

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

RUBENS FERNANDES CORGOZINHO JÚNIOR

DUALIDADE BRUTALISTA:
Violência e moralismo na obra de Rubem Fonseca

Belo Horizonte

2023

RUBENS FERNANDES CORGOZINHO JÚNIOR

DUALIDADE BRUTALISTA:

Violência e moralismo na obra de Rubem Fonseca

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said.

Belo Horizonte

2023

F676.Yc-d Corgozinho Júnior, Rubens Fernandes.
Dualidade brutalista [manuscrito] : violência e moralismo na obra de Rubem Fonseca / Rubens Fernandes Corgozinho Júnior. – 2023.
1 recurso online (132 f.) : pdf.
Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 127-132.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Fonseca, Rubem, 1925-2020. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Violência na literatura – Teses. 4. Literatura e moral – Teses. I. Said, Roberto, 1971-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *DUALIDADE BRUTALISTA: Violência e moralismo na obra de Rubem Fonseca*, de autoria do Mestrando RUBENS FERNANDES CORGOZINHO JÚNIOR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Belo Horizonte, 9 de fevereiro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 10/02/2023, às 08:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 10/02/2023, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emílio Carlos Roscoe Maciel, Usuário Externo**, em 13/02/2023, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 14/02/2023, às 06:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2061151** e o código CRC **11B6CD77**.

À memória de Marinha Alves Gomes dos Santos.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não pode ignorar a situação que foi vivida pelas instituições públicas de ensino e pelo país de modo geral nos últimos quatro anos. Por isso, o meu primeiro agradecimento vai a essas instituições que em grande medida permitem que o sonho de um outro Brasil ainda seja possível, sobretudo agradeço ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais e à Universidade Federal de Minas Gerais. Nessas duas casas, me formei como ser pensante e como a pessoa que sou hoje. Também vale agradecer à CAPES pela bolsa concedida a mim durante o período do mestrado.

Agradeço à minha família, tias, tios, primos, e aos meus amigos, pessoas a quem sempre tive o prazer de comunicar primeiro as boas notícias. Em especial, agradeço aos meus pais, Rubens e Sirlene, pelo apoio e pelo incentivo. Sobretudo, agradeço à minha mãe, que fez o que estava a seu alcance para que me interessasse pela leitura, para me ajudar na superação dos problemas e para que eu pudesse sempre dar o passo seguinte ao longo do caminho.

Ainda em especial à minha irmã Maria e à minha companheira Bruna, as quais me fazem inestimável companhia e me ajudam a sempre redescobrir o que significa amar.

Agradeço à minha avó, Marinha, a quem não conheci enquanto homem, mas apenas quando menino, e que por isso vive na parte mais simples e, certamente, mais feliz de mim. O amor mais gratuito que já recebi.

Aos meus professores não poderia faltar o agradecimento, a todos aqueles que, nas instituições já citadas e em outras, passaram pelo meu caminho, sempre com boa vontade e com boas lições. Em especial, à professora Maria do Rosário Alves, do CEFET - MG, por primeiro ter me introduzido com muita atenção ao que hoje entendo como literatura. Também ao professor Roberto Said e à professora e amiga Maria Zilda Cury, da Faculdade de Letras da UFMG, meus orientadores em diferentes momentos da jornada, ambos são modelos do que eu gostaria de ser, em seu profundo conhecimento, paixão e atenção ao outro. Desses professores, recebi como presente o amor pela literatura e pelo conhecimento.

Aos companheiros dos grupos de pesquisa/estudo, do *Grupo de Estudos sobre Realismo* e do grupo *Espaços da Literatura Contemporânea*. Nossas conversas de sempre enriquecem o pensamento e, nas palavras de um conhecido crítico, nos salvam da “sensação de viver em uma terra sem ideias”.

E por fim, agradeço aos meus cães, à falecida Anita e ao ainda jovem Barão, o qual estive literalmente ao meu lado enquanto eu escrevia cada uma das palavras deste trabalho.

*“No hay placer más complejo que el pensamiento
y a él nos entregábamos”*

– Jorge Luis Borges, *“El Inmortal”*

RESUMO

O presente trabalho parte de um estudo da obra de Rubem Fonseca compreendida pelos três primeiros volumes de contos lançados ao longo da década de 1960 (*Os prisioneiros*, de 1963, *A coleira do cão*, de 1965, e *Lúcia McCartney*, de 1969). Nesse momento inicial, é buscado analisar de que modo estão presentes como características marcantes da produção as temáticas da violência e do moralismo, sendo a primeira delas elemento central da poética de Fonseca que passaria a ser insistentemente destacado pela crítica a partir da década seguinte. Por meio da leitura dos contos, o trabalho busca identificar diferentes modos de manifestação do par em questão nas narrativas protagonizadas pelos personagens fonssequianos, sujeitos marginais ou envolvidos, de algum modo, com a marginalidade e com a prática da transgressão. Para isso, são mobilizados saberes do campo da filosofia, de pensadores como Friedrich Nietzsche, Georges Bataille e Hannah Arendt, além de pensadores da cultura como Sigmund Freud e René Girard.

O entendimento inicial é o de que haveria um modo particular de trabalho com os temas da violência e do moralismo na produção inaugural de Fonseca que se difere do modo adotado posteriormente, podendo ser pensada uma relação de continuidade dentro da obra, de maneira que a produção passaria, ao longo dos anos, por um crescimento da tematização da violência, coincidindo, em certa medida, com o endurecimento das práticas do Regime Militar iniciado em 1964.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; Literatura Brasileira; Literatura Comparada; Literatura Contemporânea; Violência; Moralismo; Contos.

ABSTRACT

The present work starts from a study of Rubem Fonseca's work comprehended by his three first short story volumes released within the 1960's (*Os prisioneiros*, 1963, *A coleira do cão*, 1965, e *Lúcia McCartney*, 1969). In this initial moment, it was sought to analyze how the themes of violence and moralism are present as remarkable characteristics of the production, once that the first of these elements a central mark of Fonseca's poethic that would be insistently appointed by the 1970's critics. By the reading of the short stories, the work intends to identify different forms of manifestation of the mentioned pair in the narratives starred by Fonseca's typical characters, underground individuals or involved, somehow, with the marginality and with the practice of transgression. For that purpose, there are mobilized knowledges from the philosophy field, by thinkers such as Friedrich Nietzsche, Georges Bataille and Hannah Arendt, as well as culture thinkers as Sigmund Freud and René Girard.

The initial understanding is that there would be a particular way of working with violence and moralism adopted in the inaugural works of Fonseca that would be different from the one that would be adopted later, so that it's possible to think a relation of continuity within the production, in a way that it would happen, over the years, a growing thematization of the violence, coinciding, somehow, with the hardening of the Military Regime's, started in 1964, practices.

Key-words: Rubem Fonseca; Brazilian Literature; Comparative Literature; Contemporary Literature; Violence; Moralism; Short stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Violência versus moralismo	10
Literaturas comparadas	14
Recortar é preciso	16
CAPÍTULO 1 – A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar	19
1.1 O lugar de Rubem Fonseca	20
1.2 A desilusão causada pelo regime?	26
1.3 Uma recusa ao jornalismo	34
1.4 Artista do dispêndio: o mundo sagrado de Rubem Fonseca	38
1.5 Deus está morto: cultura e civilização em crise	42
CAPÍTULO 2 - A verdade do corpo	47
2.1 O mundo está cheio de pensadores	50
2.2 Operários em seu ofício: corpo e comércio	56
2.3 Quem diz o que os outros querem ouvir é a televisão	62
2.4 Sem crueldade não há festa	68
2.5 Um pai, um marido, uma casa	71
CAPÍTULO 3 - Conformistas incorrigíveis	75
3.1 Eu quis saber a verdade	79
3.2 Onde existe uma proibição deve esconder-se um desejo	85
3.3 Uma instituição ritual: o monopólio da injustiça	89
3.4 Parece que o senhor nunca entrou em casa de pobre	93
3.5 As mãos sempre sujas: um adeus à polícia	98
CAPÍTULO 4 - Quando nasci me chamaram de Paulo, mas virei Mandrake	102
4.1 Espírito livre	103
4.2 Um caso policial	106
4.3 Do particular ao geral	110
4.4 Dias piores virão	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
BIBLIOGRAFIA	128
Bibliografia de Rubem Fonseca	128
Bibliografia sobre Rubem Fonseca	128
Estudos sobre moral e violência e demais referências	130

INTRODUÇÃO

Violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Racionais MC's, em “Capítulo 4, Versículo 3”

Uma produção que atravessa décadas, como é a de Rubem Fonseca, permite ao leitor escolher entre diversas portas aquela que melhor o conduzirá a um modo de leitura que o contemple. As linhas de força de qualquer trabalho sempre apresentam-se de modo mais ou menos evidente, sendo frequente que aquela que se destaca seja tomada preferencialmente para análise. O trabalho aqui proposto não será exceção em relação a essa regra.

Nos diversos manuais e ensaios que buscam dar conta de determinados períodos da história literária brasileira e de seus principais nomes, Fonseca figura como um autor especialmente marcante pelo caráter violento de seus textos em suas coletâneas mais conhecidas, das quais, repetidamente, são retirados exemplos que confirmam a singularidade de sua produção e do uso que, dentro dela, é dado à violência. Essas, as publicadas ao longo dos anos de 1970, certamente foram responsáveis por consolidar o nome de um escritor que aparecera, então, há menos de uma década como um dos mais importantes do cenário das letras nacionais. O presente estudo, no entanto, parte de um ponto anterior da produção, em uma espécie de “passo para trás”, procurando identificar de que modo (e em que medida) esse elemento tão central para a ideia que se tem da contística de Fonseca se faz presente em sua produção do decênio de 1960, compreendida pelos seus três primeiros volumes de contos.

A partir desse recorte inicial e de uma leitura preliminar dos contos que serão, nas páginas seguintes, tomados para análise, é possível notar uma outra porta que se abre a um ponto de interesse na vasta obra em questão. É assim que, junto à violência, a ideia de moralismo, ou um certo entendimento dado à moral, torna-se também objeto privilegiado nas leituras, visto que parece haver um diálogo entre a violência e esse outro elemento de modo constante dentro da produção inicial de Fonseca.

A observação desses dois elementos conjuntamente, apesar da aparente oposição que os separa, não seria uma novidade no campo das humanidades. Desde o século XIX, com a introdução de vozes dissonantes no pensamento ocidental, com a crítica aos valores tidos como ícones da cultura, a moral tem sido observada criticamente e, com frequência, tem sido aproximada da violência que, não raro, parece desafiá-la. Seria, em razão disso, incongruente proceder em uma leitura do trabalho de Fonseca que buscasse aproximar esses dois elementos tomando-os para análise sem mobilizar o pensamento produzido por Friedrich Nietzsche, sem

dúvida o primeiro nome que poderia ser trazido à cena quando qualquer tipo de crítica aos valores morais é empreendida. É o filósofo alemão que introduz conceitos-chave como o de “moral de rebanho”, o qual, a certa altura deste trabalho, será tomado como ferramenta para a lida com o texto literário. Nietzsche parece ter sido capaz, ainda conforme se verá, de diagnosticar a queda da credibilidade de preceitos do mundo judaico-cristão, apontando para transformações que se evidenciariam cada vez mais ao longo do século XX. O interesse, então, em parte, seria o de pensar de que modo essa produção filosófica estrangeira pode iluminar a ficção de Fonseca produzida no contexto de um Brasil da segunda metade do século XX, que à época estava a caminho do que viria a ser um longo regime militar marcado por um discurso conservador defendido por meio do uso da força.

Nesse cenário de transformações, o que será apontado por críticos de Fonseca é o fato de que, no decorrer de sua produção, “a barbárie como resultado histórico do processo social fez com que a realidade ficasse cada vez mais à feição do mundo fonsequiano” (ALVES, 2009, p. 57). Esse pensamento, em alguma medida, é inclusive um dos elementos que justifica o recorte de um corpus que data do início da produção de um autor que presenciaria modificações político-sociais de extrema relevância, procurando compreender de que modo essas transformações já não poderiam ser lidas na produção de estreia. Essa abertura se daria por uma certa riqueza característica da produção em questão, já que o trabalho de Fonseca, assim como outros trabalhos do período, se caracterizaria por “construções narrativas [que] permitem interpretar o país, sem movimentos totalizantes, sem verdades absolutas.” (GINZBURG, 2012a, p. 219).

Violência *versus* moralismo

Sendo Nietzsche precursor de um modo de discutir a moral, associando-a à violência que seria, em grande medida, inclusive valorizada pelo filósofo no conjunto das práticas humanas, não seria menos correto afirmar que um outro pensamento de extrema relevância para pensar as noções em pauta parte do fundador da psicanálise, Sigmund Freud. Em toda a teoria freudiana, desde a sua crítica da cultura até textos mais próximos à terapêutica, como *Além do princípio do prazer*, a ideia de que o conjunto de normas sociais coibiria uma certa motivação instintiva do indivíduo que o levaria à prática da violência é constante. Sendo assim, um pensamento de tal ordem não poderia ser colocado de lado no momento de dirigir a atenção ao trabalho de um contista marcado justamente pela violência.

Nos contos de Fonseca, a atuação individual parece ser a única possível, distanciada de práticas coletivas de cunho político ou social. Toda violência, por mais dirigida que esteja ao

estatuto do mundo ou à ordem das coisas, costuma ser desorganizada e aparentemente arbitrária, o resultado de um mundo por si só violento. Tendo isso em vista, a reflexão de Herbert Marcuse a respeito de Freud serve a esta introdução na medida em que permite o entendimento de como a lógica psicanalítica pode ser incorporada a uma leitura que busca dar conta da relação do sujeito com o mundo em um contexto sócio-histórico determinado:

A fronteira tradicional entre a Psicologia, de um lado, a Política e a Filosofia Social, do outro, tornou-se obsoleta em virtude da condição do homem na era presente: os processos psíquicos anteriormente autônomos e identificáveis estão sendo absorvidos pela função do indivíduo no Estado [...] e a cura dos distúrbios pessoais depende mais diretamente do que antes da cura de uma desordem geral (MARCUSE, 1968, p. 25).

Juntam-se ainda aos pensadores referidos outros dois que, embora posteriores, também contribuíram de modo bastante evidente para os rumos do pensamento ocidental moderno, sendo eles Georges Bataille e René Girard. Ainda que o segundo esteja diretamente relacionado à violência em diversos de seus trabalhos, como *A violência e o sagrado*, preocupado em compreender o modo como a relação das comunidades, historicamente, com a iminência da violência relaciona-se ao campo religioso, é com Bataille que a violência insere-se em um campo mais amplo, o das transgressões em geral, sendo todas elas colocadas em oposição aos interditos que pré-determinam os comportamentos desejáveis para o corpo social. Bataille produz, essencialmente, uma filosofia que lida com temas indesejáveis, desde a prostituição e o erotismo ao dispêndio improdutivo das classes dominantes. Assim, esse conjunto de pensadores fornece diretrizes para pensar, de modo amplo, os elementos que parecem especialmente interessantes na produção de Fonseca, bem como para tratar das relações entre violência e moral que emolduram a análise aqui pretendida.

Partindo do lugar comum de que a violência seria justamente a marca central da produção de Fonseca, uma especificação faz-se necessária, posto que há modos muito diversos e distintos de se encarar esse fenômeno. Justamente por essa razão, Tony Monti é categórico em seu trabalho sobre o escritor brasileiro ao afirmar:

A observação segundo a qual na literatura de Rubem Fonseca há muita violência é válida, mas carece ainda de precisão. É possível, por exemplo, ser violento psicologicamente, sem nunca violar os limites visíveis do corpo de um interlocutor. O caso de Fonseca é bem outro. A violência se configura com frequência como agressão ao corpo de outro ser humano. (MONTI, 2012, p. 27).

Esse modo de execução da violência, então, individual, para além de incomodar vertentes da crítica social, tem o potencial de provocar o choque do leitor, agredido ele mesmo pelas narrativas. Tal entendimento de violência é condizente com aquele tomado por Jaime Ginzburg para pensar a literatura brasileira justamente a partir da insistência na

representação da violência, em *Literatura, violência e melancolia*. Dirá ele que, no contexto de seu trabalho, “a violência é entendida 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. [...] um fenômeno que inclui deliberado dano corporal.” (GINZBURG, 2012b, p. 11). O que se destaca em sua reflexão é a ideia de que “a violência é constante no campo da experiência humana” (ibid., p. 11), o que dialoga diretamente com o trabalho de Fonseca, no qual, ao longo das décadas em que sua produção esteve presente, nunca foi perdida a presença da violência.

Quanto à obra de Fonseca, afirma Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

a violência, no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento (FIGUEIREDO, 2003, p. 19).

Seria possível estabelecer uma certa relação, o que é pretendido por este trabalho, enfim, entre a constituição do próprio Brasil, tendo sua história, conforme Ginzburg, “constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pela ditaduras até o presente” (GINZBURG, 2012b, p. 9), e o uso estético da violência empreendido por Fonseca. No caso particular do século XX, em razão da ocorrência das duas grandes guerras mundiais como marcos históricos, bem como um longo período de tensão entre no período da Guerra Fria, motivadora de conflitos pontuais em todo o globo, Hannah Arendt chega a afirmar que seria “um século da violência” (ARENDR, 2004, p. 4). Uma produção como a de Fonseca, nesse sentido, ganharia especial interesse por sua relação profunda com um dos temas mais marcantes do pensamento ocidental já há décadas.

Essas colocações tornam evidente o fato de que, para além de ser uma particularidade de Fonseca, a violência pode ser lida como uma problemática do período. Cabe enfatizar, aqui, o que será um relevante elemento para a construção do pensamento ao longo do trabalho, o fato de que a sua produção atravessou todo o período do Regime Militar, com estreia no ano imediatamente anterior ao golpe de 1964. Característica dos diversos governos do período, bem como do trabalho do escritor, dirá Ginzburg que “a propensão constante à violência indica uma dificuldade [...] de resolver problemas de modo pacífico” (GINZBURG, 2012b, p. 13).

Já a respeito da moral, Theodor Adorno, em sua série de conferências realizadas em universidades americanas intituladas como *Problemas de filosofia moral*, destaca a

problemática em torno do próprio conceito. Isso porque, conforme argumenta o filósofo retomando a origem latina da palavra, o termo estaria relacionado à postulação de uma harmonia entre as práticas públicas de determinada comunidade e a vida moral, o comportamento eticamente correto, do indivíduo. No entanto, Adorno afirma que “essa crença de que as normas do bem estão diretamente ancoradas e garantidas na vida de uma comunidade, não pode mais ser assumida hoje.” (ADORNO, 2000, p. 12)¹. O entendimento que resta, portanto, ainda que problemático, é o de que, embora colocado em xeque, o conceito de moral do qual parte Adorno ainda é satisfatório para a discussão que se propõe, uma vez que está ligado à ideia que mais comumente se faz dele. Como se verá, a ideia de uma certa falência da possibilidade de sustentação de normas comunitárias será, em grande parte, o tema do trabalho que se segue, como a própria menção à filosofia nietzschiana já pode indicar.

Em razão disso, os textos de Freud utilizados são aqueles que permitem o “diagnóstico de uma perturbação geral” (MARCUSE, 1968, p. 30), nas palavras de Marcuse. Dessa maneira, a partir do conturbado contexto do século XX brasileiro em que se situa a produção de Fonseca, iluminada, aqui, pelo pensamento de figuras preocupadas com a desordem geral de seus próprios tempos (como Freud em suas reflexões sobre a Primeira Guerra Mundial), é feita uma análise do comportamento moralista no momento em que sua validade já está colocada em xeque, sendo, por isso, tratado sempre de modo problemático nas narrativas do escritor.

No caminho de leitura já esboçado, em que filósofos e pensadores de diferentes segmentos das ciências humanas entram em contato com a crítica e com o texto literário, torna-se evidente o caráter explicitamente comparativo das reflexões que surgirão nas páginas a seguir. Dessa maneira, seria necessário ainda trazer à introdução esclarecimentos sobre o modo de encarar esse vasto campo denominado de Literatura Comparada em que este trabalho se insere.

Literaturas comparadas

Sendo uma área de origem europeia, fundada, como se sabe, basicamente sobre o conceito de fontes e influências, a literatura comparada passou por diversas transformações ao longo dos anos que a fizeram cada vez mais inclusiva quanto ao diálogo entre diferentes culturas, reduzindo os estigmas produzidos pelo pensamento hierarquizante e inclusive

¹ Tradução minha.

abrindo espaço para que outros campos do saber pudessem ser mobilizados em prol de novas leituras para antigos objetos.

No estatuto em que se encontra atualmente, com a larga abertura produzida pelos chamados “Estudos Culturais”, a literatura comparada vem tendo suas potencialidades exaltadas por grandes nomes do pensamento brasileiro. Ao desenvolver reflexões a partir do célebre ensaio de David Ferris, “*Indiscipline*”, a crítica Eneida Maria de Souza afirma: “o que é considerado fraqueza, torna-se força, por a literatura comparada constituir-se como responsável pela abertura transdisciplinar e transnacional.” (SOUZA, 2014, p. 124).

Tanto no texto citado acima, de Souza, como em “O espaço nômade do saber”, da mesma autora, a ideia que se constitui, em parte a partir do pensamento de Ferris, é a de que a literatura comparada se constituiria mais por seu método essencialmente interdisciplinar, ou transdisciplinar, do que por um objeto delimitado, diferentemente do que ocorria outrora com a mobilização privilegiada de duas literaturas de nacionalidades distintas que entrariam em embate. É claro que, no caso da leitura de um escritor como Fonseca, há ainda o espaço para que sejam produzidas reflexões que busquem identificar pontos de interseção e modos de inserção em determinadas tradições literárias. O que se tem mais contemporaneamente, porém, é um aprofundamento da reflexão para além do nível raso do apontamento das dívidas contraídas por determinado escritor.

Ainda, a transdisciplinaridade, dentro desse pensamento, é lida como um avanço ao campo, promovendo uma convivência salutar entre as disciplinas, trazidas à tona para que funcionem como ferramentas de leitura, utilizadas de modo responsável e potencialmente enriquecedor. Na esteira dos estudos culturais que proporcionam uma “diluição dos campos de saber” e impedem “uma hierarquização rígida das disciplinas” (id., 2012, p. 150), abre-se o espaço para uma crítica que se move estando ora mais próxima às contribuições da teoria literária e ora mais próxima aos debates da filosofia ocidental.

Nesse sentido, a violência e o moralismo, em suas diversas manifestações, são bons exemplos de temas observados por diferentes óticas, que entram no campo de atuação dos estudos literários a partir do texto ficcional mas requisitam, naturalmente, modos de encarar essas questões provenientes de um espaço além do literário. Assim, empreender um estudo que lida com esses elementos em particular na obra de Fonseca é um exercício comparativo na medida em que, conforme Tânia Franco Carvalhal: “comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social).” (CARVALHAL, 2017, p. 11).

Em síntese, o trabalho aqui pretendido insere-se nesse modo de enxergar a literatura comparada, encarando-a como

uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua interação com outros textos, literários ou não. (ibid., p. 13).

Para além da reflexão que surge a respeito da disciplina em questão, de natureza mais teórica, há ainda uma segunda possibilidade de pensar o estudo presente sob viés comparativo. Isso porque, tendo como corpus a série de volumes de contos publicados por Fonseca nos anos de 1960, de *Os prisioneiros* a *Lúcia McCartney*, como ainda será discutido a seguir, realiza-se uma leitura atenta aos diferentes momentos de sua produção. Ademais, os contos de uma mesma coletânea mostram-se mais ou menos próximos uns dos outros, reforçando certas ideias ou mesmo, por vezes, rechaçando-as.

Comparar, então, textos de um mesmo autor leva à adoção de certos procedimentos que possibilitam à análise maior riqueza e pertinência, buscando observar insistências, repetições e mesmo diferenças ao longo dos trabalhos, as quais podem ser significativas. Assim sendo, um dos procedimentos que a este trabalho parece ser essencialmente relevante é a tomada de certos personagens como pontos centrais da produção de Fonseca, o que se dá em razão, justamente, da insistência com que o próprio autor a eles retorna em diferentes contos e romances ao longo de toda a sua produção. Comparar significa, nesse caso, lidar com o mesmo personagem em diferentes momentos de sua vida, oportunidade que é oferecida ao leitor de Rubem Fonseca assim como no século XIX francês era oferecida ao leitor de Balzac, o qual se depararia com figuras como Lucien Chardon e Eugène de Rastignac em mais de um romance de *A Comédia Humana*. Físiculturistas, advogados e policiais são trazidos novamente à cena em diferentes momentos de suas vidas, refletindo criticamente mesmo sobre suas próprias ações no passado, o que indica, por consequência, a retomada, pelo próprio autor, de seu trabalho, criticamente, reflexivamente, o próprio desenvolvimento vivo do trabalho de um artista.

Finalmente, todo esse mecanismo e modo de pensamento está mobilizado para empreender uma leitura dos contos em que se possa apontar hipóteses que explicariam a razão pela qual os personagens de Fonseca realizam tais incursões ora rumo à violência de modo indiscriminado e ora rumo à mais conservadora moral, ainda que de modo evidentemente hipócrita, como será indicado. E com isso, espera-se poder inclusive identificar de que modo

essa produção inicial dos anos de 1960 funcionaria como prelúdio das narrativas que marcariam definitivamente Fonseca como o grande contista brasileiro do século XX.

Recortar é preciso

Para além do recorte citado, da repetição como motivadora da escolha dos contos trabalhados de maneira privilegiada, outros aspectos justificam o modo como o pensamento foi sendo construído ao longo dos capítulos que virão a seguir. Recortar é um modo de possibilitar o mapeamento de ideias que parecem centrais, traçando rotas que inevitavelmente fazem com que certos caminhos sejam deixados de lado.

Na construção do trajeto deste trabalho, pareceu interessante tomar como ponto de partida, no capítulo 1, uma discussão que ao mesmo tempo retoma a fortuna crítica de Fonseca e traz à cena contos não apenas localizados na década de 1960, mas também posteriores, os quais muitas vezes apresentam elementos metaliterários, passagens que poderiam ser lidas como convites de Fonseca à reflexão sobre sua própria atividade enquanto escritor. Assim, esse primeiro recorte difere-se daquele temporal já mencionado e que dirige os capítulos seguintes. Do mesmo modo, o capítulo em questão adianta a escolha de diálogo com certos críticos em detrimento de outros. Esse fato, naturalmente, dá-se em decorrência do caráter pessoal de toda dissertação, em que discordâncias e concordâncias surgem a partir da leitura de textos anteriores. No entanto, nesse capítulo, será possível notar que parte da crítica mobilizada é trazida à cena para ser questionada, testando os limites de sua pertinência para o debate aqui colocado em curso. Simultaneamente, são já apresentados textos canônicos sempre mobilizados para discutir aspectos da produção de Fonseca, sendo o mais frequente o livro de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, *Os crimes do texto*, talvez o mais importante e completo trabalho já escrito sobre Rubem Fonseca.

Ainda nessa esteira, Boris Schnaiderman, João Luiz Lafetá e Luciana Coronel surgem como críticos que em mais de um momento de suas trajetórias interessaram-se e trouxeram importantes contribuições para a reflexão sobre a obra do contista. Outros, centrados na questão da violência em suas produções críticas, ou no aspecto de marginalidade do universo do autor, são frequentemente mobilizados, sendo por vezes deixados de lado aqueles que se aprofundam em questões que a este trabalho parecem menos relevantes, tais como os estudos sobre a recepção, o mercado literário e mesmo os estudos sobre a produção romanesca de Fonseca.

O capítulo 2 abre-se com a discussão específica a que este trabalho se propõe, trazendo para análise contos das três primeiras publicações e tomando como ponto de partida da

discussão a tematização do corpo pelo contista. Essa instância, sempre problematizada dentro do pensamento ocidental, é lida como produtora da violência e vítima privilegiada de imposições morais que buscam limitar as potencialidades do corpo. Por isso, com os personagens e narrativas abordadas no capítulo, há um modo particular de execução tanto da violência quanto de preceitos morais, sendo trazidos à discussão sujeitos marginais que povoam a produção inicial de Fonseca. Os contos mencionados no capítulo 2 trazem elementos insistentes do trabalho do autor, e por isso abrem o caminho para a leitura dos demais capítulos.

O capítulo 3 dá um passo rumo à institucionalização da violência, já que toma como central um conto em que a atuação policial é o cerne do interesse. Ao mesmo tempo em que dá continuidade à discussão anterior, traz diferentes perspectivas por apresentar personagens de outra ordem inseridos em contos construídos de modo distinto. Isso será melhor demonstrado na leitura que será feita de “A coleira do cão”. O moralismo, aqui, é de alguma forma o dos interesses do Estado, o modo como busca-se combater práticas indesejáveis para a garantia de certa harmonia social.

Já o capítulo 4, último deste trabalho, é aquele em que se busca realizar uma leitura do conto “O caso de F.A.” aproximando-o da literatura policial, em razão do modo como o personagem central e o enredo apresentam-se, levando à discussão sobre uma violência que, embora não seja institucionalizada, mostra-se claramente como uma regra do desenvolvimento social, e não como exceção, sendo escondida ou mesmo negada por seus agenciadores que não desejam ter suas máscaras, a ilusão de serem moralmente inatacáveis, retiradas. São os mais ricos que aqui apresentam-se, sempre presentes no trabalho de Fonseca mas de menor relevância para o contexto dos capítulos anteriores.

Em cada um dos capítulos, como se vê, nota-se que muda a perspectiva dos personagens ora trazidos em relação à realidade, os narradores ora apresentam-se em primeira e ora em terceira pessoa, partindo de diferentes classes sociais e entrando em contato com diferentes grupos, o que permite trabalhar com modos e motivações violentas distintos, bem como com variados juízos morais.

CAPÍTULO 1 – A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar

Quando vai às cidades, tal como os poetas,
 Enobrece o destino de coisas abjetas,
 E entra como rei, sem ruído e sem serviçais,
 Em todos os palácios e nos hospitais.

Charles Baudelaire, em “O sol”

A frase que dá título ao capítulo, a abertura do conto “O caso de F.A.”, publicado em *Lúcia McCartney* (1969), é emblemática dentro da obra de Rubem Fonseca por mais de uma razão. Trata-se, inicialmente, da primeira frase proferida por Mandrake, um dos personagens mais marcantes e recorrentes da obra do autor, um advogado inserido no mundo marginal em nome dos interesses mais sórdidos das classes dominantes, o qual, além de figurar também nas duas coletâneas de contos publicadas ao longo da década de 1970, é o personagem central do romance *A grande arte* (1983), obra célebre de Fonseca.

Além disso, a frase em questão pode ser lida como uma espécie de aforismo, uma máxima que dá conta de certa visão de mundo que perpassa toda a obra do contista, podendo ser notada ao longo de sua produção. O Pão de Açúcar, um dos principais cartões postais da Cidade Maravilhosa, é não apenas um dos símbolos nacionais localizados no Rio de Janeiro, junto ao Cristo Redentor e à Praia de Copacabana, mas é também local que proporciona uma visão privilegiada, do alto, de cima, capaz de abranger a totalidade sem, no entanto, ser capaz de identificar os detalhes incômodos que rompem a impressão de beleza homogênea da grande metrópole. A literatura de Fonseca, por outro lado, feita a partir de baixo, das ruas e não do topo do cartão postal, é capaz de lidar com os indesejáveis e romper a impressão causada por um olhar turístico, despreocupado com a realidade urbana (e suburbana) do dia a dia da cidade que, como se sabe, costumeiramente é tomada como metonímia do Brasil.

Conforme o crítico Karl Erik Schollhammer, que estuda há anos a prosa brasileira contemporânea ,

Na prosa de Fonseca, a cidade não mais se oferecia como universo regido pela justiça ou pela racionalidade do espaço público, mas como realidade dividida, na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre “campo” e “cidade”, agora se delineava entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 28)

Mandrake, então, não apenas no conto do qual a frase é extraída, mas em todas as suas aparições, tem o privilégio de conhecer a visão do alto e sua falsidade, pois faz as vezes de intermediário entre dois mundos, empresários e prostitutas, ricas herdeiras e traficantes, pais

de família e garotos de programa. O advogado (que, conforme ainda se verá, pode ser lido como um detetive) torna evidente o fato de que os poderosos possuem negócios com as margens, também eles são assíduos frequentadores da transgressão em benefício próprio e por vontade própria. Fonseca lida, pode-se dizer, desde o início de sua produção com os grupos que amedrontam os ditos “cidadãos de bem”, desacostumados de serem perturbados, descritos, junto a suas fobias, em um ensaio de Pierucci da década de 1980, chamado “As bases da nova direita” (PIERUCCI, 1987).

No caso do escritor, “[s]eu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27).

A cidade de Fonseca, portanto, seu universo, conforme Aline Andrade Pereira,

é o Rio de asfalto, do Centro de arranha-céus cinzas, onde funcionam os escritórios dos seus detetives e onde os grandes executivos realizam suas negociatas e tramam golpes. Onde pequenos ladrões, prostitutas e mendigos convivem como ratos das sobras e migalhas que caem do banquete dos poderosos. (PEREIRA, 2010, p. 4).

Essa impressão de que a marginalidade e as transgressões de diversas ordens, em relação à moral vigente, seriam constantes na obra de Fonseca, ocupando lugar central em sua produção, sempre esteve presente na reflexão produzida pelos críticos, o que deve ser considerado de modo atento. Na mesma direção, Maria Antonieta Pereira observa que “a literatura fonsequiana contempla, esmiúça e infla o tabu, suja as mãos no proibido” (PEREIRA, 2000, p. 85).

1.1 O lugar de Rubem Fonseca

Desde sua primeira publicação, no ano de 1963, com a coletânea *Os prisioneiros*, Rubem Fonseca foi recebido com surpresa e certa dose de estranhamento, tanto pela especificidade da forma quanto pelos temas alocados em suas narrativas. À época, seu trabalho de estreia foi recebido pela crítica de jornal com a atenção voltada sobretudo à “morbidez” presente nos contos, conforme afirma Sérgio Augusto em seu artigo escrito para o *Estado de São Paulo*, em que comenta o cinquentenário da publicação dos primeiros contos. No momento do lançamento “[a] impressão geral era de que nenhum outro ficcionista da terra escrevia daquele jeito – e aqui arrolo os adjetivos que pincei dos comentários da época: ardente, vibrante, criativo, inquieto, desconcertante, incômodo, realista, suprarrealista, cético, cruel.” (AUGUSTO, 2013, n.p.).

Também é essa a impressão causada a Wilson Martins, que assinava a coluna “Tendências” do mesmo jornal. Em 1964, logo após a primeira publicação de Fonseca, o crítico o recebe com elogios e destaque àqueles contos que, para ele, concentrariam a potência do novo autor. Merece aqui atenção o fato de que os contos selecionados, então, eram os que apresentavam um certo aspecto de marginalidade e ilusão. Como assinala o crítico sobre suas impressões:

o que mais atrai e impressiona [...] é a estranha atmosfera de morbidez e mistério, é o verdadeiro surrealismo, que tantos grandes e pequenos mestres perseguiram em vão. A realidade do sr. Rubem Fonseca é inquietante, ou, pelo menos, ele sabe mostrar o que existe de inquietador sob as aparências exteriores da realidade; mesmo certas cruezas de linguagem revelam, mais do que uma espécie de adolescência sobrevivente no autor, a psicologia particular de tal ou tal personagem, de tal ou tal meio social. (MARTINS, 2009, p. 95).

Os vários comentários feitos por críticos, como Sérgio Augusto, Wilson Martins e João Luiz Lafetá, colocam o conto “O inimigo” no centro desse primeiro volume, como a narrativa mais interessante na primeira reunião, embora Lafetá ressalte, nos anos seguintes, já tendo conhecimento dos caminhos percorridos pelo escritor, que esse é um trabalho que revela “pouco dos caminhos futuros de Rubem Fonseca” (LAFETÁ, 2000, p. 124), uma vez que trata-se de um conto pouco voltado à ação nas ruas, por onde perambulam os personagens fonsequianos, aqui o que se tem é uma espécie de narrativa de memória mediada por um sujeito incerto quanto a seu próprio passado. É interessante notar que, em certo sentido, esse é um conto que diverge profundamente da impressão que se tem da obra de Fonseca nos dias de hoje, fomentada nos anos de 1970, por críticos célebres como Antonio Candido e Alfredo Bosi. Tornou-se marcante, e uma constante por parte da crítica, a ideia de que a literatura de Fonseca produziria um “realismo direto, sem concessões ao maravilhoso” (ibid., p. 124), o que se oporia às narrativas do primeiro Rubem Fonseca, do mesmo modo que a violência extrema que se tornaria talvez a mais marcante de suas linhas de força.

No entanto, um aspecto que por vezes parece ser deixado de lado pela crítica dos trabalhos iniciais e que passaria a ser notado nos anos seguintes é a presença de sujeitos transgressores. No conto mencionado, por exemplo, em meio à busca por um passado já duvidoso, na tentativa de encontrar os amigos de adolescência, na qual a memória e o sonho se confundem, o protagonista-narrador se vê participante de uma espécie de orgia, em um apartamento cheio de desconhecidos, no qual termina por se deitar com uma gueixa. É possível salientar que naquele momento, pela inexistência da definição de uma poética fonsequiana em que a crítica pudesse se basear, deixava-se de identificar certos pontos de trabalho de Fonseca que se repetiriam.

Entre os interessados nessa produção inicial, chama a atenção um comentário de Boris Schnaiderman, na ocasião da reunião dos contos de Fonseca publicados até os anos de 1990 em único volume. Diferentemente do que costumeiramente se afirma, para ele

Os contos de Rubem Fonseca, quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam. [...] Não havia neles uma observação de fora para dentro, não tinham nada a ver com uma anotação "etnográfica", mas, sobretudo, aquela brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela. (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 162).

Schneiderman, nesse sentido, acentua a brutalidade do trabalho de Fonseca desde a sua estreia, caminhando rumo à crítica dos anos de 1970. Possivelmente isso se dá devido a dois fatores que explicariam essa divergência. O primeiro deles é a consideração de que a obra inicial de Fonseca, àquela altura, englobaria não apenas o primeiro volume de contos, mas os primeiros, em que, de fato, a cada publicação, cresce a participação da violência nas narrativas; o segundo fator seria a existência já estabelecida desde o início de uma violência que, embora não fosse tão marcadamente brutal como viria a ser em décadas posteriores, já o distinguia de outros autores do mesmo período, os quais não trabalhavam de modo tão evidente com o tema. Vale notar que o primeiro conto da primeira publicação da carreira de Fonseca aborda a violência logo em suas primeiras linhas, “Fevereiro e março”. Um grupo de jovens fisiculturistas, no carnaval carioca, decide sair às ruas para espancar homossexuais desavisados. O decênio de 1970, após as três publicações da década anterior que já haviam consolidado a imagem de Fonseca como contista, é aberto com uma nova estreia, o romance *O caso Morel* (1973) que amplia a aposta no mundo policial já feita em alguns contos notáveis. No entanto, o que de fato marcaria a década e definiria os rumos da crítica a partir de então é a publicação de *Feliz Ano Novo* (1975), preenchido, desde suas páginas iniciais, por uma violência até então desconhecida na literatura brasileira.

Em tal contexto, Alfredo Bosi traz a narrativa de Fonseca entre as consideradas em seu ensaio “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. É esse o momento do surgimento do termo “brutalista” para designação da literatura realizada pelo autor, feita de “expressões violentas” (BOSI, 2015, p. 21).

