o corpo da menina de 10 anos, não se contenta apenas com o ato sexual e distribui socos no rosto e no corpo de Laurinha.

Isso contribui para o desenvolvimento e ampliação de uma raiva controlada que é nutrida por Manoel e pelo narrador. Mesmo sob o apelo incessante de Duda sobre o castigo divino que receberia, o narrador indica que não se importava para a punição que ele receberia dos céus. O que importava a ele era executar o castigo terreno, a dor corporal e concreta, conforme pode ser observado nas sequências seguintes da narrativa:

Tiramos a roupa de Duda e o amarramos na cama, as pernas e os braços bem abertos. Colocamos as facas sobre a mesinha-de-cabeceira. O ferro de cauterização foi posto no gás aceso do fogão. Pelo amor de Deus, não façam isso comigo, pediu Duda. Tem certeza que a cauterização evita qualquer infecção? Não queremos que ele morra, queremos? De jeito nenhum, respondeu Manoel, queremos que ele viva. Eu corto e você cauteriza, eu disse. Pelo amor de Deus, implorou Duda, eu estou arrependido. Agarrei os colhões de Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele. Peguei o saco escrotal com os dois testículos e joguei na lata de lixo. Os gritos de Duda não cessavam e aumentaram quando Manoel, com o ferro em brasa, cauterizou a ferida. (FONSECA, 2006, p. 94)

A forma como a descrição da tortura é conduzida remete ao ato de violência praticado pelo Cobrador contra o casal jovem, cujo homem teve a cabeça decepada e sua esposa assassinada com tiros, como foi abordado no segundo capítulo. O detalhamento minucioso da castração e das outras formas de tortura provoca, no leitor, sentimentos e sensações de repugnância e horror. A identidade mobilizada pelas personagens mostra-se totalmente diferente daquela que foi apresentada no início do conto: nesse fragmento, o narrador e seu irmão planejam cada detalhe do ato de tortura, desde a posição de Duda na cama, com braços e pernas abertos, até o processo de cauterização.

O estuprador, assim que vê os instrumentos, entende o próximo passo e implora por misericórdia, enquanto os irmãos divertem-se com a situação, conforme é observado pela

maneira como lidam com a castração, e também pelas frases “Não queremos que ele morra, queremos? De jeito nenhum, respondeu Manoel”, que indicam a zombaria com que tratam esse ato.

Enquanto a tortura física não começa, são essas marcas no discurso dos irmãos que colaboram para que a tortura psicológica seja eficaz. É através da dominação física e psicológica que Manoel e o narrador-personagem controlam Duda, o qual se encontra em uma posição totalmente desprivilegiada nessa relação de poder e sem possibilidade de subversão, afinal, estava, literalmente, de mãos atadas.

Na posição de centro de irradiação do poder, os irmãos utilizam várias estratégias para controlarem emocionalmente o estuprador, tais como a tranquilidade, a ironia e o humor – que denotam a diversão com a situação – e a frieza que emana deles. A castração é feita lentamente e o saco escrotal, logo em seguida, é descartado na lata de lixo. Apesar disso, o horror desse momento reside na descrição da cauterização do corte, com o ferro em brasa, afim de evitar que houvesse infecção e que Duda morresse antes da execução de tudo o que haviam planejado:

Estou sentindo muita dor, disse. *Sua voz soava normal*, apenas um pouco rouca. Olha a voz do cara, Manoel, eu disse. Ainda é cedo. Deve demorar uma semana, a coisa não acontece da noite para o dia. *Mantivemos Duda amarrado, dando mingau na sua boca*. Ele chorava muito, pedia perdão, dizia que queria morrer, com a *sua voz normal*. Passada uma semana eu disse ao Manoel que talvez a coisa funcionasse apenas quando o sujeito era garotinho, com adulto era diferente. Eu e Manoel nos aproximamos da cama e eu disse para o Duda, *queríamos que você ficasse com a voz fininha, como se fosse uma mulherzinha*. Mas não ficou, disse Manoel, se ficasse íamos soltar você. Azar o seu. (FONSECA, 2006, p. 95, grifos meus)

Nesse contexto, faz-se necessário também analisar o impacto da castração para a masculinidade do homem. Na associação estabelecida entre virilidade e desejo sexual, a punição para o estupro é a retirada do pênis, o órgão que traz a potência fundante do homem, como foi visto no primeiro capítulo. A castração é uma espécie de punição perpétua que inutiliza o homem e faz com que ele deixe de sê-lo, a partir do entendimento dessa ligação entre órgão biológico e gênero que é comum nos discursos do patriarcado. Portanto, a essência masculina de Duda foi retirada, o falo, representação da virilidade que, diante da ausência, provoca segregações em determinadas esferas sociais, sobretudo naquelas em que os discursos de dominação masculina são mais incisivos.

Outra prova da associação entre o órgão sexual e gênero fica evidente quando os irmãos acreditam que a extração do saco escrotal faria com que Duda passasse a ter uma voz mais fina, que se tornaria “mulherzinha”. Após a castração, Duda desmaia, e os irmãos passam a noite

sentados ao lado cama apreciando o ato que acabara de ser realizado e saboreando a derrocada daquele que causou tanto mal à família deles. Antes prosseguirem com os procedimentos de tortura, numa fala que soa como gozação, Manoel explica que, se a voz de Duda estivesse fina, ele e o irmão deixariam que ele fosse embora, no entanto, como isso não aconteceu, continuariam com a vingança:

A melhor maneira é quebrar os ossos dele, aos poucos, até ele morrer. Era assim que torturavam os caras, antigamente. Pegamos duas barras de ferro na garagem e um martelo e voltamos para o quarto. [...] Vamos começar pelos tornozelos, disse Manoel. *Lentamente, eu disse, lentamente, o puto tem que sofrer.* Quebramos com as barras de ferro os dois tornozelos de Duda. Esperamos um pouco e quebramos os ossos da canela [...]. Ele gritava como um louco. *Mais um intervalo para ele se recuperar, não queríamos que ele desmaiasse de dor,* e então esfacelamos seus dois joelhos. Ele continuava gritando e *agora defecava e urinava na cama.* (FONSECA, 2006, p. 95-96, grifos meus)

Esse fragmento pode ser associado aos relatos de suplício que Foucault (2013) utiliza para abrir o primeiro capítulo de seu livro, considerando a referência que a personagem faz às torturas que eram executadas antigamente, quando o suplício era um espetáculo presenciado pelo público em geral. Diferentemente dos esquiteamentos com auxílio de tração animal, mencionados por Foucault (2013), o narrador-personagem e seu irmão começam a destruir, lentamente, o corpo do estuprador, com alguns intervalos para que Duda não morresse rapidamente e pudesse sofrer cada agressão praticada contra seu corpo.

