



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**TEREZINHA LUANA LOPES MARTINS**

**A VIOLÊNCIA E O EROTISMO EM FELIZ ANO NOVO E  
O COBRADOR DE RUBEM FONSECA**

**CAJAZEIRAS – PB**

**2016**

**TEREZINHA LUANA LOPES MARTINS**

**A VIOLÊNCIA E O EROTISMO EM FELIZ ANO NOVO E  
O COBRADOR DE RUBEM FONSECA**

Monografia apresentada a Pós-graduação em Estudos Literários, da Unidade Acadêmica de Letras do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, em cumprimento das exigências para obtenção do título de Especialista, *Lato Sensu*, em Estudos Literários.

**Orientador:** Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.

**CAJAZEIRAS – PB**

**2016**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)

Denize Santos Saraiva - Bibliotecária CRB/15-1096

Cajazeiras - Paraíba

M386v Martins, Terezinha Luana Lopes

Violência e o erotismo em Feliz Ano Novo e O Cobrador de Rubem /  
Terezinha Luana Lopes Martins. - Cajazeiras, 2016.

43f.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.

Monografia (Especialização em Estudos Literários) UFCG/CFP, 2016.

Título do Trabalho: A VIOLÊNCIA E O EROTISMO EM “FELIZ ANO NOVO” E “O COBRADOR” DE RUBEM FONSECA

Aluna: Terezinha Luana Lopes Martins

Monografia apresentada em 27/04/2016 como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista no Curso de Especialização em Estudos Literários, da UFCG – Centro de Formação de Professores - Unidade Acadêmica de Letras, com o conceito APROVADO pela seguinte Banca:

*Elri Bandeira de Sousa*

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa  
(orientador)

*Maryson José Siqueira Borges*

Prof. Dr. Maryson José Siqueira Borges  
(examinador)

*Nelson Eliezer Ferreira Júnior*

Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior  
(examinador)

## DEDICATÓRIA

Dedico minha monografia primeiramente a Deus, pois sem ele nada é possível, crendo tudo pode acontecer é só acreditar.

A todos as pessoas que me auxiliaram na construção deste, especialmente aos meus familiares e meu esposo que estiveram sempre ao meu lado me incentivando, e também aquelas as pessoas que estão ligadas a minha vida, como: meus parentes, amigas/os professoras/os, que no decorrer deste trabalho me ampararam com conhecimento, paciência, atenção, compreensão, afeto e sempre me mostrando que o sucesso depende da superação, e os momentos difíceis valem a pena.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço inicialmente a Deus todo poderoso por estar sempre ao meu lado e por me dar a chance de finalizar este curso de especialização da qual foi extremamente importante em minha vida.

Agradeço a minha família, por estar sempre ao meu lado me dando força por estar sempre presente nos momentos difíceis.

Agradeço a todos os meus amigos que me deram a oportunidade de conviver em harmonia esse tempo e compartilhar esta experiência.

Agradeço a todos os professores da Especialização em Estudos Literários da Universidade Federal de Campina Grande que durante todo o curso colaboraram para que eu pudesse adquirir mais conhecimento.

As minhas amigas do quarteto fantástico, muito obrigada por fazer das minhas quartas-feiras as mais felizes da minha vida. Os melhores sorrisos, eu dividi com vocês (por motivos bobos).

Em especial agradeço ao professor Dr. Elri Bandeira de Sousa pela honra de ser meu orientador, pela atenção e por vivenciar comigo as ocasiões de concretização deste trabalho.

“O homem é um animal solitário, um animal infeliz, só a morte pode consertar a gente”.

Rubem Fonseca

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma breve análise de dois contos: *Feliz Ano Novo* e *O Cobrador*, do escritor brasileiro contemporâneo José Rubem Fonseca. O primeiro foi conto publicado em 1975 numa coletânea de contos intitulada de mesmo nome, e o segundo em 1979, com base em dois dos principais temas abordados pelo autor ao longo de sua trajetória literária, a violência e o erotismo. Trata-se de pesquisa bibliográfica, com o fim de analisar estes temas na construção das personagens principais e os efeitos pretendidos pelo autor nos seus leitores, observando como os narradores utilizam-se de uma linguagem crua e direta, através de palavras de baixo calão, utilizadas no submundo do crime e que servem para uma caracterização mais significativa desses “marginais”. Além disso, pretendeu-se observar ainda o motivo pelo qual a censura proibiu o livro *Feliz ano novo*, como um sendo uma coletânea de textos que incitavam a violência no país. Este trabalho se fundamenta nos autores George Bataille, Freud e Nadia Batella Gotlib, e ainda artigos e ensaios desenvolvidos sobre esses mesmos temas neste mesmo autor.