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é a rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (ibid., p. 19-20).

Com especial destaque, os apontamentos de Antonio Candido em seu ensaio “A nova narrativa”, inserido no conjunto *A educação pela noite e outros ensaios* que data do fim dos

anos 1980, aparecem para reiterar o que vinha sendo o ponto central abordado pelos comentários acerca de Fonseca, uma vez que *O cobrador*, de 1979, reforçava o caminho do livro anterior. Foi dada a essa forma narrativa a designação de “realismo feroz”: “Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos” (CANDIDO, 1989, p. 211).

Para não deixar dúvidas sobre o potencial disruptivo do trabalho de Fonseca, coube então ao Regime Militar e a seus censores dar ao autor a marca definitiva de “maldito”, impedindo a circulação de *Feliz Ano Novo*. Aponta Vera Lúcia Follain de Figueiredo que

O despreparo dos que exerciam a função de proibir livros não os impediu de intuir que a obra podia-se constituir numa ameaça à moral de rebanho que se pretendia reforçar, mas não lhes permitiu identificar a razão do “perigo” [...] exatamente porque não conseguiram trabalhar com a dimensão estética da obra (FIGUEIREDO, 2003, p. 27).

Silviano Santiago, ao escrever o posfácio de uma das reedições de *A coleira do cão* (1965), publicada já nos anos 70, comenta brevemente o evento da censura, a partir de considerações sobre a obra de Fonseca:

a censura se alimenta do que o moralista oferece ao seu concidadão e que as instituições autoritárias não podem digerir: a dramatização dos verdadeiros e cruciais problemas humanos, sociais e políticos de uma sociedade, dramatização esta que acaba por deixar a descoberto o esqueleto da natureza humana, das relações sociais e da dominação política. Sua verdade. (SANTIAGO, 1982, p. 57).

Já nos anos de 1980 se realiza, logo na primeira publicação de Fonseca da década, uma intenção há muito já anunciada em seus trabalhos anteriores: trata-se do já citado *A grande arte*, romance que, na esteira de *O caso Morel*, dá vazão à habilidade de Fonseca enquanto autor de narrativas policiais, produzindo um relato de fôlego que o aproxima dos grandes escritores americanos dos anos 30, Chandler e Hammett, sobretudo. O romance pode ser lido como um desdobramento das narrativas em que Mandrake figurava como personagem central, nas décadas anteriores, trazendo-o à investigação de um crime para ocupar, de fato, a posição de detetive clássico, sem apego a dogmas morais e sem ligação com nenhuma instituição. O romance é recebido de modo entusiasmado, uma vez que a censura que procurava inibir a circulação de Fonseca funcionara como propulsora do interesse do público por seu trabalho. Também na perspectiva crítica, essa nova vertente assumida por Fonseca será, primeiramente, muito bem recebida, conforme aponta Maria Cecília Boechat em seu comentário sobre a recepção do autor. Com tais romances há a solidificação de uma nova linha de força do trabalho de Fonseca: o questionamento da noção de verdade. É isso o que está sempre

presente no centro do interesse dos romances policiais de Fonseca. Esse fato será apontado por Boechat ao comentar o uso do gênero policial pelo escritor: “A verdade [...] não pode, por conseqüência, ser uma questão de fato, mas de convicção, força de convencimento, retórica” (BOECHAT, 1990, p. 92).

Posteriormente, no entanto, conforme a crítica observaria, apesar da grande qualidade e potência do romance, este seria visto como início da produção de uma série de relatos policiais cada vez mais próximos à lógica de produção dos *best sellers*. A partir da publicação de *Bufo & Spallanzanni* (1986), é enfrentada uma nova fase perante os críticos da época que passam a situar os romances de Rubem Fonseca nessa esfera de menor prestígio em que se localizam os livros de leitura fácil. Conforme o comentário da crítica do período trazido por Boechat: “O escritor engajado dos anos sessenta e setenta, autor do censurado *Feliz Ano Novo*, comprometido sobretudo com a denúncia da realidade de seu tempo, parecia escapar por entre as linhas de um best-seller” (ibid., p. 22-23).

A atenção dada à produção policial de Fonseca seria revigorada apenas com a publicação de *Agosto* (1990), primeiro romance histórico de sua carreira, o qual trata dos acontecimentos imediatamente anteriores à morte de Getúlio Vargas, a partir do ponto de vista do policial Mattos, que investiga um homicídio que parece cada vez mais ligado aos conflitos políticos da época. A partir de então, são pontuais os sucessos do autor do ponto de vista da crítica, embora se mantenha como um dos autores nacionais mais vendidos. Boris Schneiderman pinça da coletânea *Romance negro e outras histórias* (1992), por exemplo, um conto intitulado “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Este tem sido lido como uma espécie de relato pessoal, em alguma medida, que estaria relacionado ao procedimento de Fonseca enquanto escritor, ao caminhar pelas ruas como que colhendo material para suas narrativas. Para além dessa camada autobiográfica, o crítico observa o diálogo estabelecido nesse conto com grandes figuras da literatura mundial, associadas ao trabalho com os marginais, com os menos favorecidos, como Dostoiévski, Dickens e Balzac. No entanto, salienta que no confronto entre a realidade de tais autores e a realidade exposta no conto, é ressaltada “a miséria brasileira de nossos dias.” (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 165).

Não obstante, jamais deixará de ser apontada a perda de potência da obra que nas décadas de 1960 e 1970 causara grande impacto. Nessa direção, Luciana Coronel aponta que

Rubem Fonseca, como se vê, tornara-se uma máquina produtora de narrativas em série, traço que manteria na entrada do novo século, no qual manteria o ritmo invejável de uma publicação por ano [...]. Sobre essas mais recentes publicações, no entanto, não há nada que possa ser dito além da constatação básica de que a ficção de Rubem Fonseca foi mais capaz, em outros momentos, de representar em suas páginas a dinâmica viva da História. A lógica da cultura de massa parece ter se

imposto, e o autor, não ter sido capaz de resistir à sedução do próprio sucesso. (CORONEL, 2006, p. 214).

Pequenas criaturas (2002) e *José* (2011) são exemplos de trabalhos que receberão atenção pontual, incomparavelmente mais sucinta e desinteressada do que a verificada no auge da produção. O primeiro chama a atenção pelo “diálogo irônico com a tragédia grega” (FIGUEIREDO, 2003, p. 163), enquanto o segundo por seu caráter um tanto quanto autobiográfico, abordando supostamente, momentos vividos pelo autor em sua infância que são ficcionalizados em uma espécie de relato de memória distanciado.

Como ressalva, caberia comentar brevemente que apesar de em grande medida ter sido criado um consenso crítico que coloca a produção mais contemporânea de Fonseca como objeto de menor prestígio do que sua produção inicial, são produzidos ainda uma série de estudos que ressaltam o interesse em características de seus trabalhos mais recentes diferentes daquelas que eram ressaltadas em outras épocas. É esse, inclusive, o caso do trabalho de Maria Cecília Boechat já citado, em que, exaltando o romance *Bufo & Spallanzani*, é colocado no centro do debate o uso de recursos metalinguísticos e intertextuais no exercício do gênero policial de modo magistral por Fonseca. Do mesmo modo, caberia, ainda que brevemente, assinalar que seriam poucos os trabalhos contemporâneos à produção de Fonseca dos anos de 1980 e 1990 que poderiam a ela ser equiparados em termos de relevância no cenário da literatura, ainda que esse momento da produção de fato tenha angariado menor prestígio do que o anterior.

A despeito do enfraquecimento do interesse pela produção recente de Fonseca, contemporaneamente, ao avaliar os caminhos percorridos pela produção literária do Brasil nos últimos anos, o já mencionado crítico Karl Erik Schollhammer dá a Fonseca um lugar privilegiado na série brasileira. A vertente iniciada por Fonseca, segundo essa perspectiva, seria o início de uma literatura urbana, marcada pela problemática típica das grandes cidades, a qual teria aberto espaço para uma “reformulação do realismo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 28), que ganharia força a partir da década de 1990 com repercussões no século XXI por meio das vozes de outros escritores. Ficcionalistas como Paulo Lins, Marçal Aquino e Patrícia Melo seriam os herdeiros dessa tradição, declaradamente influenciados (no caso específico dos dois últimos) pelo legado de Fonseca.

Schollhammer atribui à literatura de Fonseca o lugar de “principal inovação literária” (ibid., p. 27). Esta que, segundo o crítico, seria exemplar de um “neorrealismo”:

Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio - enxuto, direto, comunicativo -, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas

de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”. (ibid., p. 27).

A despeito da diferença de qualidade entre as publicações de Fonseca, a ligação do escritor com os eventos históricos e com o andamento da vida social brasileira, conforme apontam alguns críticos, também parece ter sido causa para seus sucessos e insucessos. Como se nota, o ápice do interesse crítico por sua produção se deu ao longo dos anos de 1970, com o interesse pela obra já despertado e atento em meados dos anos de 1960. Sobre a relação da literatura com o período, afirma Tony Monti que “até determinado ponto da obra, que coincide aproximadamente com o fim do Regime Militar, os textos de Fonseca tinham uma intensidade e uma inquietude que depois teriam se diluído.” (MONTI, 2012, p. 25). A perspectiva aponta para, em certa medida, uma perda de potência da obra de Fonseca coincidente justamente com a retomada dos rumos democráticos do país.

Por outro lado, pelo fato de que, conforme Lafetá, “Rubem Fonseca esteve atento à violência crescente da sociedade brasileira” (LAFETÁ, 2000, p. 133), a banalização da violência no contexto urbano, propagada exaustivamente pelos canais de mídia após o fim do Regime Militar, com a maior permissividade dos meios de comunicação e o investimento em formas sensacionalistas de jornalismo ainda em alta nos dias de hoje, parece ter sido causa da perda da potência dos escritos do autor. É o que comenta Boris Schneiderman sobre a produção de Fonseca com a passagem dos anos: “De lá para cá, a vida brasileira, em seu conjunto, tornou-se mais brutal e implacável, fatos como os narrados ali passaram a fazer parte de nossa vivência diária e acabamos mais acostumados com eles.” (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 162).

Essas seriam leituras que em seu cerne trariam a noção de novidade como critério de valorização do autor. Do mesmo modo, como se verá adiante, parte da crítica, elegendo engajamento social como ponto central, também toma a obra de Fonseca como objeto de depreciação. Certamente, a relação de Rubem Fonseca com o contexto de sua produção, embora possa parecer, por vezes, uma obviedade, merece atenção detida, dando conta dos pontos de vista diversos que foram levantados em relação a seu engajamento político ao longo dos anos.

1.2 A desilusão causada pelo regime?

Na ocasião da Primeira Guerra Mundial, Freud publica um relevante trabalho intitulado *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* (1915), o qual deixa entrever, àquela altura, os caminhos que seu pensamento tomaria. Surge nos primeiros capítulos da

obra a ideia de que o conflito, que tomava lugar em meio ao mundo civilizado, teria significado uma grande desilusão frente a um certo ideal de humanidade, e de organização social, que à época parecia já estar consolidado,

Duas coisas, nessa guerra, provocaram nossa decepção: a pouca moralidade mostrada exteriormente por Estados que nas relações internas posam de guardiães das normas éticas, e a brutalidade do comportamento de indivíduos que, como membros da mais elevada cultura humana, não acreditaríamos capazes de atos semelhantes (FREUD, 2010b, p. 218).

Paralelamente ao pensamento freudiano, parte da crítica à obra de Fonseca tem atribuído ao autor um sentimento similar perante os rumos tomados pelo Regime Militar brasileiro após sua consolidação. Haveria uma certa ilusão, ou ao menos uma crença positiva cultivada pelo escritor quanto ao destino da nação naquele momento, o que teria sido desfeito com o endurecimento do regime no final de sua primeira década. Essa perspectiva, em certa medida, fundamenta um capítulo à parte no conjunto da crítica, balizado pela suspeita de que a obra de Fonseca nos anos de 1960 estaria comprometida com a ideologia conservadora da classe dirigente.

Já tendo sido consolidada, como visto, a ideia de que o trabalho de Fonseca enquanto contista seria um dos mais relevantes da série literária brasileira do século XX, esse novo posicionamento diante do trabalho do escritor ganha expressividade recentemente, no final da primeira década do século XXI, em uma série de artigos e trabalhos que apontam a participação de Fonseca enquanto membro ativo do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), marcadamente no período imediatamente anterior ao Golpe Militar de 1964.

Conforme Alexandre Pacheco, “O IPES constituiu-se então em uma organização político-militar composta por uma elite de intelectuais e militares que formaram uma classe de tecnoburocratas voltados aos interesses multinacionais e associados.” (PACHECO, 2009, p. 15). Esse órgão, como ficou demonstrado pela historiografia, esteve diretamente relacionado às ações e à propaganda responsáveis pela derrubada do governo de João Goulart, abrindo o caminho político e ideológico para o novo regime.

A série de trabalhos em questão inaugura uma abordagem especialmente crítica em relação à obra do autor, a qual tem sido reforçada por estudos dos últimos dois anos, a partir do falecimento, ainda recente, de Fonseca, em 2020. São retomados, em tais produções, os diversos silenciamentos de Fonseca registrados no século XX quando questionado em várias ocasiões por jornalistas sobre sua participação no órgão. Os pesquisadores tendem a apontar a tentativa de apagamento desse evento de sua biografia enquanto figura pública, de modo a ser dada maior atenção à censura sofrida em 1975.

Como marco crítico dessa abordagem cabe citar o lançamento, no ano de 2009, pela revista *Terceira Margem*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de um dossiê dedicado ao autor, no qual consta uma série de artigos em que a relação entre Fonseca e o instituto é exaustivamente trabalhada. Por meio da leitura desses e de outros trabalhos, verifica-se que é inegável a participação de Fonseca no instituto, inclusive de maneira especialmente ativa. No entanto, apesar da atuação alegadamente extensa do escritor, parece importante uma leitura de sua obra que seja isenta de uma abordagem construída de antemão a partir do fato histórico de sua relação com o órgão, de maneira que não seja colocada sobre o texto uma lente capaz de produzir distorções, equívoco observável, pontualmente, em parte da crítica que trata do tema.

O que soa especialmente enganoso nessa série de trabalhos é o modo como se escolhe, em alguns deles, abordar o trabalho de Fonseca, partindo da premissa de que haveria uma conexão direta entre o trabalho do autor enquanto participante do IPES e sua produção literária. A hipótese sugere que a ideologia conservadora, alinhada aos interesses militares e da burguesia brasileira, poderia ser lida no trabalho inicial de Fonseca, de forma que também seu texto seria uma expressão do conservadorismo cultivado pelo poder. A crítica chega mesmo a afirmar que “[é] a voz do conservadorismo liberal que os textos de Rubem Fonseca elevam.” (LISIAS, 2017, p. 49).

Parte desse pensamento a afirmação de que o autor estaria iludido pelas potencialidades de desenvolvimento do regime, estando disposto a dissimular a problemática social do país em seus trabalhos e a reforçar o ideário liberal conservador com as vozes de seus personagens. A crítica inclusive aponta para o “descompromisso” de Fonseca com o real, buscando justificar a influência do IPES em sua obra.

É nessa esteira, a partir da leitura feita por Luis Alberto Alves do conto “Intestino grosso”, que surge a ideia de desilusão. Teria havido, conforme o crítico, “grande desilusão do escritor com os rumos da modernização conservadora do país” (ALVES, 2009, p. 52), uma vez que “a ditadura procurava inculcar na população a crença de que o país tinha um encontro marcado com o progresso” (ibid., p. 52), lógica que, como supõe essa linha de raciocínio, faria parte da ideologia adotada por Fonseca. Assim como no contexto da produção de Freud, o endurecimento de regime traria para o contista, enquanto comprometido com os rumos que os militares davam ao país, uma desagradável surpresa: “A guerra na qual não queríamos acreditar irrompeu, e trouxe a... desilusão” (FREUD, 2010b, p. 215).

Entre os artigos que trazem esse ponto de vista de maneira mais evidente, é questionável sobretudo o ponto de vista que visa “provar o peso de suas atividades golpistas [de Fonseca] para a economia do regime narrativo” (ALVES, 2009, p. 40), o que, embora

possa ser legítimo, demonstra, na construção do argumento, já partir da perspectiva de que esse peso seria existente antes mesmo que pudesse ser provado ou mesmo notado. Em outras palavras, aparentemente busca-se realizar uma leitura que identifique nos elementos das narrativas afinidade com o “golpismo” já antecipado, instaurando assim não apenas uma chave de leitura como também um preconceito acerca do texto.

Esse modo de trabalho, objeto de debate da teoria literária em mais de um momento, vincula-se à crítica feita por Flora Sussekind à leitura feita de diversos autores no momento da consolidação de uma tradição literária: “Se do filho exige-se que seja um retrato fiel do modelo paterno, é com ênfase idêntica que se costuma explicar uma obra em função das semelhanças com aquele que a escreveu.” (SUSSEKIND, 1984, p. 29). A explicação do texto a partir do fato biográfico, ou a mera busca de afinidade entre biografia e texto, surgiria, nesse caso, mesmo após uma série de estudos críticos que costumeiramente apontam para o lado contrário.

Este trabalho, como deve ser estabelecido, se nega a uma defesa política da figura de Rubem Fonseca, em qualquer medida, uma vez que, de fato, a culpabilidade do instituto no processo que resultou no Golpe de 1964 é um consenso dentro da historiografia. Por outro lado, o trabalho também se nega à realização de uma leitura depreciativa dos contos em razão da lamentável ação política de seu escritor.

Contrariamente a essa linha argumentativa, o que pode ser afirmado a partir da reflexão e da leitura atenta dos trabalhos de Fonseca e dos trabalhos críticos publicados ao longo dos anos é que nunca houve, desde a primeira publicação, algo que pudesse ser lido como uma perspectiva iludida ou mesmo otimista em relação ao contexto social brasileiro ou à ideologia dominante no momento.

Após o golpe, conforme Roberto Schwarz em seu ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, há uma mudança no panorama da vida social brasileira:

Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de *passé-partout* para a afetividade e de caução policial-ideológica a quem fala. (SCHWARZ, 1978, p. 71).

Os valores então defendidos, sempre presentes no imaginário conservador, mas tornados parte da agenda oficial do Estado após o golpe, encontram-se no pólo oposto à produção de Fonseca. Viviane Gouvea levanta uma série de pontos da ideologia ipesiana que confirmam essa hipótese de discordância:

o Brasil era um país de futuro, mas que este dependia das escolhas certas de cada brasileiro, que deveria rejeitar as ideologias alienígenas e abraçar a paz social, a cooperação entre patrões e empregados como solução para todos os problemas, a defesa da família e da igreja como pilares da nação, aceitando a autoridade de tecnoburocratas (GOUVEA, 2009, p. 118).

Do outro lado da crítica, uma das principais especialistas na obra de Fonseca, a já citada Vera Lúcia Follain de Figueiredo, ressalta que desde o início há o descompasso entre a homogeneidade artificial que o discurso oficial do governo buscava divulgar e o trabalho de Fonseca: “os primeiros livros de conto do autor [...] partiam de fragmentos da vida urbana, compondo uma espécie de painel descontínuo que, no contexto político da época, contrapunha-se à imagem harmônica do país, construída pelas narrativas do poder” (FIGUEIREDO, 2003, p. 35).

Como comprova a pesquisa historiográfica, em todos os momentos da história houve um *ethos* oficial que se buscava defender. O cientista político José Murilo de Carvalho afirma que “[a]s imagens de nação brasileira variaram ao longo do tempo, de acordo com as visões da elite ou de seus setores dominantes” (CARVALHO, 1998, p. 233), o que não poderia acontecer de outro modo com a mudança de dirigência da nação em 1964. O que será apontado, porém, como um fato que chama especial atenção dada a atuação do regime então vigente, é a divulgação de um certo imaginário e o combate a práticas que faziam parte da atuação oficial e inerente ao regime.

A violência, nesse momento, aparecerá sob a forma de um paradoxo ou ao menos como uma marca da hipocrisia da classe dirigente. Dada a relevância do tema ao longo de todo o século XX, marcado por duas grandes guerras, haverá um interesse especial em esconder as práticas indesejáveis dos militares. A história do Brasil, em seus diversos momentos, conforme afirma Jaime Ginzburg, é por si só sempre marcada pela violência, uma vez que, de acordo com ele, “[o] papel preponderante de políticas e estruturas autoritárias ganha nitidez quando observamos a presença impressionante da violência, sobretudo da violência a serviço do Estado, em nossa formação histórica.” (GINZBURG, 2000, p. 49).

De tal forma, compreendendo o papel do autoritarismo e da violência na história do Brasil, “somos levados a questionar a sua importância para as concepções estéticas e literárias surgidas em nossa cultura” (ibid., p. 50), o que fomenta o diálogo entre o contexto dos anos de 1960 e 1970 e o trabalho de Rubem Fonseca.

Afirma, nesse sentido, Antonio Candido em “Censura-Violência”, ao comentar justamente a atuação do governo militar nas décadas de 1960 e, em especial, 1970: “a violência se tornou em nosso tempo horizonte e limite. [...] ninguém gosta de assumi-la

francamente; os seus próprios autores e executantes não apenas a renegam ostensivamente, como a condenam.” (CANDIDO, 2004, p. 222). A ideia de que os responsáveis pela violência a renegariam, militares que executavam ou expediam ordens de prisão e tortura, além de praticarem a violência cotidiana contra as classes menos favorecidas, expõe uma incômoda hipocrisia que fazia parte do discurso oficial. Ainda conforme Candido, a imagem propagada de país, no período, reforçava o preconceito segundo o qual o povo brasileiro seria pacífico ou cordial, fórmula derivada do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda e propagada ostensivamente ao longo dos anos: “Talvez isso venha desde sempre, pelo menos no Brasil, que é um país pacífico, sendo qualquer violência, no dizer das autoridades e respectivos ideólogos, “contrária à índole do nosso povo”.”(ibid., p. 222).

Em razão disso, dirá Roberto Schwarz que apenas com a mudança de panorama, a partir de 1967, com a intensificação da violência institucional nos centros urbanos, há o enfraquecimento da crença na pacificidade da vida brasileira:

Em 67, por ocasião de grandes movimentações estudantis, foi trazida a São Paulo a polícia das docas. A sua brutalidade sinistra, rotineiramente aplicada aos trabalhadores, voltava-se por um momento contra os filhos da burguesia, causando espanto e revolta. Aquela violência era desconhecida na cidade e ninguém supusera que a defesa do regime necessitasse de tais especialistas. (SCHWARZ, 1978, p. 73).

O choque com a brutalidade, como se vê, demonstra o conflito entre o discurso vigente e sua prática. Esse momento coincide, conforme apontam diversos autores, com o endurecimento também da literatura de Fonseca, sendo aproximadamente a época de publicação do já mencionado volume *Lúcia McCartney*. Luciana Coronel aponta para essa leitura: “O período em que a ficção de Rubem Fonseca brutaliza-se coincide com o período do endurecimento político da ditadura militar instaurada em 1964” (CORONEL, 2013, p. 190), sendo enfatizada a instituição do Ato Institucional Número Cinco no ano imediatamente anterior à publicação.

Já Sussekind destaca o papel da medida com repercussões nos anos seguintes:

A própria década se inicia com uma tentativa não ficcional para dar fim às divergências e antagonismos que marcavam o país: O Ato Institucional nº 5 e uma repressão política e cultural generalizada, acompanhada de um nacionalismo estreito e conservador e um desenvolvimento econômico pautado na concentração de renda (SUSSEKIND, 1984, p. 174).

Essa mudança no estatuto da sociedade torna interessante a retomada do posicionamento da crítica que cobrava maior engajamento de Fonseca desde sua estreia. Como já comentado, de fato, a violência protagonizada por seus personagens desde o primeiro momento de sua produção desafia a ideia de um país que estivesse livre desse problema.

Contos como “Duzentos e vinte e cinco gramas”, que aborda a chegada de uma moça assassinada ao IML, e “Henri”, um assassino em série, embora de modo mais tímido do que se veria no trabalho posterior do contista, estão essencialmente associados a uma violência que não deixa espaço para uma visão otimista da realidade. Por outro lado, o fato de não haver uma abordagem evidentemente política pode ser explicado, parcialmente, em razão de que, até o ano de 1968, conforme Schwarz, a censura e a violência atingiam de modo apenas pontual setores da sociedade diretamente envolvidos com a vida política, de modo que a reação de diversos setores, inclusive boa parte da classe artística, não foi imediata. Idelber Avelar afirma sobre a dita “primeira fase da ditadura” que “se caracterizava, a primeira vista paradoxalmente, por uma notável efervescência cultural que continua o legado dos dias anteriores ao golpe.” (AVELAR, 2003, p. 52). O crítico destaca o otimismo com que as esquerdas, à época, receberam o golpe, prevendo a autodestruição breve do novo regime, dado o panorama político da América Latina. Nas palavras de Schwarz:

Se em 64 fora possível a direita "preservar" a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 1978, p. 63).

Em razão da mudança ocorrida no panorama cultural acima apontado, percebe-se que, embora válida, a cobrança de maior engajamento político nas publicações de Fonseca imediatamente anteriores ou posteriores ao golpe parte de um pensamento enviesado, formulado a partir da biografia e não da obra.

O que demonstra seu trabalho, ao contrário, está na esteira do que afirma Freud sobre os homens que protagonizaram o grande conflito de seu tempo, é a consciência de que mesmo antes do endurecimento do Regime Militar a violência era uma constante: “eles não desceram tão baixo como receávamos, porque não tinham se elevado tanto como acreditávamos” (FREUD, 2010b, p. 224). Dentro do pensamento freudiano, o advento da guerra seria apenas a possibilidade dada aos homens de romperem com as diretrizes sociais, expressando uma violência inerente a eles. Na obra de Fonseca, longe da possível ilusão de docilidade, as personagens operam em um mundo em que as diretrizes sociais estão aparentemente o tempo todo suspensas ou sendo deliberadamente ignoradas, reflexão que à frente será estendida. A leitura da violência que faz Tony Monti aponta justamente para esse sentido:

Se consideramos que os contos de Fonseca são significativos sobre a sociedade na qual eles foram produzidos, pode-se criar, diferente do que se imagina a partir dos

discursos enviesados que atribuem à cordialidade brasileira um valor inequívoco e positivo, uma hipótese segundo a qual a violência é valorizada, tolerada, transmitida como tradição, nos costumes e nos métodos, discretamente mas em medidas maiores do que às vezes se supõe. (MONTI, 2012, p. 81).

De fato, para além da insistência em enxergar a perspectiva conservadora nos contos, outros aspectos do modo como as narrativas, sobretudo os contos, se apresentam podem levantar a suspeita de uma indiferença em relação a aspectos sociais que merecem a atenção dos intelectuais brasileiros. Sérgio da Fonseca Amaral atribui ao comportamento das personagens traços que contribuiriam para essa leitura:

Na verdade, as personagens de Rubem Fonseca vivem e atuam, costumeiramente, sem justificativas prévias dos seus atos, ou, por vezes, deixam entrever uma espécie de fatalidade da vida que os levou de cambulhada e nada mais se pode fazer, apenas cumprir seu destino. Parte da crítica vê nisso um escritor descompromissado com a realidade social, exigindo uma postura mais contundente para as denúncias das mazelas sócio-econômicas. (AMARAL, 2009, p. 81).

Ademais, João Luiz Lafetá faz distinção entre a obra do contista e a literatura engajada tradicionalmente produzida no Brasil. Porém, essa diferença não o tornaria um escritor menos interessado na problemática nacional:

Não se trata de literatura engajada, no sentido tradicional do termo. Ao contrário, os contos não fazem nenhum apelo político ou ideológico de esquerda, como é a tradição de boa parte de nossa literatura contemporânea, socialmente compromissada desde os anos 30. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes aglomerados urbanos. (LAFETÁ, 2000, p. 130).

Se voluntariamente comprometido ou não com a denúncia de mazelas sociais, cabe apontar que a literatura, enquanto discurso, é caracterizada como “menos intencional” do que outras formas textuais, segundo Luiz Costa Lima, de maneira que mesmo o engajamento ou não de Rubem Fonseca na problemática política jamais poderia ser completamente atribuído a uma intenção que honrasse sua biografia:

o discurso ficcional é o menos hegeliano dos discursos, pois o que menos supõe serem as coisas do mundo dirigidas por um telos que as motiva e ordena. Ao passo que o discurso das ciências sociais exige de seu praticante a consciência prévia, o quanto possível exaustiva, de seu objeto, o discurso da ficção, mesmo por ser mimético, impõe a seu autor que se faça semelhante ao mundo de valores que formula. Fazer-se mimeticamente semelhante não significa criar um objeto equivalente à parcela do mundo mimetizado, senão combinar uma proximidade e uma diferença com ele. Isso se dá sem o prévio comando da consciência autoral. A combinação que forma o objeto da mimesis não resulta de uma intenção do escritor. (LIMA, 2009, p. 2-3).

É fato, no entanto, que parece improvável o desconhecimento do autor em relação à preocupação com o contexto político, uma vez que a temática é insistente, passando por diversas de suas produções. O romance *Agosto*, a exemplo, a partir da figura do comissário

Mattos, aborda as desigualdades e injustiças sofridas pelas classes menos favorecidas já na década de 1950, mostrando o caráter histórico da problemática. A figura do policial do romance, que de algum modo retoma o já conhecido delegado Vilela, também criado por Fonseca, é um dos recursos repetidamente utilizados em sua produção para dar vasão à discussão sobre a desigualdade de classes a partir do ponto de vista da lei.

O comentário de Boechat analisa a recepção de Fonseca até os anos de 1980 contrariando a percepção do comprometimento de Fonseca com o conservadorismo: “A cada novo lançamento, consolidava-se a imagem do escritor comprometido com a denúncia das mazelas sociais, e cuja obra, através de uma linguagem também violenta e perversa, teria como principal preocupação o contexto sócio-político brasileiro.” (BOECHAT, 1990, p. 23).

Em razão disso, não seria incorreto afirmar que parte do equívoco do braço da crítica à obra de Fonseca aqui abordado, produzida mais contemporaneamente, se deve à expectativa de encontrar certos elementos que identificariam, à primeira vista, o engajamento social do autor, de modo mais explícito ou anunciado. O que de fato encontra-se nos contos do autor, logo de cara, é uma visão de mundo que não se deixa iludir e uma descrição do panorama social que não deixa dúvidas quanto aos problemas enfrentados pela nação, sobretudo no contexto urbano carioca. Como afirma Mandrake no conto “O caso de F.A.”: “Um velho garçom me disse: “A lapa não é mais a mesma.” Eu não acredito em conversa de velho. Acho que a Lapa foi sempre aquela merda.” (FONSECA, 2015c, p. 66).

1.3 Uma recusa ao jornalismo

Flora Sussekind, em seu já mencionado *Tal Brasil, Qual Romance?*, caracteriza a produção dos anos do Regime Militar, em especial a década de 1970, como um período de efervescência e dominância do romance-reportagem, gênero que, segundo a autora, no momento representa uma volta à estética naturalista colocando o discurso jornalístico no lugar da verdade, de modo que a preocupação com a ficcionalização estaria em segundo plano. Essa emergência teria relação com a falta de informações propiciada pela censura do governo, o que faria com que essa forma literária cumprisse o papel de, aparentemente, suprir a lacuna deixada pelos veículos de comunicação. O gênero, então, estaria intimamente ligado à história do país, que àquela altura passava pelos anos de mais duro e evidente ataque aos bens da cultura. Em razão da repressão, pela censura e pela dificuldade de se obter informações, “ficção e jornalismo se tornam termos inseparáveis nos anos Setenta” (SUSSEKIND, 1984, p. 174).

Em oposição aos autores do romance-reportagem, preocupados em dar conta em seus romances de casos reais, violências notórias cometidas por indivíduos conhecidos do grande público, o trabalho de Fonseca não se atém a esses casos pontuais, os quais acentuam a individualidade do crime, como fato isolado. Ao contrário, em um dos relatos de sua autoria de maior repercussão nos anos de 1960, é a violência sistemática e institucionalizada da polícia que é abordada, podendo ser lida, no contexto do conto “A coleira do cão”, como inclusive superior e mais brutal do que a violência perpetrada pelos criminosos. Desse modo, para além de informar os leitores sobre crimes cometidos, dando a eles uma ilusória sensação de domínio dos fatos, Fonseca trata da problemática relação entre Estado, crime e violência, colocando esta última no centro da discussão como uma constante em todas as esferas da sociedade.

Em parte da crítica, como afirmado anteriormente, seria compreensível o incômodo provocado por essa estética, já que Sussekind afirma que há a busca pelo documental, pelo mais próximo à realidade na literatura brasileira desde o século XIX. Os naturalistas da primeira hora, autores do romance regionalista de 1930 e do romance-reportagem de 1970 são colocados como perpetuadores dessa busca dentro da nossa tradição. Isso, certamente, fez com que alguns críticos da obra de Fonseca, entre eles Antonio Candido, de fato caracterizassem a obra por um aparente “ultrarealismo”, de modo a aproximá-la da busca pela realidade dos fatos em detrimento da ficcionalização. Conforme Sussekind, “também de uma literatura se exige que exiba semelhanças com a tradição nacional a que pertence” (ibid., p. 30).

É problemático, no entanto, tal ponto de vista uma vez que, conforme Sussekind e, posteriormente, Ginzburg, a atitude neonaturalista parte de uma ideia equivocada: “A ideia de que o texto literário seja um registro imediato da realidade [...] supõe que a realidade possa ser captada sem mediação” (GINZBURG, 2012b, p. 34). Os autores do romance-reportagem citados por Sussekind, José Louzeiro e Aguinaldo Silva, são contemporâneos de Fonseca, tendo ambos publicado ao longo dos anos de 1960, sendo a primeira obra de cada um deles do ano de 1958, *Depois da Luta*, e 1960, *Redenção para Job*, respectivamente. Isso demonstra a contemporaneidade da produção de Fonseca nos anos 1960 com os autores do romance-reportagem, embora, de fato, como visto, haja diferença entre as publicações do autor anteriores e posteriores ao AI-5.

Outros críticos, como é o caso de Silviano Santiago, em razão de tal proximidade temporal, fazem questão de afastar Fonseca dessa estética: “Nesta liberdade de fabular, de inventar, e não na objetividade do jornalismo, nesta liberdade que é a da arte, da criação e da

imaginação é que trabalha um romancista “realista” como Rubem Fonseca” (SANTIAGO, 1982, p. 59).

Certamente essa distância entre Rubem Fonseca e a tradição estabelecida até o momento de sua publicação não deixou de ser por ele notada. Como já dito, a partir do ponto de vista de Schollhammer, a obra do contista significou, em grande medida, uma mudança de paradigma na literatura brasileira com repercussões que se estendem até o presente. Por essa razão, é notável que em seu trabalho Fonseca busque construir um campo a ser partilhado com figuras literárias de sua preferência, sendo essas costumeiramente os “malditos”, que em seu tempo trataram de temas indesejáveis ou mesmo ocuparam um lugar marginalizado dentro do cânone literário. Afirma Vera Lúcia Follain de Figueiredo que “Rubem Fonseca homenageia [...] aquela linhagem de escritores que desafiaram a hipocrisia da sociedade na qual viveram, que tiveram a ousadia de dizer o que não podia ser dito” (FIGUEIREDO, 2003, p. 108).

Em seus contos, um dos que pode ser lido como uma demonstração da consciência de seu lugar como escritor é “Intestino grosso”, a narrativa final de *Feliz Ano Novo*, no qual há a ficcionalização de uma entrevista com um famoso escritor que recebe a alcunha de “pornógrafo”. Nesse relato de forma inusitada, o entrevistado expõe o caráter inconciliável de sua relação com a tradição literária. No caso do conto, Lafetá indica a existência de um “embate com a tradição” (LAFETÁ, 2000, p. 121), aproximando Fonseca da personagem do conto, visto que o autor raramente concedia entrevistas e teria aproveitado o espaço ficcional para performar o que poderia ter sido um encontro com a mídia:

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

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 1989a, p. 164).²

O distanciamento dos grandes nomes da prosa brasileira, então, fica evidente, marcado pela percepção crítica de Abílio Godoy:

sua prosa pode ser considerada uma das primeiras na ficção brasileira a romper com muitos dos tabus relacionados a esses temas [relacionados à violência], engendrando uma forma de literatura que não faz concessões à censura, nem às imposições do bom-gosto de salão e que não só se permite debruçar-se sobre aspectos sombrios e interditos do comportamento humano, como também submete a linguagem a uma

² As citações longas ao longo da dissertação que conservam as aspas são aquelas que trazem falas de personagens extraídas dos contos em análise.

despudorada crueza, assimilando tanto palavras chulas quanto descrições explícitas. (GODOY, 2009, p. 21).

O aspecto disruptivo da obra de Fonseca, embora tenha sido bem assimilado pela história literária e pela crítica, desde sua estreia, certamente causou espanto àqueles acostumados à imagem de uma nação literária em tudo mais pacífica e livre de conflitos do que aquele trabalho propunha. Flora Sussekind aponta, na construção de uma tradição literária, o constante apagamentos de vozes dissonantes, que não contribuiriam para fomentar um determinado imaginário desejável: “A construção de uma história literária [...] se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades” (SUSSEKIND, 1984, p. 33).

Na esteira de tal pensamento, o ensaio “Nações literárias”, do crítico Wander Melo Miranda, aborda, de modo exemplar, o comprometimento da série literária com um ideal de nação, “um conceito de nação que, afinal, reduz e abole toda diferença” (MIRANDA, 1995, p. 32). Dirá o crítico que:

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor próprio e pátrio. (ibid., p. 31).

Fonseca, assim, faria parte dos autores que promovem uma ruptura em relação a tal harmonia forjada, incorporando ao discurso literário, àquela altura, os indesejáveis, criminosos, prostitutas e mesmo as classes dominantes no momento de sua ação transgressora. Miranda aponta a relevância das produções dessa ordem, portadoras de discursos e vivências das margens, alheios ao imaginário difundido em noticiários e mesmo no já comentado romance-reportagem. Ao contrário do que ocorre com esse gênero, o qual dá a impressão de um conhecimento da realidade brasileira maior do que o da população, por meio da notícia, os contos de Fonseca lidam com o que sequer é noticiado. Conforme Miranda: “Daí a importância delegada às contra-narrativas marginais ou de minorias, na medida em que, ao evocarem a margem ambivalente do espaço-nação, intervêm nas justificativas de progresso, homogeneidade e organização cultural próprias à modernidade” (ibid., p. 36).

À época em questão, essa forma de atuação no campo da cultura ganha ainda mais relevância, visto que, conforme Idelber Avelar, naquele momento da história, “o estado encontrava sua função cultural nos eixos da preservação e do patriotismo, legitimando-se a si mesmo numa genealogia da nação que excluía quaisquer rupturas ou conflitos” (AVELAR, 2003, p. 55). É exatamente o entendimento desse processo que leva a crer que o trabalho de Fonseca carrega em si uma dimensão transgressora e consciente, uma vez que desafia um

apagamento sistemático da diferença, por meio do uso da violência repressora, cujo intuito é divulgar uma pacificidade inexistente.