Com as barras de ferro e o martelo, quebraram os tornozelos, os ossos da canela, e esfacelaram os dois joelhos. Os gritos lancinantes de Duda juntavam-se à sinfonia do Mal mencionada por Martínez (2004, p. 10), ao direcionar suas análises para a prosa de Rubem Fonseca, que segundo ele, “[...] instala o medo ou o Mal no próprio interior da linguagem, cada uma de suas palavras é como uma nota musical arrancada da sinfonia do Mal”. Nesse sentido, entende-se que os gritos, para os irmãos, compunham uma sinfonia agradável aos seus ouvidos: eram gritos que justificavam a morte de uma menina inocente que fora violentada brutalmente. Esses gritos, associados aos atos fisiológicos que o estuprador começa a realizar, involuntariamente, contribuem para uma construção sinestésica que traduz a dor da tortura que era realizada.

Na sequência de sua análise, Martínez (2004, p. 10) prossegue dizendo que, “a exemplo dos poetas, ele [Rubem Fonseca] faz as palavras tocarem a borda extrema de seus sentidos. Lendo-o, sente-se o poder de dissuasão ou de perversão que até a mais surrada palavra pode

comportar”. Isso pode ser notado nessas descrições detalhadas que o escritor elabora, chegando a dizer o indizível, e a provocar sensações variadas no leitor.

Em seguida, após quebrarem os ossos da parte inferior do corpo de Duda, os irmãos partem para os membros superiores e chegam até a cabeça:

Outro intervalo. Em seguida, com as barras de ferro, quebramos os cotovelos, depois as costelas, depois a clavícula, sempre com um intervalo entre uma coisa e outra. Com um martelo parti todos os dentes dele. Então ele começou a gritar fininho, com a voz que nós queríamos que ele tivesse quando arrancamos os seus colhões. Mas agora era tarde, fazia mais de três horas que estávamos arrebetando os ossos dele. O puto morreu coberto de merda, mijo e sangue. (FONSECA, 2006, p. 96)

Cenas como essa traduzem o que foi dito por Bosi (2002) e Candido (2011) quando se referem a uma tendência brutalista ou ao realismo feroz, respectivamente, para caracterizar a prosa de Rubem Fonseca. Emerge nesse conto dois cobradores que não tencionam cobrar da sociedade as necessidades básicas de sobrevivência, visto que isso o narrador e seu irmão Manoel possuem, já que, inclusive, tinham uma quantia em dinheiro depositado no banco, por exemplo.

Os cobradores do conto “Laurinha” realizam um acerto de contas, a cobrança de uma vida que se foi, uma cobrança pagável apenas com a dor física e psicológica. Nas palavras de Candido (2011), percebe-se que a descrição desses atos agride o leitor, configurando uma violência que extrapola as sensações vivenciadas pela personagem e provoca reações naquele que perscruta o texto como leitor.

Em suas considerações sobre a coletânea de contos *Ela e outras mulheres* (2006), Schøllhammer (2011, p. 41, grifo do autor) menciona que esse conjunto de narrativas mostra que Fonseca “[...] não perdeu a mão na arte do conto breve e volta, de certa maneira, aos temas do auge *brutalista*”. Além das atrocidades praticadas contra Duda, a brutalidade dos irmãos é realçada a cada intervalo esperado para que o estuprador não sucumba sem que seu corpo físico e mental esteja totalmente destruído.

O estuprador só pode morrer depois que todos os ossos estiverem quebrados e depois que todas as manifestações de crueldade de seus algozes forem cumpridas. A partir daí, é possível conjecturar o nível de exercício de poder do narrador-personagem e Manoel: eles controlam o tempo de vida de sua vítima. As pausas na tortura configuram-se como o momento necessário de uma pequena recuperação para que o espetáculo de horror prosseguisse durante uma semana e alguns dias, aproximadamente, além de ser o tempo que os irmãos esperaram para comprovarem se a voz de Duda se tornaria afeminada após a extração do saco escrotal.

Depois de quebrarem os cotovelos, clavícula, costelas e dentes, o fim da vida de Duda começa a transparecer a partir da voz fina que começa a emitir e que, segundo os irmãos, aparece tarde demais. Duda desfalece em uma profusão de fezes, urina e sangue: são essas substâncias/excrementos expelidos por seu corpo que acabam por envolvê-lo na passagem da vida para a morte. Por fim, a satisfação que encerra o ato de vingança é assistir o corpo de Duda ser consumido em chamas no quintal – no intuito de apagar possíveis evidências –, enquanto os irmãos bebiam cerveja e comiam salsicha em comemoração pelo encerramento da tortura.

A vingança completa traz a “paz” que necessitavam, pois conseguem realizar atos comuns como beber e comer enquanto o corpo do torturado arde na fogueira. Vale ressaltar que, no meio do conto, Manoel pergunta ao narrador, depois de cortarem os testículos de Duda, se estava com fome. O narrador diz que não, Manoel também. Ora, a fome, nessa cena, ainda não é possível, visto que a castração ainda era pouco para eles. Só depois de quebrar todo o corpo de Duda, matar e atear fogo que sentem fome e sede. Só depois de cumprir todo o ritual de vingança é que conseguem finalmente satisfazer as necessidades de fome e sede.

Desse modo, “[...] Fonseca cria uma posição estoica diante da barbárie, uma mistura de aceitação da realidade, na sua grotesca crueldade, e uma atitude de humor conformada com a existência humana” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 42), que se traduz nos momentos em que pode ser percebido um aparente divertimento com a destruição do outro.

Portanto, nesse conto, a articulação de entre violência e relações de poder manifesta-se a partir do exercício de um poder de justiça que não se efetiva por meio de instituições legais – o poder da punição –, fazendo com que as personagens utilizem a violência como instrumento de vingança. Eles combatem o estupro a partir de seus próprios meios até o aniquilamento de Duda. Para isso, Manoel e o narrador-personagem mobilizam determinados marcadores identitários que possibilitam a execução dos atos brutais que foram apresentados nas passagens finais da narrativa.

Terminadas essas considerações sobre a violência, as relações de poder e a identidade, o tópico seguinte volta-se para reflexões que tem como foco as possíveis funções do espaço literário nos contos analisados. São realizadas algumas ponderações sobre os espaços que compõem o enredo do primeiro conto analisado neste capítulo – um condomínio com várias áreas de lazer – e suas contribuições para a transformação identitária de Ricardo. Além disso, observa-se também a colaboração dos objetos utilizados pelo narrador e seu irmão Manoel no segundo conto analisado, os quais auxiliam na composição do espaço de tortura construído pelos irmãos.

### *3.2 Espaço topofóbico e espaço de tortura*

De acordo com Borges Filho (2007, p. 34), “[...] a armação do espaço na obra literária é igualmente importante para as ações da personagem e desempenha inúmeras funções dentro da narrativa”, o que será analisado a partir deste ponto, levando em consideração as relações entre violência, poder e identidade que foram discutidas no tópico anterior. No primeiro momento, analisa-se o conto “A natureza, em oposição à graça”, com destaque para o caráter topofóbico do espaço antes do homicídio praticado por Ricardo, e no segundo momento, observa-se a construção de um espaço de tortura no conto “Laurinha”, que contribui para uma violência física e também psicológica que é direcionada para o estuprador Duda.