**Palavras- chave:** Rubem Fonseca; Erotismo; Violência; Personagem.

## **ABSTRACT**

This work aims to present a brief analysis of two tales: Happy New Year and The Collector, the contemporary Brazilian writer José Rubem Fonseca. The first was short story published in 1975 a collection of short stories titled the same name, and the second in 1979, based on two of the main issues addressed by the author throughout his literary career, violence and eroticism. It is literature, in order to analyze these issues in the construction of the main characters and the intended effects by the author in his readers, observing how the narrators use is a raw and direct language, using profanity, used in the criminal underworld and serve it to a more meaningful characterization of these "marginal". Moreover, although it was intended to observe why censorship banned the book Happy New Year, as being a collection of texts that incited violence. This work is based on the authors George Bataille, Freud and Nadia Batella Gotlib, and also articles and essays developed around these themes this Author.

**Key Words:** Rubem Fonseca; Eroticism; Violence; Character.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. O AUTOR, SEU CONTEXTO E SUA OBRA.....</b>	<b>11</b>
<b>2. ASPECTOS DO CONTO .....</b>	<b>15</b>
<b>3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>20</b>
3.1 <i>A violência</i> .....	20
3.2 <i>O erotismo</i> .....	22
<b>4. ANÁLISES DOS CONTOS:.....</b>	<b>26</b>
4.1 <i>O Cobrador</i> .....	26
4.2 <i>Feliz Ano Novo</i> .....	32
4.3 <i>A representação da violência em Feliz Ano Novo</i> .....	35
4.4 <i>A violência urbana em O Cobrador</i> .....	37
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>42</b>

## INTRODUÇÃO

Sem dúvida o conto tem tornado-se a narrativa literária de maior destaque nos últimos tempos há uma transformação da realidade em ficção, o que tem chamado a atenção cada dia mais dos ávidos leitores e amantes desta categoria.

Este trabalho tem por objetivo desenvolver uma investigação a cerca da violência e do erotismo nos contos *Feliz Ano Novo* e *O Cobrador* do autor brasileiro José Rubem Fonseca, que teve sua manifestação literária iniciada na década de 60, época esta em que o conto tomava uma proporção maior no âmbito literário e ganhava novos e grandes nomes como Dalton Trevisan, José Veiga, Osman Lins, entre outros. O mundo passava por o processo pós Segunda Guerra Mundial, perdia-se nesse momento o interesse pelos longos e cansativos romances e desenvolvia-se agora um interesse nas narrativas curtas e contagiantes, desenvolvendo-se assim uma simpatia por “situações dramáticas de curta duração e psicologias adaptadas às contingências do momento de intensidade emocional” (LUCAS, 1970, p. 122).

Esta pesquisa teve como propósito um estudo bibliográfico baseando-se assim nos estudos de Georges Bataille, que desenvolve o tema erotismo, em seu livro de mesmo título publicado pela editora L & PM no ano de 1987. O artigo: “A violência como discurso em *feliz ano novo* de Rubem Fonseca”, publicado na revista de estudos literários: Terra Roxa e Outras Terras, escrito por Rodrigo da Silva Cerqueira, volume 15 de junho de 2007.

Fez-se necessário ainda a utilização do artigo: Matar é viver: a violência em contos de Rubem Fonseca, de Camila Franco Barbosa, publicado na revista online de literatura e linguística no ano de 2007 e o livro: Teoria do conto de Nadia Batella Gotlib da editora Ática, e por fim o ensaio de Cristiane Sucheski Contin: *O Cobrador* de Rubem Fonseca: A utopia de um marginal em busca de uma revolução social.