A importância do discurso literário, por fim, encontra-se em sua capacidade de, indo além do real a partir da realidade ela mesma, colocar em evidência pontos esquecidos ou deliberadamente negligenciados pelas diversas instâncias de poder, seja o próprio Estado, seja a mídia e os veículos de imprensa interessados na alienação do público. É isso que faz com que Ricardo Piglia questione justamente o tipo de leitura que exige da literatura a indiferenciação entre o texto literário e o discurso político ou o discurso jornalístico:

É isto o que faz a literatura: discute a mesma coisa de outra maneira. [...] Discute o mesmo que discute a sociedade, mas de outra maneira. Se a pessoa não entende que ela discute de outra maneira, acaba por pedir à literatura que faça coisas melhor que as faria o jornalismo. A literatura discute os mesmos problemas que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo.” (PIGLIA, 2004a, p. 57-58).

1.4 Artista do dispêndio: o mundo sagrado de Rubem Fonseca

Georges Bataille, filósofo francês, desenvolve em sua obra um pensamento centrado em grande medida nos temas indesejáveis do discurso filosófico, que costumeiramente exclui, de modo mesmo inadvertido, os momentos de excessos, extraordinários, da vida humana. O tema do erotismo, portanto, central em seu pensamento, é por ele colocado como algo “definido pelo segredo”, diz Bataille que “[e]le não pode ser público. [...] a experiência erótica se situa fora da vida ordinária [...] o erotismo existe para nós como se não existisse.” (BATAILLE, 2021, p. 278-279).

Uma breve exposição do pensamento de Bataille, sem sombra de dúvida, aproxima-o de modos de percepção construídos na produção de Fonseca, sobretudo se levarmos em conta a leitura feita de seu trabalho pela crítica já exposta. É inegável que uma das marcas da produção de Fonseca é a sua insistência no tema do erotismo, de maneira que, segundo Tony Monti, “[o] erotismo e a violência em Fonseca retiram o homem de sua única dimensão, ligada ao progresso técnico, e presenteiam este homem com a possibilidade do prazer em si, fora da ordem burocrática preestabelecida” (MONTI, 2012, p. 93).

Certamente, ao construir seu comentário, Monti tinha em mente o pensamento de Bataille. Isso porque, para além da mera abordagem da prática erótica, Bataille associa intimamente esse comportamento ao campo da transgressão das normas morais estabelecidas em sociedade. Estas, nomeadas em seu trabalho como “interditos”, formariam um par junto à transgressão capaz de explicar toda a existência humana em seus mais diversos níveis. O

erotismo, que à primeira vista pode ser entendido a partir de uma perspectiva banal ou como um apelo à imoralidade, dentro do trabalho do autor se desdobra de modo complexo.

Afirma Bataille:

A transgressão excede, sem o destruir, um mundo profano de que é o complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente - ou sucessivamente - o mundo *profano* e o mundo *sagrado* a compõem, sendo suas duas formas complementares. O mundo *profano* é aquele dos interditos. O mundo *sagrado* se abre a transgressões limitadas. (BATAILLE, 2021, p. 91).

A ideia da existência de um “mundo sagrado” poderia ser utilizada para afirmar que o mundo criado por Fonseca em sua produção é exatamente esse de que fala o filósofo. Em resumo, afirma Bataille: “De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito” (ibid., p. 91). Opondo-se à cotidianidade do mundo comum, visível, mundo do trabalho, nos contos e romances de Fonseca há sempre algo evidentemente transgressor, indesejável, algo que parece abrir a janela para uma dimensão da realidade que é conhecida, mas sempre evitada, mantida do lado de fora da maioria dos discursos em circulação na sociedade, seja na descrição minuciosa de uma autópsia, como nas páginas finais de *O caso Morel*, ou na narração da violência brutal cometida por um criminoso, o célebre “O cobrador”. A dualidade “interdito” e “transgressão”, pensada pelo filósofo, poderia ser, em certa medida, traduzida inclusive pelo par “moralismo” e “violência”, visto que esta, entre as transgressões possíveis, é de longe a mais associada ao trabalho do contista.

Dentro desse pensamento, é curioso notar que a atividade transgressora, como se verá em Bataille, não pode existir isenta do interdito, sendo este o pressuposto para sua existência. Sem uma barreira a ser quebrada, sem uma negativa que a anteceda, a transgressão não pode existir, não pode ocupar seu lugar na economia da vida humana. Afirma Bataille que “[n]ão há interdito que não possa ser transgredido” (ibid., p. 87). Ao mesmo tempo, o oposto torna-se igualmente verdadeiro: não há sentido em uma interdição sem a possibilidade de que esta seja transgredida, isto é, não são colocadas proibições para comportamentos irrealizáveis ou para práticas que não despertam nos indivíduos o desejo de realizá-las. Por isso, “[p]odemos mesmo chegar à proposição absurda: “o interdito está aí para ser violado.”” (ibid., p. 88).

Por essa razão, ao trabalhar com a violência, com o erotismo, com a atividade transgressora de modo geral, Fonseca não pode deixar de trabalhar também, em maior ou menor medida, com sua proibição, sempre presente, o que inclusive é o pressuposto necessário para que seu trabalho possa de fato vir a ser tão disruptivo como é. O erotismo liga-se à violência, fazendo parte dela, justamente por ser visto como uma prática

repreensível, passível de ser repudiada. Afirma o filósofo que “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (ibid., p. 40).

Em outras palavras, a partir de tal panorama filosófico, seria possível dizer que não haveria a violência como a compreendemos, em sua realidade chocante e repulsiva, sem que houvesse, anteriormente, uma moral a pré julgá-la como indesejável, ou um moralismo que pretendesse fingir sua inexistência. Porém, ao mesmo tempo, tornando tais elementos intimamente indissociáveis, não haveria também sentido na interdição não havendo a possibilidade de transgredi-la.

Por um lado, de maneira mais evidente, a transgressão insistentemente abordada por Bataille poderia ser relacionada à poética de Fonseca, à visão de mundo expressa em todas as suas narrativas que, de um modo ou de outro, coloca esse elemento no centro. Por outro lado, dentro do pensamento do filósofo, há ainda outro conceito trabalhado que parece estar intimamente ligado a toda a produção de Fonseca. Trata-se do dispêndio. Em uma leitura capaz de superar a dimensão evidentemente violenta de seu trabalho, percebe-se que, mesmo nos momentos em que a atividade transgressora parece estar suspensa, é a prática do dispêndio que está em ação, o gasto sem necessidade real aparente de recursos físicos e financeiros de modo incessante, nas festas burguesas de seus diversos contos, nas orgias e mesmo nas academias de ginástica, voltadas ao aperfeiçoamento estético do corpo. São essas atividades “dispêndios ditos improdutivos: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos santuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa [...] atividades que [...] têm em si mesmas seu fim” (id., 2013, p. 21). Elas encontram-se em posição igualmente relevante para a constituição do ser humano, aos olhos de Bataille, visto que “[d]e fato, do modo mais universal, isoladamente ou em grupo, os homens se encontram constantemente empenhados em processos de dispêndio.” (ibid., p. 32). A própria ideia de posição social, afirma ele, não poderia ser concebida sem a atividade do dispêndio, o que caracterizaria o status social com maior ênfase do que a possibilidade de acúmulo de recursos.

A ideia então de um “artista do dispêndio” seria a de um ficcionista que toma como matéria, dentro da sociedade, justamente os momentos de atividade improdutiva, os excessos e gastos. Além disso, esse mundo do dispêndio seria, ao mesmo tempo, essencialmente o mundo das transgressões, o mundo “sagrado”, em convívio com as proibições que fazem com que toda atuação que atenta contra a moral deva ser levada às margens, deva ser executada fora do alcance do olhar da sociedade apegada aos valores de uma moral cada vez mais questionável.

Tratado-se, portanto, de uma discussão que coloca a própria moral em questão, não por acaso, Bataille associa o pensamento de Nietzsche, enquanto filósofo, à já mencionada humanidade extrema, distanciando-o, junto de si mesmo, de um aspecto “gelado” da filosofia, desinteressada dos problemas indesejáveis do humano, os momentos de “emoção extrema” (id., 2021, p. 284). Nietzsche, em sua filosofia largamente baseada em um tipo de pensamento amoral, vincula o que é dispendioso ao que é essencial ao ser humano, enquanto espécie, junto a diversas práticas que poderiam ser lidas como transgressoras ou igualmente repulsivas do ponto de vista do *ethos* civilizado:

Até a pessoa mais nociva pode ser a mais útil, no que toca à conservação da espécie; pois mantém em si ou, por sua influência, em outras, impulsos sem os quais a humanidade teria há muito se estiolado ou corrompido. O ódio, a alegria com o mal alheio, a ânsia de rapina e domínio e tudo o mais que se chama de mau: tudo é parte da assombrosa economia da conservação da espécie, certamente uma economia pródiga mas dispendiosa e, no conjunto, extremamente insensata: mas que, *de modo comprovado*, até o momento conservou nossa estirpe. (NIETZSCHE, 2005b, p. 50).

Por essa razão, surgiria a forte necessidade de separar da vida comum, do mundo do trabalho, as atividades que a essa esfera poderiam ser nocivas, embora constantes no comportamento humano. O fato percebido por Bataille e que é comum a outros pensadores é que “os interditos responderam à necessidade de rechaçar a violência do curso habitual das coisas” (BATAILLE, 2021, p. 79), o que não se difere, de modo significativo, das considerações de René Girard e das de Freud sobre o lugar da violência nas sociedades humanas. Estando, desse modo, ligado a ambos os campos, o da transgressão e o do interdito, o comportamento humano oscila criando nuances complexas que instigam, há séculos, o pensamento ocidental:

o homem pertence a um e a outro desses dois mundos [o interdito e a transgressão], entre os quais sua vida, queira ou não, está dilacerada. O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão [...]. Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente. (ibid., p. 63).

Essa preocupação com a violência, conforme Girard, é responsável pela criação do “sagrado”. Esse conceito, que neste caso se difere do formulado por Bataille, ainda assim é capaz de incorporar a violência, no entanto com o intuito de pacificá-la. Girard aponta para a possibilidade de uma transgressão pacificadora motivada pelo receio de que as transgressões, em alguma medida, se alastrem pelo mundo do trabalho e o comprometam. Na esteira desse pensamento, afirma Jaime Ginzburg que “[a]gressividade e erotismo teriam em comum a

capacidade de construir tensões e desequilibrar o estado habitual das relações do sujeito com o mundo externo” (GINZBURG, 2012, p. 43).

Por essa razão, parece possível afirmar que a literatura de Rubem Fonseca carrega em si a consciência da problemática que envolve a violência nas comunidades humanas, sobretudo no contexto urbano, altamente dependente dos aparatos de controle e manutenção da ordem. Uma certa visão de mundo presente na obra de Fonseca, por isso, concorda com o pensamento nietzschiano e com as colocações do filósofo acerca da vida: “a vida mesma é *essencialmente* apropriação, ofensa, sujeição do que é estranho e mais fraco, opressão, dureza, imposição de formas próprias, incorporação e, no mínimo e mais comedido, exploração” (NIETZSCHE, 2005a, p. 154-155). Uma literatura como essa só poderia ter como espaço as margens, os ringues de luta livre, os prostíbulos, as delegacias de polícia, locais nos quais, de modo mais evidente, há essa lógica conflitiva, em que a violência transgressora e a moral entram em embate, demonstrando que, conforme afirma René Girard, “o problema número um de qualquer comunidade humana: a violência interna” (GIRARD, 2012, p. 28).

O pessimismo que fica aparente, portanto, condiz com um largo braço da tradição filosófica e do pensamento ocidental, a qual enfatiza as diversas formas de atuação humana que se impõem como desafios para o progresso da civilização, estando, não raro, a violência no centro das preocupações, em suas diversas formas, mas em especial a agressão física cometida contra outro indivíduo.

1.5 Deus está morto: cultura e civilização em crise

Caberia perguntar o porquê de na literatura, aqui posta em questão, figurar uma visão de mundo que seria tão pessimista, dando à violência a vitória sobre os valores e práticas que buscariam contê-la. Tomando o pensamento religioso como parte de uma lógica dedicada à contenção ou resolução do problema, Girard afirma que a instituição do sacrifício, desde a antiguidade, mesmo em comunidades primitivas, funcionaria com vistas a deslocar a violência que assola uma comunidade para uma vítima que pudesse sofrer uma violência “purificadora”. No entanto, com a falha desse mecanismo, Girard afirma igualmente a falha na contenção do grande problema:

A crise sacrificial, ou seja, a perda do sacrifício, é a perda da diferença entre a violência impura e a violência purificadora. Quando se perde esta diferença, não há mais purificação possível e a violência impura, contagiosa, ou seja, recíproca, alastra-se pela comunidade. (id., 1990, p. 67).

Isso poderia ser lido, em alguma medida, como algo relacionado ao fato de que “a crise da religião é um dado fundamental de nosso tempo” (id., 2012, p. 11), isto é, ainda que a religião não fosse capaz de oferecer uma proteção divina contra a violência, sem dúvida o seu domínio correspondeu, durante um longo período histórico, ao domínio de valores morais contrários à perpetuação desse problema, sobretudo a partir de uma visão de mundo judaico-cristã, capazes de distinguir entre o purificador e o impuro. Em razão disso, seria possível supor que, na literatura de Fonseca, observa-se justamente um enfraquecimento da crença nesses valores, por mais de uma razão, ao passo que a violência toma conta de um cenário cada vez mais amplo.

Tendo isso em vista, o aforisma da morte de Deus, um dos mais conhecidos da filosofia nietzschiana, apesar da conotação religiosa popularmente a ele atribuída, aponta em direção a um mundo em que a ausência de parâmetros tornou-se a regra:

O maior acontecimento recente - o fato de que “Deus está morto”, de que a crença no Deus cristão perdeu o crédito [...] algum sol parece ter se posto, alguma velha e profunda confiança parece ter se transformado em dúvida: [...] o nosso velho mundo deve parecer cada dia mais crepuscular, mais desconfiado, mais estranho [...] e tudo quanto irá desmoronar, agora que esta crença foi minada, porque estava sobre ela construído, nela apoiado, nela arraigado: toda a nossa moral europeia (NIETZSCHE, 2012, p. 207).

Pela perda de valores, no sentido desse pensamento, mas também em um contexto de crescimento da violência inclusive institucionalizada, em que os discursos propagados pelos meios oficiais e pela televisão visam, de modo falso, propagar a imagem de um país pacífico e livre de conflitos, divulgando uma homogeneidade falsa, torna-se patente que os indivíduos não possam se guiar totalmente apegados aos valores tradicionais, derivados da moral cristã, mas tampouco possam dele ver-se livres. Conforme Abílio Godoy, “[é] como se [...] diante dos incríveis avanços tecnológicos do final do milênio, os antigos valores humanos de honestidade, solidariedade, amizade, comunhão, etc. estivessem cada vez mais fora de moda.” (GODOY, 2009, p. 108).

Um trecho do conto “Corações solitários”, em que um repórter da seção policial assume o trabalho de simular, em um jornal da classe C, a troca de correspondências com as leitoras, mostra justamente como a crença nos valores, na própria ideia de justiça, manifestada pela ideia do divino, perde credibilidade e abre espaço para um outro tipo de comportamento:

Eu costumava sofrer muito mas agora estou resignada. Deus está de olho neles e no juízo final eles vão pagar. [...]
Resposta: Deus não está de olho em ninguém. Quem tem que se defender é você mesma. Sugiro que você grite, ponha a boca no mundo, faça escândalo. Você não tem nenhum parente na polícia? Bandido também serve. Te vira, gordinha. (FONSECA, 1989, p. 28).

Surge nesse contexto, portanto, de modo cada vez mais notório, a individualização das práticas, costumes e mesmo dos preceitos morais, não havendo um ponto de referência que possa ser coletivamente tomado, capaz de unificar a validade da conduta da comunidade. A aposta é a ação individual, ainda que seja transgressora, como deixa evidente o trecho acima, “Bandido também serve”. Em nome da resolução dos problemas que afligem a vida cotidiana, perde sentido buscar a resposta em valores decadentes. Todo o conjunto de valores culturais, no lugar de parecerem aos indivíduos parâmetros para sua atividade e garantias de uma vivência harmônica, passam a ter uma conotação negativa, limitadora, há a perda da crença na utilidade da própria cultura.

Nietzsche, mais uma vez, conduz seu pensamento para um entendimento de cultura que, em grande medida, concorda com o que é exposto na ficção de Fonseca: “o que agora se crê como “verdade”, ou seja, que o *sentido de toda cultura* é amestrar o animal de rapina “homem”, reduzi-lo a um animal manso e civilizado, *doméstico*” (NIETZSCHE, 2005b, p. 30). Seria possível uma leitura do trabalho do contista a partir de tal perspectiva, como oposto ao sentido da cultura, justamente pelo apego à transgressão, observando-a não como exceção, mas como regra dentro do contexto urbano, uma resposta à tentativa frustrada de “amestrar” o homem.

Essa ideia de oposição à cultura traz, mais uma vez, ecos do pensamento freudiano. O conhecido trabalho *O mal-estar na civilização ocidental* (1930), desde o título, remete a uma inconformidade entre o indivíduo e a sociedade que será largamente explorada pelo psicanalista neste e em outros trabalhos. Freud define a civilização como “a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si” (FREUD, 2010a, p. 49). No entanto, no mundo de Fonseca, com a suspensão dos valores da civilização e, por consequência, o abalo da lógica da regulamentação das relações dos homens entre si, “tais relações estariam sujeitas à arbitrariedade do indivíduo, isto é, aquele fisicamente mais forte determinaria conforme seus interesses e instintos” (ibid., p. 56).

A violência é, então, notoriamente, um dos campos mais afetados por essa percepção. Ao longo da evolução das sociedades as diversas alterações sofridas pelo papel da força física estiveram sempre ligadas a aparatos que pudessem controlar o seu uso e ao mesmo tempo moralizá-lo. Em um certo sentido, retomando brevemente o pensamento de Girard, todo o aparato de controle dos indivíduos por meio da força estaria ligado à possibilidade de distinguir a boa da má violência. Porém, conforme Vera Lúcia Figueiredo, na obra de Fonseca, “[é] esta ideia de que o bem e o mal não estariam numa essência das coisas [...] que

parece estar na raiz do tratamento dado à violência na ficção de Rubem Fonseca” (FIGUEIREDO, 2003, p. 19).

Isso pode ser confirmado em mais de uma das narrativas publicadas ao longo dos anos de 1960. No já mencionado “A coleira do cão”, um dos personagens que se destaca é Pernambuco Come-Gordo, assumidamente responsável por uma série de homicídios. Essa figura, colaboradora frequente da polícia, dá mostras de possuir um senso moral particular não apenas pelo seu envolvimento com o mundo do crime e o mundo da lei simultaneamente, mas por, em um trecho marcante, afirmar que matar passarinhos seria uma maldade, em posição a sua prática homicida: “E quando atiro sou capaz de acertar em qualquer coisa que passar correndo na minha frente, bicho ou homem, acho até que passarinho... mas isso eu nunca tirei a prova, acho uma maldade... Eles sabem disso, esses bandidos aqui da Barreira, e não se metem comigo” (FONSECA, 2015a, p. 167). Como comenta José Feres Sabino sobre a produção do escritor, “[n]o lugar da cultura [...] aparece a anarquia de valores e o acúmulo de clichês. Agora cada um é o criador da própria tábua de valores” (SABINO, 2018, p. 234). Os personagens de “O cobrador” e de “Feliz ano novo”, criminosos em sua prática “brutalista”, seriam outros igualmente portadores de uma moral individual.

Ao lado dessas aparentes distorções do senso moral civilizado, ficaria ainda evidente que há um aspecto da prática humana que, conforme visto, ficaria de fora do discurso dito civilizado. Como pontuado anteriormente por Bataille, os interditos não seriam capazes de abarcar toda a realidade do comportamento humano, havendo sempre o espaço para a transgressão que, conforme Freud, não deixaria de ser igualmente relevante na constituição do homem:

o ser humano não é uma criatura branda, [...] mas sim que ele deve incluir, entre seus dote instintuais, também um forte quinhão de agressividade. [...] para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão (FREUD, 2010a, p. 76-77).

Por essa razão, torna-se evidente que, em grande medida, a produção de um senso moral individual, ao lado da perda dos valores, estaria ligada à percepção da contradição entre os valores pregados e as atividades humanas recorrentes ao longo de toda a história. No contexto das margens, em que as transgressões tomam lugar, em que a violência aparece como regra, a farsa do discurso civilizado, da possibilidade de convivência harmônica entre todas as pessoas torna-se marcante. Herbert Marcuse, comentando o pensamento freudiano, afirma que “[n]a concepção freudiana, a civilização não põe termo, de uma vez por todas, a um “estado natural”. O que a civilização domina e reprime [...] continua existindo na própria civilização” (MARCUSE, 1968, p. 36). Por essa razão, o embate entre interdito e

transgressão, moral e violência, “repressão” e “instinto” (no vocabulário da psicanálise) faz parte da maioria dos grandes problemas que assolam o mundo ocidental, dito civilizado, assim como faz parte da economia do mundo produzido na ficção de Fonseca. O incômodo causado aos indivíduos, limitados em sua individualidade, e portanto transgressores, teria já sido diagnosticado por Freud, já que, segundo Marcuse, “[a] noção de que uma civilização não-repressiva é impossível constitui um dos pilares fundamentais da teoria freudiana” (ibid., p. 37).

A individualização das condutas, por outro lado, é igualmente capaz de produzir um apego à moral que não mais corresponde ao panorama geral de validade dos valores. Não raro, alguns dos personagens de Fonseca tendem, deparando-se com uma realidade caótica, a se apegarem justamente aos resquícios de ideais de ordem e justiça, os quais ao longo das narrativas não deixam de desapontá-los pela falência de sua confiabilidade.

Mais uma vez, seguindo a trilha de Nietzsche, o que se pode pensar é que a morte de Deus tardaria a ser compreendida e aceita pela sociedade, isto é, a falência dos valores que regem a sociedade dita civilizada ocorreria em um longo processo, de maneira que as interdições (para utilizar o pensamento de Bataille) seguiriam fazendo com que toda ação oposta ao *ethos* vigente fosse lida como uma transgressão. Nesse sentido, dentro da obra de Fonseca, seria possível realizar a leitura de um mundo em que a morte de Deus está anunciada, uma vez que fica evidente o fracasso e a fraqueza das regras morais impostas socialmente, cotidianamente corrompidas inclusive por aqueles que, como visto, deveriam mantê-las em funcionamento. No entanto, a repressão e o apego à moral, entre certos indivíduos, permaneceria como um sintoma da mudança que se opera, um sintoma mesmo do enfraquecimento e do questionamento da moral vigente, cada vez mais intensificado.

CAPÍTULO 2 - A verdade do corpo

Envergonhar-se da própria imoralidade: é um degrau da escada ao fim da qual nos envergonhamos da nossa moralidade

Friedrich Nietzsche, em *Além do bem e do mal*

Nas publicações dos anos de 1960, diversos são os contos em que, de alguma forma, Rubem Fonseca aborda o tema do fisiculturismo ou suas variantes. Essa prática, cuja definição geral seria a de um exercício voltado a aumentar o volume muscular, é executada sobretudo nas academias de ginástica, largamente conhecidas no século XXI mas que, àquela altura, não possuíam ainda a visibilidade que passariam a ter. A primeira ideia que surge a partir disso, sem dúvida, é a de um cultivo da boa forma física, voltado, sem meias palavras, ao aperfeiçoamento do corpo.

Em toda a repetição, não é lícito supor a coincidência. Certamente, da parte do artista, cabe considerar a intencionalidade da insistência na caracterização de seus personagens como frequentadores de academias de ginástica. Em uma breve listagem, podem ser trazidos à cena o policial de “A coleira do cão” requisitado para carregar o corpo de seu companheiro, o sujeito designado para ajudar Mandrake em seu resgate em “O caso de F.A.” e sobretudo o fisiculturista sem nome de “Fevereiro e março”. Não bastasse o aparecimento desses sujeitos em diversas narrativas aparentemente desconectadas, este último, fisiculturista e protagonista do conto de abertura de *Os prisioneiros*, volta a ser utilizado por Fonseca nas narrativas de abertura de seus dois livros seguintes, sempre carente de um nome, porém jamais carente de força física, sempre dedicado ao uso do corpo. O conto “A força humana”, que abre a publicação de 1965, segunda da década, é aquele no qual, por sua extensão e maior atenção à problemática que aflige o protagonista, podemos observar de modo mais produtivo o universo em que se insere esse personagem.

Tomando o caminho da crítica literária rumo à leitura dada a esse elemento, percebe-se que não raro a insistência na valorização do corpo é vinculada a uma redução do homem, do ser humano, a essa instância. Ao longo dos séculos, no desenvolvimento do pensamento ocidental, foi pauta da filosofia a cisão entre corpo e mente, entre natureza e espírito, em que, de modo geral, sempre esteve clara a hierarquia que colocava a dimensão física como inferior à intelectual. No mundo dos contos de Fonseca, por outro lado, parece operar, por regra, a ordem oposta, de modo que, por vezes, há inclusive a exclusão completa ou rebaixamento evidente dos trunfos intelectuais, os quais são encarados com escárnio e descrença. Mandrake, nesse sentido, comenta ironicamente a atividade dos advogados no conto já mencionado,

publicado em *Lúcia McCartney*: “Quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está enganado, advogado trabalha com os pés.” (FONSECA, 2015c, p. 73). A colocação reforça a dicotomia corpo e mente, os pés e a cabeça, rompendo com a ideia do senso comum, segundo Mandrake, de que o exercício da advocacia teria um aspecto elevado, associado ao domínio do intelecto. O mesmo par, em outro momento da produção, no conto “Madona”, será evocado pelo protagonista que afirmará: “Quem não tem cabeça precisa ter perna, minha avó sempre dizia” (id., 2015a, p. 124).

Nesse último conto mencionado, o protagonista em sua busca por uma parceira sexual realiza a mais evidente síntese da dicotomia entre sujeito e corpo, uma vez que, ao avaliar a maioria de suas pretendentes, estas acabam resumidas a um de seus atributos físicos:

Atrás da caixa, comprando uma ficha, estava essa guria de quem eu só via os olhos, e olhos assim eu nunca tinha visto [...]. E logo em seguida vi outra dona, mas essa era boca, uma boa limpa, arejada, de lábios grossos e justo nesse mesmo instante vi a terceira garota, ou melhor, vi suas pernas, longas, longas. (ibid., p. 122).

A cena em questão termina por uma escolha entre as mulheres marcada pela frase cômica do protagonista que resume seu modo de enxergá-las: “Escolhi as pernas. As pernas comiam um cheeseburger.” (ibid., p. 123).

Em *História do corpo*, o conjunto de historiadores que compõe a coletânea evidencia o conflito corpo *versus* mente desde o Renascimento, marcando inclusive a dualidade da visão religiosa acerca do próprio corpo, colocando-o ora como local do pecado e ora como símbolo do sacrifício de Cristo. Isso demonstra a heterogeneidade, e mesmo ambiguidade, que permeia o pensamento que trata desse elemento. Haveria um “duplo movimento de enobrecimento e de menosprezo do corpo” (VIGAREILO, 2008, p. 20). O corpo está sempre sujeito a hierarquias, que colocam partes nobres em oposição às indignas, a correções que buscam ampliar sua docilidade, inferiorizando-o perante os atributos do intelecto no pensamento em vigor do período do Renascimento ao Iluminismo, com repercussões até o presente.

Nesse sentido, para Tony Monti, esse movimento de exacerbação do corpo em Fonseca se relacionaria ao declínio da ordem da razão, uma vez que “[a] redução do homem ao corpo marca o vazio de garantias estruturais à civilidade. Em vez de leis e tribunais, as disputas se resolvem de modo pessoal, em assassinatos, por exemplo. A atividade sexual também se descola das instituições que a cercam.” (MONTI, 2012, p. 15). O comentário do crítico traz ainda à tona o envolvimento da sexualidade, sacralizada dentro do pensamento religioso, pelo contexto de domínio do mundano.

O investimento no corpo, por isso, aponta para um caminho que, na esteira do que afirma Nietzsche, procura naturalizar o homem, em oposição à divinização da natureza:

“Quando teremos desdivinizado completamente a natureza? Quando poderemos começar a *naturalizar* os seres humanos com uma pura natureza, de nova maneira descoberta e redimida?” (NIETZSCHE, 2012, p. 127). Não por acaso, nos contos de Fonseca, não raro, o corpo se opõe diretamente ao campo religioso: “Ele é halterofilista, doutor. Nosso Senhor Jesus Cristo não dá de saída um corpo desses pra ninguém” (FONSECA, 2015a, p. 182). O comentário de um dos policiais do conto já mencionado, “A coleira do cão”, é dirigido ao delegado Vilela e marca a descrença na possibilidade do aperfeiçoamento da força muscular por um caminho divino.

Com isso, mais uma vez, fica evidente a aproximação do trabalho de Fonseca com a noção nietzschiana de queda dos valores, da morte de Deus, percebida inclusive pelo pensador católico que é René Girard, o qual abre um de seus livros apontando justamente o declínio do pensamento religioso e de sua credibilidade no século XX (GIRARD, 2012). No panorama moderno, a religião, com sua demanda de ociosidade para o seu desenvolvimento, vê-se perdendo espaço dentro do mundo crescente do trabalho, em que os prazeres e a família, além do orgulho da laboriosidade, excluem a crença religiosa.

Como comentado, nesse contexto, o indivíduo tipicamente fonssequiano surge, sendo ele caracterizado por Vera Lúcia Follain de Figueiredo como um “indivíduo contemporâneo, que tem que criar seus próprios deuses, mergulhado na solidão a que a ausência de valores compartilhados coletivamente o condena” (FIGUEIREDO, 2003, p. 166). Por essa razão, resta a eles o alheamento tanto em relação à ordem racional quanto em relação à ordem religiosa, tornando-se “seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, [...] cujo comportamento é regido por regras morais particulares” (ibid., p. 20).

Afirmará, portanto, Figueiredo, que resta a esses sujeitos justamente o abrigo na instância do corpo: “Quando as palavras falseiam, o corpo pode funcionar como um subtítulo onde se busca algum parâmetro para a verdade [...]. O corpo passa a ocupar um espaço flutuante entre o sensível e o sentido, [...] uma espécie de identidade profunda para além das superfícies” (ibid., p. 72).

O corpo aproxima-se assim da natureza, de maneira que em diversos momentos os protagonistas de Fonseca marcam indubitavelmente sua consciência de tal feito, valendo-se de uma espécie de animalização para designar qualidades físicas, como se vê em: “Vou fazer quatro séries pro peito, de cavalo” (FONSECA, 1989b, p. 13) e “Além disso, só tocam música legal, daquelas que você *tem* que ficar ouvindo e que faz mulher boa andar diferente, como

cavalo do exército na frente da banda” (id., 2015a, p. 11), ambos os dizeres atribuídos ao fisiculturista sem nome que abre os contos das três primeiras publicações.

Essa aproximação coloca o corpo como instância amoral, assim como é dito por Nietzsche sobre a natureza, uma vez que, em oposição ao mundo dos homens, regido pela racionalidade e pelo ritmo do trabalho, a ordem natural prescinde de normas de conduta moralizantes: “Guardemo-nos de dizer que há leis na natureza. Há apenas necessidades: não há ninguém que comande, ninguém que obedeça, ninguém que transgrida.” (NIETZSCHE, 2012, p. 127).

Por sua qualidade de desconhecedor da moral, o corpo torna-se então um agente privilegiado da violência, da agressão ao outro, despreocupada de represálias. Além disso, torna-se também espaço privilegiado da transgressão erótica, como visto, associada ela mesma, sobretudo no pensamento de Georges Bataille, à violência.

2.1 O mundo está cheio de pensadores

O já mencionado “A força humana”, conto de abertura de *A coleira do cão*, é sem dúvida aquele a partir do qual pode-se melhor refletir sobre a presença do fisiculturismo, e por extensão do próprio corpo, na produção de Fonseca. Essa narrativa, relativamente mais longa do que as demais que compõem o volume, nos apresenta pela segunda vez ao fisiculturista sem nome no que constitui uma saga desse personagem tipicamente fonsequiano, alguém que anda pelas ruas do Rio de Janeiro em um misto de solidão, pessimismo e ociosidade. O relato tem início em frente a uma loja de discos onde dança um homem negro que mais tarde terá sua identidade divulgada, Waterloo, importante personagem do conto. A cena de abertura concentra em si o impasse vivido pelo protagonista, o avanço limitado, a impossibilidade de se mover, de se decidir e sair do lugar em que se encontra: “Eu queria seguir em frente mas não podia. Ficava parado no meio daquele monte de crioulos” (FONSECA, 2015a, p. 11).

Apesar de ser um frequentador assíduo do ponto em frente à loja, no momento específico do início do conto é a figura hipnótica de Waterloo, ali dançando, que torna ainda mais difícil a saída do protagonista. Desde o início, o dançarino surge no conto a partir de uma descrição que se limita a suas formas e movimentos, o seu modo de dançar, que exhibe um grande talento, e o seu físico impressionante, aparentemente nunca trabalhado em aparelhos. Conforme o conto se desenvolve, fica evidente que a figura de Waterloo surge como um oásis de irreflexão, opondo-se ao fluxo da narrativa, em que os pensamentos do narrador, suas impressões, surgem em meio aos eventos de suas andanças e da academia que frequenta.

Waterloo se coloca, desde o início, como um corpo, em um estado de natureza que desconsidera o valor da racionalização.

Com a decisão do fisiculturista de levá-lo à academia de ginástica, é reforçada de modo mais evidente tal impressão:

Waterloo de sunga saiu do vestiário. Veio andando normalmente: ainda não conhecia os truques dos veteranos [...]. Ele não sabia fazer isso, nem podia, é coisa de mestre, mas no entanto, vou dizer, aquele crioulo tinha o desenvolvimento muscular cru mais perfeito que já vi na minha vida. [...] Sob a pele fina de um negro profundo e brilhante, diferente do preto fosco de certos crioulos, seus músculos se distribuíam e se ligavam, dos pés à cabeça, num crochê perfeito. (ibid., p. 16).

Nota-se, inicialmente, a recusa mesmo à racionalização do desenvolvimento do corpo, naturalmente apresentado como perfeito. Por seu desconhecimento das técnicas de aprimoramento e melhor apresentação do físico, Waterloo mostra-se ao mesmo tempo ingênuo e superior em relação aos demais fisiculturistas. Por isso, a razão no contexto parece capaz apenas de suprimir algo naturalmente positivo, em nome da docilização do corpo, submetendo-o a normas antinaturais. Conforme Herbert Marcuse, “[m]esmo no princípio da civilização ocidental [...] a razão já era definida como um instrumento de coação, de supressão dos instintos” (MARCUSE, 1968, p. 146).

Nessa esteira, caberia dizer que Waterloo proporciona, com sua aparição no conto, um olhar para fora do chamado “princípio do desempenho”, abordado por Marcuse em seu estudo do pensamento freudiano. Esse se constituiria pelas exigências feitas em nome do desenvolvimento e manutenção da civilização às custas das renúncias feitas pelos indivíduos. Do mesmo modo, a entrada na academia de ginástica leva à adesão a uma série de regras, ditadas pelo treinador e dono do estabelecimento, João, para que o corpo de Waterloo pudesse melhor se adequar às exigências da prática esportiva ali praticada.

Tendo isso em vista, ganha sentido a afirmação de Figueiredo, segundo a qual “os personagens de Rubem Fonseca vivem os impasses criados pelo imaginário racional das sociedades modernas em que o corpo cada vez mais passa ao domínio do discurso e das práticas científicas” (FIGUEIREDO, 2003, p. 117). Também a reflexão que conduz ao aperfeiçoamento esportivo do corpo surge como um limitador da liberdade natural mesmo das formas do indivíduo. A dimensão de seus músculos passa a ser medida, observada matematicamente, retirando-os de seu estado de pureza inicialmente descrito como perfeito.

A crítica ao pensamento, então, se materializa sobretudo a partir da aparição de Waterloo, no entanto, desde esse momento, parece contaminar, em grande medida, as ações do protagonista que passa a questionar suas próprias atividades na academia de ginástica.

O interesse amoroso do protagonista, ao longo do conto, é por uma prostituta de nome Leninha, a qual aparece como sua financiadora, alguém que a ele fornece os recursos necessários para sua subsistência. A relação já de início irônica e ambígua, uma vez que, em certa medida, é a prostituta que aparece como a parte responsável por trocar dinheiro por sexo, o qual se desenvolve entre o sigilo e a entrega. Não há a constituição de um relacionamento que possa ser visto como oficial, uma vez que nenhuma das partes parece estar de fato comprometida às instituições e regras de um relacionamento amoroso. No entanto, o que chama a atenção é o interesse de Leninha em sair com o protagonista justamente para mostrá-lo, exibindo em sociedade sua boa forma física.

Em um desses encontros descritos, surge um ex-cliente de Leninha que a aborda causando desconforto e irritação ao protagonista:

Um coroa, meio careca, bem-vestido, enxuto para a idade dele. Tirou Leninha para dançar. Eu disse: “Ela não vai dançar não, meu chapa.” Ele talvez tenha ficado vermelho, no escuro, disse: “eu pensei...” Não dei mais pelota pro idiota, ele estava ali em pé, mas não existia. Disse para Leninha: “Esses caras vivem pensando, o mundo está cheio de pensadores.” (FONSECA, 2015a, p. 30).

Fica evidente, a partir do trecho que dá título ao subcapítulo, o desprezo atribuído à figura, um pensador, como é colocado. Mais uma vez, dentro do conto, o pensamento é subvalorizado, está atrelado ao erro e a uma certa inferioridade. A relação do protagonista com Leninha, em uma leitura que confirma essa hipótese, caracteriza-se pela ausência de pensamento, pela ausência de qualquer valor ou característica que possa aproximá-la de uma racionalização moralizante. O sexo e o exibicionismo conferem ao relacionamento sua tônica, o que faz com que a aproximação ao animal seja mais uma vez evocada na cena em que se comenta a atividade sexual praticada pelo casal: “mostrando o animal perfeito que eu também era, e sentindo, o que ela devia também sentir, um prazer enorme por saber que estava sendo observado com desejo” (ibid., p. 31). Sendo o corpo da ordem do animal, vê-se aqui mais uma vez a concordância com a aproximação entre homem e natureza abordada por Nietzsche. Recusando o caráter racional dos pensadores, a afirmação dos indivíduos faz-se como a dos animais, no uso do corpo, reduzindo-se, de algum modo, a ele.

Dirá, sobre esse aspecto, Figueiredo:

O corpo funciona, então, como lugar de resistência às abstrações que dessubstancializam o mundo ao nosso redor, constituindo-se no último reduto de uma materialidade e, nesse sentido, na atividade sexual [...] residiria a última possibilidade de interação entre os indivíduos (FIGUEIREDO, 2003, p. 115).

E na sequência, como pode-se supor, há a ideia de que “o sexo acaba se configurando como a única espécie de troca possível entre as pessoas” (ibid., p. 115). À frente se verá ainda

como a prostituição, uma prática de afronta à moralização da sexualidade, aproximada à violência por Bataille, pode ser lida dentro de tal entendimento de uso do corpo.

Fora do contexto específico de “A força humana”, nota-se que, na visão do fisiculturista, a instância da racionalização se confunde inclusive com uma certa ideia de status social, representada por profissões de prestígio e a suposta organização da vida de seus representantes, em acordo com a civilização e suas regras. Do lado contrário, então, o fisiculturista marginal rege sua vida pela errância, a ausência afirmada de falta de planejamento. Afirma ele em “Fevereiro e março”:

Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira, e outros homens organizados fazem isso. Eu - eu vaguei pela rua, olhando as mulheres. (FONSECA, 1989b, p. 13).