Considerando as análises sobre o espaço realizadas no primeiro e segundo capítulo, adicionadas às reflexões que são construídas neste capítulo, pode-se dizer que o conto, caracterizado por ser uma narrativa curta em relação ao romance e à novela – resguardados os casos excepcionais em que o conto assume extensões maiores –, possui espaços que não são, em alguns casos, desenvolvidos com riqueza de detalhes em virtude da dificuldade de desenvolvimento. Portanto, o escritor, desafiado pela concisão dessa espécie de texto, e dentro de suas possibilidades, lança algumas indicações espaciais para que fique a cargo do leitor ampliar a percepção da espacialidade da narrativa.

Isso acontece, praticamente, em todos os contos que foram analisados neste trabalho. A existência de uma mesa ou de uma televisão pressupõe, mais ou menos, a composição de um determinado espaço que pode ser ampliado pelo leitor. Nesse sentido, os contos que são analisados neste capítulo também são construídos por meio de sugestões. Na maioria dos contos, Fonseca lança algumas fagulhas no texto para que o leitor termine a construção do incêndio de palavras que formam espaços, personagens, enredo, e que possibilita a expansão da visualidade da narrativa como um todo.

No primeiro conto, o espaço central da narrativa é um condomínio fechado de apartamentos composto por muitos prédios e vários locais de lazer, tais como sauna, piscina, playground, quadra de tênis e um parque. Pela forma como o narrador-personagem Ricardo insere determinadas informações sobre esse lugar, depreende-se que é um condomínio grandioso, com prédios iguais e que são diferenciados pelo nome atribuído a cada um deles.

Nesse espaço, o percurso de análise será principiado pelas as contribuições dos espaços da área comum do condomínio no desenrolar de algumas ações importantes da narrativa. Depois disso, o foco recai sobre os apartamentos de Ricardo, Victor e dos pais de Alessandra, os

espaços privados dessas personagens. Por fim, após citar as referências espaciais indicadas pelo narrador-personagem, dá-se atenção para o espaço em que acontece o assassinato de Sérgio, a sucção de seu sangue e o consequente fortalecimento de Ricardo.

Antes do homicídio, há uma relação topofóbica entre Ricardo e o espaço do condomínio. A topofobia acontece quando “[...] a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente [...] asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico” (BORGES FILHO, 2007, p. 158). Nesse sentido, pode-se afirmar que principalmente os espaços da área comum provocam certo mal-estar que conduz o narrador para locais específicos de reclusão. A presença de Sérgio nesses espaços motiva essa relação topofóbica, pensando sempre na ligação existente entre espaço e personagem e considerando o aspecto relacional do espaço mencionado por Santos e Oliveira (2001).

A sauna é primeiro espaço da área comum citado pelo narrador-personagem, e diferentemente da ideia usual de um local de relaxamento, esse espaço caracteriza-se como local de clausura e de fuga. É o local que reforça a condição pacífica de Ricardo, tendo em vista que sempre corre para lá com o objetivo de manter-se escondido das ameaças indiretas de Sérgio: “[...] a primeira coisa que lembrei foi do calor da sauna do condomínio, a sauna onde eu ficava escondido para me livrar de Sérgio” (FONSECA, 2001, p. 37).

De posse das funções espaciais elencadas por Borges Filho (2007)<sup>28</sup>, pode-se afirmar que é a lembrança do medo, associada ao espaço da sauna, que estimula Ricardo a rememorar os acontecimentos. Logo, esse espaço, de certa maneira, é responsável por influenciar essa personagem a reviver a história que conta. Além disso, a sauna também representa os sentimentos vividos pela personagem e sua identidade, visto que se trata de um espaço fechado, característica que também pode ser atribuída ao narrador.

O espaço da piscina é responsável por deixar em evidência o corpo de Alessandra – a qual estava exposta em uma espreguiçadeira, vestida com um biquíni. Essa responsabilidade constitui-se a partir do momento em que esse espaço exige determinados trajes e possibilita que o olhar provocador de Sérgio pouse sobre o seu corpo. É nesse lugar que Ricardo é chamado de raquítico, fazendo com que a topofobia seja elevada a níveis maiores, já que Ricardo não consegue sentir-se bem nesses espaços.

---

<sup>28</sup> As funções do espaço, de acordo com Borges Filho (2007), são: 1. Caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio econômico e psicológico em que vivem; 2. Influenciar as personagens e também sofrer suas ações; 3. Propiciar a ação; 4. Situar a personagem geograficamente; 5. Representar os sentimentos vividos pela personagem; 6. Estabelecer contraste com as personagens; e, 7. Antecipar a narrativa.

Outro lugar que merece destaque é o playground, onde Ricardo avista, pela primeira vez, o velho Victor, e também onde acontece a traição de Alessandra com Sérgio. É interessante perceber que esse espaço, de forma geral, tem como função proporcionar momentos de recreação infantil, de divertimento. Ora, em um estágio inicial, o que é a traição senão um divertimento? A partir daí, encontra-se uma relação íntima entre o significado/função desse espaço e o acontecimento que nele é realizado.

As alamedas do condomínio e o parque, com caminhos margeados por árvores, funcionam como espaço de reflexão e de conversas, como se o contato com a natureza trouxesse tranquilidade e discernimento para os discursos da narrativa. O estacionamento, além de sua utilidade comum, tem um papel importante: é o espaço em que Sérgio convida Ricardo para a pescaria, onde esse último começa a tramar a derrocada do inimigo. Após o surgimento do problema/conflito que desestabiliza a situação inicial da narrativa, entende-se que o estacionamento é o espaço que contribui para o surgimento da solução para o problema de Ricardo, o qual não precisa fazer esforço algum.

Terminadas as considerações sobre a área comum do condomínio, a análise volta-se para os espaços privados de Ricardo, dos pais de Alessandra e Victor. Sobre o apartamento de Ricardo não há muitas referências. O único momento em que permanece nesse espaço ocorre quando se alimenta do sangue coagulado com o auxílio de um prato fundo e uma colher, sugerindo que estava na cozinha. Além desse cômodo, a narrativa aponta para o quarto de Ricardo, para onde se dirige após sentir a fraqueza causada pela ingestão de sangue.

Mesmo sem outras sugestões, é possível pensar que uma sala, área de serviço e banheiros também compõem o espaço do apartamento. Em grande parte da narrativa, ele transita pelos espaços da área comum e detém-se, principalmente, no apartamento de Alessandra e de Victor, fazendo com que o seu próprio apartamento não tenha tanta relevância no que se refere à importância espacial para o enredo.

Sobre o apartamento dos pais de Alessandra há a indicação da presença de uma televisão, utilizada pelo pai da namorada de Ricardo para assistir aos jogos de futebol e que sugere o espaço da sala. Há também a referência ao banheiro e ao quarto de Alessandra. O espaço desse apartamento funciona como reforço da identidade pacífica de Ricardo, vislumbrando-se as interações sociais que são delineadas nesse espaço e que contribuem para a reafirmação constante do caráter delicado e prestativo do rapaz. Além disso, configura-se também como espaço de transição: sob as orientações de Victor, Ricardo inicia seu processo de transformação que começa a ser percebido quando sente enjoo ao ver o suflê de chuchu que Dona Lurdinha, mãe de Alessandra, havia preparado.