Desta forma, este trabalho divide-se em cinco capítulos. No capítulo 1 intitulado: O Autor, seu contexto e sua obra está exposto um pequeno passeio acerca do autor em seu contexto social. No segundo capítulo, Aspectos do conto, faze-se uma exposição geral dos aspectos da narração; o capítulo 3 foi reservado para a fundamentação teórica, e está subdividido em dois subtópicos: 3.1 é onde está exposto um breve aparato sobre a violência e o 3.2 é reservado ao estudo sobre o erotismo baseado na obra *O erotismo* de George Bataille, e ainda na obra A edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Freud. O capítulo 4 está reservado as análises dos contos, posteriormente os subtópicos 4.1 apresenta

uma breve análise do conto *O Cobrador* e o 4.2 a análise do conto: *Feliz Ano Novo*, o subtópico 4.3 é um relato sobre A representação da violência em *Feliz Ano Novo*, e por fim o 4.4 que apresenta um relato sobre a violência urbana em *O Cobrador*.

Buscou-se compreender através deste trabalho, como estes dois temas vêm se desenvolvendo ao longo do trajeto literário deste autor, baseando-se na vida e no contexto social e como isto contribuiu para a construção das suas personagens mais marcantes, observando assim traços da narrativa de Ruelm Fonseca e aspectos como: linguagem, características físicas e psicológicas, das suas personagens e ainda como isso se justifica no dia a dia de seus marginais.

## 1. O AUTOR, SEU CONTEXTO E SUA OBRA.

José Rubem Fonseca é um autor contemporâneo que teve sua estreia literária em 1963, nascido em 11 de maio de 1925 na cidade de Juiz de Fora é contista, romancista, ensaísta e roteirista, graduou-se em ciências jurídicas e sociais na Faculdade Nacional de Direito da então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 31 de dezembro de 1952 iniciou sua carreira na polícia, como comissário, o que serviu de inspiração para a criação da maioria das suas personagens mais marcantes.

Dizemos que Rubem Fonseca inaugura uma nova literatura recheada de uma preocupação que é voltada em retratar a cidade grande, o meio urbano e seus principais problemas sociais. Trazendo assim uma renovação à Literatura em um momento em que “... o ambiente literário estava saturado de ficção de vida interior, na sua lenta caminhada verbal, da narrativa de atmosfera. Desejava, àquela altura, dinamismo, ação, expressividade veloz, conflito de caracteres” (LUCAS, 1970, p.125). E Rubem Fonseca oferece essas características ao público.

Sua primeira coletânea de contos, intitulada *Os prisioneiros*, é lançada em 1964, época do golpe militar no Brasil, seguida, mais tarde, por *A Coleira do Cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1969). Nesses primeiros títulos, Rubem Fonseca tem como personagens figuras sonhadoras que ainda aceitam e compreendem as mudanças sociais que então se operavam. É com o lançamento de *Feliz Ano Novo*(1975), que Rubem lança mão de seus heróis sonhadores e passa a dar vida a marginais frutos e reflexos da violência tão presente no país na década de 70, no ano posterior o livro é censurado, sendo relançado apenas em 198 não só com esta coletânea de contos, mas também com a coletânea *O Cobrador* em 1979. Que o autor começa a incomodar a ditadura brasileira.

A ditadura militar brasileira ficou caracterizada como um período de supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime militar, as artes no Brasil tiveram dois períodos de forte censura, destacando-se o governo de Getúlio Vargas, denominado Estado Novo (1937-1945) e o iniciado a partir do golpe militar de 1964. Com a Constituição de 1937, foi instituída no Brasil a censura prévia para o cinema, imprensa, teatro, música e rádio, atendendo a uma antiga reivindicação dos músicos nacionalistas, conforme projetos e sugestões apresentados ao governo, logo após outubro de 1930. O argumento apresentado para a instituição da censura era o de manter a moral, os bons costumes e a ordem, defendendo a juventude da veiculação de possíveis maus exemplos, contidos explícita ou implicitamente nas músicas populares, nas peças de teatro,

nas novelas radiofônicas ou nos filmes. A regulamentação da Constituição de 1937 a respeito da imprensa e da propaganda deu-se através do Decreto-lei nº. 1949, de 30 de dezembro de 1939, alguns anos após a criação do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda. Este passou a exercer a função de órgão fiscalizador do cumprimento da lei, estabelecendo algumas normas sobre controle, cobrança de taxas, concessão de prêmios, direitos autorais, cadastro de funcionários, entre outras. Criou-se, por outro lado, um sistema de censura e de fiscalização para controlar todas as atividades artísticas: cinema, teatro, rádio, execuções de discos, apresentações de grupos musicais ou teatrais, cordões, ranchos e estandartes carnavalescos.