E em um trecho adiante, o pensamento ganha continuidade e inclusive apresenta um certo pessimismo associado a sua condição: “eu nem mesmo sabia se iria sair quebrando a cara de pessoas que não conhecia. É o lado ruim do sujeito não ser banqueiro ou amanuense do Ministério da Fazenda.” (ibid., p. 14).

Esse sentimento de inferioridade perante àqueles que se encontram em posições sociais privilegiadas, em maior acordo com a ordem vigente e seus valores, chama a atenção para a aparente contradição dentro do raciocínio que parece estar presente nos contos. Embora haja a afirmação do corpo, como se viu, opondo-se a sua racionalização, parece haver igualmente um certo desejo de gozar dos bens proporcionados por uma vida pautada pela razão, de acordo com as normas morais da civilização.

O pensamento freudiano, que dá conta justamente da oposição entre os instintos, as pulsões e sua conformação e supressão em sociedade aponta para a seguinte ideia: “De fato, o homem primitivo estava em situação melhor, pois não conhecia restrições ao instinto. Em compensação, era mínima a segurança de desfrutar essa felicidade por muito tempo.” (FREUD, 2010a, p. 82). A partir de tal pensamento, ilumina-se a complexidade da recusa aqui descrita e de uma tentativa de afirmação da natureza, daquilo que parece inerente e mais íntimo ao homem, seu próprio corpo e o que pode ele fornecer em termos de gozo e privilégio. Isso porque recusando as regras que aprisionam o estatuto natural do indivíduo, racionalizando-o e moralizando-o, recusa-se em igual medida a proteção garantida pela sociedade e suas leis. Certamente seria lícito aqui retomar o impasse, a aparente imobilidade do protagonista de “A força humana”, já mencionado. A condição de estagnação poderia assim significar o estar entre uma entrega ao corpo e uma submissão deste às demandas da vida social.

Apesar dessa posição de aparente inércia verificada no conto de 1965, já em 1969, na aparição do fisiculturista em “O desempenho”, tem-se o que pode significar um avanço, ou ao menos um movimento rumo à afirmação do corpo. Como se verá, o desfecho do personagem se dará nos ringues de vale-tudo. O uso da força, nesse contexto, se concretiza em uma violência controlada pelas regras do ringue, ainda que brutal.

Já em “A força humana” a inclinação do protagonista a tal uso de sua força parecia estar em questão, já que os lutadores que treinavam junto a ele na academia de ginástica eram tidos em boa conta, por sua preocupação alheia à futilidade do aprimoramento estético. Afirma o fisiculturista de Fonseca: “a turma do vale tudo: [...] estes não dão bola pra modelagem, só querem força para ganhar melhor sua vida no ringue: não se aglomeram na frente dos espelhos, não chateiam pedindo instruções” (FONSECA, 2015a, p. 22). No entanto, ainda nesse momento do relato, o sujeito de Fonseca mostra-se claramente excluído do universo da luta, sendo apenas um observador respeitoso, alguém que, em alguma medida, está ainda preocupado com a “modelagem”, seguindo parte do programa proposto pelo dono da academia que visava fazer do fisiculturista um campeão em seu esporte. O corpo, aqui, dá significado à oposição entre o belo e a força, indicando uma escolha de significação do corpo feita pelo protagonista.

Há um momento da narrativa que poderia ser lido justamente como uma ruptura, o passo ausente que precisava ser dado e que aparentemente será o responsável pela mudança do protagonista visível no conto da publicação seguinte da década. Trata-se da realização de uma queda de braço, uma disputa absolutamente reduzida à força física, entre o fisiculturista e Waterloo. Este, levado à academia pelo protagonista, termina por despertar uma espécie de ciúme, uma vez que a atenção de João passa do fisiculturista para Waterloo, aparentemente mais apto a conquistar uma vitória no mundo do fisiculturismo. O desafio da queda de braço, por isso, surge como uma disputa final, para conceder apenas a um deles a posse da força, valor presente desde o título do conto e que terá nesse momento sua máxima relevância.

O fisiculturista vence então seu rival e é essa vitória que parece ser decisiva para seguir a dita verdade do corpo, para conseguir, por fim, libertar-se da estagnação descrita inicialmente no conto, em frente à loja de discos. Diz o narrador sobre o momento da derrota de Waterloo:

Ele ficou agarrando minha mão, como uma longa despedida sem palavras, seu braço vencido sem forças, escusante, caído como um cachorro morto na estrada. Livrei minha mão. [...] Me vesti sem tomar banho, fui embora sem dizer palavra, seguindo o que meu corpo mandava, sem adeus: ninguém precisava de mim, eu não precisava de ninguém. É isso, é isso. (ibid., p. 27-28).

A partir disso, pode-se ligar a ideia de seguir os mandamentos do corpo à negação dos mandamentos da civilização. Sendo assim, a própria possibilidade de crença nos dizeres de um outro, nos discursos verbalizados, torna-se nula. O corpo será o lugar privilegiado para desmentir ou confrontar aquilo que se diz. Logo na primeira passagem de “Fevereiro e março” a validade do que diz uma das personagens, a Condessa, é afetada pela possibilidade da mentira, enquanto seu corpo, prova material, não abre brechas para a desconfiança:

Era uma velha, mas podia dizer que era uma mulher nova e dizia. Dizia: põe a mão aqui no meu peito e vê como é duro. E o peito era duro, mais duro que os das meninas que eu conhecia. Vê minha perna, dizia ela, como é dura. Era uma perna redonda e forte, com dois costureiros salientes e sólidos. Um verdadeiro mistério. Me explica esse mistério, perguntava eu, bêbado e agressivo. Esgrima, explicava a condessa, fiz parte da equipe olímpica austríaca de esgrima - mas eu sabia que ela mentia. (id., 1989b, p. 13).

O lugar do discurso, portanto, entra na economia desse conto de modo desfavorecido. Há pouco apreço àquilo que é dito, a palavra parece conservar em si certa crença na possibilidade de existência da verdade ou na validade do procedimento da razão. Do mesmo modo, há aqui também a resistência à racionalização do corpo, o qual deve permanecer como mistério inexplicável, fruto de uma natureza anterior ao discurso.

Mais uma vez, Monti lê essa relação entre corpo e palavra apontando para a hostilidade na relação entre os sujeitos em relação ao não compartilhamento de valores coletivos: “Em Fonseca, os encontros são difíceis porque quase nunca há linguagem possível para um acordo. Falha o diálogo, a lei objetiva compartilhada ou mesmo a crença no entendimento. O outro é sempre um opressor. As identidades são diminuídas ao corpo.” (MONTI, 2012, p. 67). Reduzidos a seus corpos, por extensão, não resta alternativa aos sujeitos de Fonseca a não ser a sobrevivência a partir deles, a partir das mais variadas práticas, entre as quais facilmente se destacariam as já citadas prostituição e luta.

Um modo inusitado, porém, de valer-se do corpo como fonte de recursos inclusive financeiros que surge nesse mesmo conto é a literal venda do sangue. O fisiculturista enfaticamente menciona essa prática por ele realizada em mais de um momento da narrativa, colocada, junto à prestação de serviços para a academia de ginástica, como sua fonte primordial de renda. Vendo-se envolvido com os ditos membros de uma nobreza estrangeira que são apresentados ao leitor desde o parágrafo inicial de “Fevereiro e março”, o fisiculturista é convidado a explicar ao conde os meios que garantem sua subsistência:

Eu expliquei para ele, também curto, que para viver não é preciso muito dinheiro [...]. Continuei: na academia eu faço ginástica de graça e ajudo o João, que é o dono, que ainda me dá um dinheiro por conta; vendo sangue pro banco de sangue, não

muito para não atrapalhar a ginástica, mas sangue é bem pago e o dia é, que deixar de fazer ginástica vou vender mais e talvez viver só disso (ibid., p. 19).

Essa possibilidade de viver apenas da venda do sangue parece improvável do ponto de vista prático, mas evoca um modo radical de viver do corpo. A conversa com o conde, então, se desenvolve a partir desse interesse pela vida prática do fisiculturista partindo para uma tentativa de cooptá-lo por meio de uma proposta que supostamente mudaria radicalmente a realidade do protagonista fonsequiano. A resposta deste, no entanto, é a reiteração da indisposição frente à palavra do outro. Apesar da possibilidade de ser alçado para fora do círculo de marginalidade ao qual pertence, o fisiculturista recusa-se a sequer ouvir o que tem a propor o conde:

Depois o conde disse que tinha uma proposta muito interessante para me fazer e que se eu aceitasse eu nunca mais precisaria vender sangue [...]. Não quis ouvir a proposta do conde, não deixei que ele a fizesse [...]. Disse para ele, nada do que o senhor tenha para me dar me interessa. [...] Não deixei. Fui-me embora. Não quis explicações. Afinal, elas de nada serviriam. (ibid., p. 19).

Abandonadas as explicações e sua validade, abandona-se a possibilidade de confiança no outro. Conforme afirma Jaime Ginzburg “[a] problematização da possibilidade de confiar no outro [...] está presente na pauta dos problemas da contemporaneidade” (GINZBURG, 2009, p. 68), o que estaria associado justamente a um retorno ao domínio da força e do emprego da violência como regra.

Em síntese, conforme Figueiredo, nota-se que “os personagens de Rubem Fonseca vivem numa sociedade em que, ao eclipse da ordem transcendente, seguiu-se o eclipse da crença no fio condutor da razão” (FIGUEIREDO, 2003, p. 165). A aposta do corpo contra a razão se mostra justamente na venda do sangue, a venda do corpo, em certa medida, em oposição às palavras dos membros da nobreza.

2.2 Operários em seu ofício: corpo e comércio

A ideia de “vender o sangue”, brevemente mencionada anteriormente, abre o caminho para uma discussão que complexifica a relação entre o corpo e o mundo do trabalho, uma vez que traz à tona a possibilidade da venda de algo que à primeira vista seria tomado como alheio à possibilidade do comércio. Se por um lado a prática mencionada pode causar espanto, por outro ela retoma de modo bastante emblemático o fato de que, por meio do fisiculturismo, o qual se presentifica como uma fonte de renda, o corpo é o veículo para a obtenção de recursos financeiros que garantem a subsistência. Neste caso, portanto, o corpo, antes visto como a parte natural do homem, uma garantia de verdade em meio a um mundo castigado pela

descrença nos valores da razão, da civilização e por conseguinte da própria moral, mostra-se cooptado pela lógica do desempenho, da regra.

O fisiculturista acompanhado ao longo de sua saga, certamente consciente de seu lugar dúbio, como já demonstrado, é tentado em mais de um momento a abrir mão de sua liberdade sobre o uso do corpo para então doutriná-lo, seguindo as regras severas impostas nas academias de ginástica, as quais, se seguidas, colocam como promessa um sucesso futuro. João, personagem já tratado, dono da academia e espécie de mentor do fisiculturista em parte de sua trajetória, aparece em “A força humana” como o responsável por incentivar um comprometimento sistemático para com o aprimoramento do corpo que teria como resultado o sucesso financeiro. O próprio personagem se coloca como um antigo campeão no mundo do esporte, fazendo de si mesmo um modelo para seus pupilos, em especial Waterloo e o protagonista do conto.

Nesse sentido, dentro do enredo há um trecho que merece especial atenção por concentrar a exposição da submissão do corpo à disciplina racionalizada:

“Como é que você pensa que eu cheguei ao ponto em que eu cheguei? Foi sendo o melhor físico do ano. Mas tive que fazer força, não foi parando a série no meio não, foi malhando de manhã e de tarde, dando duro, mas hoje tenho academia, tenho automóvel, tenho duzentos alunos, tenho o meu nome feito, estou comprando apartamento.” (FONSECA, 2015a, p. 14).

Essa forma de encarar a prática do fisiculturismo como um ofício termina por resultar em uma série de conflitos, sobretudo com o protagonista, o qual se coloca justamente como alguém resistente à doutrinação ou coação exercida por seu mentor. Além da necessidade de executar com disciplina as atividades dentro da academia, João termina por inclusive estender sua influência sobre as atividades realizadas do lado de fora, na vida privada do fisiculturista. Como não poderia deixar de ser, em dado momento, o uso do corpo no âmbito além do fisiculturismo torna-se alvo de uma tentativa de controle, já que João faz observações quanto à atividade sexual do protagonista.

Sobre a relação do protagonista com sua companheira, João realiza críticas no intuito de inibir a atividade sexual em prol do desempenho no esporte: “João olhou para mim com cara de amigos-amigos-negócios-à-parte, com cara de contar dinheiro; já se respaldava no crioulo? — “essa garota não serve, arranja uma que queira uma vez só por semana, ou duas, e assim mesmo maneirando.”” (ibid., p. 20).

Aqui ressurgem, portanto, o interesse sobre a figura de Leninha, prostituta e espécie de namorada ou romance secreto do protagonista. Essa atividade por ela exercida, responsável, ao que tudo indica, não apenas por seu próprio sustento como pelo sustento do fisiculturista,

reforça de modo evidente a lógica do uso do corpo enquanto meio de sustento tanto individual quanto comunitário.

Com esse panorama, torna-se evidente, mais uma vez, a colocação do corpo em um lugar intermediário, entre a racionalização, a partir de regras e de sua submissão à lógica do trabalho, e a liberdade de exercer livremente seus impulsos e inclinações sexuais, bem como o emprego da força de modo alheio à disciplina da academia de ginástica.

A prostituição, especificamente, nesse contexto, ganha um lugar privilegiado por sua condição essencialmente paradoxal. Conforme afirma Bataille, “em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; [...] enquanto impulso imediata, ela poderia atrapalhar o trabalho: uma comunidade laboriosa, no momento do trabalho, não pode permanecer a sua mercê” (BATAILLE, 2021, p. 74). Desse modo, o que fica evidente é que a prostituição ocupa ao mesmo tempo o lugar de violência, enquanto atividade sexual erótica, e de trabalho, sendo a prostituta, em alguma medida, parte da dita “comunidade laboriosa”. Em razão disso, o interesse de Fonseca pela prostituição, sobretudo aliada ao caso do fisiculturista, ilumina o lugar complexo ocupado pelo uso do corpo em seu trabalho.

Não por acaso, diversas são as personagens prostitutas criadas por Fonseca, além de Leninha. No conto “O caso de F.A.” todo o conflito se desenvolve em razão de uma prostitua e toma lugar em um prostíbulo; em “O inimigo” há a presença de prostitutas e, de modo emblemático, o célebre romance de Fonseca *A grande arte* dá conta da investigação de uma série de assassinatos de prostitutas. A repetição sistemática do interesse por essa classe de trabalhadoras impede que esse grupo seja tratado como qualquer outro dentro da produção do autor, cabendo avaliar de modo mais atento sua relevância.

Em razão disso, dentro do contexto das publicações da década de 1960, nenhum conto parece mais emblemático, tratando-se do tema, do que “Lúcia McCartney”, que inclusive nomeia o último livro de tal decênio, publicado em 1969. A personagem que dá título ao conto é ela mesma uma jovem prostitua que, dentro da trama, termina envolvida emocionalmente com um de seus clientes, um homem mais velho de nome José Roberto.

O paradoxo de Lúcia McCartney concentra-se, é possível dizer, no fato de que seu trabalho se confunde com a satisfação sexual instintual do outro. A prostituição, historicamente, esteve associada à submissão da figura feminina a uma lógica de poder instituída dentro do universo do comércio. O que se compra, portanto, é a possibilidade de submeter o outro aos desejos atrelados à satisfação erótica daquele que pode dispor da quantia necessária. Sem dúvida, a ideia do dispêndio, colocada por Bataille e já abordada anteriormente, faz-se aqui extremamente pertinente, já que o gasto de energia sexual e de

recursos financeiros não vê nenhum fim evidentemente produtivo alcançado na lógica racional do mundo do trabalho. Apenas para a prostituta, poderia-se dizer, há um ganho essencial, a captação do recurso que, embora a torne maculada do ponto de vista moral, permite sua sobrevivência nas sociedades capitalistas (e mesmo antes do advento de tal sistema econômico).

A prostituição, dessa maneira, coloca o corpo como objeto a serviço do outro, submetendo-o ao mesmo tempo à lógica racionalizante do mundo do trabalho e à lógica imoral e não refletida do mundo da satisfação erótica. Sobre essa prática, diz Marcuse que “[a] força plena da moralidade civilizada foi mobilizada contra o uso do corpo como mero objeto, meio, instrumento de prazer” (MARCUSE, 1968, p. 176), atestando que, embora esteja inserida no sistema de circulação do capital, a prostituição ocorre em um espaço alheio à dominação moral vigente.

Sobre esse aspecto, mais uma vez o pensamento de Georges Bataille é iluminador, já que, em sua divisão do real entre o interdito e sua transgressão, torna-se evidente a localização dessa figura marginal no espaço transgressor. Afirma o filósofo que, no caso da prostituta, sua vida é “votada à violação do interdito” (BATAILLE, 2021, p. 158).

Apesar do que à primeira vista poderia ser inferido, tomando toda atividade sexual como, em certa medida, transgressora, a atividade da prostituição é especialmente problemática dentro do panorama das relações sexuais em razão de sua realização justamente no espaço marginal em que as violações dos interditos ocorrem. Aponta Bataille que, ao contrário dos animais, ainda que a prática sexual humana seja exercida de modo livre dos preceitos morais que a limitam, essa jamais pode de fato ver-se independente de tais regras em razão da impossibilidade de seu esquecimento. Em razão disso, não haveria a possibilidade de libertação completa de certa carga moralizante que paira sobre a sexualidade, já que, conforme o filósofo, “o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, restrições definidas” (ibid., p. 74).

A intriga do conto “Lúcia McCartney” parece passar justamente por esse conflito, já que ainda que a protagonista deseje desenvolver junto a um de seus clientes um relacionamento romântico, pautado pelos moldes próximos aos dos relacionamentos convencionais, ela não consegue se libertar da carga estigmatizante que aparentemente domina a visão de seu amante.

O trabalho, conforme já colocado, dentro do pensamento de Bataille e de outros pensadores (como se dá em Freud na lógica do princípio de realidade), é o que limita e impõe interdições à atividade sexual, sendo esta colocada no campo das transgressões, do erotismo

ao rompê-las. No entanto, causando estranhamento, Fonseca traz a linguagem própria do mundo do trabalho para a realidade de Lúcia McCartney, colocando-a em uma posição inclusive relativamente privilegiada em oposição a sua posição de desprestígio do ponto de vista moral. A prostituta, em um de seus diálogos com seu interesse amoroso dirá:

“Ganho
 - regularmente.
 - mais do que uma datilógrafa.
 - mais do que um gerente de banco.
 - mais do que uma operária.
 - mais do que um coronel do Exército.” (FONSECA, 2015c, p. 30).

Junto a tais considerações sobre sua remuneração, a qual mostra-se superior mesmo à de trabalhadores tomados em alta conta dentro da sociedade, a personagem apresenta ainda certo orgulho e um senso crítico que a protegeria contra o senso-comum que tende a rebaixar sua atividade:

“Não tenho vergonha de ser prostituta.
 Meu trabalho não é pior do que
 - o de uma lavadeira que lava cuecas.
 - o de uma massagista.
 - o de uma arrumadeira que limpa banheiros.
 - o de uma dentista.
 - o de uma ginecologista.” (ibid., p. 31).

Tendo isso em vista, a associação íntima e problemática entre o mundo do trabalho e a sexualidade fica evidenciada na obra de Fonseca. A figura da prostituta, embora central para essa leitura, não é a única envolvida em tal simbiose. Evidentemente, aqueles que usufruem desse serviço estão igualmente envolvidos em sua existência, fato sistematicamente demonstrado por Fonseca, o que ainda será melhor explorado adiante. Em razão dessa troca, em certo momento da descrição da relação do fisiculturista com sua companheira, o momento do término, parece haver o que poderia ser chamado de uma inversão de papéis, já que ele, sustentado por alguém que se vale de seu corpo como veículo de satisfação sexual, se descreverá como um operário durante um último momento de intimidade partilhada com Leninha: “deitei ao seu lado, arranquei a roupa que a envolvia, beijei seus seios, me excitei pensando em antigamente, e comecei a amá-la, como um operário em seu ofício” (id., 2015a, p. 31).

Em última análise, pode-se afirmar que a linha de pensamento que leva à ideia de uma comercialização-racionalização do corpo lida justamente com a sua introdução enquanto elemento natural na lógica artificial do mundo do trabalho, criada pelos próprios seres humanos ao longo do desenvolvimento das sociedades e de suas necessidades. A já colocada recusa ao trabalho, por isso, seria de fato a recusa ao uso do corpo, o que é responsável por

desencadear a errância ociosa de grande parte das personagens de Fonseca. Uma errância que proporciona, ao contrário do que ocorre nos casos acima abordados, a não moralização ou o não julgamento enquanto imoral do corpo pelo trabalho. Um personagem como o fisiculturista de Fonseca isenta-se, a um só tempo, da burocracia a ele oferecida por João, na academia de ginástica, e da imagem negativa vinculada às prostitutas em sociedade. Em sua baixa necessidade de recursos para sobreviver, há sobretudo uma recusa àquilo que, a despeito da possibilidade de uma melhora de vida, resultaria em uma substancial perda de liberdade.

Voltando ao tema do vale-tudo, então, seria essa a forma encontrada pelo fisiculturista de, de fato, exercer a liberdade de sua força, no espaço do ringue. Este, caracterizado ao mesmo tempo pela suspensão e pela presença de regras, assim como é o caso da prostituição, parece apresentar uma contradição ao leitor. O mundo do trabalho e a transgressão por meio da violência se unem em um espetáculo público que seria motivo de violenta repressão em qualquer outro espaço da sociedade. Há um ápice de liberdade para o uso violento da força proporcionada ao próprio lutador, caracterizando uma distinção em relação ao caso da prostituta, a qual não detém a liberdade erótica proporcionada a seu cliente.

A violência, no caso do vale-tudo, surge talvez como uma racionalização da própria violência, visando um tipo de resultado, um certo “desempenho”, como o nome do conto indica, que remete à lógica do desempenho dentro da sociedade pensada por Marcuse. No entanto, a imagem criada por Fonseca está de fato muito distante daquilo que seria aceitável dentro da produtividade comum:

golpeio a cara de Rubão bem em cima do nariz, um, dois, três — agora na boca — de novo no nariz — pau, cacete, porrada — sinto o osso quebrando — Rubão levanta os braços para tentar impedir os golpes, sangue começa a brotar de toda a sua cara, da boca, do nariz, dos olhos, dos ouvidos, da pele (id., 2015c, p. 15).

Por fim, o que se nota é que dentro do universo fonsequiano mesmo as práticas que estão associadas ao mundo do trabalho se encontram fora dele. Conforme Bataille afirma sobre o erotismo, a prática dos trabalhadores de Fonseca parece ter espaço em ambientes situados fora do mundo, academias, prostíbulos, ringues de vale-tudo. São, em razão disso, trabalhadores secretos, invisíveis aos olhares que se dirigem às linhas de produção das fábricas e aos empregados do comércio. Ainda assim, no entanto, são eles trabalhadores indispensáveis à lógica do dispêndio improdutivo descrita por Bataille que regula o mundo visto por Rubem Fonseca.

2.3 Quem diz o que os outros querem ouvir é a televisão

A frase acima, tomada como um título, parte do romance *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto*, de 1997. Nela o que Fonseca parece identificar no centro do discurso televisivo é seu comprometimento com o pensamento conservador, isento de emitir opiniões ou considerações que possam em qualquer medida soar como disruptivas, contrárias ao senso-comum e a preceitos morais já consolidados. A televisão, além disso, poderia ser lida como a metonímia dos veículos de comunicação em massa como um todo, por ser ela o veículo que concentra, de modo mais evidente, a massa de espectadores cativos em todo o mundo.

Douglas Kellner, pensador americano que dá conta justamente dos fenômenos da cultura da mídia, aponta a televisão como responsável por uma transformação na relação das massas com a cultura da mídia. Afirma ele que “foi só com o advento da televisão, no pós-guerra, que a mídia se transformou em força dominante na cultura” (KELLNER, 2001, p. 28). Em razão disso, seu domínio pode ser percebido de modo bastante presente já nos escritos de Fonseca da década de 1960, na qual o Brasil passava por um processo de modernização que cada vez mais levava esse objeto a diversos lares.

Junto à influência televisiva, ganha espaço na sociedade a imposição de um padrão estético cada vez mais definido que controla ou ao menos seleciona o aceitável em relação especificamente ao que se refere ao corpo. Essa moderna forma de racionalização e de controle dos corpos dos indivíduos passa a ser cultivada por meio da apresentação de figuras nas telas dos cinemas e das televisões nos lares que servem de modelos a serem seguidos, vendendo ao público a imagem do sucesso.

Como não poderia ser diferente, o fisiculturista de Fonseca, cultivador da boa forma física pela própria natureza de sua prática esportiva, em mais de uma narrativa, é tentado e induzido a se incorporar ao discurso desse setor da cultura da mídia. Entre as promessas feitas a ele pelo já mencionado João, em mais de um momento surge a promessa da fama televisiva: ““Puxa! com a pinta que você tem, sendo campeão! já imaginou? Retrato no jornal... Você vai acabar no cinema, na América, na Itália, fazendo aqueles filmes coloridos, já imaginou?”” (FONSECA, 2015a, p. 19).

A televisão está associada, portanto, a um certo comércio do corpo pela valorização da estética, o que fica ainda mais evidente em “O desempenho”, conto que, embora já não lide especificamente com as academias de ginástica e com o aprimoramento da forma, lida

diretamente com o corpo em si, lugar de uma série de promessas de sucesso ligadas à esfera financeira e à aquisição de bens de consumo desejados pela população em geral:

Rubão gira e de costas me acerta o pé no pescoço — das arquibancadas vem um som de onda do mar quebrando na praia — com um físico desses você vai acabar no cinema, mulheres, morango com creme, automóvel, apartamento, filme em tecnicolor, dinheiro no banco (id., 2015c, p. 12).

O fato de ter uma boa forma surge, nesse contexto, como uma aparente garantia de um sucesso dificilmente alcançável para a maioria das pessoas. Isso porque, a essa altura, está consolidada no imaginário coletivo a aparência do sucesso, o parâmetro que distingue o que deve do que não deve ser apreciado. Segundo Kellner: “Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade.” (KELLNER, 2001, p. 9).

Por isso, dentro da obra de Fonseca, no polo oposto às personagens que apresentam corpos adequados ao padrão midiático, situam-se também os infelizes fadados ao insucesso, apesar de seus esforços. São duas as figuras marcantes nas publicações iniciais, o personagem Corcundinha de “A força humana” e o paraplégico de “O gravador”, os dois primeiros contos de *A coleira do cão*. O primeiro, membro ativo da academia de ginástica, embora se esforce muito mais do que seus companheiros, por uma condição física inalterável, uma deformação causada por uma doença, jamais torna-se alvo das promessas de sucesso. Do mesmo modo, o paraplégico que conquista pelo telefone uma mulher a quem admirava, ao ser colocado diante dela sofre uma recusa que o redireciona a um aparentemente inevitável isolamento em relação ao corpo social.

Apesar do bem-estar oferecido dentro desse discurso, como tem sido tratado no caso da relação do corpo com sua doutrinação em Fonseca, também a possibilidade da fama termina por ser recusada, negando de modo evidente todo o discurso televisivo que a essa ideia está associado. Em uma das passagens marcantes de “A força humana” é oferecida a Waterloo essa possibilidade, caso ele esteja disposto a adotar a disciplina da academia de ginástica. A resposta, inesperada, que aponta um alheamento em relação ao senso comum, surpreende o dono da academia:

“Posso fazer você famoso, você quer ficar famoso?”, perguntou João. “Pra quê?”, perguntou Waterloo, realmente interessado em saber para quê. “Pra quê? Pra quê? Você é gozado, que pergunta mais besta”, disse João. Para que, eu fiquei pensando, é mesmo, para quê? Para os outros verem a gente na rua e dizerem lá vai o famoso fulaneco? “Para que, João?”, perguntei. João me olhou como se eu tivesse xingado a mãe dele. (FONSECA, 2015a, p. 17).

Para a pergunta colocada por Waterloo, a resposta traz em sua composição o conjunto de bens de consumo, marcadores de status social, vinculados à fama e ao discurso da cultura da mídia:

“O senhor não explicou pra quê”, disse Waterloo respeitosamente. “Então explico. Em primeiro lugar, para não andar esfarrapado como um mendigo, e tomar banho quando quiser, e comer - peru, morango, você já comeu morango? - e ter um lugar confortável para morar, e ter mulher, não uma nega fedorenta, uma loura, muitas mulheres andando atrás de você, brigando para ter você, entendeu? Vocês nem sabem o que é isso, vocês são uns bundas-sujas mesmo.” (ibid., p. 17).

O incômodo despertado em João, por sua vez, parece estar justamente ligado ao rompimento de uma certa “moral de rebanho”, como definiria Nietzsche, a condição de submissão do indivíduo a uma moral exterior a ele que não lhe traria benefícios além de estar sujeito às necessidades e desmandos da coletividade. Em relação à opinião destoante do discurso comum colocada pelo fisiculturista e por Waterloo caberiam as palavras do filósofo:

O quanto de perigoso para a comunidade, para a igualdade, existe em uma opinião, num estado ou afeto, numa vontade, num dom, passa a constituir a perspectiva moral: o temor é aqui novamente o pai da moral. Quando os impulsos mais elevados e mais fortes, irrompendo passionalmente, arrastam o indivíduo muito acima e além da mediania e da planura da consciência de rebanho, o amor-próprio da comunidade se acaba, sua fé em si mesma, como que sua espinha dorsal, é quebrada: portanto, justamente esses impulsos serão estigmatizados e caluniados. [...] tudo o que ergue o indivíduo acima do rebanho e infunde temor ao próximo é doravante apelidado de *mau*; a modalidade modesta, equânime, submissa, igualitária, a *mediocridade* dos desejos obtêm fama e honra morais. (NIETZSCHE, 2005a, p. 88).

A recusa à fama, expressa por Waterloo, não poderia estar ligada senão a uma recusa ao próprio aparato midiático responsável pela formação de opiniões em meio às massas de indivíduos espectadores. No contexto dos anos de 1960, a televisão ganhava força sobrepondo-se à influência do rádio, até então o veículo de comunicação em massa por excelência. Kellner, uma vez mais, caracteriza esse veículo justamente pelo seu comprometimento com a moral vigente, o *ethos* coletivo responsável por moldar e limitar a mentalidade dos indivíduos: “A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes.” (KELLNER, 2001, p. 11).

Tomando, nesse sentido, a afronta à ideologia dominante da cultura da mídia pelos personagens como uma possibilidade para compreender a própria literatura pretendida por Fonseca, torna-se relevante o pensamento de Luciana Coronel, segundo quem Fonseca “parece ter entendido que a situação histórica da hegemonia da indústria cultural no Brasil demandava uma literatura que, ao invés de recusar-se a enfrentar o cenário de massificação

cultural que se configurava, se habilitava a problematizá-lo por meio da interação crítica” (CORONEL, 2006, p. 206).

Essa problematização ganha ainda mais relevância quando se nota o contexto específico de sua publicação, sob a vigência de uma ditadura militar diretamente ligada ao controle sobre as produções que circulavam no país. Idelber Avelar indica que o regime operava fazendo uso específico do meio de comunicação em questão a seu favor: “a maquinaria ideológica operava a todo vapor; a televisão disseminava mensagens diárias sobre o paraíso da modernização” (AVELAR, 2003, p. 53). Por essa razão, a televisão pode ser lida como uma instância duplamente problemática, uma vez que, além de essencialmente se valer de um discurso conservador, estava à época atrelada à disseminação das mentiras propagadas pelos militares.

A literatura de Fonseca faz-se, assim, “um espaço de resistência e de combate, no qual narrava-se com brutalidade as cenas e situações que à televisão cabia esconder, um espaço no qual procurava-se desconstruir e confrontar a retórica do ‘país que vai pra frente’, da euforia patriótica da grandeza da Nação.” (CORONEL, 2005, p. 10).

É justamente então em razão da tomada de uma posição crítica em relação aos meios de massa em geral, mas em especial à televisão, que o livro publicado por Fonseca ao fim da década trará desde o título a alusão aos bens produzidos pela dita indústria cultural. Já a mencionada prostituta Lúcia McCartney estará ligada, desde o nome, ao (naquele momento) ainda recente grupo de garotos de Liverpool, um sucesso mundial que chegava ao Brasil sobretudo a partir da mediação da “Jovem Guarda”.

A garota, dentro do conto, em uma carta enviada a uma rádio, demonstra claramente sua conexão com o conjunto inglês. Isso é ainda reforçado dentro da narrativa por meio de uma série de referências a canções da banda que, em certa medida, tornam-se inclusive significativas para o entendimento de aspectos do enredo. A carta a rádio parece estar dirigida a uma rádio dedicada à propagação do gênero musical então ainda incipiente: “*Sempre ouço o seu programa HOJE É DIA DE ROCK, o melhor do rádio brasileiro. Muito obrigado por transmitir diariamente a música dos THE BEATLES. Continue sempre assim.*” (FONSECA, 2015c, p. 33).

Problematicamente, no entanto, ainda em relação ao nome da protagonista, nota-se em alguma medida uma espécie de anulação de sua individualidade. Isso porque, tomando para si o nome de seu célebre ídolo, há um apagamento de sua especificidade em prol da incorporação de uma imagem artificial que se tem do indivíduo famoso. Apesar de o procedimento de mudança de nome ser comum no mundo da prostituição e ser reiteradamente

ressaltado por Fonseca, quando nos referimos especificamente ao procedimento da indústria cultural, a massificação inclusive das identidades é um problema notado por diversos pensadores.

O principal acusador e opositor do que seria a indústria cultural, Theodor Adorno, em seu ensaio no qual o termo é cunhado critica justamente a artificialidade da noção de indivíduo que se cria nos meios midiáticos:

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. [...] o que domina é a pseudoindividualidade. [...] As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 128).

Esse aspecto da alienação produzida pela cultura da mídia ganha o reforço de outros. A televisão é especificamente mencionada em “Lúcia McCartney” como um objeto de perpetuação da alienação de seus tios, reproduzindo as opiniões do senso comum, fomentando o imaginário coletivo. A personagem, embora crítica em relação à apatia que enxerga no casal de familiares, não consegue associá-la a sua própria submissão a uma forma de agir, enquanto jovem em um grande centro urbano, que não passa também da reprodução de um padrão fomentado pela mídia. Ainda conforme Adorno e Horkheimer: “Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações.” (ibid., p. 100). A condição de ouvinte, dessa maneira, análoga à de espectador, é o pressuposto para a incorporação dos parâmetros disseminados pelos meios de comunicação.

Sendo, então, a televisão uma instância formadora de opinião, do imaginário coletivo, um órgão que controla e limita o que os outros podem ou não pensar e como podem ou não agir, fica evidente a possibilidade de associação com a imagem de um juiz. Por extensão, como se sabe, os próprios espectadores, imbuídos de um certo direito que a eles parece ter sido dado pelos meios de comunicação, tornam-se eles mesmos juízes em relação a seus concidadãos, estendendo o controle da cultura da mídia para fora do espaço de suas produções.

Essa imagem é evocada por Fonseca no conto “O desempenho”, o qual, por se passar no contexto de uma luta, traz em sua estrutura a figura literal de um juiz. Em certo momento, no entanto, a sua imagem começa a confundir-se na narração com os bens de consumo divulgados pela mídia que são eles mesmos reguladores e marcas de um sucesso aparente: “o juiz está contando — ir embora — há sempre um juiz contando — automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro — sempre um juiz — pulley de oitenta quilos, rosca de quarenta, vida dura” (FONSECA, 2015c, p. 14).

Do mesmo modo, no contexto do espetáculo da luta-livre, a plateia personifica a figura controladora de um juiz coletivo, uma espécie de opinião pública que forma um tribunal responsável por julgar os lutadores: “olho para a arquibancada, o som que vem de lá parece uma chicotada, sou uma besta, que merda, se continuar plaft! dando bola para esses chupadores vou acabar me fodendo-em-copas plaft!” (ibid., p. 12). O narrador mostra-se, inclusive, consciente da necessidade de desvincular-se, para seu sucesso, do controle dessa instância, no entanto, a tarefa parece ser mais difícil do que o esperado.

Reforçando a associação feita entre a televisão, a figura do juiz e a plateia, é justamente a imagem da estrela de cinema que voltará a aparecer no conto, no momento em que o protagonista tem de lidar com o apelo de seus espectadores: “escuto a corja delirando na arquibancada — o que foi que eu fiz? eles sempre torceram pra mim, o que foi que eu fiz pra esses escrotos, engolidores de porra plaft, plaft, plaft ! fiquem contra mim? — com um físico desses você vai acabar no cinema” (ibid., p. 13).

Toda essa atenção à opinião alheia demonstrada em “O desempenho” contraria em grande medida, como pode ser percebido, o que fora apresentado na aparição anterior do fisiculturista. Em “A força humana”, há um trecho de especial interesse, no diálogo inicial entre o fisiculturista e Waterloo, que conduz a uma das máximas que orienta o conto em sua totalidade: “o que os outros pensam da gente não interessa, só interessa o que a gente pensa da gente” (id., 2015a, p. 13). No contexto da publicação seguinte, porém, como afirmado acima, ligada à cultura da mídia desde o título, o personagem parece mudar sua postura, mostrando-se profundamente comprometido e preocupado com as considerações dos outros.

O que se verá, em razão disso, é a associação entre a possibilidade de sucesso e a necessidade de curvar-se ao outro. Dentro do ringue de vale-tudo, o fisiculturista, de certo modo, coloca-se sob o controle de seu público, encerrando a trajetória do personagem dentro da obra de Fonseca:

de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam o meu nome — levanto os braços bem no alto — dou pulos de alegria — os aplausos aumentam — dou saltos — aplausos cada vez mais fortes — olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio. (id., 2015c, p. 16).

2.4 Sem crueldade não há festa

Se o espaço da televisão aparece no trabalho de Fonseca como aquele que fomenta, endossa e inclusive produz o conjunto de valores considerados adequados pelo senso comum, pela sociedade de modo geral, já o espaço da festa surge como o seu oposto, aquele em que

todos esses preceitos que parecem indispensáveis para o bem-estar geral encontram-se suspensos, produzindo um ambiente anárquico. Neste, portanto, encontram-se os invisíveis do discurso oficial, os pontos da sociedade escondidos pelo discurso midiático.

No conto "Fevereiro e março", para todos os efeitos, o clima é evidentemente festivo. Os meses que nomeiam o conto não deixam dúvida quanto à data que fornece a cena para os eventos da narrativa: trata-se dos dias de carnaval. Na narrativa em que o fisiculturista faz sua primeira aparição, abrindo a obra do então estreante Rubem Fonseca, os membros da academia de ginástica combinam o roteiro de sua folia em que estarão travestidos e em busca de vítimas de sua violência:

Então Fausto explicou: eu vou vestido de melindrosa e mais o Sílvio e o Toão, e o Roberto, e o Gomalina. Você não fica bem de mulher, tua cara é feia, você vai na turma de choque, você, o Russo, Beбето, Paredón, Futrica e o João. O povo cerca a gente pensando que somos bichas, nós estrilamos com voz fina, quando eles quiserem tascar, a gente, e mais vocês, se for preciso, põe a maldade pra jambrar e fazemos um carnaval de porrada pra todo lado. Vamos acabar com tudo que é bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer. Você topa? (id., 1989b, p. 14).