Desse modo, o alimento produzido nesse espaço tenta reforçar o pacifismo que constitui a identidade de Ricardo e, por outro lado, a partir das transformações identitárias, faz com que o suflê, uma comida considerada fraca, cause repugnância e, posteriormente, o vômito. Então, percebe-se que as interações ocorridas no apartamento de Victor começam a extrapolar esse espaço e serem disseminadas em outras interações, em outros espaços.

É importante mencionar que, ao relacionar espaço e exercício do poder, é visível que os espaços apontados até aqui colocam Ricardo, sempre, em posição de alvo dessas relações. Ora é ofendido, ora traído. Até no espaço privado do velho Victor o narrador não consegue subverter sua posição, visto que Victor permanece em posição privilegiada em função de seu vasto conhecimento. Logo, ele exerce o poder em virtude de um saber que Ricardo não tem, e por isso a subversão não pode ser efetivada.

No que refere ao apartamento de Victor, é preciso dar um pouco mais de atenção devido à importância que tem para a mudança dos rumos da narrativa. Como foi visto, Victor é o responsável por influenciar e alterar o modo de vida e a identidade de Ricardo. Ao adentrar o apartamento de Victor, Ricardo, e mais especificamente o leitor, é envolvido em uma atmosfera de mistério. Em seus estudos, Lins (1976, p. 76) explica que atmosfera é uma “[...] designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens [...]”.

O primeiro fator que indica a construção da atmosfera de mistério nesse espaço é a ausência de porteiro no prédio de Victor. Em seguida, o narrador descreve que o velho morava em “[...] um lugar escuro, repleto de livros, enfileirados em estantes que cobriam todas as paredes” (FONSECA, 2001, p. 39), o que colabora para a atmosfera de estranhamento. Nesse caso, os objetos e a caracterização de um lugar escuro são utilizados para caracterizar o velho Victor e também para propiciar a ação final do conto.

Lins (1976, p. 76) prossegue dizendo que a atmosfera “[...] não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca”. No conto em análise, pode-se afirmar a existência de uma linha tênue e relacional entre a atmosfera que emana do apartamento de Victor e esse próprio espaço. Seria um círculo sem princípio a tentativa de definir se esse espaço constitui-se a partir dessa atmosfera ou vice-versa.

Os livros representam todo o conhecimento adquirido por Victor, o que fica evidente em seus discursos e valida suas ideias. O velho torna-se uma espécie de mentor porque Ricardo acredita naquilo que ele fala, tendo em vista que utiliza argumentos consistentes que são

comprovados pelas referências que indica, como Rousseau, por exemplo. A luz fraca percebida nesse espaço, e indicada pelo narrador em outro dia que visitou o apartamento de seu mentor, também contribui para a continuidade da atmosfera insólita que permeia Victor.

O apartamento assume uma multiplicidade de funções de acordo com a relação que mantém com Victor e com Ricardo. A partir daí, pode-se afirmar que o espaço tem relações diferentes com determinadas personagens e com variações de intensidade: um espaço pode ser agradável ou desagradável, em maior ou menor intensidade, de acordo com o vínculo que se estabelece com a personagem. Em relação a Victor, o apartamento coopera para sua caracterização e para representar seus sentimentos/emoções. De outro lado, para Ricardo, esse espaço penetra nas elaborações identitárias dessa personagem, influencia e propicia ação final do relato: o homicídio.

Antes de falar sobre o último espaço onde ocorre a morte de Sérgio, é importante evidenciar a presença de outras três referências espaciais no conto. A primeira delas é a Ilha do Governador, local onde Ricardo morava antes de se mudar para o condomínio, e que aponta para um lugar da realidade empírica – um conjunto de bairros da cidade do Rio de Janeiro. Assim como nos contos “O Cobrador” e “Feliz Ano Novo”, a narrativa vincula o enredo ao Rio de Janeiro e, com isso, delimita a existência dos microespaços em um estado específico, o Rio de Janeiro, que se localiza em um país determinado: o Brasil.

A segunda referência é o açougue, que adquire certo destaque por ser o local onde Ricardo compra o alimento simbólico que possibilita seu fortalecimento e o retorno à virilidade. Ao entrar no açougue, Ricardo vivencia uma profusão de sentidos: em primeiro lugar, a visão das carnes – que provavelmente estavam suspensas, como acontece em grande parte dos açougues – e o olfato que é ativado pelo cheiro que emanava delas. Isso contribui para o despontamento das sensações de náusea e repugnância que quase fazem com que o narrador saia desse espaço sem realizar seu objetivo.

O espaço da delegacia é a terceira referência, a qual está presente no início e no fim da narrativa. É nesse local que Ricardo consegue agenciar suas identidades e construir uma imagem que afaste as evidências do crime que cometeu. Como trata-se de um interrogatório, é possível visualizar Ricardo sendo inquirido por um policial atrás de uma mesa.

Por fim, esta análise dirige-se para o alto do precipício, o espaço escolhido para a pescaria e que serve como lugar ideal para o assassinato de Sérgio, já que apresenta elementos que colaboram para essa ação: uma noite escura e sem lua, que impossibilita uma visão precisa das personagens e faz com que não se possa dizer que Ricardo matou o inimigo; o terreno inclinado (escarpa), que é utilizado como desculpa para o suposto acidente sofrido por Sérgio

e que contribui para o álibi de Ricardo; e a pedra, o instrumento que efetiva, com êxito, o desejo de vingança do narrador. Tais caracterizações também colaboram para a assunção da atmosfera que move o clímax do conto.

De posse disto, é possível afirmar que esse espaço também assume a função de antecipar o desfecho da narrativa, à medida em que o narrador apresenta os elementos citados no parágrafo anterior e que contribuíram, cada um à sua maneira, para a efetivação do ato. O precipício, além disso, propicia a ação, visto que havia uma vontade abstrata que pode ser concretizada com a ajuda desse espaço. Assim, não se pode dizer, nesse caso, que o espaço do precipício influenciou Ricardo, pois essa foi a função do espaço do apartamento e das interações estimuladas por Victor. O precipício é apenas o local funcional para a execução de um ato baseado nessas influências.

Acerca do conto “Laurinha”, faz-se necessário mencionar, a princípio, que não há referências sobre o espaço da casa em que vive a menina, seu pai e o tio. Como se trata de uma narrativa que traz como tema a vingança, os destaques do enredo são os momentos de tortura causados em Duda. Portanto, o enfoque espacial do conto é a casa de campo que se localiza em Araruama.

Antes disso, é importante apontar algumas referências espaciais de menor importância que são assim caracterizadas em virtude da ausência de detalhes. Em primeiro lugar, há a indicação do espaço do colégio em que Laurinha estudava e do terreno baldio onde a menina fora encontrada morta. A propósito, esse espaço, na realidade empírica, é o local propício para abandonar o corpo de alguém que foi assassinado, visto que, geralmente, situam-se em lugares afastados e com pouco trânsito. Logo, entende-se que Laurinha foi deixada no terreno baldio justamente por isso, por ser um local abandonado.