Eram proibidas as improvisações em qualquer tipo de espetáculo público. (CONTIER, 1988, p. 273). No período da ditadura militar, a partir de 1964, o teatro sofreu grandes perseguições. Em especial dois grupos, *O Oficina*, em torno de seu diretor José Celso Martinez Corrêa, e *O Arena*, em torno de Augusto Boal, que se dedicaram a criar uma dramaturgia brasileira e uma nova formação do ator. Engajados, e invocando o teórico e dramaturgo alemão Bertolt Brecht como nome tutelar, marcariam a história do teatro no país. Ambos os grupos seriam dizimados pelo AI-5, Ato Institucional que deflagrou o terror de Estado e exterminou aquilo que fora o mais importante ensaio de socialização da cultura jamais havido no país. (SANTOS, 2005, p. 1)

A ditadura encontra o cinema brasileiro numa ótima fase. Era o auge do Cinema Novo, que tinha se iniciado com Nelson Pereira dos Santos (Rio, 40 Graus, 1955, e Rio, Zona Norte, 1957). Nessa época, não era comum que as favelas e a população pobre entrassem na pauta do cinema. Influenciados pela proposta política do Neorealismo Italiano e pela estética da Nouvelle Vague, surgem vários jovens cineastas que desejam buscar a identidade do Brasil por meio do cinema. A ditadura enxergava no cinema um instrumento de ação política, conscientização e mobilização o filme por mais simples realização era uma fonte ideológica perigosa ao ver da censura. Os nomes mais representativos do Cinema Novo são Glauber Rocha, Carlos (Cacá) Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Leon Hirszman, David Neves e Paulo César Saraceni. Pode-se dizer que Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior e Arnaldo Jabor compõem a segunda geração do Cinema Novo. Um dos nossos maiores cineastas, Nelson Pereira dos Santos, ativo até hoje, é considerado o precursor, mas não se alinha como um “cinemanovista”.

Na música, a ditadura tentou calar quem tinha algo a dizer. Mas alguns músicos acharam brechas para deixar seu legado para as gerações futuras, um dos mais ilustres artistas militantes foi Chico Buarque que juntamente com Gilberto Gil, compõe a música: “Cálice”

que faz referência ao Santo Cálice de Cristo da qual se faz menção a passagem bíblica onde Jesus Cristo em meio à tentação diz: “Pai afasta de mim esse cálice”, mas na verdade é uma metáfora com o verbo calar, foi uma forma que os músicos acharam de dizer ao mundo que a liberdade de expressão estava caçada no Brasil.

Outro grande artista que compôs músicas de protesto foi Geraldo Vandré, que compôs a famosa música: “Pra não dizer que não falei das flores”, que tornou-se um hino contra a ditadura, nesta composição, Geraldo enfatizava as injustiças “pelos campos há fome em grandes plantações”, destacava a presença do exército nas ruas “Há soldados armados, amados ou não” existia uma convocação as pessoas para se unirem na luta contra a ditadura “Vem, vamos embora que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Geraldo foi preso, torturado e exilado, mas “Caminhando”, “como ficou popularmente conhecida” é um clássico da música popular brasileira e, com certeza, deve incomodar até hoje. A “flor” da canção é uma referência ao movimento “Flower Power” que surgiu nos Estados Unidos. Pregava a não violência contra os povos e foi teorizado depois da Guerra do Vietnã em 1959.

A literatura através do seu grande poder de instigar o pensamento, incomodou de maneira assustadora a Ditadura, para o momento o que o governo opressor queria para o momento era um ser pensante, as escolas foram vítimas de massacres intelectuais, os livros dos professores eram severamente fiscalizados, chegaram até ao cúmulo de proibir as aulas de literatura em alguns casos, os alunos deveriam ser moldados para serem reprodutores de pensamentos impostos pelo sistema ou seja alunos alienados que não fossem capazes de pensar por si só.

Grandes autores da literatura foram censurados pela ditadura, a exemplo temos: Antônio Callado que estava inserido na arte da resistência ao pós-golpe, os romances de Callado internalizaram as representações político-sociais e culturais de seu tempo por meio do verossímil. Concretizando o desejo deste autor de construir obras ficcionais em sintonia com o seu momento histórico, *Quarup* (1967) compõe o conjunto dos romances engajados, seguido por *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976) e *Sempre Viva* (1981) obras que marcaram a “cultura de oposição” e a resistência democrática na efervescência de um regime autoritário.