Essa cena inicial traz em seu desenvolvimentos os elementos que apontam para a naturalização de uma ordem oposta àquela que rege os demais dias do ano. A prática, que em qualquer outro momento seria rechaçada, é aceita sem ressalvas durante os dias do carnaval.

Como observa Maria Lídia Maretti, com essa atitude dos companheiros do fisiculturista, o que está em jogo mais uma vez é o uso do corpo, o que se dá tanto do ponto de vista da possibilidade de transformá-lo, no ato dos homens de vestirem-se como mulheres, quanto do ponto de vista da violência por eles exercida. Dirá a crítica: "Através dessa atitude, a de fazer um carnaval de porrada pra todo lado (diferentemente do carnaval do bloco de crioulos), representa-se o poder de manutenção (pelo corpo) de um esquema cotidiano de vida que tem na violência a sua principal característica" (MARETTI, 1986, p. 105). A violência, então, de alguma forma, apresenta-se no centro do próprio carnaval.

O mundo da festa, nesse sentido, poderíamos pensar junto a Nietzsche, que fornece o título deste subcapítulo, é o mundo da deliberada suspensão dos valores e do domínio de uma certa crueldade. Ao observar esse fenômeno do ponto de vista religioso, enquanto constante antropológica em diversas sociedades arcaicas, René Girard aponta sua característica dominante, já que, segundo ele: "Em quase todas as sociedades, há festas que conservam um caráter ritual. O observador moderno vê aí sobretudo a transgressão das proibições." (GIRARD, 1990, 153). A ideia de uma transgressão sistematicamente apresentada aponta para uma visão de mundo em que aquilo que se reprime jamais deixa de fazer parte da economia do mundo social. Desse modo, com a suspensão, chamada de ritual, da moral vigente, haveria

a vazão da atividade transgressora, costumeiramente relegada às margens, à luz do dia, tomando o cotidiano.

Essa leitura, então, que tende a localizar o que é proibido como inerente à conduta humana mais uma vez entra em contato com a psicanálise freudiana em sua relação com a cultura. Dirá Freud que “[u]ma festa é um excesso permitido, ou melhor, exigido, a solene ruptura de uma proibição.” (FREUD, 2013, p. 146). A exigência, aquilo que não pode ser negado, traz à tona a necessidade essencial da ruptura.

Dentro do mundo criado por Fonseca, como tem sido afirmado ao longo deste trabalho, a lógica regente parece na maioria das vezes estar mais associada à de uma suspensão constante dos valores do que a uma suspensão pontual, como ocorre durante os dias do carnaval. O já citado Mandrake, personagem fonssequiano dos mais relevantes dentro da obra, no conto “O caso de F.A.”, o qual, não por acaso, também tem seu enredo desenvolvido durante os dias de carnaval, é questionado sobre seus planos para a festa, ao perguntarem onde ele “brincaria o carnaval”. A resposta do advogado, curiosamente, aponta para um caminho que em grande medida confirma a hipótese aqui levantada: “Não sei. Eu brinco o ano todo, chega no Carnaval eu tiro férias.” (FONSECA, 2015c, p. 54-55). Como Mandrake, os personagens criados por Fonseca não parecem fazer distinção, para suas atividades, sobre a permissão ou não da transgressão, promovida durante os dias de folia. Todos os dias parecem propícios para contrariar a norma vigente, para deixar de lado a conduta regida pela moral.

No caso do contista, afirma Maretti: “Estende-se, portanto, o mecanismo geral da inversão do carnaval para o próprio cotidiano, criando um universo significativo em que as regras que conferem legitimidade ao mundo diário ficam definitivamente suspensas” (MARETTI, 1986, p. 95).

Ainda no mesmo conto de Mandrake, há a descrição de um baile de carnaval, a qual, complementarmente, serve como a caracterização do contexto marginal descrito por Fonseca, onde se reúnem, nas atividades transgressoras, todos os tipos de indivíduo da sociedade, não havendo um recorte socioeconômico que faça com que alguns, mais do que outros, frequentem esse espaço. O narrador Mandrake nos apresenta ao baile: “Um esporro desgraçado no baile. Tudo misturado, puta, mãe de família, donzela, artista, estudante, ratazana de praia, filha da mamãe, comerciária, vedete, grã-fina, manicure. Mas o que tinha mais mesmo era puta.” (FONSECA, 2015c, p. 60).

Dentro dessa leitura em que nota-se que o carnaval é desconsiderado enquanto promotor da possibilidade de transgressão, o que se vê no conto “Fevereiro e março”, por parte do protagonista, é a impossibilidade de romper com os preceitos que regem o mundo,

fora da festa, justamente durante seu acontecimento. No caso do fisiculturista, há a importação dos valores para o mundo do carnaval, uma vez que, embora suspensa, no contexto, a proibição da violência, o fisiculturista de Fonseca mostra-se incapaz de executá-la.

Há dentro do conto um trecho que, embora longo, marca exatamente o momento da ruptura do protagonista com seu grupo, os demais frequentadores da academia, arruaceiros no dia de carnaval, dispostos à prática da violência:

Uma mulher tinha chegado e dito, me leva com vocês, nunca vi tanto homem bonito junto; e se agarrava na gente, metia a unha no braço da gente. Fomos para o aterro e ela dizia, me fode, mas não me maltrata, com meiguice, como se estivesse falando para o namorado; [...] mas para mim [...] ela disse, homem bonito, meu bem - e riu, um riso limpo; eu não pude fazer nada, e vesti a mulher, joguei fora o lança-perfume que ela cheirava, e disse para todos ouvirem, chega, e olhei nos olhos azuis pintados de Sílvio e disse para ele, baixo, a voz lá do fundo, ruim - chega. (id., 1989b, p. 15).

Mais uma vez, portanto, o que parece estar em jogo é a estagnação vista em frente à loja de discos. Embora esteja inserido no grupo que usa os dias do carnaval para a prática impune da violência, o fisiculturista, por uma espécie de inércia moralista, recusa-se a agir junto deles.

Ainda de acordo com a leitura de Maretti, tal movimento ocorreria em razão da percepção da artificialidade da ruptura promovida pelo carnaval. Segundo ela: “Estas atitudes são representativas de uma recusa do carnaval, da inversão ilusória (porque temporária e não séria) que o caracteriza” (MARETTI, 1986, p. 107).

Conforme Bataille, “[a] festa é por si mesma negação dos limites da vida que o trabalho ordena” (BATAILLE, 2021, p. 136), de maneira que, ao negá-la, o fisiculturista estaria em alguma medida afirmando os limites do mundo do trabalho, estando a eles apegado ainda que não seja um participante desse ordenamento.

O fisiculturista, em oposição ao pensamento nietzschiano, guardando em si o apego a valores morais que condenam a violência que se exerceria contra a moça introduzida na narrativa, sendo a prática um risco para o bem-estar coletivo, afasta-se da crueldade que, conforme o filósofo, é indispensável à festa. O protagonista, tocado pela fragilidade da mulher, por sua aparição, rompe com o grupo de transgressores. Essa espécie de desagrado perante a atitude dos companheiros aproxima-se ao que Nietzsche nomeia como “vergonha”, ao dar conta da prática da crueldade. Afirma o filósofo: “naquela época, quando a humanidade não se envergonhava ainda de sua crueldade, a vida na terra era mais contente do que agora” (NIETZSCHE, 2005b, p. 52), evidenciando a ideia de que a crueldade, enquanto algo inerente ao ser humano, estaria ligada à possibilidade de maior felicidade, enquanto sua negação potencialmente causaria sofrimento.

2.5 Um pai, um marido, uma casa

Como visto, com a recusa à festa e a sua artificialidade, é aberto o caminho para a afirmação dos valores que compõem a moral vigente. Dentro da obra aqui em análise, parece possível afirmar que isso se dá uma vez que mesmo àqueles marginalizados pela sociedade não seria correto supor que falta o apreço também aos valores cultivados pelo moralismo tradicional. Em razão disso, a relação dos indivíduos fonsequianos com as instituições tradicionais mostra-se complexa e por vezes evidentemente ambígua.

A jovem Lúcia McCartney, ao fim do conto a que dá título, abandonando o mundo da prostituição e seu amor platônico por um homem mais velho acaba por voltar a viver no ceio de uma família, junto a um casal de tios. Toda sua paixão por José Roberto, se concretizada, pelo que se poderia supor, terminaria resultando em um casamento. No entanto, quando a garota entra em contato com a vida matrimonial de seus parentes, não deixa de demonstrar sua inconformidade com ela: “Hoje é o sétimo dia do meu desterro. Sou a mulher mais infeliz do mundo. Não tenho pai nem mãe. (Mas até acho bom eles terem morrido, para não ficarem iguais aos meus tios. Pai e mãe não fazem falta. [...])” (FONSECA, 2015c, p. 36). Ao testemunhar a vida cotidiana comum, em que o tio sai para o trabalho e retorna ao lar para assistir a televisão, Lúcia chega inclusive a encarar como positiva a morte de seus pais, os quais não teriam vivido para adotar tal rotina.

Essa espécie de romantização juvenil da vida amorosa, no caso da prostituta, retoma inclusive o enredo de uma das canções dos Beatles citadas dentro do conto. A música “She’s Leaving Home” narra a fuga de uma jovem de seu ambiente familiar em busca das alegrias que não encontraria na vida cotidiana. Essa espécie de depósito das esperanças no abandono do lar é exatamente o que norteia a vida de Lúcia no Rio de Janeiro e sua paixão por José Roberto. O casamento é visto, nessa esteira, conforme Nietzsche em *Genealogia da moral* (NIETZSCHE, 2005b), como uma instância aprisionadora, geradora de regras de conduta por excelência, o que torna-se algo ao mesmo tempo recusado e desejado por Lúcia.

José Roberto, assim, é mais uma das figuras masculinas de referência que, não raro, aparecem nos contos de Fonseca como, em alguma medida, desejos de suas personagens desprovidas de tal amparo. No caso de Lúcia, mas também em outros personagens, como se verá, a confusão entre os desejos, que resulta em uma relação ambivalente com os valores morais, parte justamente do fato de encontrar-se no meio do caminho entre a aceitação das liberdades e suas consequências e a nostalgia pela segurança das estruturas sociais. Em uma aposta radical de libertação, portanto, como aponta Freud, “[o] impulso à liberdade se dirige,

portanto, contra determinadas formas e reivindicações da civilização, ou contra ela simplesmente” (FREUD, 2010a, p. 58).

No caso do fisiculturista, no conto “Fevereiro e março”, a ausência de garantias se manifesta também em relação à ideia de uma casa, o espaço do conforto e da segurança que não faz parte da vivência de boa parte das personagens fonssequinas. Ao fim do conto, a intenção do protagonista de retornar a esse espaço é frustrada por uma impossibilidade: “Voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém” (FONSECA, 1989b, p. 16).

De modo semelhante, ao fim de “A força humana”, o mesmo personagem realiza o retorno a um espaço familiar carregando o desejo de ser amparado pela figura paterna, a qual surge em conjunto com bens de consumo e valores religiosos, demonstrando a simbiose entre os elementos que marcam o acordo com a moral vigente. O fisiculturista retorna à loja de discos, cenário inicial do conto, a qual passa a ser percebida como uma igreja: “Exato: como numa igreja, e me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando bênção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes.” (id., 2015a, p. 32).

Nota-se nesse sentido a presença de um mal-estar, da falta de amparo moral, de referência, frente à já afirmada individualização cada vez mais agressiva presente na sociedade. Ainda no mesmo conto, há uma passagem significativa que marca a relação entre o isolamento do indivíduos no mundo moderno e o incômodo causado pela perda de parâmetros:

Fiquei de repente calado e sentindo a coisa que me dá de vez em quando, nas ocasiões em que os dias ficam compridos e isso começa de manhã quando acordo sentindo uma aporinhação enorme e penso que depois de tomar banho passa, depois de tomar café passa, depois de fazer ginástica passa, depois do dia passar passa, mas não passa e chega a noite e estou na mesma, sem querer mulher ou cinema, e no dia seguinte também não acabou. Já fiquei uma semana assim, deixei crescer a barba e olhava as pessoas, não como se olha um automóvel, mas perguntando, quem é?, quem é?, quem-é-além-do-nome?, e as pessoas passando na minha frente, gente pra burro neste mundo, quem é? (ibid., p. 28-29).

É por isso que pode ser lido um embate entre dois modos de lidar com as regras e convenções que regem a sociedade. Conforme afirma Marcuse, na esteira do pensamento freudiano, “o preço do progresso na civilização é pago com a perda de felicidade” (MARCUSE, 1968, p. 83). Ao mesmo tempo, no entanto, percebe-se que também abandonar os marcos do progresso como referências produz sobre os indivíduos um incômodo notável.

Por essa razão, tanto no caso de “Lúcia McCartney” quanto em “A força humana”, embora a postura dos protagonistas seja de carência de amparo, há também nessas narrativas a

presença de indivíduos que assumem, a despeito de sua posição marginal dentro da sociedade, ainda que artificialmente, o papel de figuras de apoio, exercendo em especial a maternidade e o papel de esposa.

Leninha, a namorada do fisiculturista, também ela prostituta, em sua breve aparição, tem como marca da construção de sua personalidade o apego por uma boneca a quem trata como se fosse uma criança. Essa atitude, uma espécie de brincadeira ou fantasia, a aproxima de uma figura materna, o que entra em aparente contradição com sua condição dentro da prostituição, estando ela desconectada, dentro do conto, de qualquer instituição familiar. O narrador do conto apresenta o leitor a essa relação: “A boneca sobre a cama: Leninha a penteava todos os dias, mudava sua roupa — calcinha, anágua, sutiã — e falava com ela, “minha filhinha linda, ficou com saudades da mamiquinha?”” (FONSECA, 2015a, p. 28).

Do mesmo modo, no caso do conto “Lúcia McCartney”, a inclinação às instâncias morais é capaz de criar distorções que chegam a soar como ironias, o que se dá sobretudo no caso da personagem Isa, colega de apartamento e de profissão de Lúcia que assume perante a ela a relação de uma irmã mais velha ao mesmo tempo em que afirma ter um marido:

Depois que o marido da Isa foi embora ela ficou me marcando ainda mais. Isa diz que ele volta, mas eu duvido. Primeiro, ela não era casada com o marido dela. Segundo, acho que eles não se gostavam muito: Isa de vez em quando fazia programa, e ele sumia durante dias. Acho que agora sumiu de vez. Isa espera que o marido volte, a qualquer momento. (id., 2015c, p. 16).

As personagens, como dito, ocupando uma espécie de entre-lugar, adotam, por vezes, discursos que não as representam e não dizem respeito a sua realidade imediata, como a própria Lúcia, que em dada altura do enredo afirma não gostar de promiscuidade.

Especificamente no mundo da prostituição, é comum na obra de Fonseca o moralismo que se apresenta por parte daqueles que frequentam os prostíbulos, os quais, por vezes, recusam-se a ter relações com determinada moça em razão de sua juventude. Ainda que esse ato possa ser legítimo, no contexto das narrativas, a ironia torna-se evidente, já que o juízo de valor que condena a prostituição de certas garotas não se amplia a ponto de condenar a prática da prostituição em si. É dito sobre José Roberto:

Outro dia mandei um cabacinho pra ele. A garota estuda. Eles já estavam na cama quando ele descobriu que a garota estava matando aula. Ele ficou uma fera. Deu uma lição de moral na guria, fez ela se vestir, e prometer que não matava mais aula, e mandou-a para o colégio. E pagou dobrado, sem sequer tocar nela. O cara é muito esquisito. (ibid., p. 23).

Tendo isso em vista, fica clara a relevância da leitura de Vera Lúcia Follain de Figueiredo sobre esse aspecto, já que, segundo ela “[o]s personagens de Rubem Fonseca são

indivíduos que se deparam, a todo instante, com essa ausência de fundamento e de critérios que lhes permitam julgar-se e julgar o que se passa ao seu redor” (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

Por fim, está claro que, como grande parte das personagens do trabalho de Fonseca, as personagens trabalhadas no capítulo fazem parte, diretamente, dos grupos temidos pelos conservadores brasileiros, a chamada “nova direita”, conforme Pierucci (1987). Prostitutas, delinquentes e desocupados são vistos como ameaças ao bem-estar dos cidadãos de bem. Contudo, o que pôde ser observado até aqui é justamente o fato de que são esses cidadãos, excluídos pelos cidadãos de bem, aqueles que de modo mais incisivo têm o seu bem-estar afetado.

A conclusão a que se chega quanto às personagens de Fonseca, então, parece por vezes se aproximar daquela proferida pela trágica personagem balzaquiana, do romance *A mulher de trinta anos*. Como dito por Julie d’Aiglemont, a vida em sociedade como se apresenta só pode ser vivida com contentamento de acordo com as regras e leis estabelecidas pela moral vigente. Qualquer desvio, como o romance francês nos mostra, leva inevitavelmente ao sofrimento. De modo semelhante, o cientista político José Murilo de Carvalho, no contexto específico do Brasil do século XX, afirma que “[o] bom cidadão não é o que sente livre e igual, é o que se encaixa na hierarquia que lhe é prescrita” (CARVALHO, 1998, p. 307).

CAPÍTULO 3 - Conformistas incorrigíveis

Começo a me cansar de lutar em vão em prol da verdade e às vezes me sinto completamente exasperada.

Liev Tolstói, em *Anna Kariênina*

O conto “O conformista incorrigível”, de *Os prisioneiros*, à primeira vista parece ser um belo exemplo das narrativas iniciais de Fonseca que carregam características de um tipo de ficção científica distópica ou um certo tom de fantasia alegórica. Dentro da breve narrativa, o leitor se depara com o cenário em que um grupo de pesquisadores, uma espécie de junta médica formada por especialistas da mente, lida com o que seria um paciente diagnosticado como padecente do “conformismo”. Em defesa da saúde da mente nessa sociedade, os personagens pretendem “acabar com a influência perniciosa dos jornais, dos livros, dos filmes, da televisão, em suma, de todo o aparato cultural da sociedade antiga que, até há pouco, arrastava as pessoas à Conformidade.” (FONSECA, 1989b, p. 34).

O conformista, então, ainda preso a um comportamento visto como ultrapassado e indesejável, só poderá receber alta da instituição médica quando curado da moléstia que o ataca, o Conformismo combatido que nada mais seria do que “um tipo de autoridade anônima, invisível, alienada; em que ninguém dava ordens - nenhuma pessoa, nenhuma ideia, nenhuma lei moral - mas todos se submetiam.” (ibid., p. 34).

Evidentemente, por essa breve apresentação do enredo do conto, fica nítido o diálogo quase cômico estabelecido por Fonseca, com seus personagens psicanalistas, com o pensamento freudiano, caracterizado em parte, como já foi aludido neste trabalho, por uma luta do princípio do prazer, a satisfação dos desejos do indivíduo, com o princípio de realidade, as regras de conduta prescritas pela moral que inibem a atuação plenamente livre dos sujeitos. Assim, combatendo o Conformismo, haveria uma vitória sobre a repressão vivida na sociedade, de modo que não haveria mais a atividade controlada pelas leis de bom-comportamento por todos conhecidas.

O impasse que se apresenta no conto, nesse sentido, é a insistência de determinado indivíduo, o qual dá nome ao conto, em permanecer preso, no exercício de sua liberdade individual, a uma prática que, ao que tudo indica, o limita. Ainda que não haja, no modelo distópico (ou utópico) produzido por Fonseca, autoridades que o impulsionem a agir conforme a moral, há uma certa autoridade que o dirige na direção contrária. Para a surpresa dos especialistas, no entanto, o conformista independe do comando alheio para agir de acordo com os preceitos morais.

Ainda no diálogo com a psicanálise, Herbert Marcuse comenta o pensamento freudiano chamando a atenção justamente para o dispositivo denominado como Super-Eu, uma instância do sujeito caracterizada pela internalização de regras morais que terminam por determinar o comportamento do indivíduo mesmo quando este se vê fora do alcance da vigilância das instâncias reguladoras da sociedade. Diz Marcuse que, nesse processo, “a autoridade social é absorvida na “consciência” e no inconsciente do indivíduo” (MARCUSE, 1968, p. 59).

Com a internalização desse mecanismo, desse modo de agir conforme uma expectativa social já estabelecida, o indivíduo naturaliza a repressão. Dessa maneira, “[n]o desenvolvimento “normal”, o indivíduo vive a sua repressão “livremente” como sua própria vida: deseja o que se supõe que ele deve desejar; suas gratificações são lucrativas para ele e para os outros; é razoavelmente e, muitas vezes, exuberantemente feliz” (ibid., p. 59). Essa realidade psíquica descrita por Marcuse é justamente o que incomoda os especialistas no conto e os impede de liberar o paciente a eles apresentado para o convívio em sociedade. Quando o paciente afirma que é importante que todos gostem dele, junto a outros valores que aos olhos dos especialistas parecem já ultrapassados, a reação do médico aponta para o aprisionamento dessa perspectiva: “Que horror! Essa vida de concessões, essa vida exterior não passa de uma vida de aprisionamento, vazia e depressiva.” (FONSECA, 1989b, p. 36).

Fora desse ambiente evidentemente distópico, em narrativas publicadas à frente na mesma década, a ideia do conformismo segue podendo ser identificada entre alguns de seus personagens. Esta, que em nenhum outro momento de sua carreira será explicitamente retomada, não deixa de figurar na composição da conduta de diversos sujeitos que protagonizam momentos de embate com questões morais.

No capítulo anterior deste trabalho, foi observado como os personagens marginais de Fonseca, acostumados ao uso mais ou menos livre do corpo, por vezes se deparam, dentro dos contos, com situações que os levam, como o conformista descrito, a se apegarem a valores já aparentemente esvaziados, insignificantes no contexto em que vivem e, muitas vezes, arbitrários, posto que pessoais. Para além desses, entre os personagens que figuram em postos de maior prestígio social, em seu envolvimento com a marginalidade, há os que pautam suas ações, à primeira vista, justamente por um comprometimento completo com a conduta moral que em nossa sociedade é vista como a mais adequada. É esse o caso do personagem Vilela.

O já mencionado delegado de polícia que aparece no conto “A coleira do cão”, última das narrativas da coletânea de mesmo nome do ano de 1965, é um dos mais emblemáticos personagens de Fonseca da primeira década de sua carreira. O personagem, em meio à

atividade criminosa intensa da cidade do Rio de Janeiro e do ambiente de corrupção e precariedade da polícia brasileira, reafirma, insistentemente, seu compromisso com um código de conduta, chamando atenção para si em um contexto de transgressão constante. Por essa razão, dentro de uma obra caracterizada pela crítica, como visto, pelo uso da violência como regra, cabe dar uma atenção específica a uma das personagens que, em sua aparição, parece contrariar uma poética que àquela altura estava ainda sendo construída.

O longo trecho a seguir, dentro do conto, talvez seja o que melhor localiza a atuação honesta do policial em uma realidade de corrupção generalizada, estendida desde os policiais de menor patente aos atores da mídia responsáveis por noticiar, cotidianamente, os crimes cometidos no contexto urbano:

“Eles reclamaram muito porque não foram avisados. Agora não têm cadáver para botar na primeira página.”
 “Mas eles são sempre avisados? Quem avisa?”
 “Todo mundo avisava. Mas agora é diferente.”
 “Por que que agora é diferente?”
 “Ah! Doutor...”
 “Ah doutor o quê?”
 “O senhor é asa branca, não entende disso.”
 “Não interessa se eu entendo ou não. Ou você fala as coisas direito comigo ou então não merece mais a minha confiança a partir deste momento.”
 “O senhor me põe em cada aperto.”
 “Anda, fala logo.”
 “Eles andaram fazendo umas reportagens sobre corrupção na polícia dando o nome do pessoal que levava.”
 “Os jornalistas cumpriam a sua obrigação. Os funcionários honestos não têm motivo de queixa contra isso”, disse Vilela.
 “É, doutor, mas o caso é que eles também levavam.”
 “Os jornalistas?”
 “Eles também levam, doutor, os repórteres. A raiva toda é que eles quiseram botar uns cavalos na Costumes, mas não deu pé. Então em vez de encarnar em cima do pessoal da chefia, que também está na boca, resolveram fazer uma ondinha pra assustar. O que querem é entrar de jóquei na Costumes. Quem toma na tarraqueta somos nós, os miúdos. O máximo que saiu no jornal foi nome de detetive.”
 Vilela foi para sua mesa, sentou-se. Washington continuou onde estava.
 “Teve um repórter que pegou o seu livro aí de cima da mesa. Tive que arrancar da mão dele”, disse Washington,
 “Quer dizer que tem gente, acima de detetive que leva...”, disse Vilela.
 Washington ficou em silêncio.
 “Aqui?”
 “O único que não leva é o senhor.” (id., 2015a, p. 169).

Nesse cenário, a ideia do Super-Eu já mencionada mostra-se mais uma vez relevante, tendo em vista que, embora haja grande permissividade do ambiente em relação à prática do crime, Vilela escolhe, no exercício de sua liberdade, manter-se afastado da prática da corrupção, inclusive ignorando a sua extensão dentro da instituição policial. Conforme Marcuse, “as “restrições externas” que, primeiro, os pais e, depois, outras entidades sociais

impuseram ao indivíduo são introjetadas no ego e convertem-se na sua “consciência”; daí em diante, o sentimento de culpabilidade [...] impregna a vida mental” (MARCUSE, 1968, p. 49).

Para além do interesse específico pela personalidade do delegado Vilela, há um outro aspecto da realidade do personagem que chama especial atenção dentro da obra de Fonseca e faz com que o conto se torne objeto privilegiado de análise. Trata-se da abertura da possibilidade de entrada no universo policial a partir do ponto de vista de um delegado. A narrativa em terceira pessoa acompanha justamente a investigação de um caso conduzida por Vilela, junto a seus subordinados, policiais civis da cidade do Rio de Janeiro. O trecho inicial não deixa dúvidas quanto à tônica do conto em questão:

O carro não pôde subir até ao alto do morro, onde havia uma clareira. Vilela saltou, acompanhado de Washington e Casemiro. Havia chovido na véspera; o caminho enlameado sujava o sapato dos três. De cima, imóveis, umas seis pessoas observavam a aproximação dos que subiam; mas quando eles chegaram, viraram o rosto ou olharam para o chão.

Vilela chegou perto do corpo caído. Na testa negra havia um orifício avermelhado; a parte de trás da cabeça tinha desaparecido, em seu lugar havia um buraco onde se viam restos de miolos, lascas de ossos misturados com cabelos, coágulos de sangue escuro cheios de moscas. Sangue empapava a camisa, no peito e nas costas. (FONSECA, 2015a, p. 151-152).

Conforme Gyorg Lukács, “[t]oda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo” (LUKÁCS, 1965, p. 77). O trecho que dá conta da produção de Walter Scott, o romancista inglês do século XIX, traz em si uma lição quanto à escolha do personagem central da narrativa. O pensador trata da escolha do romancista por um personagem medíocre, indeciso no contexto político, que permite à narrativa por ele analisada dar conta dos posicionamentos de ambos os lados do espectro político. De modo semelhante, Vilela, membro de uma classe social privilegiada em relação aos policiais e inserido em seu contexto de atuação, é capaz de permitir o testemunho da desigualdade e dos impasses vivenciados dentro da instituição em sua relação com a violência e os indivíduos marginalizados. Mesmo que o delegado seja o ponto central do enredo, a forma narrativa distanciada, diferente de outros contos de Fonseca em que as vozes dos personagens compõem a narração, permite que seja aberto espaço para diferentes perspectivas em relação ao crime, à corrupção, à violência e mesmo à ética no mundo policial. Cada um dos sujeitos que compõem a trama adiciona a ela pontos de vista mais ou menos conservadores, que determinam o modo como são enxergados os demais envolvidos no trato com a criminalidade.

Apesar dessa relação com a instituição policial, com a força de segurança do Estado, o conto por vezes acaba por não ser lido como um exemplar autêntico da narrativa policiaisca.

Conforme Maria Cecília Boechat, em seu comentário sobre “A coleira do cão”, a relação é apenas tangencial: “Seu primeiro conto policialesco, “A Coleira do cão” [...], exemplifica uma relação apenas temática com o gênero, estando nitidamente voltado para a conjuntura sócio-econômica brasileira” (BOECHAT, 1990, p. 30). O comentário da crítica parte de um longo estudo acerca do romance evidentemente policial *Bufo & Spallanzani*, de modo que no contexto é ressaltada a diferença existente entre essa obra e o conto. Apesar dessa observação, há claramente na estrutura da narrativa aqui em análise aspectos que convergem para esse gênero (como a presença do crime, da investigação e do investigador) e que possibilitam inclusive uma leitura reveladora quanto à realidade do Brasil do período e da contemporaneidade.

Isso se dá uma vez que o gênero policial, segundo Ricardo Piglia, em “Sujeitos trágicos”, “vem discutindo as relações entre lei e verdade, a não-coincidência da verdade e lei” (PIGLIA, 2004a, p. 58), de forma que o contexto social problemático em que comumente os mecanismos legais veem sua finalidade distorcida pode ser bem observado a partir do conto em questão. Ainda sobre tal aspecto do real em relação à narrativa policial, Daniel Link aponta o fato de que “[q]ue haja Lei não implica que haja Justiça ou Verdade [...]. Simplesmente garante que haja Estado” (LINK, 2002, p. 76).

Desse modo, no caso, o conto funciona como policial, visto que “o gênero é um dispositivo para pensar as relações entre o sujeito, a Lei e a Verdade” (ibid., p. 77), trazendo em seu centro de interesse os elementos da violência e da transgressão, que mobilizam de modo especialmente relevante essas três instâncias. A preocupação das sociedades, como se verá, em lidar com o crime reflete-se em uma profunda preocupação quanto ao funcionamento da lei e à possibilidade da garantia da existência de uma verdade.

3.1 Eu quis saber a verdade

A reflexão em torno do problemático conceito de “verdade”, então, presente dentro do pensamento filosófico ocidental há décadas, ganha espaço em uma poética que lida com o esvaziamento dos valores no contexto do mundo moderno. Conforme Nietzsche, a quem tal insistência interessa especialmente, a verdade associa-se a uma necessidade manifestada pelo homem justamente em seu apego a parâmetros que possam guiá-lo: “Pois assim é o homem: um artigo de fé poderia lhe ser refutado mil vezes – desde que tivesse necessidade dele, sempre voltaria a tê-lo por “verdadeiro”” (NIETZSCHE, 2012, p. 214).

Por isso, para o filósofo, em seu projeto de questionamento dos valores morais, coloca-se também a possibilidade de verdade em contestação, já que essa segurança, junto a diversas outras, seria tomada por uma falsidade enganadora capaz de aprisionar os indivíduos.

Ainda conforme Nietzsche:

Não, esse mau gosto, essa vontade de verdade, de “verdade a todo custo”, esse desvario adolescente no amor à verdade - nos aborrece: para isso somos demasiadamente experimentados, sérios, alegres, escaldados, profundos... Já não cremos que a verdade continue verdade, quando se lhe tira o véu... (ibid., p. 14).

Dentro da produção de Fonseca dos anos de 1960, há uma insistente problematização da busca pela verdade, performada por diversos de seus personagens no contexto cotidiano de suas vidas. O conto “O inimigo”, já mencionado, que à época da publicação de *Os prisioneiros* foi responsável por chamar de modo mais significativo a atenção dos críticos, é aquele que, dentro da primeira coletânea, de modo mais evidente trabalha com essa ideia. O protagonista e narrador vê-se incerto quanto à credibilidade de suas memórias dos tempos da juventude, o que o leva a buscar as figuras de seu passado que poderiam confirmar a ele a veracidade ou não dos acontecimentos que aparecem em sua mente. Nesse processo, porém, a procura das certezas termina por se apoderar inclusive de suas práticas cotidianas, de modo que o personagem passa a colocar em dúvida mesmo a execução de práticas comuns como fechar portas e janelas:

Estou pensando muito, o que sempre acontece antes de me deitar, na hora em que fecho as portas da casa. Isso me deixa excessivamente irritado, pois, quando volto para a cama, apesar dos processos mnemônicos que usei para ter certeza de que fechei portas e janelas, a dúvida me assalta e eu tenho que levantar novamente. Há noites em que levanto cinco, seis, sete vezes, até que afinal, dissipadas todas as incertezas, adormeço tranquilo (FONSECA, 1989b, p. 97).

Com tal atitude que extrapola mesmo o processo de questionamento dos valores pensado por Nietzsche, ocorre o processo inverso daquele que seria esperado. No lugar de abandonar a possibilidade de crenças e de sustentação da categoria do verdadeiro, o protagonista torna-se obcecado, de forma que essa reflexão e necessidade de comprovação ocupa toda sua vida. A passagem a seguir é ilustrativa quanto a essa percepção: “Isso porque em nenhum instante eu deixei de pensar se aquelas coisas eram verdadeiras. Coisas tão bestas, mas não sei se eram verdadeiras. Seriam sonhos?” (ibid., p. 106).

Como pode ainda ser notado, mesmo a possibilidade da existência concreta de fatos ou pessoas torna-se menos relevante do que a busca por uma verdade ela mesma, o que alça esse conceito justamente a uma importância em alguma medida transcendente, alheia à própria materialidade do mundo cotidiano. Dentro do conto, parece ser possível perceber o modo

como a centralidade dada a essa espécie de conceito formado pelo protagonista modifica e mesmo prejudica sua relação com seu próprio passado, reduzindo-o a essa busca: “O que sempre quis saber é se as pessoas, e os fatos, são verdadeiros. Não me importa saber se as pessoas existem ou existiram, se os fatos existem ou existiram, mas se eles são ou não verdadeiros. Foi por isso que muitos anos depois eu quis saber a Verdade.” (ibid., p. 106-107).

Essa prática incessante, como seria esperado, resulta em uma imobilidade do protagonista, já que este se torna incapaz de agir não tendo sucesso em confirmar a credibilidade do verdadeiro. A sua busca por colegas da juventude resulta em um fracasso irreparável, dado que todos, ainda aqueles que a princípio parecem confirmar suas lembranças, terminam por negá-las, deixando-o diante de um impasse que compromete sua vivência presente. A transformação em um sujeito cheio de dúvidas, inapto para a vida cotidiana, termina por ser o destino desse personagem fonsequiano do início dos anos de 1960: “Eu ainda estou na cama e isto tudo foi a memória funcionando. Ou será que não foi? Eu sou hoje um homem tão cheio de dúvidas. Não sei mesmo se fechei as portas e com isso não consigo dormir” (ibid., p. 106). Nesse contexto, a narração em primeira pessoa torna o leitor igualmente incerto quanto às memórias trazidas ao texto, impossibilitado de afirmar ou negar sua realidade.

No conto “Madona”, da publicação seguinte, embora Fonseca trabalhe com uma temática em grande medida distante daquela presente em “O inimigo”, mais uma vez a aparição do conceito gera uma perturbação que atrapalha o percurso da narrativa. O conto, associado à temática do uso do corpo, lida com a procura de um adolescente por uma garota com quem pudesse passar o fim de semana no apartamento vazio em que vive com seus pais. A oportunidade de usar o espaço para sua satisfação sexual o incita a uma busca que acaba por consumir grande parte de seu tempo. Em dado momento, ao se encontrar com uma de suas pretendentes, a possibilidade de tomá-la como escolhida em sua procura deve ser definida pela determinação da verdade ou não de uma história por ela contada. Trata-se de Gina.

É mentira ou verdade?, demandou Gina. Eu não sabia o que responder. Meu coração achava que era verdade, por isso tinha batido tanto: a cama, o robe de chambre, o segredo: verdade, verdade, o coração quer sempre o que é bom. Mas o que responder? De repente a resposta passou a ser uma coisa importantíssima, se errasse perdia tudo, as fichas estavam todas naquele número. Os ovos naquela única cesta. É mentira ou verdade? [...] Gina: então diz, tua salvação depende disso. Eu: a salvação ou o prêmio? Gina, num grito: anda, diz logo. Eu também gritei, não sei por que, gritei: é mentira, é sonho, é imaginação. (FONSECA, 2015a, p. 137)

A resposta incorreta, que aponta a falsidade do relato, será encarada como o pior erro da vida do protagonista. Esse insucesso que toma proporções maiores do que aparentemente seria cabido parece poder ser lido no conto como uma frustração da própria credibilidade de sua busca e dos princípios que a motivavam. Essa espécie de desilusão estimula o pessimismo que passa a acompanhar o protagonista até o fim do conto, em que há a satisfação de seu desejo sexual com alguém que não despertava seu interesse. O desfecho desfavorável estimula a percepção do protagonista, segundo quem “o ruim do mundo eu ainda não tinha visto, mas faltava pouco, muito pouco para que isso acontecesse.” (ibid., p. 142).

Não seria ingênua, a partir da reflexão proporcionada por ambos os contos, uma leitura que apontasse para a perda da crença na verdade como uma espécie de amadurecimento. Nas duas narrativas, está em jogo a desilusão quanto à juventude. No primeiro caso, o protagonista efetivamente enuncia tal perspectiva: ““Eu cismeiei que a juventude é uma ilusão, já pensou que coisa mais sem pé nem cabeça?”” (id., 1989b, p. 122). O que parece haver é um apego ainda à possibilidade de crença na verdade que nortearia a sua percepção fantasiosa do passado, não confirmado por qualquer um de seus colegas. No segundo caso, o momento da narrativa é a juventude em si e a impossibilidade de encontrar a satisfação que desencadeia o momento derradeiro da escolha entre a verdade e a mentira.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo constata, na esteira de tal pensamento, o fato de que no trabalho de Fonseca “[o]s personagens abandonam a investigação dos fatos porque passam a questionar a própria validade da categoria de verdade, uma vez que, a partir dela, não chegam a nada, não conseguem atuar transitivamente sobre o mundo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 47). Cada um desses contos, e também o conto em que figura o personagem Vilela, “A coleira do cão”, são retirados de volumes em que as epígrafes se referem a um certo aprisionamento que deve ser, ainda que custosamente, rompido. Tendo em vista a discussão já realizada sobre outros aspectos da obra de Fonseca, torna-se possível afirmar que, em certa medida, o aprisionamento aos valores, entre eles a própria noção de verdade, é o que dá o sentido mais preciso às epígrafes trazidas pelo autor.

A primeira delas parte do livro fundador do Taoísmo, de Lao Tse, filósofo da antiga China: “*Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível.* LAO TSE, *Tao-te-ching*, 600a.C.” (FONSECA, 1989b, p. 7). Já a segunda parte do poeta satírico da Roma Antiga, Pérsio: “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente. Pérsio, *Sat.* v, 158” (id., 2015a, p.7).

Conforme Silviano Santiago, no que se refere às epígrafes: “Em ambos os casos, está em jogo a busca de si mesmo, a relação do homem para consigo mesmo e as possibilidades do exercício de sua própria liberdade.” (SANTIAGO, 1982, p. 60-61). O que é colocado por Santiago, dessa maneira, opõe-se à impossibilidade de fuga trazida pelas epígrafes, uma vez que, ainda que de modo implícito, a ideia de “arrastar a corrente” indica justamente a dificuldade de uma libertação completa.