Na sequência da narrativa, outro espaço visitado pelo narrador e seu irmão é o Instituto Médico Legal. Apesar de não apresentar maiores detalhes sobre esse lugar, o narrador indica que sua filha estava em uma gaveta de metal, de onde fez o reconhecimento do corpo cheio de equimoses. No caso em tela, mesmo diante da ausência de detalhes, ao apontar para a existência de uma gaveta de metal que contém um corpo, a narrativa estimula a ampliação da percepção espacial e o leitor, embasado em outras imagens literárias, cinematográficas ou reais, pode visualizar o espaço que vai além dessa gaveta onde encontra-se o corpo inerte de Laurinha.

Quando deixam o IML, Manoel e o narrador encaminham-se para o banco e, de lá, seguem rumo ao morro em que Duda mora, espaço que também merece uma atenção especial. Assim que chegam ao local, o narrador registra a sua primeira impressão: “uns caras mal-encarados ficaram observando a gente. Um deles se aproximou, camisa aberta, deixando ver a

pistola na cintura” (FONSECA, 2006, p. 92). Além de atuarem como personagens secundárias da narrativa, esses “caras” são também objetos pertencentes ao espaço e utilizados para organizá-lo e manter a ordem, o que é realçado pela presença de outro objeto: a pistola na cintura.

O morro é, por excelência, um espaço que pode receber a denominação de território, conforme aponta Borges Filho (2007), visto que está associado ao conceito de poder, às disputas por legitimação de discursos e de espaços. Por isso a presença das pistolas, que servem como instrumento de validação.

Lins (1976, p. 72) menciona, em sua análise, a existência de personagens com função espacial, pois, segundo ele, o espaço pode “[...] ser constituído por figuras humanas, então coisificadas [...]”. Nessa linha de raciocínio, além das funções que essas personagens-objetos exercem enquanto espaço, elas também contribuem para que a representação do restante do morro seja construída, estendendo suas características para os outros moradores do local que também estão envolvidos com o tráfico. A partir disso, e retomando as funções do espaço enumeradas por Borges Filho (2007), observa-se que esse espaço é utilizado para caracterizar as personagens, com enfoque para o contexto socioeconômico em que vivem.

Por último, a configuração do espaço de tortura, representado pela casa de campo localizada no município de Araruama, estado do Rio de Janeiro, para onde Duda é levado. Assim como no conto anterior, o nome da cidade demarca o espaço geográfico em que se situa a narrativa. Portanto, a primeira função desse espaço é localizar geograficamente as personagens, pelo que pode ser percebido.

O fato de ser uma casa de campo indica o afastamento da cidade e torna-se um local propício para os objetivos dos irmãos. Trata-se de um lugar isolado, caracterizado pelo próprio narrador: “nossa casa de campo ficava num local isolado. Se disparássemos um tiro de canhão ele não seria ouvido na vizinhança” (FONSECA, 2006, p. 93).

A menção ao tiro de canhão que não seria ouvido potencializa a distância entre a casa de campo do narrador e a comunidade. Dos cômodos citados pelo narrador, observa-se que esse espaço possui quarto, cozinha, sala, garagem e quintal dos fundos. Pela indicação desse último espaço, depreende-se que pode haver um quintal na frente da casa e/ou nos lados.

Na cozinha consta alguns objetos não detalhados que os irmãos utilizam para fazer café. O fogão, além de servir para a preparação dessa bebida, é utilizado para preparar o mingau que alimenta Duda e evita sua morte sem que o narrador e Manoel finalizem seu propósito, e também para esquentar o ferro usado para cauterizar o corte proveniente da extração do saco escrotal de Duda.

É possível observar que determinados objetos vão, paulatinamente, constituindo a atmosfera de violência e vingança que move a narrativa. A presença de facas afiadas, barras de ferro, martelo e gasolina, além do ferro para cauterização, contribui para que a tortura psicológica surtisse o efeito desejado. É por isso que as facas são colocadas em cima da mesinha de cabeceira ao lado da cama em que Duda está amarrado. Mesmo deitado, ele consegue perceber a atmosfera que paira sobre o espaço. Por este motivo, repete tantas vezes que está arrependido.

Entende-se que a casa de campo não tem a função de caracterizar nenhuma personagem, levando em consideração que desde o início da narrativa o narrador-personagem constrói suas identidades baseadas no pacifismo e na emotividade. Diante de tudo o que aconteceu, entende-se que esse espaço de tortura tem a função de representar os sentimentos que estão sendo vivenciados pelos irmãos no presente da narrativa. A tortura é o modo de extravasar esses sentimentos, somados à atmosfera do lugar. Além disso, a existência dos objetos utilizados para a tortura demonstra que o espaço propicia as ações, visto que possui as ferramentas necessárias para a prática das atrocidades constantes na narrativa.

Assim que Duda sucumbe, o narrador e seu irmão tomam a seguinte decisão: “levamos a cama para o quintal dos fundos, enchemos de gasolina e tacamos fogo” (FONSECA, 2006, p. 96), certamente, para apagar evidências e finalizar o ato de vingança. Enquanto o corpo do estuprador ardia em chamas, o narrador-personagem ainda relata o seguinte: “fomos para a sala, e comemos e bebemos. Através da janela, víamos a fogueira ardendo no quintal” (FONSECA, 2006, p. 96).

É da janela da sala que assistem ao espetáculo de destruição do corpo de Duda. Esse ato configura-se como o pagamento pelo estupro e pela vida de Laurinha. Em suma, após as análises, é possível dizer que os espaços das narrativas contribuíram, igualmente, para a execução dos atos de vingança: tornaram-se cúmplices a partir das condições temporais e/ou pela presença de objetos que propiciaram a efetivação dos atos.

Foram esses espaços que também disseminaram a violência como forma necessária para a vingança: no primeiro caso, Victor e seu espaço indicam que a saída para Ricardo é matar o inimigo e beber o seu sangue; no segundo caso, é a violência cometida contra Laurinha que faz com que os irmãos possam cobrar esse ato com a mesma moeda.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises desenvolvidas nos três capítulos, observa-se, *a priori*, que a violência física e/ou simbólica configura-se como um meio útil para a manutenção ou subversão das relações de poder. De acordo com as discussões, viu-se que a violência possibilitou a permanência do discurso sobre dominação masculina, o acesso à voz e a reação contra as imposições da classe dominante – em que os marginalizados mostram que também podem exercer o poder –, e por fim, a defesa da honra, cuja essência foi maculada pela traição e pelo estupro.

Em todos esses casos, apontados separadamente em cada um dos três capítulos, viu-se que a violência e o exercício do poder fundiram-se em uma só matéria, de forma que seria até uma tautologia falar de um e de outro separadamente, considerando a relação de dependência que foi instaurada entre eles. Violência e poder, na prosa de Fonseca – e em especial, nos contos analisados –, estão amalgamados para que determinados objetivos sejam alcançados.

Nas relações sociais da realidade empírica, percebe-se, com base nos postulados de Foucault (2003, 2005, 2015), que há outros meios para alçar posições privilegiadas na cadeia relacional de exercício do poder. Um determinado indivíduo, por exemplo, pode transformar-se em centro de transmissão a partir do domínio de um conhecimento especializado que os demais não possuem, ou em função de um poder aquisitivo que possibilite a circulação em espaços que não podem ser acessados por outros.