Portanto, em se tratando de arte, é preciso lembrar que não somente a arte engajada é política. Nesse sentido, Dias Gomes (196, p.10), em *O Engajamento é uma prática de Liberdade*, diz que “toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apolitismo é uma

forma de participação pela omissão. Pois esta favorece o mais forte ajudando a manter o status quo. Toda arte é, portanto, política”.

Rubem Fonseca passa a escrever neste agitado contexto social sobre uma verdade absoluta, sobre as mazelas da quais muitos preferiam maquiagem em seus escritos, chegando com facilidade ao chocante e estreando assim para marcar com uma verossimilhança significativa e consagrando assim sua história nesse meio marcante para a história do Brasil, o contexto social do país se traduzia em violência, como uma forma de transgredir os desafios frente ao novo mundo que se abria.

Rubem Fonseca conseguiu enxergar nos marginais que o chegavam constantemente na delegacia de polícia da qual prestava serviço as maiores tragédias humanas, tornando assim a marginalidade à violência e a sexualidade os temas mais frequentes e mais abordados em seus contos mais famosos, marcando assim sua narrativa com um toque de realidade excepcional e apresentando a crescente urbanização do país e as relações sociais que surgiam com ela nos trazendo sempre a tona uma reflexão a cerca do homem na contemporaneidade, como o próprio afirma: “... escrevo sobre o que sei e conheço: a cidade. Meus valores são urbanos.”. (FONSECA, 1970, p. 27).

Em suas obras a violência percorre grandes cidades brasileiras inclusive a cidade da qual passou maior parte de sua vida o Rio de Janeiro, tendo como palco para o desenrolar de suas narrativas mais famosas da cidade maravilhosa.

## 2. ASPECTOS DO CONTO

A origem do conto é desconhecida; o que sabemos é que provém da transmissão oral da narrativa: as histórias passavam de geração a geração através de contadores. Provavelmente não existia a escrita neste tempo. A transmissão dos mitos, por exemplo, eram feitos, nas sociedades primitivas, através da oralidade. Assim as histórias se perpetuavam. O seu registro escrito, portanto é posterior a esse período.

Há registros históricos de contos que são datados de antes de Cristo. De acordo com Gotlib (1998, p.6) “[...] os contos egípcios – Os contos dos mágicos – são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo.” No entanto, a narrativa curta com teor mais literário, só começa a aparecer a partir do século XIV, momento este em que começará a afirmar sua estética.

Segundo Schuller (199, p. 6) “A palavra novela, emprestada do italiano no século XIV, substituiu em espanhol e inglês o termo romance.” Moises (2004) nos diz que, no século XVI, a palavra “conto” estava implicitamente ligada à palavra “novela”. A partir daí, passa a ter uma conotação mais específica, mas é apenas no século XIX que alcança uma definição completa.

*Decameron*, obra escrita por Boccaccio, contendo cem histórias, escritas entre os anos de 1348 e 1353, tem um papel significativo para esta transmissão, porque, como afirma Magalhães Júnior (1974, p.11) “[...] O famoso Decameron, reconhecido como obra prima, é que lançou a base do conto, na forma que se tornou clássica.” Ainda sobre esta obra afirma-se que as histórias ali narradas são novelas e não contos, isto por que: “Na Idade Média, conto, fábula, anedota, parábola, novela e romance” se confundiam”. (JÚNIOR, 1974, P. 10-11).

O século citado anteriormente o século XIX é considerado um marco para a narrativa curta em prosa. De acordo com Gotlib (1998, p. 7) foi nesse período que:

O conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista teórico do conto.

Edgar Allan Poe deu importante contribuição para o desenvolvimento do conto porque estabeleceu regras que regem o conto até a atualidade. No entanto, seu ensaio *A filosofia da composição*, que acabou por ditar os parâmetros na narrativa curta em prosa, foi escrito com o intuito de descrever seu método de criação no seu famoso poema “O corvo”, de 1845.