Esse pensamento dialoga com o que é observado por Vera Lúcia Follain, para quem o típico personagem fonsequiano “é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca” (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

Nesse sentido, levando em consideração a dualidade entre o aprisionamento e a libertação, os personagens poderiam ser lidos como sujeitos impossibilitados de realizar uma entrega a qualquer um desses polos, incapazes de aceitar a condição de prisioneiros tanto quanto a de homens livres. Isso se daria em razão da, ainda conforme Figueiredo, “impossibilidade de levar a fundo as verdades que a moral tradicional apregoa” (ibid., p. 21). Surge como emblemática, nesse contexto, a figura do cão, que aparece com insistência desde o título da publicação de 1965 e ganha especial significação no conto homônimo. Esse animal de convívio doméstico é frequentemente lembrado por sua obediência e submissão à lógica de comportamento humana em detrimento de seus instintos animais. O aprisionamento aos valores alheios a sua natureza poderia ser colocado como o centro de sua caracterização, sendo esse animal sempre valorizado em função de sua utilidade, no passado enquanto auxiliar na caça e ainda no presente como guardião de seu dono.

O personagem Vilela, dentro dessa lógica, por protagonizar o conto em questão, parece estar especialmente associado à figura desse animal. Sua prática honesta e comprometida com a legislação que rege a instituição a que serve faz com que sua fidelidade e a recusa à transgressão o aproximem do cão descrito por Pérsio, o qual, livre para agir do modo como julgar mais proveitoso, em razão de sua localização na realidade policial já corrompida, persiste carregando parte da corrente que o mantém fiel aos ditos valores esvaziados. Vale marcar, mais uma vez, a inserção desse personagem em uma narrativa em terceira pessoa, diferentemente do que ocorre nos dois outros contos citados. Aqui o personagem está também submetido à voz alheia, o que configura menor grau de liberdade quanto aos elementos do relato.

De volta ao pensamento filosófico, conforme Nietzsche, a atuação de Vilela que poderia ser lida como virtuosa parte da percepção de seu comprometimento com o interesse alheio: “As virtudes de um homem não são chamadas de *boas* em vista dos efeitos que

tenham para ele, mas em vista dos efeitos que pressupomos que tenham para nós e a sociedade” (NIETZSCHE, 2012, p. 67). Nesse caso, como o cão, abandonando a possibilidade de entrega à satisfação individual, há a satisfação do interesse de seu dono.

A ideia acima dialoga ainda com os pensadores Bataille e Freud, já que, como visto, ambos abordam a interdição imposta pela necessidade de trabalho para o corpo social, de modo que o sujeito deve abandonar sua prática individualista em prol do pleno funcionamento da civilização.

A esse interesse geral de subjugar as intenções individualistas, instintuais ou não, em favor de uma espécie de bem comum, foi dado por Nietzsche o nome de “moral de rebanho”. Mais uma vez a analogia que se constrói parte do mundo animal, fazendo referência ao coletivo regido por um pastor que deve guiá-lo em uma única direção sem nenhuma discordância. O filósofo então aponta a internalização desse comportamento pelos indivíduos, acostumados a se submeterem a tal lógica:

Na medida em que sempre, desde que existem homens, houve também rebanhos de homens [...], e sempre muitos que obedeceram, em relação ao pequeno número dos que mandaram - considerando, portanto, que a obediência foi até agora a coisa mais longamente exercitada e cultivada entre os homens, é justo supor que via de regra é agora inata em cada um a necessidade de obedecer (id., 2005a, p. 85).

A ideia desenvolvida por Nietzsche, em seu pensamento, acaba por significar o próprio conceito de moral como um todo, dentro do imaginário judaico-cristão insistentemente criticado pelo filósofo. Segundo ele, esse comportamento partiria da imposição de valores dentro do corpo social. Assim, “[c]om a moral o indivíduo é levado a ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função” (id., 2012, p. 132) e “[m]oralidade é o instinto de rebanho no indivíduo” (ibid., p. 133).

Todo o pensamento que diz respeito ao rebanho, à virtude e à anulação do indivíduo dialoga tanto com as epígrafes quanto com a ideia do cão, o que cria um determinado raciocínio que possibilita a compreensão do personagem Vilela. Este, enquanto agente da lei, por definição, trabalharia justamente na defesa dessa série de valores que aparecem sendo questionados no pensamento filosófico.

No que se refere especificamente à prática legal, Nietzsche estabelece uma conexão entre esta e a moralidade vigente: “as leis não revelam o que um povo é, mas o que lhe parece estranho, estrangeiro, singular, extraordinário. As leis se referem às excessões da moralidade dos costumes” (ibid., p. 82). Surge nesse contexto a vinculação da lei à transgressão, já que haveria a atuação justamente no combate às atitudes capazes de perturbar o corpo social.

Essa ideia parece, em parte, dialogar com Freud, já que em seu pensamento as leis impediriam aquilo que desperta o impulso de ser realizado. Conforme será discutido à frente com maior profundidade, no pensamento freudiano estabelece-se que não há necessidade de proibição do que não desperta o desejo de ser realizado. Esse mesmo pensamento aparece em Bataille, quanto à já mencionada dupla existência da interdição e da transgressão. No entanto, o pensamento de Nietzsche pode conduzir a uma certa análise da hipocrisia da moralidade, já que as leis constantemente são infringidas, como se vê no cenário do conto, de modo que o que deveria parecer “estranho” torna-se íntimo e corriqueiro. Essa realidade mostra-se na desaprovação de Vilela perante à violência exercida pela polícia, o que, conforme se verá, ocorre sistematicamente:

“Deixa eu ver sua mão”, disse Vilela.
 Jaiminho estendeu as mãos inchadas para Vilela.
 [...]

 Vilela esperou que Jaiminho saísse. “Não quero isso aqui não, Washington. É o último aviso que dou.”
 “Mas é o único jeito, doutor.” (FONSECA, 2015a, p. 174).

Além disso, também o desrespeito ao devido processo legal é abordado dentro do conto, o que inclusive passa a figurar na prática do próprio delegado que a princípio se mostra fiel às determinações jurídicas: “Teve dois caras que mesmo depois de condenados continuaram presos aqui no Distrito. O delegado Pastor dizia que isso era ilegal e absurdo, mas o que não é ilegal e absurdo neste país?” (ibid., p. 161).

Pode-se então chegar à percepção de que, ainda que haja a intenção de Vilela de cumprir o conjunto de práticas que caracterizam o acordo com a moral vigente, o personagem termina por se mostrar como alguém que não vive completamente entregue à função, já que, contrariando seu discurso, eventualmente executa uma série de transgressões à moral, o que o aproxima do modelo de detetive comumente encontrado nas narrativas policiais norte-americanas dos anos de 1940, como ainda será visto a frente.

3.2 Onde existe uma proibição deve esconder-se um desejo

Ainda que à primeira vista possa parecer que o desinteresse de Vilela pela transgressão parta de uma autêntica ausência de vontade, dentro do desenvolvimento do conto “A coleira do cão” essa possibilidade termina por demonstrar-se falsa.

Sendo um policial, uma figura relevante dentro da ordem estabelecida pelo sistema de segurança pública, o fato de Vilela jamais andar armado provoca um estranhamento que permeia todo o conto. Tanto aos policiais, personagens que o acompanham, como aos leitores,

a ideia de um delegado que recusa a possibilidade do uso da força que representam as armas de fogo é algo inusual. Em um misto de surpresa e admiração distante, em mais de um momento da narrativa, seus subordinados fazem menção a esse elemento de sua caracterização para distingui-lo em relação aos demais: “O senhor está armado? Ouvi dizer que o senhor nunca anda armado.” (ibid., p. 164).

Tendo isso em vista, o imaginário que se cria em torno de Vilela é de um sujeito alheio à violência que o cerca, uma espécie de oásis pacífico no cenário de ações violentas praticadas pela força policial que integra. O pensamento filosófico ocidental, no entanto, a partir de uma certa tradição, conduz a um determinado ponto de vista que caracteriza essa aparente diferença do delegado em relação aos outros policiais como uma impossibilidade, já que também ele, invariavelmente, deveria ser capaz de agir violentamente. O que Georges Bataille aponta, na esteira desse pensamento, é a tendência genérica de direcionamento à transgressão, contrariando a interdição que rege tanto o discurso quanto o comportamento de Vilela, não carregando consigo a arma de fogo. Segundo o filósofo, “[o] interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 2021, p. 92).

Ainda nesse contexto, toda recusa a um comportamento indesejável do ponto de vista social remonta à ideia do “tabu”, desenvolvida por Freud em seu célebre ensaio de 1913, *Totem e tabu*, o qual dá conta da relação dos povos primitivos com as proibições a eles impostas historicamente. O tabu perante a violência é um dos abordados de modo mais extenso dentro do pensamento freudiano, indicando sua relevância não apenas para a produção do pensador, mas também para as sociedades humanas em geral.

Para Freud, seria impossível conceber essa proibição característica sem associá-la a um desejo primevo, de alta intensidade, algo cuja existência e seu risco estimulariam a instituição de interdições voltadas à comunidade. Afirma Freud:

uma coisa certamente resultou da permanência do tabu: o desejo original de fazer o proibido continua a existir nos povos em que há o tabu. Eles têm, em relação a tais proibições, uma atitude ambivalente; nada gostariam mais de fazer, em seu inconsciente, do que infringi-las, mas também têm receio disso (FREUD, 2013, p. 26).

Nos moldes do tabu freudiano, seria possível dizer que se negar à mera possibilidade de infligir dano à integridade do outro sugere uma consciência da necessidade de auto limitação e controle de Vilela. Seria ele, nesse caso, consciente, em algum grau, da existência de seu desejo, responsável por gerar uma resposta igualmente intensa e proibitiva.

Ainda de acordo com Bataille, distanciar-se da violência, no contexto do comportamento humano, não indica a exclusão da possibilidade de executá-la, já que “[é] essencial para o homem recusar a violência do movimento natural, mas a recusa não significa a ruptura” (BATAILLE, 2021, p. 92). Romper, aqui, significa a instituição de uma impossibilidade duradoura, contrária à própria lógica da filosofia de Bataille. A ruptura, como se poderia supor, necessariamente levaria a uma dispensabilidade da interdição, não mais necessária.

O momento crucial do conto, então, em que a dualidade violência e moralismo se manifesta por meio do par interdição e desejo de transgredir é aquele em que Vilela, junto a seus subordinados, encontrando-se em dificuldade para dar prosseguimento a sua investigação, concorda em realizar uma prática ilegal para obter informações. Vilela e Washington, no momento em questão, conduzem um de seus potenciais informantes, o personagem Jaiminho (outrora vítima de uma violência, no cárcere, recriminada pelo próprio delegado, como já foi apontado) a um lixão onde pretendem realizar a encenação de uma execução, a qual forçaria a entrega de informações. O que ocorre, no entanto, é o surpreendente engajamento de Vilela com a violência que deveria ser apenas performática.

Apesar da arma estar encostada na cabeça de Jaiminho, a mão de Vilela tremia.

“Vou matar esse cara!”, gritou Vilela.

Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante da detonação. “Eu conto, eu conto!”, exclamou Jaiminho. Ouvia-se as asas dos urubus assustados levantando voo, no curto silêncio que se fez.

Vilela começou a andar lentamente. Washington seguiu-o.

“Eu ia mesmo matar ele”, disse Vilela.

“Eu senti isso. Só tive tempo de dar um safanão na arma.”

“Me deu vontade de atirar na cabeça dele...” (FONSECA, 2015a, p. 190).

O trecho acima, conforme pode ser percebido, ilumina a recusa quanto à arma de fogo já abordada, já que em parte confirma a inclinação violenta do personagem na posse do objeto capaz de extinguir a vida do outro. Embora inicialmente Vilela pareça ser uma exceção dentro da contística de Fonseca, esse momento crucial confirma a hipótese colocada de que a violência seria um elemento central e uma constante na visão de mundo expressa no trabalho do autor.

Além disso, dentro do pensamento freudiano, em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, é trabalhada a existência da violência como um forte impulso inerente à condição humana, caracterizada dentro do contexto das “pulsões”. Assim, a confissão de Vilela apontaria para a ideia de que:

Uma proibição tão forte pode se dirigir apenas a um impulso igualmente forte. O que nenhuma alma humana cobiça não é necessário proibir [...]. A própria ênfase da

proibição, “Não matarás”, dá-nos a certeza de vir de uma interminável série de gerações de assassinos, nos quais o prazer em matar, como talvez em nós mesmos ainda, estava no sangue. (FREUD, 2010b, p. 241).

Também em Bataille é ressaltada a familiaridade e proximidade da violência à condição humana, uma vez que, em oposição a outros tabus considerados historicamente, a questão do assassinato é posta pelo filósofo da seguinte forma: “Se o desejo de comer homens nos é profundamente estranho, o mesmo não acontece com o desejo de matar. [...] em todo homem existe um assassino em potencial” (BATAILLE, 2021, p. 95).

A problemática surgida a partir da intenção demonstrada por Vilela e iluminada pela reflexão dos pensadores trazidos coloca, portanto, a moral na posição de limitadora, ou inibidora, do desejo que se manifesta na prática do delegado. Chegado o momento de deparar-se com a possibilidade de dar fim à vida do outro, o delegado mostra-se infiel aos preceitos que antes pareciam guiar sua prática dentro da instituição.

Assim, conforme Lukács, no contexto do pensamento marxista, para a compreensão de determinado sujeito e para sua reconstrução no objeto literário, seria relevante o exame de suas ações, em oposição à menor relevância que poderia ser dada a seu discurso. No caso presente, desse modo, a inclinação à transgressão expressa por Vilela seria reveladora quanto a seu caráter e quanto à significação de seu papel dentro da narrativa como um todo. Afirma Lukács: “É através da práxis, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária” (LUKÁCS, 1965, p. 58). A estrutura do conto, a narração sintética em que o narrador isenta-se de observações críticas ou de juízos quanto à atitude dos personagens, favorece a centralidade dessa ação.

Nessa esteira, um episódio da narrativa capaz de conduzir a uma reflexão sobre a situação em que se encontra o delegado aparece de modo desprezioso. Retomando a insistência sobre a figura do cão, presente em todo o volume, no momento do conto em que agentes da imprensa invadem o gabinete de Vilela e lá realizam uma busca entre seus documentos, essa imagem ganha uma nova face.

Quando chegamos, para entrevistá-lo, somente encontramos, sobre a sua mesa, um livro que a subserviência do detetive Washington Luiz Gomes não conseguiu esconder de nós. Chamava-se Claro enigma. É esse o enigma da polícia — um enigma claro, fácil de resolver, com uma limpeza dos seus quadros, uma razia nos seus núcleos de corrupção, uma reorganização dos seus serviços. Só assim a cidade poderá ter a polícia que precisa e que merece. (FONSECA, 2015a, p. 172).

Com a menção ao livro de Drummond, *Claro enigma*, de 1951, além de haver uma contribuição para estabelecer a distinção entre Vilela e seus subordinados, dando a ele uma posição de maior prestígio intelectual, há algo curioso que relaciona-se à escolha desse livro

de poemas em oposição a outros possíveis. Trata-se do título dado à primeira parte da coletânea de Drummond, “Entre o lobo e o cão”. A expressão, retirada da poesia do português Sá de Miranda, e por isso relacionada a certo classicismo que contribui para a formação da imagem de Vilela, refere-se ao momento do crepúsculo, da dificuldade de distinguir entre as imagens que se apresentam ao anoitecer. Para além desse sentido, a dualidade colocada pode referir-se também ao próprio personagem, ocupando um lugar intermediário entre a docilidade e submissão do cão e a selvageria violenta do lobo. Significativamente e não por acaso, no momento em que Vilela assume a postura violenta do lobo, é o alvo de sua ação que ocupa o lugar do outro animal constituindo o par: ““Você quer ir embora, vai agora, que eu vou matar esse cachorro”, gritou Vilela para Deodato.” (ibid., p. 189).

A negação, por fim, de Vilela de tal instinto violento contribuiria, como leva a crer Freud, para um sentimento de desprazer perante sua condição. Negligenciando a pulsão, vinculada ao princípio do prazer, à satisfação do desejo, Vilela se priva dos desprazeres do mundo desprovido de regras, já que a elas se prende em defesa da sociedade. No entanto, como afirma Nietzsche, ao negar a vulnerabilidade proporcionada pela ausência de regras e valores morais, é negada em igual medida a possibilidade de maior prazer no atendimento aos instintos. O filósofo faz a seguinte colocação: “Como? O objetivo último da ciência é proporcionar ao homem o máximo de prazer e o mínimo de desprazer possíveis? E se prazer e desprazer forem de tal modo entrelaçados, que quem desejar o máximo de um tenha de ter igualmente o máximo do outro [...]?” (NIETZSCHE, 2012, p. 61). É exatamente essa limitação do prazer em prol da limitação do desprazer que gera o mal-estar caracterizado por Freud, sentido pelas personagens sobretudo do capítulo anterior.

3.3 Uma instituição ritual: o monopólio da injustiça

Se para Vilela, dentro da narrativa, a possibilidade de exercer a violência surge como uma exceção a ser notada, para a instituição policial que o cerca, a todo momento, essa prática jamais deixa de aparecer como regra absoluta.

Em sua reflexão no texto *Da violência*, Hannah Arendt levanta a seguinte concepção sobre a violência: “violência nada mais é do que a mais flagrante manifestação de poder.” (ARENDR, 2004, p. 22). Dentro do contexto policial, como já foi colocado, isso se complexifica em razão das relações que podem ser estabelecidas entre esse elemento e outras questões relevantes para o desenvolvimento social, como a própria existência da lei. Além disso, a colocação da polícia como garantidora do bem-estar coletivo por meio do uso da força implica, necessariamente, uma vez que é recorrente o uso, inclusive desproporcional da

força, na privação de certa parcela dos indivíduos desse mesmo direito ao bem-estar e mesmo à vida.

No comentário de Freud sobre o advento da Primeira Guerra Mundial, o pensador enquadra o evento como sendo o contexto que abre a possibilidade para que a violência inerente ao ser humano possa ganhar vasão: “Ela [a guerra] nos despe das camadas de cultura posteriormente acrescentadas e faz de novo aparecer o homem primitivo em nós.” (FREUD, 2010b, p. 246). De modo semelhante, no contexto policial no trato com a criminalidade, o cenário poderia ser lido como semelhante àquele que se encontra no caso das guerras, já que, sobretudo no cenário de extrema violência presente na sociedade brasileira, os indivíduos que fazem parte dos confrontos são levados a um estado constante de suspensão de regras, em busca da garantia da própria vida e do extermínio do outro.

Na busca pelo domínio e pela vitória dessa espécie de confronto, em alguma medida, a ação policial torna-se cada vez mais brutal em razão da necessidade de afirmação de seu poder. O uso da arma de fogo é assim lido por Arendt como recurso adotado pela força de segurança do Estado em sua atuação contra os opositores: “Se a essência do poder é a efetividade do domínio, não existe então nenhum poder maior do que aquele que provém do cano de uma arma” (ARENDR, 2004, p. 23). A recusa de Vilela, embora inserido no mundo policial, ganha assim a conotação de recusa à possibilidade de exercício do poder por meio da violência e, portanto, de transgressão a um modo hegemônico de ação.

Freud, então, aborda, no mesmo trabalho, o fato de que o impedimento do uso da força pelos cidadãos teria igualmente o significado de privá-los de algo que passa ao monopólio do Estado: “O cidadão individual pode verificar com horror, nessa guerra, o que eventualmente já lhe ocorria em tempo de paz: que o Estado proíbe ao indivíduo a prática da injustiça, não porque deseje acabar com ela, mas sim monopolizá-la” (FREUD, 2010b, p. 216). Esse uso exclusivo garantiria à força policial a liberdade de exercer práticas que ocorrem num espaço isolado do restante das leis e imposições estabelecidas pela moral, constituindo-se como uma exceção aceitável em prol de uma certa finalidade.

Dentro do conto em questão, os policiais ao serem questionados por Vilela quanto ao uso de práticas violentas apontam para a necessidade de perpetuar o costume, já que este se manifesta como sua única alternativa para o cumprimento de sua obrigação. Para além de ser uma prática monopolizada pelo Estado, em tese, a violência torna-se ainda modo privilegiado de ação por, em especial no contexto brasileiro, serem inexistentes alternativas viáveis fornecidas pelo Estado para alterar o quadro vigente. Essa consciência é manifestada entre os subordinados do delegado:

“Não gosto de ver os outros serem espancados”, disse Vilela, quebrando o silêncio da sala.

“Isso é feito no mundo inteiro, doutor...”, disse Melinho.

“Não é verdade”, disse Vilela.

“Eu também já pensei muito nisso”, disse Pedro. “Nós não temos os recursos de outras polícias. O jeito é meter medo. O dia em que eles não tiverem mais medo da gente está tudo perdido.” (FONSECA, 2015a, p. 175).

O que aponta, ainda, Freud, no entanto, é que assim como para a força policial resultaria em uma grande desvantagem a perda da possibilidade de exercer a violência, também para o indivíduo que se submete ao controle da sociedade há uma problemática vinculada à abstenção de seu uso. Isso é especialmente notório no caso de indivíduos marginalizados, os quais, para além de serem privados do uso da força para obter vantagens, sofrem igualmente pela alienação de direitos básicos que são plenamente gozados pelas classes dominantes. Afirma o psicanalista: “E não se objete que o Estado não pode renunciar ao uso da injustiça porque desse modo estaria em desvantagem. Também para o indivíduo a observância das normas morais, a renúncia ao exercício brutal do poder é algo geralmente bem desvantajoso” (FREUD, 2010b, p. 217).

Também a lógica do sacrifício elaborada por René Girard traz considerações sobre o uso institucionalizado da força. O pensador traz a ideia de que o envolvimento entre a violência e a noção de justiça passa por uma racionalização que impediria o livre exercício da violência pelos indivíduos de uma comunidade, o que poderia comprometer sua estruturação saudável. Haveria o que é chamado de uma “racionalização” da vingança, modo de resolução de conflitos que seria adotado sem a existência de uma instância reguladora:

Na verdade, nosso sistema parece ser mais racional por se conformar mais estritamente ao princípio da vingança. A insistência no castigo do culpado não tem outro sentido. Ao invés de tentar, como todos os procedimentos propriamente religiosos, impedir a vingança, moderá-la, eludi-la ou desviá-la para um objetivo secundário, o sistema judiciário *racionaliza* a vingança, conseguindo dominá-la e limitá-la a seu bel-prazer (GIRARD, 1990, p. 35).

Já em um outro trecho subsequente do conto, a necessidade do uso da violência se afirma pelos policiais em razão justamente da especificidade do contexto brasileiro, marcado pela desigualdade e pela volumosa incidência da prática criminosa entre os sujeitos marginalizados, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro. Essa consciência faz parte da mentalidade dos agentes trazidos à cena por Fonseca:

“Quando prendi essa pinta estourei de julieta a mão dele, mas não foi de raiva, foi para ele dar o serviço. E o senhor sabe de uma coisa? Ele havia pungueado em tudo quanto era subúrbio, mas assim mesmo foi absolvido. Mas foi bom, porque se regenerou, virou vendedor praticista, o que aliás não me espantou. Tinha uma conversa danada de boa. Não sei por que se meteu na punção, tinha mais jeito de salivante.”

“O dia em que você for expulso da polícia você também pode ir ser vendedor na praça”, disse Melinho.

Todos riram, inclusive Washington. “O senhor vê, doutor, não sou mau. Mas também não sou mole. Acho que polícia nesta cidade não pode ser mole. Com mais de trezentos mil favelados espalhados pelos morros a gente não pode brincar de polícia inglesa.” (FONSECA, 2015a, p. 176-177).

O comentário de Jaime Ginzburg elucidava esse modo de pensar, o qual na esteira de Girard e Freud aponta para a ideia da violência enquanto uma constante que deve ser desviada para os alvos corretos em prol de determinada finalidade. Diz ele que “[n]essa perspectiva, o problema não é tanto existir violência propriamente, mas que ela saia do controle, caindo nas mãos de bandidos desconhecidos” (GINZBURG, 2012, p. 83). É com essa realidade contraditória que lidam os contos de Fonseca e em especial o aqui evidenciado, já que a investigação policial tem início justamente para que possam ser detidos aqueles indivíduos que praticam um modo de violência não autorizada contra outros.

Toda essa discussão acerca do uso da violência pela polícia a serviço do Estado aponta para a clara realidade de que há um espaço dentro do contexto social reservado ao uso da força, no qual não são atuantes as proibições éticas. Mesmo a limitação legal que restringe o uso da força, no caso específico brasileiro, encontra-se suspensa, como mostrado por Fonseca, indicando que a nossa sociedade, ao menos de acordo com a visão de mundo do autor, toma a transgressão como regra. A polícia seria, assim, um dos “espaços institucionalmente legítimos para a violência” (ibid., p. 83).

Também o aspecto de encenação da violência deve ser levado em conta, já que, como é sabido, seu uso muitas vezes é colocado como prova da efetividade da ação policial, de modo que esta seria desconsiderada se não pudesse ser evidenciado o dano causado por seu trabalho. Aponta Ginzburg, nesse sentido, que a “[v]iolência seria um útil modo de controle. Agredir pessoas, matá-las, essas ações teriam uma função: mostrar, de acordo com essa perspectiva, que a sociedade está protegida.” (ibid., p. 83). Para além de de fato haver o cumprimento da legislação vigente e das condutas morais que orientam a sociedade, é necessário que possa ser notado o cumprimento da lei, a partir de um certo entendimento. A legitimação da violência, nesse sentido, leva à perspectiva conforme a qual atua-se “como se não fosse possível constituir modelos de sociedade sem essas construções [agressoras]” (ibid., p. 83). Isso resulta em uma espécie de desilusão do delegado Vilela que, conforme demonstrado, passa de um agente fiel aos princípios da legalidade a um praticante da violência que o circunda.

Tendo isso em vista, o cenário construído por Fonseca vai ao encontro do pensamento de Girard no que se refere ao controle das práticas da violência na sociedade: “É impossível

não usar de violência quando se quer liquidá-la. Mas justamente por isto, ela é interminável.” (GIRARD, 1990, p. 40).

A relação da violência com o contexto brasileiro aponta, por fim, para a necessidade de uma leitura que leve em conta a especificidade sócio-histórica do real, haja vista que a própria instituição policial mostra-se em sua precariedade dentro do conto de Fonseca, o que faz parte da consciência de suas personagens: “Estou há trinta anos na polícia, já vi entrar chefe atrás de chefe, prefeito atrás de prefeito, governador, presidente, muda tudo, só a polícia continua a mesma merda” (FONSECA, 2015a, p. 163).

3.4 Parece que o senhor nunca entrou em casa de pobre

Com a entrada do delegado Vilela no contexto da polícia carioca, o que se observa no desenvolvimento do conto é o choque entre duas formas de encarar e de agir diante da instituição. O protagonista, que figura como um indivíduo possuidor de certo capital cultural, formado por uma universidade e ocupante de um cargo de chefia dentro da hierarquia do mundo policial, é encarado por seus colegas com distanciamento justamente pelas características que o distinguem. Além disso, sua pouca experiência enquanto agente do Estado faz com que seu saber teórico sobre a prática do combate ao crime se encontre muito distante do saber empírico, construído ao longo de décadas, que é defendido pelos demais policiais.

O que se vê, nesse contexto, é em certa medida um embate de classes que tem como lados opostos Vilela, enquanto proveniente da classe privilegiada, e os policiais que encarnam características do proletariado, chegando inclusive a se afirmarem dentro do conto, mediado por um narrador distanciado, o qual não se aproxima especialmente de nenhum dos dois modos de compreensão da realidade.

Com base nessa encenação da realidade na estrutura da narrativa, torna-se relevante o pensamento de Antonio Candido em seu ensaio “Crítica e sociologia”. Este, que parte de um ponto de vista materialista, visa dar conta da pretensa relevância da vida social para o fazer literário. Sobre isso, afirma o crítico que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 2014, p. 14). De fato, é o que ocorre na narrativa de Fonseca em questão, já que, como já mencionado a partir da teoria lukacsiana, é a escolha específica das personagens tal como se apresentam que permite a Fonseca dar um certo tratamento à realidade social, dando voz ora ao delegado, ora a seus subordinados e ora, inclusive, aos sujeitos marginais que são alvo da ação policial.

Ademais, aponta Candido: “Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria [...]; ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte” (ibid., p. 14-15), o que mais uma vez está de acordo com a economia interna do conto.

Como a violência surge, para este trabalho em específico mas igualmente em toda obra de Fonseca, como elemento central da discussão, cabe lançar sobre ela também um olhar que dê conta de seus aspectos historicamente determinados, os quais relacionam-se com a realidade do mundo policial específica do contexto brasileiro já abordado. A esse respeito, Jaime Ginzburg afirma que “[a] violência é construída no tempo e no espaço. Suas configurações estéticas estão articuladas com processos históricos” (GINZBURG, 2012, p. 35).

Ao comentar o papel da polícia ao longo da história e a forma como essa instituição é retratada na obra do escritor francês Balzac, ainda Antonio Candido em seu ensaio “A verdade da repressão” aponta a ligação íntima que essa carrega com os interesses das classes dirigentes e com os valores do mundo burguês. É dito por ele que seu papel seria o de “disfarçar o arbítrio da vontade dos dirigentes por meio da simulação da legalidade.” (CANDIDO, 1991, p. 27).

Essa colocação de Candido liga-se à já colocada reflexão teórica acerca do papel da narrativa policial enquanto modo de leitura da relação entre as categorias de lei, justiça e verdade. O pensamento de Candido tende a afastar a atuação policial do que seria a prática efetiva da legalidade, o que de fato é observável dentro do conto de Fonseca, uma vez que, como descrito, são insistentes as transgressões cometidas pelos policiais que escolhem a atuação eminentemente violenta e a justificam em oposição ao cumprimento de um determinado código de conduta, o qual até certo ponto é defendido por Vilela.

Como afirma Daniel Link, nessa esteira, “[f]alar do gênero policial é, portanto, falar de bem mais que literatura: [...] é falar do Estado e de sua relação com o Crime, da verdade e de seus registros de aparição, da política e de sua relação com a moral, da Lei e seus regimes de coação” (LINK, 2002, p. 72), o que evidencia a validade da relação que Candido busca estabelecer.

Ainda no que se refere às características do gênero, em sua forma canônica, a narrativa policial tem como figura central um detetive que busca solucionar um mistério. Como apontado, esse papel não poderia ser atribuído plenamente a Vilela justamente por sua conexão com a instituição a que pertence, já que o detetive, pela definição comum desse tipo de personagem, é o sujeito desconectado das instituições da sociedade. É notório, no entanto,

que a escolha do personagem permite o desempenho de um papel que muito se assemelha ao dessa categoria de indivíduos, já que, conforme Piglia, “o detetive particular está aí para fazer ver que a lei, em seu lugar institucional, a polícia, funciona mal” (PIGLIA, 2004a, p. 58).

Sobre esse mal funcionamento, aponta Candido: “a tarefa policial deve ser executada implacavelmente, mas sem ferir demais a sensibilidade dos bem-postos na vida. Para isso, é preciso esconder tanto quanto possível os aspectos mais desagradáveis da investigação e da repressão.” (CANDIDO, 1991, p. 27). É justamente essa necessidade de omissão da ação policial que faz com que Vilela, por seu desconhecimento inclusive fomentado pela classe social a que pertence, pouco incomodada pela ação policial em razão de seus privilégios e dos preconceitos que direcionam a atuação do Estado, se encontre em conflito com as práticas exercidas por seus subordinados.

O papel da polícia, na realidade, para além da garantia da ordem legal e do bem-estar coletivo, já mencionado, parece aproximar-se daquele apontado pelo cientista político José Murilo de Carvalho em seu ensaio “Brasileiro: cidadão?”, o qual dá conta justamente da opressão arbitrária protagonizada pela polícia contra certas classes sociais. Dirá ele que, em sua ação cotidiana, o trabalho da instituição passa pela determinação de quem são os sujeitos que devem ou não gozar plenamente de seus direitos. Desse modo, afirma Carvalho que “[q]uem define a cidadania, na prática, é a polícia” (CARVALHO, 1998, p. 276).

Em seu comentário sobre o conto “Feliz Ano Novo”, da publicação de 1975, Tony Monti faz uma observação que pode ser pensada igualmente a partir do conto “A coleira do cão”: “O conto contrapõe-se ao discurso público usual, controlado pelo Estado, otimista e higienizado, ao colocar em confronto personagens de classes sociais opostas.” (MONTI, 2012, p. 7). Em oposição, entretanto, ao conto ao qual se refere Monti, no caso da narrativa protagonizada pelo delegado Vilela, as classes sociais opostas seriam três e não apenas duas, tendo em vista que além da posição ocupada por Vilela em oposição aos policiais, esses, em conjunto, também se distinguem da classe social que no conto aparece como alvo da ação policial, os pobres desprovidos de cidadania, de acordo com o pensamento de Carvalho.

Ainda um interesse despertado pelo conto e que gera, em alguma medida, uma quebra de expectativa em relação à ideia que se tem dos agentes do Estado, é o fato de que, durante a trama, percebe-se que há maior proximidade entre os policiais e os criminosos, enquanto membros de classes sociais próximas, do que entre os policiais e o seu superior, o delegado. Essa distinção se mostra, pela primeira vez, por ocasião do espanto demonstrado por Vilela em razão das práticas ilegais realizadas abertamente pelos demais policiais. Certas colocações por eles feitas produzem no leitor, inclusive, uma surpresa pela comicidade e pela

naturalidade com que se apresentam. É o caso do tratamento dado ao recebimento de propina proveniente do jogo do bicho: ““Doutor, o senhor não precisa ficar chateado. Dinheiro do bicho não é nada de mais. Todo mundo joga no bicho. É a coisa mais honesta que tem no Brasil.”” (FONSECA, 2015a, p. 170). Essa inversão que faz com que a prática ilegal ocupe o campo da maior honestidade possível na realidade brasileira aponta justamente para o cenário de corrupção generalizada que o conto afirma como sendo vivido no país.

Dessa maneira, Vilela termina por surgir como uma figura que se distingue em meio às transgressões generalizadas à moral vigente:

“O único que não leva é o senhor.”
 “No cartório?”, perguntou Vilela.
 “Todo mundo.”
 “Você?”
 “Não sou santo, doutor”, respondeu Washington, encarando o delegado.
 “Não, você é outra coisa”, disse Vilela.
 “Eu tenho família para sustentar”, disse Washington.
 “Foi o que o Marreco me disse”, disse Vilela.
 “Quem, doutor?”, perguntou Washington.
 Vilela não respondeu.
 “A gente aqui ganha uma miséria, nosso trabalho é de responsabilidade”, disse Washington. (ibid., p. 169- 170).

Ao mesmo tempo, o cenário de transgressão serve como modo de reafirmar a posição de classe ocupada pelos policiais, os quais justificam sua ação ilegal a partir de sua baixa remuneração. Ao lado da justificativa do uso da violência em razão da precariedade da polícia, mais uma vez a realidade social surge como motivadora da prática transgressora. Também o despreparo dos agentes fica evidente e culmina, a certa altura, em um acontecimento trágico:

“Estamos correndo algum risco?”, perguntou Vilela.
 “Doutor, o senhor é um homem respeitado.”
 “Mas essa gente me conhece?”
 “Conhece, eles sabem tudo que se passa na delegacia. Mas se for preciso alguma coisa tenho aqui o meu capenga. O problema é que o último tiro que eu dei tem mais ou menos uns vinte anos.” (ibid., p. 165).

O momento do conto em que esse aspecto ganha destaque é, chegando ao fim da narrativa, aquele em que, por um erro na estratégia adotada pelos policiais, há a morte de um deles, o policial Melinho. Com isso, há a necessidade de informar à família sobre o ocorrido, o que confere à narrativa a oportunidade de adentrar o ambiente íntimo dos policiais, abordando o seu modo de vida fora da corporação.

De pé, no corredor, os policiais esperavam.
 “Melinho tem filhos?”, perguntou Vilela.
 “Tem filhos? Tem oito”, disse Washington.
 “Oito!”, disse Vilela.

“É sempre assim. Não conheço um caso de tira morto ou aleijado em serviço que não fosse cheio de filhos.”
 “Eu tenho seis”, disse Washington.
 “O senhor é solteiro, não é?”, perguntou Pedro.
 “Sou”, disse Vilela. “Mas quando me casar pretendo ter muitos filhos.”
 “É porque o senhor não é proleta igual a nós. Proleta é que tem muitos filhos”, disse Washington. (ibid., p. 184).

A condição de “proleta” é a marca de distinção social consciente, a qual separa o delegado dos demais. Ainda a partir do mesmo acontecimento, também a condição de trabalho da esposa do policial é abordada: “Doutor, eu não tenho jeito para isso, é preciso alguém para acalmar a mulher, como é que eu vou acalmar a mulher? Dizendo para ela, olha, está tudo ok, agora, além de coser para fora, você vai ter que lavar também, é isso?” (ibid., p. 184).

O título dado ao presente subcapítulo parte justamente do momento de entrada do delegado Vilela na casa do policial morto. Nessa situação, mais uma vez o que é ressaltado por seus subordinados é o seu distanciamento e o desconhecimento de sua realidade:

“Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um Sagrado Coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas.”
 “Puxa, doutor, até parece que o senhor nunca entrou em casa de pobre.”
 “Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver.”
 “Tem vezes que o senhor fica muito difícil de entender”, disse Washington bocejando, cansado.
 Vilela levantou a mão e tocou de leve, carinhosamente, no ombro de Washington. Depois sorriu, com a boca fechada, um sorriso curto, que se desfez lentamente” (ibid., p. 192).

Finalmente, a feição dada à luta de classes observada dentro do conto de Fonseca por vezes parece apontar para uma resolução silenciosa, a partir de uma violência que se distingue daquela explicitamente produzida. Fonseca aponta para uma vitória, ou ao menos para uma forma de vingança, protagonizada pelas classes desprivilegiadas justamente em razão das condições desfavoráveis por elas vividas:

“Quando chove desce tudo pelas valas, misturada com urina, restos de comida, porcaria dos animais, lama e vem parar no asfalto. Uma parte entra pelos ralos, outra vira poeira fininha que vai parar no para-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-finos das madames, que não fazem a menor ideia que estão tirando merda em pó de cima dos móveis. Jam todas ter um chique se soubessem disso”, disse Washington. (ibid., p. 177).

Mais uma vez, se evidencia a pacífica ignorância das classes mais favorecidas sobre a realidade da precariedade alheia e o embate conturbado entre os sujeitos em seus extratos sociais.

3.5 As mãos sempre sujas: um adeus à polícia

Dentro do trabalho de Fonseca, em 1973, no romance *O caso Morel*, há a aparição de Vilela como um dos protagonistas em um momento posterior de sua vida em relação àquele visto no conto. Agora o personagem encontra-se desligado da polícia, aproximando-se ainda mais de um detetive clássico, sendo descrito inclusive como um sujeito divorciado e cada vez mais solitário. No romance, o ex-delegado é convidado a investigar a vida de Paul Morel, que se encontra preso em razão de uma acusação de homicídio. A trama então desenvolve-se a partir da relação de Vilela com Morel e com o romance biográfico escrito pelo presidiário que daria solução ao crime. A ficção criada pelo presidiário confunde-se com os fatos da investigação policial, em razão da forma do romance que entrelaça duas narrativas simultaneamente construídas, explorando as possibilidades do gênero.

Essa nova aparição, portanto, ilumina a narrativa anterior, amplia a visão do leitor acerca do delegado, exibindo aspectos de sua personalidade até então não explorados, como sua caracterização como escritor já estabelecido, além de propiciar o contato com a perspectiva crítica do próprio Vilela em relação a seu período de atuação como policial. O que se vê, nesse sentido, é o estabelecimento de Vilela em um momento de sua vida em que parece já estar livre de ilusões, um pessimista que não demonstra mais ser possível crer no bom funcionamento das instituições e na honestidade dos indivíduos.