No entanto, essas outras possibilidades são desconhecidas por parte das personagens fonséquianas. É evidente que, para estarem em posição privilegiada no exercício do poder – e não serem apenas alvos –, elas precisam da violência. Não conseguem subverter as relações de poder senão pela via da agressão física e/ou simbólica. Portanto, na visão dessas personagens, nenhum outro meio é tão eficaz quanto aquele que utilizam, cada uma a seu modo, nas narrativas em que atuam/participam.

Nesse contexto, é interessante resgatar a citação de Schøllhammer (2013), constante na epígrafe dessa dissertação, especificamente no ponto em que menciona o papel da violência como limite e possibilidade de comunicação. Para este trabalho, é importante destacar em que medida e como esse movimento de ausência e presença do ato comunicativo é apresentado nos contos analisados.

Para conduzir as reflexões sobre isso, de acordo com a ordem em que as análises foram apresentadas, serão dadas algumas possíveis respostas para os seguintes questionamentos,

considerando o contexto ficcional das narrativas: quem, inicialmente, é impedido de comunicar? Em qual momento as personagens transpõem o limite que lhes foi imposto e direcionam o limite às demais personagens? Quais são os instrumentos utilizados para que esse limite seja efetivo? Após a subversão e/ou manutenção das relações de poder, quem foi autorizado a falar/comunicar? O que comunicou?

No conto “A confraria dos Espadas”, cuja análise foi realizada no primeiro capítulo, entende-se que o gênero feminino, em toda a narrativa, é o alvo das imposições do gênero masculino, e, portanto, sem direito à voz. Nesse conto, não é possível precisar em qual momento o limite da comunicação foi instaurado, visto que as mulheres sempre estiveram impedidas de falar. No entanto, identifica-se que o auge desse limite é o desenvolvimento da técnica do MOSE, que deu aos confrades o controle sobre o seu próprio corpo e sobre o corpo da mulher, à medida em que elas não podiam sequer decidir se desejavam uma gravidez, por exemplo.

As ressonâncias dos discursos do patriarcalismo, os argumentos bem elaborados e consistentes, e a técnica do MOSE são os instrumentos utilizados na narrativa para movimentar e praticar a violência simbólica nesse conto. É por meio deles que o limite da comunicação efetiva-se. Automaticamente, com a disseminação das práticas de ser homem e a manutenção/reafirmação constante da virilidade, os atos de violência simbólica geram efeitos concretos, os quais foram apontados na análise. Desse modo, após a construção de todas as bases sólidas que foram usadas para justificar a necessidade de eliminação da fraqueza pós-goço, como as mulheres subverteriam a situação?

Viu-se que elas tentaram, por meio da dissolução da união/casamento, evitar que as imposições e controles se alastrassem até elas, entretanto, suas atitudes apenas contribuíram para que outras mulheres fossem controladas pelos homens que desenvolveram a técnica do MOSE. Nesse sentido, é preciso esclarecer que não se pretende, com essa afirmação, tratá-las como culpadas pelo fato de que outras mulheres seriam as próximas presas para a satisfação do instinto animalesco-sexual dos homens. Apenas afirma-se, a partir disso, que a atitude delas não logrou o êxito esperado.

Viu-se que o gênero masculino, desde o início da narrativa, é que estava autorizado a comunicar, e através das práticas realizadas na confraria, comunicam que o direito de dominar permanecerá com os homens, pensando naqueles que se encaixam na identidade masculina hegemônica sem possíveis ausências de virilidade. Já que suas mulheres colocaram um ponto final nos relacionamentos, reconfiguraram-se para exercer o poder de dominação a partir de outros meios e com outros alvos.

Diferentemente disso, em “Tratado do uso das mulheres” o limite e a possibilidade de comunicação percorrem tanto os domínios do gênero masculino, representado por Francisco, quanto do gênero feminino, por meio de Heloísa. Não são polarizações fixas que pertencem apenas a um dos gêneros, conforme pôde ser visto na Confraria, em que o limite e a possibilidade foram agenciados pelo homem.

Neste segundo conto, a princípio, Heloísa é impedida de ter acesso à voz, tendo em vista que Francisco constrói uma sólida cadeia de referências para embasar a necessidade de seu guia higiênico do coito. Logo, são esses discursos enunciados por ele que se configuram como instrumentos diretos e ofensivos para instaurar o limite da comunicação e efetivar a violência simbólica, chegando a animalizar o gênero feminino com o intuito de inferiorizá-lo. Assim como no primeiro conto, a virilidade masculina só pode ser mantida com a destruição concreta e simbólica do gênero oposto.

De outro lado, quando Heloísa toma para si a posição de destaque nas relações de poder, é ela quem estabelece o limite da comunicação. Para isso, tenta encontrar pontos de discrepância no próprio discurso do companheiro. Sem sucesso, o instrumento que usa para impor-se naquele espaço é a raiva, que culmina com a destruição dos livros que serviriam de base para o guia de Francisco. Sem essas referências, Heloísa invalida a possibilidade de elaboração do livro do companheiro, desautoriza-o a falar e comunica que é ela quem conduzirá a situação a partir daquele momento.

Nas análises do segundo capítulo, a situação inicial do limite da comunicação é a mesma em relação a todos os contos e personagens: os marginalizados, em função de sua condição de pobreza, são impedidos, pela classe dominante, de ter acesso à voz e de circular por determinados espaços cujo trânsito só é autorizado para essa classe. Então, para subverterem essa limitação, eles se valem da violência para comunicar o que pretendem através do uso de agressões físicas e/ou simbólicas.

Em “Feliz Ano Novo”, os bandidos fonssequianos instauram o limite da comunicação, direcionado para os ricos, no momento em que invadem a casa localizada nos fundos do terreno e passam a ditar as normas. Para isso, utilizam como instrumentos as armas que compõem o arsenal de Lambreta.

Além disso, os homicídios e o estupro são também instrumentos de comunicação. Como a personagem Maurício, participante da festa, insistia em controlar a situação, essas práticas de violência foram necessárias para comunicar aos demais convidados qual seria o fim daqueles que se opusessem ou interferissem na condução do assalto. Os bandidos comunicaram, acima

de tudo, que eles estavam no poder e que os participantes da festa deveriam permanecer submissos a eles.

Nesse conto, acontece ainda algo intrigante: o narrador-personagem ganha maior destaque nos atos de comunicação. Não que Pereba e Zequinha não estivessem autorizados a comunicar, já que eles também o fizeram através dos atos de violência que cometeram. Mas, entende-se que, dentre os bandidos, o narrador assumiu uma posição privilegiada. Primeiro porque a narrativa é construída a partir de seu ponto de vista, e segundo, porque de todos os bandidos, o nível de escolarização dele era um pouco maior, como ele deixou evidente em todo o seu discurso.

No conto “O Cobrador” fica claro que o narrador-personagem foi impedido de comunicar e também de ter o acesso aos direitos básicos de sobrevivência. Essa impossibilidade de acesso também é perceptível em “Feliz Ano Novo”, no entanto, em “O Cobrador” isso ganha contornos maiores, tendo em vista que a narrativa cede mais espaço para a expressão da subjetividade do protagonista, o qual está tomado pela revolta e vontade de reação.