Todo esse panorama sobre a mudança sofrida pelo personagem pode ser lido sob a luz do pensamento desenvolvido por Walter Benjamin em seu ensaio “Experiência e pobreza”, no qual dá conta justamente da dificuldade de conectar-se com o real de modo positivo. Dirá Benjamin: “nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 2012a p. 124).

Do mesmo modo, ao fazer o balanço de sua carreira como policial, revisitando pontos de sua trajetória inclusive descritos em “A coleira do cão”, Vilela se depara com uma dura verdade acerca do aproveitamento de seu passado, visto como um tempo de infelicidade:

Caçava bandidos, mas era feliz. No vazadouro de lixo, no meio do fedor e dos urubus, obrigou Jorginho a ficar nu, se ajoelhar, os dentes do prisioneiro batendo de frio e medo. [...]

[...] Não, não era feliz naquele tempo. (FONSECA, 2014b, p. 116).

A experiência vivida, assim, como em Benjamin, aproxima-se de um estado de barbárie em que há a dificuldade de ver-se novamente a ela conectado: “essa pobreza não é

apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie.” (BENJAMIN, 2012a, p. 124-125).

Esse sentimento, no caso de Vilela, potencializa-se pelo estado já desenvolvido do meio social, em que a cidade passa a ser vista não como um campo de possibilidades, mas como um espaço de realidade predeterminada e já em deterioração, não havendo brechas para o desenvolvimento de esperanças quanto ao bom funcionamento da sociedade:

“A cidade é um mercado com amplas possibilidades para todos, igualmente”, Vilela soturno, “você prende os criminosos que pode e finge acreditar que na prisão eles serão reabilitados e a sociedade, defendida. Mas você sabe que na verdade os criminosos são degradados e corrompidos na prisão e a sociedade não precisa ser defendida, mas sim destruída.” (FONSECA, 2014b, p. 162)

É em razão disso que poderia-se dizer que também a perspectiva de Nietzsche em relação à morte de Deus, do aforisma já apresentado, faz-se mais uma vez relevante. Isso porque, face à deterioração da possibilidade de estabelecimento de vínculos com a experiência e da mera possibilidade de vinculação a qualquer forma de sabedoria, há a tendência de que os sujeitos de fato passem a agir de acordo com valores criados individualmente, sem o respaldo do coletivo que determinaria sua validade ou não. Por isso, já no conto “A coleira do cão” não são raros os personagens que, em meio à atuação criminal, fazem questão de chamar atenção à ética presente em suas condutas, como é o caso de Pernambuco Come-Gordo, um assassino confesso que a dada altura da narrativa entra em contato com o delegado Vilela:

“Obrigada, doutor. Olha, sem esta máquina já tinham me achado há muito tempo. Tem muito nego aí usando quarenta e cinco, mas eles têm que atirar de perto, não têm nem mão, nem braço, nem olho para usar esta arma. Este braço aqui já foi quebrado, doutor — a nossa gente mesmo que quebrou, mas quando eu estico ele, com a máquina na mão, ele nem treme. E quando atiro sou capaz de acertar em qualquer coisa que passar correndo na minha frente, bicho ou homem, acho até que passarinho... mas isso eu nunca tirei a prova, acho uma maldade... Eles sabem disso, esses bandidos aqui da Barreira, e não se metem comigo.” (id., 2015a, p. 167).

A sensibilidade demonstrada, então, pelo personagem, que recusa-se a atirar contra os inocentes passarinhos, aponta para a impossibilidade verificada por Benjamin, uma vez que o estabelecimento de valores éticos torna-se cada vez mais algo que se restringe ao indivíduo. Também um outro criminoso que figura na narrativa, responsável por contribuir com as investigações de Vilela, evidencia a existência de regras que orientam sua ação, ainda que estas não coincidam com as normas gerais que regem a sociedade:

“Não sei, doutor. Só sei isso que lhe disse. Isso sei com precisão, o que não sei com precisão não digo. Ouço muita coisa mas só conto aquilo que é certo. Aprendi que quando a gente fala errado a gente se estrepa.”
 “Pode dizer. Não vai acontecer nada com você.”

“Sou cagueta mas não faço sujeira. Não vou trumbicar a vida do inocente. [...]” (ibid., p. 159).

Desse modo, em meio a tal realidade vivenciada pelo delegado Vilela, o exercício do policiamento torna-se uma impossibilidade, o que faz com que o delegado finalmente termine por abandonar efetivamente a instituição. Em seu pensamento, Vilela faz um balanço de seu tempo de serviço como delegado em que apenas aspectos negativos são colocados: “Vilela pensa no seu tempo de polícia, o percurso através da miséria, do medo, do nojo” (id., 2014b, p. 112).

Além do atrito sofrido pelo personagem a partir da oposição entre uma certa visão de mundo por ele fomentada e o real por ele vivenciado, um outro elemento já abordado que parece ser de grande relevância para a saída do ambiente policial é o envolvimento de Vilela com a violência que ele tanto evitava, inclusive a partir da recusa da possibilidade do exercício da violência, como já comentado. Esse ambiente de perda de inocência deixa uma marca em Vilela que, no romance, será ressaltada por Morel junto a outras atuações do ex-delegado: “Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas.” (ibid., p. 26).

A esse respeito, em *Totem e tabu*, Freud examina a ideia presente entre os povos primitivos de que o contato com determinado elemento considerado tabu, como é o caso da violência, seria responsável por estabelecer certa transmissibilidade, de maneira que o próprio indivíduo se tornaria ele mesmo tabu em razão desse contato. Afirma Freud: “Ao descrever as proibições do tabu já sublinhamos esses atributos de capacidade de contágio e transmissibilidade” (FREUD, 2013, p. 22).

Junto a esse pensamento, também René Girard, ao abordar a ideia do “desejo mimético”, presente em toda sua obra, a qual dá conta da imitação de comportamentos e inclinações entre os homens, relaciona-a justamente ao uso da violência nas sociedades:

A violência tem extraordinários efeitos miméticos, tanto diretos e positivos quanto indiretos e negativos. Quanto mais os homens tentam controlá-la, mais fornecem-lhe alimentos; a violência transforma em meios de ação todos os obstáculos que se acredita colocar contra ela. (GIRARD, 1990, p. 45).

Conforme os pensadores, seria possível afirmar em relação a Vilela que seu contato com a polícia, enquanto instituição violenta, termina por revelar a ele, em uma espécie de contágio, a existência de algo violento nele próprio, causando grande descontentamento justamente em razão de sua aversão à violência performada pelos demais policiais.

Assim, em *O caso Morel*, há o reforço a essa ideia, porém já a partir de uma perspectiva crítica consciente, uma vez que Vilela percebe sua aproximação da figura que

investiga, o assassino Paul Morel: “O sadismo de Morel perturba Vilela. Ele sente o mesmo impulso vital para a violência, não uma selvagem manifestação de atavismo, mas o desejo maduro e lúcido que permitia a Morel a consciência da própria crueldade.” (FONSECA, 2014b, p. 125). Esse personagem, como se descobre ao fim da trama, é o responsável pela morte de uma jovem com quem mantinha uma rotina de práticas sexuais sádicas que terminam tragicamente.

Por fim, nota-se que esse importante personagem da literatura de Fonseca aponta para possibilidades de leitura acerca da violência que nem sempre são convergentes, indicando a aproximação e a repulsa a essa prática. Como em outros contos, o diálogo entre a moral e a violência mostra-se complexo, dadas as oscilações no comportamento dos personagens, ora dirigidos a um dos pólos dessa dualidade, ora ao outro. Não havendo conciliação, essa relação dentro da produção do autor reflete, de certo modo, a própria complexidade do comportamento humano, com desdobramentos no modo de ação dos indivíduos em sua prática institucional.

CAPÍTULO 4 - Quando nasci me chamaram de Paulo, mas virei Mandrake

O que se faz por amor sempre acontece além do bem e do mal
Friedrich Nietzsche, em *Além do bem e do mal*

A obra de Rubem Fonseca abre possibilidades de leituras que vêm sendo demonstradas ao longo deste trabalho, nesse sentido, há certamente pontos inescapáveis que têm sido insistentemente abordados pela crítica ao longo das décadas e que indicam a coerência interna da produção. Para além da violência, já apresentada como elemento mais marcante da produção do autor, duas outras insistências de grande relevância surgem e mostram-se convergentes: o uso da forma policial e o já citado personagem Mandrake.

Em diversas das suas narrativas, Rubem Fonseca adota o procedimento de retomada de alguns de seus personagens (os já mencionados Vilela e o fisiculturista, por exemplo), mas nenhum deles conta com tantas aparições como o advogado Mandrake, estrela tanto de contos como de romances. Se ao abordar o delegado de “A coleira do cão” percebe-se uma relação com a narrativa policial que é lida, por vezes, como apenas tangencial, no caso do advogado este constitui-se como o detetive por excelência dentro da produção de Fonseca.

Ao lado de Marlowe e Sam Spade, de Chandler e Hammett, respectivamente, Mandrake é protagonista das tramas do mundo *noir* construídas por Fonseca a partir da realidade do submundo carioca, onde prostitutas, marginais e ricos empresários se encontram. O seu papel é de um sujeito que, ao leitor, enquanto detetive, conforme a definição de Ricardo Piglia, “[v]ai dizer a verdade que é visível, mas que ninguém viu, e vai denunciá-la.” (PIGLIA, 2004a, p. 58). Em oposição aos personagens trabalhados nos capítulos anteriores, o advogado é alguém que parece estar profundamente consciente de seu lugar do mundo, alguém que, embora se encontre no trânsito entre a classe social dos poderosos e a dos miseráveis com os quais deve lidar para defender seus clientes, não lida com impasses morais que lhe prendam e que levariam a juízos de valor paralisantes. Mandrake é, como se verá, a um só tempo um homem de ação e um pensador.

A sua primeira aparição, na década de 1960, se dá no contexto do conto “O caso de F.A.”, do qual é protagonista. Nesse primeiro momento, quando o público leitor ainda não o conhece, sua entrada na ficção de Fonseca parece revelar uma figura cínica, irônica, situada entre o advogado, o investigador e o mero capanga. A demanda do personagem F.A., espécie de pseudônimo, modo de esconder a identidade de uma importante figura da política carioca, é acatada por Mandrake com certo desprezo por seus caprichos, desejos a serem realizados

mediante um bom pagamento em dinheiro. Já nesse momento os valores do universo fonsequiano estão colocados em cena, desde a mediocridade dos poderosos à comercialização do corpo em nome do interesse alheio. A diferença, nesse caso, encontra-se no grau de consciência que Mandrake demonstra ter a respeito da realidade em que está inserido.

Embora o conto anterior, de 1965, de protagonizado por Vilela, trate do tema policial, é com Mandrake que melhor poderá ser visualizado o caráter lúcido da produção, questionador de verdades pré-estabelecidas, de maneira que a discussão do gênero ganha aqui maior ênfase.

4.1 Espírito livre

O título deste capítulo parte de uma passagem do conto “Dia dos namorados”, de *Feliz Ano Novo*, livro de 1975 tido, por parte da crítica, como um dos mais violentos de Fonseca, tendo sido esse o exemplar de sua produção alvo da censura. O trecho dá conta de uma oposição entre o campo religioso e a realidade mundana vivida pelo personagem que demanda o abandono do sagrado. É dito por ele: “Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários.” (FONSECA, 1989a, p. 76). Sendo essa a segunda aparição de Mandrake, anos após a coletânea anterior, o seu retorno conduz a um reencontro com uma figura já conhecida, cujos limites morais (ou a falta deles) já não causarão tamanha surpresa.

A todo o momento, em ambos os contos colocados em questão, Mandrake é aquele que, em defesa da reputação de seus clientes poderosos, aparece como alguém disposto a fazer o que precisa ser feito, de modo desinteressado da verdade. A esse sujeito, um advogado, pouco interessa a inocência ou a culpa de quem quer que seja, desde que possa livrar aqueles que o pagam da cadeia ou de escândalos que manchariam reputações impecáveis. Os indivíduos de reputação inatacável, quando vistos pela ótica de Mandrake, são como desnudados, mostram suas entranhas, toda a sujeira que deve ser colocada à parte para que a figura pública possa ser mantida de pé. Atuando nesse campo, evidentemente, o espaço para a conexão com o sagrado torna-se cada vez menor, já que a realidade apresenta-se muito mais próxima ao pecado do que à virtude.

Dito isso, uma vez que o detetive de Fonseca tem de lidar com os deslizes cometidos por seus clientes nos espaços marginais da cidade, fica claro que Mandrake também se caracteriza na produção do autor entre os “profissionais que vivem num espaço oscilante entre as diversas camadas sociais, deslizando entre os extremos, como os advogados” (FIGUEIREDO, 2003, p. 21-22), conforme observa Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Desse

modo, a pretensa verdade exibida nas colunas sociais e demais veículos de mídia, que vende o modo de vida das classes dominantes como um modelo a ser seguido, é constantemente desmascarada por esse empregado capaz de ver e deixar ver o avesso da superfície. Isso é potencializado pela escolha por um narrador em primeira pessoa, o próprio protagonista, que a todo tempo emite juízos acerca daqueles com quem se relaciona. Aqui, mais uma vez, pode ser trazida à reflexão a leitura que aponta para um desacordo entre a produção de Fonseca e o que é propagado pelos veículos da mídia, povoados por celebridades cuja vida íntima em muito desmente o discurso televisivo idealizado.

A alguém cuja atuação se resume ao trato com a hipocrisia, com a verificação da falência dos valores, haveria certamente a percepção do fato de que a “consciência da verdade como uma ilusão pode ser vista como uma força autolibertadora” (ibid., p. 76). Assim, Mandrake poderia agir e transitar pelo espaço urbano livre de amarras que o levassem a considerar preceitos morais já sabidamente, em sua avaliação, fracassados.

No pensamento nietzschiano, esse estado de libertação quanto àquilo que limita as potencialidades do homem, à moral de rebanho, colocada por Nietzsche, historicamente imposta aos indivíduos, é por vezes denominado como “liberdade de espírito”, de modo que seriam espíritos livres aqueles capazes de alcançar essa independência. Ainda que o pensamento do filósofo não possa ser completamente atrelado à ficção de Fonseca, caberia mais uma vez mobilizá-lo para refletir sobre o modo como a figura de Mandrake é construída nesse universo inventado.

Tornando-se um espírito livre, dirá Nietzsche, há a percepção de que “[n]ós nos aguçamos e tornamo-nos frios e duros com a percepção de que nada que sucede no mundo é divino, ou mesmo racional, misericordioso e justo pelos padrões humanos: sabemos que o mundo que habitamos é imoral, inumano e ‘indivino’” (NIETZSCHE, 2012, p. 212). Na esteira desse pensamento, portanto, o que se nota é a contrariedade em relação a um determinado entendimento do real que atribui aos acontecimentos um sentido moral preexistente, anterior aos julgamentos, de maneira que restaria aos indivíduos atribuir valor ao que ocorre e não aderir a valores já consolidados.

Ainda de acordo com o filósofo, tem-se a ideia de que “[n]ão existem fenômenos morais, apenas uma interpretação moral dos fenômenos” (id., 2005a, p. 66), o que abre o caminho para uma leitura do mundo livre da busca por uma verdade, mentalidade visível na atuação de Mandrake enquanto narrador, já que sua leitura do mundo em que se insere não contempla observações moralizantes.

É esse o panorama filosófico, então, em que parece se encaixar Mandrake, capaz de agir contrariando inclusive as leis vigentes em razão da defesa de seus interesses e de um conjunto de valores muito pessoais. As ações que beneficiam ou prejudicam os outros tornam-se apenas elementos igualmente válidos no jogo de poder que rege as interações. Mandrake exerce o seu poder para dar conta de interesses alheios, assim como os que o contratam exercem seu poder para solicitar a sua atuação. Conforme Nietzsche: “Ao fazer o bem e fazer o mal a outros, exercitamos neles o nosso poder” (id., 2012, p. 62).

Consequentemente, ganha um lugar e um sentido especial a colocação feita pelo próprio personagem em “O caso de F.A.”, à luz do pensamento do filósofo: “Fraco neste mundo não tem vez, está fodido. Eu sei.” (FONSECA, 2015c, p. 68). Fica evidente que o próprio Mandrake mostra-se consciente quanto à superioridade da ordem do poder em relação ao ordenamento moral, o que se dá justamente pelo espaço por ele ocupado dentro da sociedade. Dirá Abilio Godoy:

Mandrake é uma espécie de marginal voluntário, um auto-exilado, que, embora possua condições para se inserir e enquadrar na sociedade, não o faz porque a despreza e, com ela, a maioria de suas instituições. [...] alguém que é capaz de se movimentar pelos diversos estratos da sociedade e, tanto por conta dessa mobilidade quanto de sua marginalidade, dispõe de um ponto de vista privilegiado no que concerne à compreensão e à delação de seus mecanismos corruptos. (GODOY, 2009, p. 57).

Em sua autodefinição, o personagem se descreve como “[a]penas um homem que perdeu a inocência” (FONSECA, 2012, p. 70), isso já em sua última aparição na década de 1970, o conto que tem seu nome como título. Essa perda, retomando mais uma vez o campo religioso, manifesta-se pela descrença na possibilidade de que haja alguma possibilidade de salvação, de que seja válido depositar na fé as esperanças de melhorias na vida cotidiana. Isso fica claro em “O caso de F.A.”, no diálogo com seu cliente: ““Meu Deus!...”/ “Não faz drama. Deus não existe. E se existisse não ia fazer porra nenhuma por você.”” (id., 2015c, p. 64).

Essa é justamente a perspectiva prevista por Nietzsche, em uma realidade de prevalência dos espíritos livres. Afirma ele: “Talvez as noções mais solenes, em torno das quais sempre se lutou e sofreu, os conceitos de ‘Deus’ e ‘pecado’, não venham a nos parecer mais importantes que um brinquedo ou uma dor de criança para o homem velho” (NIETZSCHE, 2005a, p. 55). Não havendo mais a garantia do lugar privilegiado de tais conceitos, ganha lugar a perspectiva de que:

O que quer que tenha *valor* no mundo de hoje não o tem em si, conforme sua natureza - a natureza é sempre isenta de valor: - foi-lhe dado, oferecido um valor, e fomos nós esses doadores e ofertadores! O mundo que tem *algum interesse para o ser humano*, fomos nós que o criamos! (id., 2012, p. 181).

Toda essa caracterização de Mandrake contribui para definitivamente situá-lo na posição de detetive por excelência na produção de Fonseca, inserindo-o na tradição literária policial, sujeito capaz de transitar entre diferentes realidades, alheio ao moralismo que regula as aparências. Conforme o comentário de Figueiredo, “o detetive, na narrativa de temática policial, é apenas aquele que tem o poder para impor a sua interpretação como verdade final” (FIGUEIREDO, 2003, p. 87), isto é, alguém capaz de fazer valer o seu ponto de vista. Além disso, pela grande centralidade da forma policial, em certa medida, ao longo de toda a produção de Fonseca, Mandrake passa a poder ser lido como um personagem-chave, aquele que permite ao leitor, em suas aparições, tomar contato com a síntese da contística fonsequiana, caracterizada pela violência, pelas figuras marginais e pela hipocrisia marcante dos jogos de poder.

4.2 Um caso policial

Como já comentado particularmente a respeito de “A coleira do cão”, as duas narrativas policiais produzidas por Fonseca na década de 1960 que interessam a este trabalho podem, por vezes, não ser tomadas como exemplares legítimos do gênero. Isso se dá de modo mais evidente com a primeira delas, que traz Vilela como protagonista, justamente pela institucionalização da investigação, o que não seria uma característica desse tipo de narrativa em seu formato clássico. Do mesmo modo, ainda que Mandrake possa ser visto como um detetive, instaurando na produção de Fonseca o uso de procedimentos e a adoção de características que fazem parte da produção policial, há ainda elementos de determinação do gênero, abordados por certos autores, que não podem ser localizados.

Um deles é colocado por Daniel Link em seu ensaio que dá conta do gênero, “O jogo dos cautos”. Diz ele: “Para que haja policial deve haver uma morte” (LINK, 2002, p. 78). Dessa maneira, em “O caso de F.A.”, que interessa a este capítulo, como se verá, não há uma morte que justifique essa compreensão do gênero. Pode-se pensar, por outro lado, que mesmo em narrativas de Edgar Allan Poe, o fundador do gênero, como é o caso de “A carta roubada”, está ausente esse elemento, o que traz uma complicação para a possibilidade de definição de quais seriam ou não características desse tipo de narrativa.

A partir desse pensamento, traz alguma iluminação o comentário desenvolvido por Jorge Luis Borges acerca da obra de Edgar Allan Poe, confirmando sua importância para a história da literatura, em razão de suas contribuições sobretudo a partir da invenção do gênero aqui colocado em questão. Borges aponta para uma definição do gênero que poderia ser pensada sobretudo a partir do ponto de vista do leitor, de uma determinada convenção que faz

com que certos textos, no momento da recepção, sejam vistos mais ou menos como pertencentes a determinado gênero. Afirmar ele: “os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo em que estes são lidos” (BORGES, 1985, p. 31). Isso porque, afirma o argentino, introduzindo na literatura suas narrativas de crime e mistério, Poe faz com que o leitor assumira certa postura de investigador ele mesmo, tomando os elementos do enredo como pistas, ainda que não sejam explicitamente dispostas como tal. Por esse ponto de vista, então, caberia plenamente o desenvolvimento de uma leitura do conto de Fonseca que o entendesse como efetivamente um relato policial, já que também aqui o leitor teria de antemão expectativas quanto à narrativa de Fonseca que o levariam a encará-la, no caso do conto, dentro da tradição *noir*, lendo Mandrake como detetive.

Um outro pensador que em algum momento de sua produção dedicou-se a questão semelhante foi Tzvetan Todorov, partindo da dificuldade de estabelecer gêneros em âmbito geral, em razão do fato de que “[a] grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas” (TODOROV, 2006, p. 94), isto é, todo texto que chama o interesse e pode ser considerado como um grande trabalho termina por, de um modo ou de outro, instituir um novo gênero que difere-se daquele ao qual inicialmente pertencia. Nesse procedimento, ainda de acordo com Todorov, “o novo gênero não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo, mas a partir de um complexo de caracteres diferentes, sem preocupação de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso.” (ibid., p. 104).

Tendo isso em vista, em “O caso de F.A.”, a cena inicial parte não tanto da necessidade de investigação de um crime, mas de uma queixa trazida a Mandrake por um de seus clientes, o qual suspeita que uma determinada garota de programa, por quem se vê apaixonado, esteja sendo feita de refém em um conhecido bordel do Rio de Janeiro. Assim, Mandrake entra em ação investigando o paradeiro da jovem prostituta e o estado em que se encontra, a serviço de um poderoso personagem do cenário político da época. Mandrake, enquanto advogado, exerce fundamentalmente o papel de detetive particular e, ao mesmo tempo, de capanga, disposto a agir mesmo que ilegalmente por seu cliente. A cena inicial do conto é a que se segue:

F. A. me segurou pelo braço: “A garota está numa prisão. Eu quero tirá-la de lá antes que ela se corrompa. Você precisa me ajudar.”
 “Você voltou lá?”
 “Não...”
 “Você só viu a garota uma vez e ficou tarado por ela?”
 “Bem... eu a vi mais de uma vez...”
 “Conta essa merda direito, porra.”
 “Voltei lá umas quatro vezes...”
 F. A. calou-se.

“Desembucha logo, estou com pressa.”

“A garota fugiu de casa, depois de fazer um aborto. O pai deu uma surra nela. Uma parenta do namorado arranhou o endereço da Gisele. A Gisele a obriga a prostituir-se, ameaçando-a com o juiz de Menores.”

“Parece um romance intítulado: A escrava branca da avenida Rio Idem”, eu disse. (FONSECA, 2015c, p. 49).

Nota-se já de início a aparente preocupação moralista do cliente, o qual se preocupa com a possibilidade de que a garota que vive no prostíbulo seja “corrompida”. Esse fato será, de imediato, ironizado por Mandrake, desagradando seu cliente. O moralismo é ainda reforçado pela explicação de F.A. sobre suas relações estabelecidas com a jovem. Apesar de ter se encontrado com ela a partir da intenção de relacionar-se com uma prostituta, o homem termina por recusar-se a tocá-la em uma espécie de pudor repentino.

“Ficamos dentro do quarto duas horas. Não toquei nela. Falei, falei, falei, disse que também estava com horror daquilo. Estou mesmo, não aguento os encontros mecânicos com essas infelizes, sem amor, sem surpresa. No fim ela começou a chorar. Só falou uma vez, para dizer que desde que saíra de casa, eu era a primeira pessoa que a tratara como um ser humano. Eu tinha reunião do Conselho e não podia ficar mais tempo. Paguei e saí.” (ibid., p. 48).

Já por esse panorama inicial, o que pode ser percebido é que a narrativa de Fonseca associa-se ao gênero policial, mas se distancia de sua forma clássica, o dito “romance de enigma”, em que o procedimento racional era tomado como modo privilegiado de resolução dos crimes. Em sua evolução, sobretudo no cenário norte-americano, esse tipo de narrativa, em seu formato longo, ganha certas características que fazem com que passe a ser chamado de “romance *noir*”, ou “romance série negra”. Conforme Ernest Mandel, essa variação do gênero surge em um momento particular do desenvolvimento social, em que “[a] corrupção social, especialmente entre os ricos, tornou-se então o tema central, junto com a brutalidade, um reflexo não só da mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra Mundial, como do impacto do banditismo organizado.” (MANDEL, 1988, p. 64). Mandel chama tal transformação de “primeira grande revolução do romance policial” (ibid., p. 63).

No conjunto de novas características que se apresentam aos leitores das narrativas *noir*, Sandra Reimão resalta algumas de especial relevância:

Avisa-se que nessa nova forma de narrativa policial não se verá otimismo sistemático, a imoralidade ou amoralidade é admitida e não aparece apenas como contraponto da moralidade geralmente admitida como tal, não há conformismo, o detetive também é falível e nem sempre há mistério, um enigma inicial e radicaliza-se, por oposição, a apresentação, avisando-se que pode até ocorrer que não haja detetive. (REIMÃO, 1989, p. 54).

Fica evidente, desse modo, a falência do procedimento racional e a perda de sua centralidade, havendo espaço para a ação imediata dos detetives, os quais entram em cena

como sujeitos falíveis, passíveis de serem massacrados e mesmo gravemente feridos. Mandrake, personagem adequado a esse novo uso do gênero, ao ser questionado por seu cliente quanto à existência de um determinado planejamento para a execução da ação o responde de modo a dissuadi-lo.

“Como é que você vai fazer?”
 “Não sei.”
 “Não sabe?”
 “Não sei.”
 “Mas você tem um plano, não tem?”
 “Não tenho porra de plano nenhum.” (FONSECA, 2015c, p. 50).

Todo esse âmbito deixa clara a naturalidade com que o uso da forma *noir* se adequa à produção pregressa de Rubem Fonseca. Sendo ambas caracterizadas pela tematização de práticas vistas como imorais, pela queda de valores vistos como relevantes pela moral vigente e pelo uso frequente da violência, Fonseca encontra seu espaço em meio aos limites do gênero, adotando certas características da tradição na qual se insere ao mesmo tempo em que introduz outras, particulares. Ainda no texto de Reimão dedicado justamente a avaliar a evolução dessa forma literária, *O que é o Romance Policial?*, há a menção à apresentação feita por Marcel Duhamell na época de introdução do gênero aos leitores. Em seu texto seria afirmado por ele que no gênero seria admitida a imoralidade, a amoralidade e a corrupção que atinge inclusive os policiais, além da pancadaria e do massacre (REIMÃO, 1989, p. 53). Esses elementos, como fica evidente, ultrapassam o conto em questão e tocam inclusive em aspectos já abordados de outros contos de Fonseca elaborados nos anos de 1960.

Nesse cenário, Mandrake introduz-se como um detetive capaz de lidar como uma realidade que se apresenta a partir de tais características, sendo ele mesmo um sujeito capaz de envolver-se com práticas vistas como imorais e com o uso da força para a garantia de seus interesses. Conforme Daniel Link, a respeito da figura do detetive:

Na medida em que o detetive permanece à margem das instituições de Estado, e até as confronta, seu estatuto será cada vez mais substancial e menos formal. À legalidade formal da polícia [...], o detetive opõe a legalidade substancial de sua prática parapolicial, sujeita apenas aos valores de sua própria consciência. (LINK, 2002, p. 76).

Os valores individuais apontam justamente para uma realidade em que, conforme já argumentado, há uma dificuldade de estabelecimento de práticas e juízos a serem aceitos coletivamente. O detetive “está fora”, diz Ricardo Piglia. Esse estar fora é o que garante a atuação livre de Mandrake, o desprendimento inclusive em relação a condutas limitadoras e tipicamente institucionalizadas. Estar fora quer dizer ainda não fazer parte de nenhum tipo de instituição, conforme Piglia, em “Sujeitos trágicos”,

o detetive, ainda que faça parte do universo que analisa, pode interpretá-lo porque não tem relação com nenhuma instituição, nem sequer com o casamento. É solteiro, é marginal, está isolado. O detetive não pode incluir-se em nenhuma instituição social, nem mesmo na mais microscópica, a célula básica da família, porque, uma vez incluído, não poderá dizer o que tem de dizer, não poderá ver, não terá distância suficiente para perceber as tensões sociais. (PIGLIA, 2004a, p. 58-59).

A sua visão, então, é privilegiada, desconectada dos preconceitos que, como no caso de F.A., levam à atitude hipócrita de envolvimento sigiloso com prostitutas simultaneamente à tentativa de livrar uma delas desse tipo de ofício. Ao mesmo tempo, é através de sua ação que se constrói o entendimento do que quer que seja, aproximando-se da transgressão criminosa na tentativa de desvendar o enigma a ele proposto.

O detetive não pertence ao mundo do delito nem ao mundo da lei; não é um policial e tampouco um criminoso (ainda que tenha traços deste último). [...] E ao mesmo tempo o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos dos sujeitos puros do pensar [...], mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. (ibid., p. 58).

Como se verá a seguir, o desfecho de “O caso de F.A.” de fato traz uma revelação de Mandrake a seu cliente, assim como traz ao leitor uma revelação sobre o modo como se estabelecem as relações sociais em um universo de graves desigualdades, fazendo com que certas vontades sejam garantidas independentemente do preço a ser pago.

4.3 Do particular ao geral

Os já mencionados Sandra Reimão e Ernest Mandel, em seus respectivos trabalhos, fazem questão de salientar, desde a fundação, a relação próxima estabelecida entre as narrativas policiais e o contexto social em que estas ganharam vazão. Reimão parte de uma descrição do gênero a partir do trabalho de Edgar Allan Poe, influenciado pelo pensamento positivista da época e por uma determinada visão de crime que fazia parte do imaginário social. Já Mandel, pela natureza marxista de seu livro *Delícias do crime*, realiza um estudo em que a história social aparece essencialmente ligada à produção literária, investigando as raízes do gênero em narrativas anteriores ao século XIX, as quais já deixavam ver o interesse pelo crime e pelos criminosos, enquanto tema central. Assim, Mandel afirma que “[a] história do romance policial é uma história social, pois aparece entrelaçada com a própria história da sociedade” (MANDEL, 1988, p. 212), o que se confirmaria pela percepção de que “[a] evolução do romance policial reflete a própria história do crime.” (ibid., p. 59).

Assim, em razão do grande interesse da produção fonsequiana pela prática do crime, fica de imediato implícita a relação de seu trabalho tanto com as narrativas policiais quanto com a história social, tendo em vista a relevância desse tipo de prática no contexto de

desenvolvimento da civilização, sendo as transgressões do ponto de vista legal uma grande e constante preocupação na história da humanidade.

Ainda, sobre a percepção que se tem do crime nas narrativas de Fonseca, por vezes, o que ganha destaque é justamente a prática das classes dominantes, as quais raramente aparecem em noticiários ou no imaginário geral como perpetradoras do crime. Nesse sentido, dirá Sérgio da Fonseca Amaral: “Em se tratando das camadas abastadas, o crime é uma banalidade, o terrível enigma não é decifrá-lo, mas puni-lo. Via de regra, nas narrativas fonséquianas, a infração é escancarada.” (AMARAL, 2009, p. 85). Esse fato aponta para uma certa perspectiva em relação ao crime, trazida por Fonseca, que em parte contraria o senso-comum, munido de preconceitos, que colocaria sobre as figuras marginalizadas, sobretudo pobres e negros, a totalidade da culpa pelos crimes que assolam o ambiente urbano. O contista, por sua vez, sobretudo nas narrativas policiais tomadas até então para análise, e em especial em “O caso de F.A.”, aponta para sujeitos que dificilmente chegam a receber a alcunha de “bandidos” enquanto culpados. Aqui, é o olhar de Mandrake, enquanto narrador, que torna visível ao leitor a ilusão de pacificidade entre os mais ricos. O detetive não apenas evidencia os crimes cometidos como não deixa de fazer observações quanto à mediocridade de seus clientes.

Esse fato, que ainda hoje tem grande relevância para pensar no modo como a sociedade categoriza os indivíduos, já havia chamado a atenção de Flora Sussekind no momento da análise da produção do romance reportagem nos anos de 1970. Segundo a crítica, esse tipo de produção contribuía para a formação da ideia de que o crime caracterizava-se por ser uma prática individual, sem traços que revelassem sua ligação com a estrutura social. Afirmar ela:

Pelo contrário, quanto mais “individuais” parecessem os casos de violência, melhor para um regime pautado numa violência política bem mais ampla. [...] São “casos” apenas. Quanto mais individualizadas a violência, a marginalização, menos óbvios ficam os mecanismos generalizados de opressão. (SUSSEKIND, 1984, p. 181).

O comentário, que faz menção à repressão sistemática do regime então vigente, permite abordar também a violência de classe exercida por parte dos mais ricos em direção aos mais pobres, cometida, de modo geral, impunemente. A submissão do real a uma vontade particular é modo como comumente as figuras poderosas da poética fonséquiana atuam no submundo da criminalidade, fazendo sempre com que tanto sujeitos pobres quanto as instituições (as próprias polícias e os sistema judiciário) sirvam como meros instrumentos, passivos, para a garantia e manutenção de um bem-estar ou de caprichos passageiros da classe dominante. Esse modo de lidar com a questão tem antecedentes na produção de grandes

romancistas do século XIX, como Dostoiévski, que em sua poética sempre teve como personagens os “humilhados e ofendidos”, título inclusive de um de seus romances. Do mesmo modo, no caso brasileiro, uma produção como a de Graciliano Ramos está intimamente ligada ao debate sobre a opressão exercida pelos mais poderosos. Fonseca, portanto, lida como uma questão que está em diálogo com uma abordagem das relações sociais que pode ser lida como universal, ao mesmo tempo em que traz para suas narrativas aspectos particulares da realidade social local então vigente.

Na esteira do comentário de Sussekind, no caso do uso do gênero policial, em oposição ao romance reportagem, o que se veria é a possibilidade de generalização de um evento pontual, abordado dentro da narrativa. Essa perspectiva é defendida por Daniel Link, ao afirmar que “[a] transformação estrutural que domina o caso é a passagem do particular (uma experiência) ao geral (uma lei ou norma: moral, jurídica ou psicológica)” (LINK, 2002, p. 84). Tendo isso em vista, no desenvolvimento de “O caso de F.A.”, em que uma figura poderosa da cidade do Rio de Janeiro contrata os serviços de um advogado à margem da lei para sequestrar de um bordel uma jovem prostituta, pode-se observar um modo de organização da sociedade em que os ricos, na defesa de seus interesses, mobilizam as forças necessárias para que, por qualquer meio disponível, suas finalidades possam ser alcançadas.

Justamente através da forma narrativa escolhida por Fonseca, a realidade e o literário se encontram. Roberto Schwarz, em uma definição do que seria a forma literária, no caso do romance, aponta para essa perspectiva: “Assim, a junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos.” (SCHWARZ, 1987, p. 141). Aqui, a narrativa policial e a figura do detetive, em particular, permitem a elaboração de tal mediação, trazendo para o plano interno da obra a realidade exterior e suas nuances. É Mandrake, enquanto narrador, de seu ponto de vista particular, que faz com que o real possa ser percebido na leitura do conto, a mediação feita pelo detetive da relação entre os mais ricos e os marginalizados dá conta de um tipo de relacionamento entre as classes que faz parte da vida brasileira, indicando a existência de um modo persistente de interação entre as camadas sociais.

Ainda de acordo com Link, “[o] caso policial, o caso jurídico e o caso político são respostas específicas a perguntas *a* ou *sobre* a lei, a verdade e o poder” (LINK, 2002, p. 84), de maneira que nas narrativas de Fonseca poderiam ser encontradas tais respostas ou ao menos caminhos para a reflexão acerca do modo como lei, verdade e poder se relacionam, sobretudo especificamente no caso brasileiro, caracterizado por grandes desigualdades e por

um modo de atuação da justiça que tende a ter como marca a impunidade aos poderosos e os abusos cometidos contra os mais pobres em nome da lei.

Ademais, logo na abertura do conto em questão, uma das primeiras ideias a surgir é o lugar comum segundo o qual o dinheiro seria um meio de conquista de qualquer desejo. Mandrake coloca seus serviços à disposição de F.A. a partir da ideia de que o dinheiro faria com que o advogado cumprisse a demanda de seu cliente:

“[...] Na casa de Gisele?”
 “Foi”, respondeu F. A.
 “Aquela francesa é mesquinha e ruim. E também uma trepada de merda. Dizem.”
 “Eu dou qualquer dinheiro”, disse F. A.
 “Hum”, respondi.
 “Você disse que dinheiro compra tudo. Eu gasto o que for preciso”, disse F.A.
 “Sei. Continua.” (FONSECA, 2015c, p. 47-48).

A motivação moralista, então, não vê problemas em ser confrontada com métodos imorais de conquista das vontades, tais como a compra do interesse e mesmo do amor alheio. No desfecho do conto, como se vê, o que ocorre é a descoberta de que a jovem a ser resgatada não passava de uma farsante aliada à dona do bordel interessada em roubar o sujeito rico. Apesar disso, também esse fato não afeta a motivação de F.A., o qual insiste em estabelecer uma relação amorosa com a prostituta a despeito de sua prática imoral para com ele.

O telefone tocou.
 “Estou telefonando para você desde as nove horas”, disse F. A.
 “Onde é que você está?”
 “Na Embaixada da Índia. A garota está aí?”
 “Está.”
 “Graças a Deus! Ela está bem? Falou em mim?”
 “Nós conversamos pouco. Mas foi o bastante. Ela é uma vigarista, estava atrás do teu dinheiro junto com Gisele e o veado.”
 [...]
 Passei o telefone para Miriam-Elizabeth-Laura.
 “É verdade — me desculpe — me desculpe — como? — foi isso mesmo — estou, estou arrependida — você é muito bom...”
 [...]
 Coloquei o telefone no ouvido. F. A. falava baixo, com medo de ser ouvido.
 “Eu amo essa mulher, entendeu, não me interessa o que ela é.”
 “Ela estava te enganando...”
 “Não tem a menor importância.”
 “O dinheiro é seu.”
 “É isso mesmo!” (ibid., p. 78).