Como foi visto durante a análise desse conto, percebeu-se que o estado de autocontrole do personagem fez com que a vontade de cobrar crescesse gradativamente, juntamente com a potências das armas que utilizava. A ruptura no limite da comunicação que foi imposto ao Cobrador inicia-se com o ataque e destruição do consultório do Dr. Carvalho. A partir daí, o protagonista instaura seu próprio limite da comunicação: daquele momento em diante, as vozes da classe dominante, outrora autorizadas, seriam silenciadas pelos sons das armas do Cobrador.

Essas armas – um Colt Cobra 38, um revólver de calibre Magnum com silenciador, 2 navalhas, 1 carabina 12, um Taurus 38, 1 punhal e 1 facão – são os instrumentos utilizados pelo protagonista para saciar seu desejo de revolta e propagar para a sociedade o seu comunicado: a partir daquele momento, a classe dominante não permaneceria segura.

Isso pode ser comprovado pelas notícias veiculadas pelo jornal e apresentadas no conto, apontando para um criminoso que matou o tenista e o jovem casal. Além de emitir seu comunicado individualmente, através de cada vítima, o Cobrador também consegue atingir a coletividade. É justamente por isso que o limite de comunicação nesse conto toma proporções maiores do que em “Feliz Ano Novo”, tendo em vista que esse conto encerra-se apenas com a comemoração dos bandidos e não apresenta as ressonâncias dos atos brutais para a sociedade.

Por meio de seus instrumentos de violência, o Cobrador consegue adquirir alguns dos bens que não podia obter na situação inicial do conto. E além disso, a partir do momento em que passa a cobrar, não havia mais sentido em deter-se apenas naqueles bens citados na análise. Principalmente depois da junção com Ana e a possibilidade de matar com dispositivos

explosivos, o protagonista desse conto percebeu que poderia ter tudo o que desejasse. Logo, a violência deu a ele as rédeas para o exercício do poder em posição privilegiada.

No último conto analisado no segundo capítulo, “Os pobres e os ricos”, foi possível perceber algumas semelhanças com os dois contos anteriores e observar que a revolta das personagens marginais continuava presente na prosa do escritor depois de mais de três décadas em que “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador” haviam sido publicados.

Além das relações entre os contos que foram apontadas na análise, percebeu-se que o narrador-personagem de “Os pobres e os ricos” foi impedido de comunicar-se desde o seu nascimento. O espaço onde mora também contribui, em grande medida, para o silenciamento dessa personagem, que precisa ser protegida por seu amigo Bola 7.

É em razão da destruição desse vínculo afetivo de amizade, operacionalizado pela polícia através do assassinato de Bola 7, que o narrador decide romper as barreiras do limite que lhe foi imposto e reclamar para si o direito de falar e acabar com a alegria da casa que observava do alto do morro, onde acontecia uma festa dos ricos.

A posse da arma com a mira de longo alcance permitiu que o narrador pudesse utilizar a violência como forma de protesto: enquanto os ricos possuíam as melhores benesses, eles, favelados, não sabiam, na visão desse protagonista, o que era alegria ou fartura. É por meio do olho equipado que ele consegue invadir, mesmo que à distância, o espaço da classe dominante, e comunica que, para atingir essa classe, não é necessário estar literalmente próximo.

Por fim, no terceiro capítulo, foram apresentados dois acontecimentos que resultaram em atos de vingança, o quais se efetivaram para defender uma honra ofendida: a traição de Alessandra com Sérgio e o estupro de Laurinha.

Em “A natureza, em oposição à graça”, observou-se que Ricardo, em função de sua aparente ausência de virilidade – considerando a discussão embasada nas teorias utilizadas –, apresenta sinais de pacifismo e submissão, que comumente seriam características do gênero feminino, conforme apregoam os discursos de dominação masculina.

Antes do início da dieta à base de sangue, Ricardo não possuía voz ativa no conto. Até mesmo sua namorada Alessandra chega a tratá-lo como criança. No entanto, após o início da ingestão contínua de sangue, já é possível perceber mudanças significativas na personalidade e identidade desse narrador.

Diante do fortalecimento provocado pelo sangue, Ricardo passa pelo processo de virilização, com a ajuda de Victor, e planeja o assassinato de Sérgio para que pudesse alimentar-se do sangue do inimigo. No momento da pescaria, quando o golpe com a pedra atinge o traidor, Ricardo efetiva o limite da comunicação a partir da violência e diz, com esse ato, que Sérgio

não ofenderia nem a sua honra nem a de mais ninguém. Após esse ato, o narrador comunica também sua transformação a partir do momento em que rejeita Alessandra.

Por último, em “Laurinha”, após o estupro da menina e depois que Manoel e o narrador dirigem-se para a casa de campo afastada, levando no porta-malas aquele que havia violentado e espancado o corpo da sobrinha, o limite da comunicação começa a ser instaurado a partir da sequência de atos de tortura que acontecem.

Duda é silenciado a partir dos instrumentos e atos de tortura executados por Manoel e pelo narrador-personagem para comunicar ao estuprador que, se a lei instituída pelo Estado não consegue ser efetiva no sentido de puni-lo pelo crime cometido, eles tratarão de puni-lo da forma como acham que ele merece. O ato de tortura, desse modo, configura-se como uma lição e como defesa da honra dos irmãos e de Laurinha.

A castração, o esfacelamento dos joelhos e a destruição gradativa dos ossos de Duda, dos membros inferiores aos superiores, são as representações da violência física e simbólica que são construídas nos contos, conforme foi apontado.

Além dessas representações na superfície no conto, é interessante notar que esse ato de limite e comunicação não ocorre apenas no nível do texto, entre as próprias personagens. O leitor também é inserido nesse processo, tendo em vista que a força dessas representações da violência estabelece um limite a partir do momento em que causa uma espécie de choque em função do impacto dos atos descritos pelos narradores-personagens e da linguagem utilizada. É por meio desse choque que o leitor pode estar limitado a comunicar-se.

De outro lado, ao mesmo tempo em que a limitação acontece, há também uma comunicação entre texto e leitor. Esse último também é atingido pela violência que se desgarra das narrativas, que extrapola as malhas do texto. A violência das cenas, somada à linguagem, permite que o leitor consiga captar o que foi comunicado, e por este motivo, ele também é violentado.

Sobretudo em “Tratado do uso das mulheres”, em que os discursos tornam-se mais ácidos e sem a tentativa de eufemizar o que foi dito – como acontece em “A confraria dos Espadas” –, percebe-se que esses discursos que colaboram para a efetivação da violência simbólica podem provocar, em certa medida, uma sensação de incredulidade em razão da força que as palavras adquirem para inferiorizar o gênero feminino.

Em relação às narrativas que possuem marginalizados como narradores-personagens, a violência é ainda mais agressiva, tendo em vista que os homicídios são descritos, minuciosamente – em alguns casos mais que outros –, por essas personagens. Nesse contexto, a violência física tem o poder de causar o horror e o choque que são responsáveis pelo impacto

que as narrativas provocam, ao mesmo tempo em que possibilita reflexões sobre a natureza dos atos de violência, os quais são executados como meio de reação à desigualdade social.