No longo trecho fica evidente a ideia de que mesmo o amor poderia ser comprado por uma figura suficientemente poderosa. O cinismo de Mandrake, a sua ação livre de julgamentos morais paralisantes, é o que faz possível que seja ele o detetive contratado pelos poderosos nesse tipo de situação. Em sua narração, ainda assim, não deixa de figurar certo desprezo dirigido àqueles com que se relaciona. Para Mandrake, está evidente o fato de que a

satisfação de seus clientes deve ser garantida independentemente do mérito da causa e dos meios a serem empregados, o que nem sempre é explicitamente colocado por eles próprios, escondidos em seu falso moralismo. Assim, a violência, típica das narrativas fonsequinas, entra nesse universo como um meio privilegiado de garantia do sucesso. O momento do conto em que a prostituta é resgatada por Mandrake traz a centralidade sobre a agressão cometida:

Gisele estava na minha frente, com um objeto de metal na mão. Dei um pontapé na sua perna. Gisele se curvou. Enfiei o punho com força na sua barriga mole. Gisele caiu ainda agarrando o objeto. Pisei sua mão.

“Onde está Elizabeth?”, perguntei.

Gisele olhou para trás de mim. Me virei e Célio meteu as unhas nos meus olhos. Senti o rosto ardendo, como se tivesse sido cortado por uma navalha. Minha vista direita ficou nublada. Bati com toda a força no nariz dele. Ele se atirou sobre mim, me deu uma dentada no braço. Dei um murro na sua cabeça. Célio ficou inteiramente careca. Sem peruca ele ficava horrível. Célio me unhou no pescoço. Eu sangrava. Estava vendo cada vez pior da vista direita. Vai ver, o filho da puta tinha me cegado. Dei-lhe um murro na orelha. Célio caiu. Chutei a sua cara, bem em cima da boca, o puto ia ter que gastar muito com o dentista e o cirurgião plástico. (ibid., p. 75).

A estetização evidente da agressão ao outro surge como uma marca do trabalho do autor que, àquela altura, não estava ainda plenamente consolidada no imaginário da crítica. Para além de realizar uma breve menção ao uso da violência praticada por Mandrake, Fonseca alonga sua descrição dentro da narração do detetive, criando inclusive certo incômodo, fazendo, indiretamente, com que esse modo de ação esteja ligado ao modo de vida de figuras como F.A., no fim das contas, o responsável e maior interessado na briga que é protagonizada por Célio e Mandrake. Para além da execução imediata da agressão ao outro, F.A. a executa por meio do lugar que ocupa na sociedade e do dinheiro pago a Mandrake.

Ainda nesse momento da narrativa, um tema caro a Fonseca é retomado, o fisiculturismo trabalhado anteriormente, já que José, da academia de ginástica de João, de contos anteriores, é contratado por Mandrake para ajudá-lo em seu resgate. Mais uma vez, o fisiculturismo aparece em um contexto de racionalização e submissão do corpo ao interesse alheio. Mandrake orienta José no seguinte sentido: “A francesa e o veado também são muito perigosos. Esquece que ela é mulher. Esquece que ele é veado. Não vamos matar ninguém, mas se for preciso vamos quebrar alguns ossos. OK?” (ibid., p. 72).

Essa ação empregada, por si só, contraria o clima de conto de fadas construído por F.A. em sua solicitação a Mandrake, o resgate de uma jovem inocente de um ambiente de perdição. Ao contrário, o que se tem, como já foi colocado, é a existência de uma jovem oportunista aliada a uma cafetina e seu sócio, ambos acostumados a prestar serviços a figuras de relevância do cenário político carioca como F.A.. Essa ironia destacada dentro do enredo

ressalta a diferença entre a visão de mundo de Mandrake, cínica, desiludida, e uma outra visão que tende a romantizar a realidade apesar das evidências de seu caráter degradante.

A hipocrisia do cliente do detetive é acentuada em vários momentos do conto em razão da necessidade de trabalho sigiloso mais de uma vez reforçada pelo personagem. Há um constante medo de ser associado à prostituição e à prática ilegal de Mandrake, executada visando a garantia de seu desejo. Tony Monti, em seu trabalho, acentua essa característica dos personagens ricos de Fonseca em oposição aos mais pobres, localizando um importante aspecto social de seu trabalho: “De modo geral, a urgência marca os personagens pobres, e a necessidade de que a violência não venha a público marca o comportamento dos ricos (ou daquele que estiver a seu serviço).” (MONTI, 2012, p. 94).

A necessidade do anonimato aparece então desde as páginas iniciais do conto: “Quem me recebeu foi o... pederasta, a Gisele não estava. Fui correndo para o quarto, enquanto ele dizia, ‘uma coisa especial, o senhor vai gostar, acabou de se perder’. Eu estava com medo de ser reconhecido, havia na sala algumas pessoas, dois homens, uma mulher. [...]” (FONSECA, 2015c, p. 48). O receio de ser associado ao tipo de sujeito que frequenta o submundo da prostituição, no entanto, não é suficiente para afastar F.A. desse tipo de espaço, o que torna-se evidente pela expressão “uma coisa especial” que indica uma certa recorrência de suas visitas àquele ambiente. Ainda em um trecho pouco à frente, mais uma vez F.A. chama a atenção de Mandrake quanto à necessidade de não ser envolvido em um “escândalo”:

“Não fui para a cama com ela nem uma vez. Ontem eu avisei que ia tirá-la de lá. Ela tremeu e disse para eu tomar cuidado.”
 “Cuidado? Um veado e uma puta francesa?”
 “Você sabe, eu não posso me expor, um escândalo desses me arruinaria. [...]” (ibid., p. 49).

Hannah Arendt associa esse tipo de hipocrisia a um comportamento tipicamente burguês, sendo esse tipo de personalidade definido por ela como “[a] imagem do burguês – pacífico, complacente, hipócrita, voltado para o prazer, sem vocação para o poder, um produto tardio do capitalismo, e não o seu representante” (ARENDRT, 2004, p. 44). Esse personagem, isoladamente, se opõe na narrativa a todos os outros, pertencentes a outras classes sociais, sem necessidade de sigilo e constantemente submetidos a provações impensáveis para F.A.. Em dado momento, Mandrake chega a opor sua infância à de seu cliente, deixando claro que a desigualdade entre os sujeitos tem raízes históricas que não se resolvem facilmente. O narrador marca aqui uma de suas observações que deixa clara ao leitor sua perspectiva acerca de sujeitos como F.A.:

Às oito horas:

“O doutor está?”, perguntei.
 “Ele está dormindo. Quem quer falar com ele?”
 “É o general Souto.”
 “Ele ainda não acordou, general.”
 “Quando ele acordar peça para ligar para mim.”

O putto estava dormindo. Meu pai era imigrante. O pai dele era ministro. Na época em que eu lavava chão e espanava balcões e vendia meias, das sete da manhã às sete da noite e corria pro colégio, sem jantar, onde ficava até às onze horas, o putto ganhava medalhinhas no colégio de padres e passava as férias na Europa. (FONSECA, 2015c, p. 63).

Também é histórico o uso feito pelos poderosos dos indivíduos que ocupam espaços marginais, como as prostitutas a serviço da satisfação sexual de terceiros, capazes de pagar pelo gozo que lhes pode ser proporcionado. Gisele, a cafetina do conto, ao ter seu passado sondado por Mandrake, deixa ver o sistemático envolvimento sigiloso de figuras políticas relevantes com a transgressão: “Foi amante de um senador, logo que chegou da França, garotinha. Se estabeleceu em frente ao Senado, ali mesmo onde ela ainda está até hoje, acho que em outro andar. O Senado foi para Brasília, o senador morreu — você quer o nome dele?” (ibid., p. 59).

Vê-se, assim, o estabelecimento de uma relação paradoxal entre sujeitos ricos e sujeitos marginais, como o é o caso de F.A. com a prostituta. Um relacionamento que se pretende amoroso, mas que está pautado pelo interesse financeiro e pela necessidade de sigilo. Ao mesmo tempo, essa prática tida pelo corpo social como imoral parece estar intimamente ligada à imagem inatacável cultivada pelos sujeitos da classe dominante. Cabe aqui a lembrança do já abordado “Lúcia McCartney”, em que a romantização do relacionamento parte da prostituta, porém, há o mesmo tipo de relação entre um homem rico e uma jovem prostituta.

Bataille, em *O erotismo*, fala justamente do caráter transgressor dentro do próprio casamento, visto como a possibilidade conquistada de violar a interdição quanto à prática da sexualidade. Nesse sentido, a prostituição, aponta o filósofo, em sua natureza teria a característica de ser uma espécie de continuidade do casamento: “a prostituição não foi de início senão uma forma complementar do casamento” (BATAILLE, 2021, p. 157). Bataille afirma ainda que apenas para os que não fazem parte do universo de marginalidade vivido pelas prostitutas faria sentido buscar entre elas a satisfação de algum desejo. Afirma ele:

A obscenidade das conduta e da linguagem das prostitutas é enfadonha para os que fazem dela sua vida cotidiana. Oferece, ao contrário, aos que permanecem puros, a possibilidade de um desnivelamento vertiginoso. [...] a amargura da comédia ou o sentimento da decadência ligado ao pagamento acrescentam, para quem cede ao gosto de perder pé, um elemento de deleite. (ibid., p. 270).

Essa colocação leva ao pensamento de que, em certa medida, apenas para o deleite dos poderosos teria lugar o exercício de certas práticas tidas como imorais, de maneira que a coexistência entre ambas as realidades seria um fato invariável, a ser ocultado apenas pela manutenção das aparências.

Apesar disso, dentro do pensamento social, o cientista político José Murilo de Carvalho aponta para o fato de que há uma diferença de tratamento essencial dada a indivíduos marginais em oposição aos mais privilegiados. Afirma ele que, na ação policial, “[p]ara eles [a classe menos favorecida] existe apenas o Código Penal, não o Código Civil, assim como para os doutores existe apenas o Código Civil.” (CARVALHO, 1998, p. 286). Sendo assim, a impunidade, a intocabilidade dos mais ricos seria um fato inalterável, estando os mais pobres sujeitos a serem castigados a despeito de estarem ou não agindo apenas em função do interesse de seus contratantes.

Mandrake, para além de ser um advogado ou um detetive colocado a serviço dos interesses dos mais ricos, aparece na literatura de Fonseca, enquanto personagem e, sobretudo, narrador, como a abertura de um espaço para a observação dos mecanismos de funcionamento da sociedade. Transitando entre diferentes esferas, o detetive cumpre um determinado papel em função do leitor da narrativa policial. Afirma Daniel Link: “Se existe verdade [...], deve haver alguém encarregado de compreendê-la e revelá-la ao leitor. É o caso do detetive” (LINK, 2002, p. 74).

No universo de Fonseca, no entanto, como visto, a verdade torna-se cada vez mais difícil de ser alcançada, dada a falência das categorias e dos valores que regem a vida social, o que fica evidente em cada uma das narrativas do contista. Assim, aponta Vera Lúcia Follain de Figueiredo para o uso da forma policial não como estabelecimento de uma verdade, mas como mecanismo para questioná-la, já que, como demonstrado por F.A. em sua relação com a prostituta, o conhecimento objetivo da verdade parece cada vez mais dispensável ou mesmo inatingível: “Assim, através da investigação policial, o que se questiona é a possibilidade do conhecimento objetivo do real, a existência mesma de uma realidade fora da linguagem, deixando-se aflorar o ceticismo difuso na cultura da modernidade tardia” (FIGUEIREDO, 2003, p. 15).

4.4 Dias piores virão

O conto “O caso de F.A.” possui uma particularidade temporal que abre espaço para uma reflexão acerca dos rumos que tomaria a ficção de Fonseca em anos seguintes. Tendo sido publicado na coletânea de 1969, pode-se dizer que parte do projeto literário que ganharia

força nos anos de 1970 já estava anunciado nesse conto. Essa hipótese se confirma, em parte, em razão do reaparecimento de Mandrake tanto na coletânea *Feliz Ano Novo* (1975) quanto em *O cobrador* (1979), ambas, como já visto, reconhecidas pela crítica como as mais violentas da produção de Fonseca, marcas definitivas de sua estética. Assim, o fato analisado do uso da violência feito por Mandrake dentro do contexto do conto, em defesa dos interesses de F.A., mostra o modo de atuação que se tornaria comum a diversas outras personagens de Fonseca, a agressão ao outro como maneira privilegiada de estabelecer relações no contexto urbano e agir sobre o real.

Mais uma vez, o pensamento nietzschiano comporta esse modo de atuação. Dentro de sua filosofia, Nietzsche distingue os indivíduos entre fracos e fortes, mais ou menos capazes de exercer sobre o outro sua potência, o seu poder, efetivamente. Dirá o filósofo: “Até agora foram os espíritos mais fortes e maus que fizeram a humanidade avançar mais longe: eles sempre inflamaram as paixões que adormeciam - toda sociedade em ordem faz adormecerem as paixões” (NIETZSCHE, 2012, p. 55). Esse modo de entendimento da realidade faz com que a ação seja valorizada e inclusive privilegiada, abdicando da condenação moral que tornaria indesejável a prática de violência contra o outro.

No contexto brasileiro dos anos de 1970, como já foi discutido, também o Estado brasileiro parece partir de premissa semelhante, adotando abertamente o uso da força (ainda que disfarçado pela propaganda oficial) em função de seus interesses. Como F.A., o Estado emprega seus subordinados para que, por qualquer meio necessário, cumpram a realização de sua vontade.

Sendo assim, conforme parte da crítica, a produção de Fonseca da década em questão seria um modo de estabelecer um diálogo com o regime atuante, demonstrando cada vez mais sua insatisfação, ao revelar os despotismo dos poderosos e a miséria dos oprimidos. Segundo Luciana Coronel, essa ficção seria a “proposta de revolta agressiva e de marginalidade com que o autor procurou expressar sua inconformidade em relação à cena político-cultural vigente.” (CORONEL, 2008, p. 100).

Já o fim de “O caso de F.A.”, em seu desfecho cínico, aponta para uma espécie de golpe desferido contra o sujeito rico, já que Mandrake, em sua falta de amarras morais, termina indo para a cama com a prostituta por ele retirada do bordel: “Segurei a mão de Miriam-Elizabeth-Laura./ “Vamos embora para a cama, ele só vem amanhã de manhã.”/ Sua mão apertou a minha. Miriam-Elizabeth-Laura não tinha mais medo.” (FONSECA, 2015c, p. 79). Mandrake, conhecendo a hipocrisia e o caráter de seu cliente, não hesita em tirar proveito

dos bens que a ele pertencem, o que se estende à garota, em uma espécie de violência ao patrimônio alheio.

Esse tipo de situação terá repercussão em “Dia dos namorados” e em “Mandrake”, os dois contos em que o detetive aparece ao longo dos anos de 1970. No primeiro deles, após livrar um famoso banqueiro de uma armadilha criada por uma jovem travesti, Mandrake termina por receber como pagamento o carro importado de seu cliente. No segundo conto, Mandrake desenvolve um relacionamento amoroso com a filha do rico empresário para quem presta serviços, intrometendo-se na economia familiar a despeito de ser indesejado.

Além desse modo de violência e da agressividade presente em todos esses contos, a característica em comum que as três narrativas carregam e que chama maior atenção é o fato de que todos os clientes dirigidos ao advogado o procuram justamente pela necessidade de anonimato e de que suas imagens não sejam contaminadas pela podridão em que se veem envolvidos. Uma das frases iniciais de “Dia dos namorados” destaca esse aspecto, como visto em “O caso de F.A.”: “Você tem experiência em casos policiais e gostaríamos que tomasse conta da coisa. Nada de polícia, nós damos o dinheiro e queremos tudo abafado. O assunto tem que ser encerrado sem deixar resto, entendeu?” (id., 1989a, p. 80).

Ainda que esteja a serviço dos poderosos, Mandrake não deixa de explicitamente desprezá-los justamente pela fraqueza que apresentam frente a seus problemas e pelo modo privilegiado como vivem em detrimento dos demais sujeitos da sociedade. No mesmo conto, em conversa com uma moça rica, diz Mandrake: “Os jogadores de pólo vão parar no inferno, eu disse./ Como?, ela perguntou./ No juízo final os ricos se fodem, respondi.” (ibid., p. 75). O enredo do conto, porém, assim como dos demais, termina por contrariar a perspectiva de que haveria algum tipo de justiça, mesmo divina, marcando mais uma vez a improdutividade da crença em instâncias sagradas, já que a condenação final cai sobre a travesti que procurava subornar o banqueiro J.J. Santos de reputação imaculada.

Essa figura marginal, Viveca, levada a um hotel na Barra da Tijuca, um dos bairros de maior concentração de pessoas ricas da cidade, ameaça o banqueiro cortando sua pele com uma gilette, na tentativa de amedrontá-lo e extorqui-lo. Nas palavras do narrador: “O gesto era seco e violento, mas a gilette passava de leve na pele, apenas o suficiente para sair sangue e apavorar os otários.” (ibid., p. 81). Essa violência autodirigida, que demonstra a brutalidade do enredo, assusta o sujeito pouco acostumado com esse tipo de situação. Viveca, em sua ameaça, inclui uma certa consciência de classe, deixando clara a noção do dano que seu gesto poderia causar sobre o poderoso: “Eu sempre quis morrer destruindo um poderoso” (ibid., p. 80). A personagem, entretanto, termina sendo apenas presa e agredida por um policial, após a

introdução de Mandrake na cena da chantagem. Com o juízo final, nenhum poderoso é destruído, e a violência termina por atingir os sujeitos pobres.

Também em “Mandrake” a situação é semelhante. Cavalcante Méier contrata Mandrake, ao ser chantageado por um sujeito anônimo, que no fim das contas aparece como o traficante de drogas frequentado por sua sobrinha. As ameaças se dão em razão da descoberta do assassinato da amante do rico empresário e fazendeiro, descrito inclusive como suplente de senador no estado do Alagoas: “Medeiros contou que o homem era fazendeiro em São Paulo e no Norte, exportador de café, açúcar e soja, suplente de senador por Alagoas, um homem rico.” (id., 2012, p. 69). A mera existência da amante mancharia sua reputação, no entanto, o que se descobre ao fim do conto é que, por trás da imagem de sujeito inatacável, esconde-se alguém que desenvolve ao mesmo tempo um caso com sua secretária e com sua própria sobrinha, criada em sua casa como uma filha, configurando-se um estranho caso incestuoso que incomoda até mesmo um sujeito como Mandrake.

No início da narrativa, a reputação de Cavalcante Méier é reafirmada a Mandrake, o que é rechaçado por ele a partir da lembrança justamente de seu cliente do conto anterior:

Para você o mundo só tem canalhas, não é? O senador é um homem público da maior honorabilidade, um líder empresarial, um cidadão exemplar, inatacável. Lembrei a ele que o banqueiro J.J. Santos também era inatacável e eu tivera de tirá-lo das garras de um travesti maníaco num motel da Barra. (ibid., p. 69).

Cavalcante Méier, ao contrário do que parece à primeira vista, não se distingue dos demais clientes de Mandrake, envolvidos com a criminalidade, com práticas transgressoras, em busca de auxílio para manterem suas reputações artificiais por meio de uma ação sigilosa. Dirá Mandrake, ressaltando essa similaridade entre os sujeitos: “Ele falava baixo, com a boca encostada no fone. Meus clientes sempre falam assim.” (ibid., p. 73).

O crime ocorrido que motiva toda a movimentação do caso corrobora com a perspectiva de que a cidade seria o ambiente tomado pela violência, de maneira que a prática do homicídio seria generalizada, atingindo diversas jovens por diversos meios. Ao perguntar em uma delegacia sobre informações acerca da amante de Cavalcante Méier, assassinada, Mandrake tem dificuldades em distingui-la das demais vítimas da violência:

Esse crime da moça da Barra. Qual é a dica?
Que moça? A que foi estrangulada, a que foi atropelada, a que levou um tiro na cabeça a que
Tiro na cabeça. (ibid., p. 74).

Nesse sentido, tanto a ação de Mandrake quanto a caracterização de seus clientes e do ambiente urbano entram cada vez mais em desacordo com a imagem que se busca propagar

do período então vigente. Ao contrário da harmonia entre os diversos indivíduos da sociedade e do bem-estar coletivo, as investigações de Mandrake revelam um mundo de violência e de desigualdades mantidas a qualquer custo, ainda que para resguardar os poderosos outros devam sofrer as consequências. Em razão disso, apesar dos indícios que levam a crer que Cavalcante Méier é o responsável pelo assassinato, Mandrake não permite que ele seja preso, terminando por descobrir que a culpada era justamente a sobrinha/amante do ricoço. Recusando-se a permitir a prisão de seu cliente, afirma o detetive: “Meu negócio é tirar as pessoas das garras da polícia, não posso fazer o contrário.” (ibid., p. 90). É reforçada, assim, ainda que indiretamente, uma certa ideia que determina aqueles que devem e os que não devem estar na cadeia. Os clientes do advogado, por ele livrados da atuação policial, são sempre os mais ricos, enquanto os pobres, como a citada Viveca, têm o encarceramento como destino.

A impunidade e a violência, no trabalho de Fonseca, ganharão maior vazão em seu romance *A grande arte*, de 1983, o qual também traz Mandrake como protagonista, empenhado em desvendar o mistério que circunda uma série de assassinatos de prostitutas na cidade do Rio de Janeiro. Na esteira das narrativas até aqui abordadas, o que se tem no romance é a descoberta de um criminoso banqueiro, que ao fim do enredo não recebe a punição adequada. Lima Prado é mais um dos personagens criados por Fonseca que concilia a imagem de sujeito distinto com uma prática criminosa absolutamente reprovável. Essa repetição do tema parece entrar em diálogo direto com uma sociedade regida por valores moralistas que absolutamente não são vistos na prática cotidiana sequer dos responsáveis pela manutenção da ordem.

Sobre Lima Prado, no romance de Fonseca, um dos personagens chega a afirmar: “Esse Lima Prado é bandido, mas seu eu disser isso ninguém acredita.” (id., 2015b, p. 307). Além disso, desde a escolha de seus alvos preferenciais, as vítimas do assassino, há a ação para garantir o ocultamento da autoria e para inibir o trabalho investigativo. O narrador afirma: “O fato de as mulheres serem prostitutas não tinha qualquer influência em sua resolução. Apenas não queria correr riscos, por isso escolhia indivíduos que a sociedade julgava descartáveis.” (ibid., p. 9). É indicado, portanto, que em uma sociedade que elege certos indivíduos como descartáveis em proveito de outros, tende a ser mantida a radical desigualdade social e a prática hipócrita, como regra, que permite que alguns sujeitos ajam como bem entenderem sem que seja direcionada a eles qualquer tipo de punição ou reprovação.

Fonseca, então, desde os anos de 1960, mas, de modo mais radical e expressamente violento, sobretudo a partir de 1970, constrói uma obra disruptiva, evidenciando falhas e problemas estruturais da relação entre crime e justiça. O contista mostra-se como um autor que em nenhum momento de sua produção acena de modo condescendente à hipocrisia que regula as relações sociais, mesmo em âmbito oficial, do cenário urbano brasileiro. A entrada efetiva no gênero policial, com seus romances que tornaram-se cada vez mais numerosos, parece abrir caminho para a ampliação da problemática envolvendo a violência na sociedade brasileira, relacionada a juízos moralistas que buscam minimizar sua relevância quando produzida por certas classes sociais. Essas narrativas indicam, com suas publicações ao longo dos anos, a persistência de uma característica marcante da vida brasileira, complexa e de difícil resolução, sobretudo quando dissimulada por seus praticantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência demasiadamente contida sempre acaba por se alastrar ao redor; infeliz daquele que estiver a seu alcance neste momento.

René Girard, em *A violência e o sagrado*

Este trabalho, ao longo de todo seu desenvolvimento, tem feito insistentes referências à produção de Fonseca de anos posteriores à década de 1960, em especial o período de 1975 a 1979, em que são publicados os dois volumes de contos de maior repercussão da carreira do escritor. A razão para isso é, como o conhecedor dessa produção pode supor, simples: não há par para o modo como a violência foi trabalhada em contos célebres como “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”, o que sempre faz com que a atenção mais uma vez seja voltada a eles. Há, não seria correto duvidar, uma razão bastante evidente para que esse período tenha sido aquele que finalmente consolidou o lugar de Fonseca no campo literário brasileiro e fez com que importantes nomes da crítica já mencionados dirigissem os olhares a seu trabalho. O que este trabalho não pode jamais negar, no entanto, é o fato de que, para além das narrativas de maior repercussão e publicidade de Fonseca, para além da estetização da violência explícita, que passa por tiros de espingarda capazes de colar as vítimas à parede e por cabeças cortadas em golpes de facões, há todo um universo de contos igualmente instigantes, cujas temáticas são mais ou menos próximas, e que valem o esforço da leitura atenta.

No decorrer das leituras apresentadas nos capítulos, os três volumes de contos de 1963 a 1969 foram contemplados, sendo acentuadas, pontualmente, as diferenças gerais entre as publicações. A ideia de que a última coletânea da década apresenta-se com narrativas carregadas de maior agressividade do que as anteriores foi reforçada não apenas por comentários da crítica, mas pela presença de contos como “O caso de F.A.” e “O desempenho”, trabalhados nos capítulos 4 e 2, respectivamente. De algum modo, o trabalho pretendeu criar, em todo seu desenvolvimento, talvez não com o sucesso pretendido, a percepção de que a cada uma das publicações era dado por Fonseca um passo a mais em direção ao brutalismo notável dos anos de 1970. A breve referência feita no capítulo 3, por exemplo, ao enredo do romance *O caso Morel*, o qual tematiza o sadomasoquismo dos personagens, deixa ver que nesse momento da produção em 1973 o escritor trabalhava com alguns dos extremos da ação humana, talvez já anunciados em momentos anteriores de sua carreira.

Ainda no que se refere ao modo como os capítulos foram construídos, ademais, todo o trabalho procurou salientar a interação de cada um dos personagens trazidos à cena com o

moralismo com que se depararam. Seja na forma de doutrinação do corpo a que por vezes foi submetido o fisiculturista do capítulo 2, seja nos impasses morais de Vilela, enquanto policial, no capítulo 3, seja ainda no desprezo de Mandrake ao falso moralismo, à hipocrisia, de seus ricos clientes, no capítulo 4, parece possível afirmar, ao fim, que a coexistência com o pensamento moralista em nenhum momento foi pacífica.

Do mesmo modo, em raros momentos foi pacífica a interação dos sujeitos fonsequianos com aqueles pertencentes a grupos ou classes sociais distintas das deles, mesmo dentro de uma mesma corporação, como no caso de Vilela com seus subordinados. Um fato notável da produção do autor, anotado pela crítica pela falta de engajamento político, é a presença constante em suas narrativas de embates entre sujeitos pobres e ricos, entre a classe dominante e a dominada. Sem que os contos recorram a qualquer tipo de didatismo ou mesmo a uma abordagem panfletária que busca cooptar, politicamente, o leitor, a leitura atenta do trabalho do contista não deixa dúvidas quanto à relevância dessa lógica de interação sempre conflitiva entre os sujeitos que parece fazer parte da visão de mundo do autor.

O trabalho de Tony Monti, por várias vezes referido ao longo da dissertação, que tem como título “Escritores e assassinos”, busca estudar as aproximações que podem ser encontradas na obra de Rubem Fonseca entre artistas e criminosos. Por mais de uma razão, esse contato entre os dois grupos é justificado, entre elas, a de que no contexto dos anos de 1960 e 1970, sob o olhar do Regime Militar, intelectuais, artistas, políticos progressistas e estudantes eram mesmo tratados como bandidos. Ademais, o que parece mais interessante para estas considerações finais, há o fato de que, em um certo modelo de sociedade, voltado à produtividade, ou ao desempenho, artistas e criminosos aparecem como desvios, como improdutivos, de acordo com um certo entendimento. Conforme Marcuse em seu comentário acerca de Freud, há a determinação de que cada sujeito deve contribuir para a manutenção das estruturas sociais sempre em busca do aumento do lucro, do acúmulo de capital, estando os grupos mencionados atrelados, por isso mesmo, ao princípio do prazer, à negação das limitações que a realidade parece impor a todos. Assim, Fonseca, enquanto artista, certamente poderia ser lido, ele mesmo, como criminoso, como transgressor e, inclusive, como corruptor, já que seus escritos têm o potencial de deslocar o leitor em relação ao seu lugar de conforto. Os contos de Fonseca, aqui lidos e mesmo aqueles apenas mencionados de passagem, fazem com que o leitor, incomodado, inquieto, mova-se em sua cadeira. Jaime Ginzburg afirma que esse seria um dos poderes do texto literário, já que “[a] leitura de textos literários [...] é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade.” (GINZBURG, 2012b, p. 24).

Por isso, a mera existência de um escritor como Rubem Fonseca no cenário literário nacional, em meio ao regime militar, é uma afronta ao moralismo, ao discurso oficial, é uma ameaça aos amedrontados cidadãos de bem, cegados por seus preconceitos, alienados pelo discurso televisivo que cultiva inseguranças e dá à realidade, por meio de jornais sensacionalistas, aspecto de pesadelo. Sobretudo, o escritor, o artista e, por consequência, criminoso Fonseca assim pode ser caracterizado em razão do fato de que, conforme Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

a literatura de Rubem Fonseca estimula o exercício da desconfiança – obriga o leitor a pensar na contramão, desafiando, dessa forma, a hipocrisia de uma sociedade que se caracteriza cada vez mais pelo consenso, forjado com o auxílio da mídia. [...] 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 banalizam a mentalidade burguesa domesticada. (FIGUEIREDO, 2003, p. 26).

Já para além das considerações que dizem respeito especificamente ao que foi abordado dentro do trabalho, cabe também a menção aos esquecimentos ou aos temas que, embora presentes, foram apresentados apenas de passagem. Isso ocorre, sabidamente, pelo fato de que, como em todo trabalho, alguns recortes precisam ser realizados em razão da própria natureza do objeto e do tipo de estudo que se pretende, no presente caso, uma dissertação de mestrado. Assim, algumas possibilidades apontadas ao longo dos capítulos acabaram recebendo menor atenção do que outras.

O primeiro desses casos que merece atenção é o estudo que foi empreendido a respeito da questão do corpo nos contos de Fonseca ao longo do capítulo 2. Certamente, se observada a produção do autor em sua totalidade, o corpo renderia matéria para mais de uma dissertação. Aqui, o recorte empreendido foi realizado a partir de um personagem em particular, ele mesmo fisiculturista, o que chama a atenção especialmente para o trabalho de aprimoramento do corpo e para essa instância enquanto local de embate entre a moralização e a liberdade de exercício dos prazeres. Este último aspecto remete ao uso, por vezes, feito pelos animais de seus corpos na busca da satisfação de seus instintos, elemento também mencionado apenas de passagem, mas que poderia ter a reflexão ampliada, já que o corpo, sendo da ordem do animal, é uma entrada produtiva para pensar a questão. Vale, ainda, lembrar da centralidade que tem o corpo, enquanto cadáver, significando a ausência de vida e símbolo de uma violência, nos contos de Fonseca em que são feitas menções ao procedimento de autópsia, assim como no romance *A grande arte*, em que se tem como tema uma série de assassinatos

em que o assassino insiste em marcar o corpo das vítimas com uma faca, tornando também o corpo lugar de escritura.

Nos contos, nota-se ainda uma mudança sempre recorrente, ao longo das publicações, da estruturação das narrativas, ora em primeira pessoa, ora em terceira, ora com diálogos incorporados ao texto sem marcas como travessão ou aspas, ora diálogos marcados de modo mais tradicional. Fonseca parece fazer do conto também um local de ensaio, de experimentação, em que novas formas são testadas, o mesmo personagem pode ser ora personagem e ora narrador; há textos que desafiam a organização estrutural não apresentando sequer a divisão em parágrafos. Esse outro campo, que lida com questões essencialmente formais, é um dos que chega a ser mencionado sem grande aprofundamento, já que, em razão da centralidade da reflexão filosófica, voltada ao estabelecimento da relação entre o conteúdo (no caso, as manifestações violentas e moralistas) e o pensamento que ajuda a entendê-lo, aspectos que são formalmente mais literários são trabalhados com menor profundidade. Apesar disso, os elementos do romance policial identificados, que poderiam proporcionar um longo estudo apenas a partir da relação do autor com esse gênero, são alguns daqueles que trazem para esta dissertação uma maior discussão sobre a forma literária, nos capítulos 3 e 4.

Por fim, a relação com a história social esteve sempre presente ao longo dos capítulos, sendo evidenciada, em mais de um momento, a relação conflituosa, contraditória ou combativa de Fonseca com o regime que durante os anos de 1960 a 1980 esteve em vigor no Brasil. Ainda assim, outros aspectos dessa relação poderiam ter sido trazido à cena, por meio de uma pesquisa mais aprofundada fazendo uso da historiografia sobre o período, textos que melhor permitiriam adentrar o campo da história enquanto disciplina, já que esse campo do saber não foi, neste trabalho, tão mobilizado quanto outros. A relação das elites, no caso nacional, com os mais pobres, sem nenhuma dúvida, tem raízes históricas que mereceriam grande atenção, assim como o papel particular da polícia em um longo processo de consolidação de determinada ordem social. Tudo isso, ainda que apenas brevemente referido nos capítulos 3 e 4, parece de extrema importância para um entendimento amplo da obra de Fonseca.

Com tudo isso, parece ser sempre tempo de pensar em um trabalho futuro, um outro modo de tomar a obra de Fonseca enquanto objeto, por novos ângulos, a partir do diálogo com outras correntes de pensamento, aprofundando a reflexão sobre obras de décadas posteriores, comparando o contista não apenas consigo mesmo, mas com seus predecessores e sucessores, estrangeiros e brasileiros. Portanto, na contramão de um lamento paralisante, o que o fim deste trabalho traz como saldo é a ampliação de horizontes e do conhecimento

sobre certos pontos da filosofia ocidental, da crítica literária brasileira e, sobretudo, do trabalho do grande contista que, indubitavelmente, é Rubem Fonseca.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Rubem Fonseca

- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- _____. *Os prisioneiros*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Agosto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.
- _____. *O Caso Morel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.
- _____. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.
- _____. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.
- _____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.

Bibliografia sobre Rubem Fonseca

ALVES, Luis Alberto N. Compromisso secreto com a ordem: Os primeiros passos de Rubem Fonseca. *Terceira Margem*, v. 13, n. 21, p. 37-63, 2009.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Violência: a ficção de Rubem Fonseca. *Terceira Margem*, v. 13, n. 21, p. 79-91, 2009.

AUGUSTO, Sergio. Estreia consagrada. In: FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. Meio século de Rubem Fonseca. Estado de S. Paulo, São Paulo, 05 de out. de 2013. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,meio-seculo-de-rubem-fonseca-imp-,1082308>>. Acesso em: 01 de set. de 2020.

BOECHAT, Maria Cecília. *Na cena do crime: uma leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, p. 7-31, 2015.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 199-215, 1989.

CORONEL, Luciana. Literatura em combate: a ficção de Rubem Fonseca nos anos 70. *Nau literária*, v. 1, n. 1, p. 1-11, jul/dez 2005.

_____. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca. *MÉTIS: história & cultura* – v. 5, n. 10, p. 203-215, jul./dez. 2006.

_____. *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, 2008.

_____. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão. *Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, p. 183-192, 2013.

DANTAS, Francisca Marciely Alves. Rubem Fonseca e o poder de revelação simbólica: uma apreciação do campo literário brasileiro. *Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 14, n. 20, p. 172-185, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GODOY, Abilio Marcondes de. *Negatividade, fatalidade e aporia: uma visão trágica do mundo nos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Literatura e sociedade*, v. 5, n. 5, p. 120-134, 2000.

LEMUS, Víctor Manuel Ramos. Actualidad del “realismo feroz”: a propósito de la obra de Rubem Fonseca. *Terceira Margem*, v. 13, n. 21, p. 93-108, 2009.

LISIAS, Ricardo. A grande arte de desaparecer: Rubem Fonseca e os documentários do Ipês. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, p. 43-54, 2017.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1986.

MARTINS, Wilson. Tendências: Estado de S. Paulo, São Paulo, 01 de fev. de 1964. In: FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MONTI, Tony. *Escritores e assassinos – urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2012.

PACHECO, Alexandre. Rubem Fonseca: o homem em questão. *Terceira Margem*, v. 13, n. 21, p. 13-24, 2009.

PEREIRA, Aline Andrade. Memórias de um misantropo: Rubem Fonseca e o Rio do menino José. Anais do XIV In: *Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*, 14., 2010, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*: Rio de Janeiro: NUMEM, p. 1-8, 2010.

Disponível

em:

http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276730991_ARQUIVO_ArtigoAnpuh.pdf. Acesso em: 4 de jul. de 2022.

PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SABINO, José Feres. Rubem Fonseca: modalidades de encarceramento. *Estudos Avançados*, v. 32, p. 229-240, 2018.

SANTIAGO, Silviano. Errata. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, p. 57-63, 1982.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 26, p. 162-166, 2018.

Estudos sobre moral e violência e demais referências

ADORNO, Theodor W.. *Problems of moral philosophy*. Cambridge: Polity Press, 2000.

_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ARENDT, Hannah. *Da violência*; tradução de Maria Cláudia Drummond. Sabotagem, 2004. Disponível em:

<http://pavio.net/download/textos/ARENDT,%20Hannah.%20Da%20Viol%C3%Aancia.pdf>.

Acesso em: 19 de dez. de 2022.

AVELAR, Idelber. A genealogia de uma derrota. In: *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 51-103, 2003.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *A parte maldita*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *O erotismo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v. 1)*. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 123-128, 2012a.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v. 1)*. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 179-212, 2012b.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas v. 1). 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 213-240, 2012c.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 31-40, 1985.

CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. *Revista USP*, n. 9, p. 27-30, 1991.

_____. Censura-violência In: *Recortes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, p. 222-226, 2004.

_____. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, p. 13-25, 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: A estratégia interdisciplinar. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 1, n. 1, p. 09-21, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. São Paulo: Alfaguara, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Freud (1930-1936) O mal-estar na civilização e outros textos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In: *Freud (1914-1916) Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2013.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*; tradução de Martha Conceição Gambini. 1ª ed. São Paulo: Paz e terra; UNESP, 1990.

_____. *Eu via Satanás cair como um relâmpago*; tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *VIDYA*, v. 19, n. 33, p. 10, 2000.

_____. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 2, p. 199-221, 2012a.

_____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012b.

GOUVEA, Viviane. Conspiração civil, golpe militar: a conspiração do IPES em palavras e imagens. *Terceira Margem*, v. 13, n. 21, p. 109-128, 2009.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LIMA, Luiz Costa. Sob a face de um bruxo. *Revista Eletrônica de Estudos Literários-REEL*, n. 05, 2009.

LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, p. 69-89, 2002.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? — Construção de uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 43-94, 1965.

_____. Arte y verdad objetiva. *Problemas del realismo*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, p. 11-54, 1966.

MANDEL, Ernest. Delícias do crime: história social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. In: *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 2, p. 31-40, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*; tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Genealogia da moral*; tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. *A gaia ciência*; tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PIERUCCI, Antônio Flávio. As bases da nova direita. *Novos estudos CEBRAP*, v. 19, p. 26-45, 1987.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: *Formas Breves*; tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 49-59, 2004a.

_____. Teses sobre o conto. In: *Formas Breves*; tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 87-94, 2004b.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é o Romance Policial?* 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social ou Princípios do direito político*. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 61-92, 1978.

_____. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 129-155, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. O espaço nômade do saber. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2002.

_____. Crítica cultural em ritmo latino. In: *Tempo de pós-crítica: ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

_____. Literatura Comparada/indisciplina. *Em Tese*, v. 20, n. 3, p. 119-126, 2014.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, p. 93-104, 2006.

VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo: Da Renascença às Luzes*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.