Nos contos analisados no último capítulo, a situação não é diferente: a cena em que Ricardo assassina Sérgio e o momento em que Manoel e seu irmão iniciam a sequência de atos de tortura contra Duda, igualmente, violentam o leitor que, em certa medida, compreende as motivações das personagens, mas também, não deixa de espantar-se com as ações desenvolvidas no texto.

Durante e após o impacto das cenas, o leitor situa-se no limite da comunicação, como se Fonseca estivesse representando o indizível ou o não-visto: nesse momento, assim como as personagens, o leitor permanece silenciado pela intensidade dos atos, ao mesmo tempo em que é alvejado com a violência que autorizou as personagens a exercerem o poder em uma posição privilegiada.

No tocante à possibilidade de comunicação, entende-se que o leitor pode compreender que as relações de força/poder estão sujeitas à subversão e, portanto, são passíveis de reformulação. Mesmo quando essas relações parecem estar engessadas, há outros caminhos – no caso da prosa fONSEQUIANA, “o caminho” – para inverter a situação.

Por fim, é interessante notar que foi feito um esforço para separar as três linhas de força da prosa do escritor apontadas desde a introdução da pesquisa. No entanto, no decorrer das análises, pode-se perceber que o gênero, a marginalização e a vingança estão embaralhados, imbricados.

Nos contos “A confraria dos Espadas” e “Tratado do uso das mulheres” em que foi analisada a relação entre violência e poder na perspectiva de gênero, a vingança está presente quando as mulheres tentam subverter o sistema patriarcal que insiste em alvejá-las. No segundo capítulo, marginalização e vingança estão unidas pelo mesmo laço, mas com motivações diferentes daquelas que foram apresentadas no último capítulo. Além disso, a violência de gênero – física e/ou simbólica – também está presente por meio das cenas de estupro que estão representadas tanto em “Feliz Ano Novo” quanto em “O Cobrador”.

No terceiro capítulo, que abordou a relação entre violência e poder na perspectiva de vingança, há a presença das discussões sobre gênero, a partir da indicação de uma não virilidade de Ricardo, personagem de “A natureza, em oposição à graça”, e também da extração dessa virilidade do estuprador Duda, do conto “Laurinha”, além da temática da vingança que percorre intensamente esses contos.

Assim como o título da coletânea de contos de Rubem Fonseca publicada em 2013, *Amálgama*, essas linhas de força estão *amalgamadas* na prosa do escritor, de forma que não se

pode falar, por exemplo, em uma narrativa que seja puramente relacionada à marginalização, ou ao gênero ou à vingança. Juntas, essas linhas de força integram a sinfonia do Mal apontada por Martínez (2004) em suas considerações sobre a obra de Fonseca.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Do autor

FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. A confraria dos Espadas. In: \_\_\_\_\_. *A confraria dos Espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. A natureza, em oposição à graça. In: \_\_\_\_\_. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Tratado do uso das mulheres. In: \_\_\_\_\_. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Belinha. In: \_\_\_\_\_. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Laurinha. In: \_\_\_\_\_. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Feliz Ano Novo. In: \_\_\_\_\_. *Feliz Ano Novo*. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

\_\_\_\_\_. O Cobrador. In: \_\_\_\_\_. *O Cobrador*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

\_\_\_\_\_. *A grande arte*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. Os pobres e os ricos. In: \_\_\_\_\_. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. *Histórias curtas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

### 2. Teórico-críticas

ABRAMS, Meyer Howard; GREENBLATT, Stephen. (Orgs.). *The Norton anthology of English Literature*: volume I. 7<sup>th</sup> ed. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

ALVES, José Eustáquio Diniz. *A linguagem e as representações da masculinidade*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas/IBGE, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BECHARA, Evanildo. *Dicionário da Língua Portuguesa Evanildo Bechara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 1998.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Carlos da Fonseca. A teoria dos processos de civilização e o controle das emoções. *Revista Conexões*, São Paulo (UNICAMP), vol. 1, n. 6, p. 97-111, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte-MG: FAPEMIG, 2013.

\_\_\_\_\_. Regimes de espacialidade na literatura brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÊ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Org.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre-RS: Zouk, 2015.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CITELI, Maria Teresa. Fazendo diferenças: teorias sobre gênero, corpo e comportamento. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis-SC, vol. 01, p. 131-145, jan/jul, ano 09, 2001.

CORONEL, Luciana Paiva. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão. *Revista Literatura em Debate*, Frederico Westphalen-RS, vol. 7, n. 12, p.183-192, jul., 2013.

COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CUCHE, Denys. Cultura e identidade. In: \_\_\_\_\_. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. 2. ed. São Paulo: EDUSC, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora da UnB/Finatéc, 2005.

\_\_\_\_\_. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

\_\_\_\_\_; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DURKHEIM, Émile. Décima lição: deveres gerais independentes de qualquer grupamento social. O homicídio. In: \_\_\_\_\_. *Lições de sociologia*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIAS, Norbert. Mudanças na agressividade. In: \_\_\_\_\_. *O processo civilizador: uma história dos costumes* (vol. 1). Trad. Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FOUCAULT, Michel. Poder e saber. In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (Coleção Ditos e Escritos (IV))

\_\_\_\_\_. Aula de 17 de março de 1976. In: \_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 41. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo-SP, n. 53, p. 166-182, mar./mai., 2002.

FUJIMURA, Calina Miwa. *Reis de paus: Carlos Heitor Cony e Rubem Fonseca*. 2011. 145 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas-SP: Autores associados, 2012.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Trad. Tomaz Tadeu Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Introdução: a sinfonia do Mal. In: FONSECA, Rubem. *64 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAES, José Paulo. *Poesia Erótica em tradução*. Tradução, apresentação, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis-SC, vol. 01, p. 9-21, jan/jul, ano 09, 2001.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre-RS, vol. 20, nº 2, p. 71-99, jul./dez, 1995.

SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. Trad. Anand Dacier. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis-SC, vol. 13, n. 2, p. 265-285, mai./ago., 2005.

SILVA, Deonísio da. *A ferramenta do escritor: um estudo da violência em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca*. Ijuí: Artenova/Fidene, 1978.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_(Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. Nathalie Sarraute: a “era da suspeita”, a delimitação de um novo cânone, e sua tradução. *Traduzires*, Brasília-DF, vol. 2, p. 37-47, dez, 2012.

TEDESCHI, Losandro Antonio. O uso da categoria gênero na história das mulheres camponesas: uma ferramenta necessária. In: MENEGAT, Alzira Salete *et al* (Orgs.). *Educação, relações de gênero e movimentos sociais: um diálogo necessário*. Dourados-MS: Editora da UFGD, 2009.

VECCHI, Roberto. Microfísica dos poderes: as topografias fragmentárias da literatura brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Org.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre-RS: Zouk, 2015.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. Trad. Miriam Pillar Grossi. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis-SC, vol.9, n.2, p. 460-482, ago/dez, 2001.

WIEVIORKA, Michel. Violência hoje. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1147-1153, 2007.

WINK, Georg. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Org.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre-RS: Zouk, 2015.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Trad. Tomaz Tadeu Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.