Nas suas reflexões, Poe salienta a importância do efeito ou da impressão total que o conto deve causar no seu leitor. Para tanto, é preciso construir uma forma que possibilite provocar a impressão total ou efeito único. A narrativa deverá ser, primeiramente, breve, pois a brevidade facilita a manutenção do interesse; ao mesmo tempo, terá que apresentar coerência e unidade entre as partes do princípio ao fim, desenvolvendo-se no sentido de uma tensão crescente que se resolve no desfecho. A unidade relaciona-se, por sua vez, com a convergência de ações para o conflito único. Como narrativa curta, o conto é limitado em relação ao número de personagens e aos recursos espaço-temporal. A história contada pode ser simples sem deixar de ser interessante (MELLO, 2003, p. 9).

Segundo Poe, a unidade de efeito é o tópico mais decisivo para a contística: “[...] a unidade de efeito ou impressão é um ponto da mais alta importância. Está claro, além disso, que esta unidade não pode ser completamente preservada em produções cuja leitura não pode ser completada de uma só vez”. Portanto Edgar Allan Poe definiu o princípio básico para todo conto: para que alcance o efeito almejado, deve ser lido de uma sentada; dessa forma, a leitura não corre o perigo de ser influenciada por fatos externos.

Poe nos deixa então alguns fatores necessários para a produção do conto: brevidade, coerência, unidade, de modo que as ações visem o efeito único. Estes aspectos foram seguidos pelos contistas posteriores. Mas não só Poe deu uma contribuição significativa para a evolução do conto. É preciso lembrar-se dos contistas europeus Guy de Maupassant e Anton Tchekhov, que surgiram na segunda metade do século XIX e que, juntos com Poe, estabeleceram regras para este gênero. Para Moisés (2004, p.90):

[...] O conto erudito ou literário – desenvolvido no século XIX – atravessou duas fases evolutivas: o conto “realista”, chamado “tradicional” ou “clássico” identificando-se pela estrutura rigorosa de começo meio e fim; epílogo imprevisto, próximo da realidade concreta e histórica; encontrou Maupassant o mestre e o modelo. O tido por “moderno” sublinha a atmosfera poética, não cura do deslance enigmático e condensa o enredo num mínimo indispensável; busca a retratação de cenas intimistas ou introspectivas; Anton Tchekhov e Katherine Mansfield foram seus introdutores.

As pretensões de Poe (1999), ao criar postulados sobre o conto, devem ser adotadas no quesito de composição, e não de leitura e de análise, sendo utilizadas por aqueles que buscam uma referência para a criação de suas obras contísticas, ao iniciar suas considerações este ensaísta condena a ‘criação’ de ‘teses’, ‘descrições’, ‘diálogos’ e ‘comentários autorais’, os considerando desnecessários, para criar um conto. Assim ele postula essas regras fixas, as quais devem ser seguidas por qualquer texto contístico. Nesse sentido, o referido autor não vislumbra nenhuma vantagem que compense a perda de unidade ali configurada, devendo este, mediante essa construção unitária, produzir um efeito único e incomparável em seu leitor.

Baseando-se em Gouveia (2009, p. 59. Apud: Freitas, Gabriel 2012), podemos dizer que o conto *O Cobrador*, de Rubem Fonseca, possui diversas passagens em que o protagonista estabelece digressões, realizadas por meio de reflexões relativas à sua situação de marginalização social, à dívida que ele pretende cobrar de seus inimigos da elite econômica e aos ‘ideais românticos’ nos quais acreditava antes de conhecer Ana. Além disso, podemos encontrar, ainda nesta narrativa contística, descrições relacionadas às notícias de jornal e aos detalhes pormenorizados dos crimes cometidos por aquele personagem ao longo da trama.

Já os diálogos feitos pelo Cobrador e Ana em seus momentos íntimos, poderiam ser considerados por Poe, desnecessários, pois poderiam comprometer a unidade compositiva do conto e, conseqüentemente, impediriam a materialização do efeito único em seus leitores.

Podemos considerar que Rubem Fonseca, trás a contística brasileira uma série de inovações que ajudam na construção de uma nova “forma” ou formula de se fazer conto, levando em conta que o autor serve de referencia neste gênero.

Antonio Candido (1989) ao tecer considerações sobre a narrativa contemporânea brasileira, demonstra uma certa preocupação com as inovações pelos novos contistas brasileiros, no que se diz respeito a utilização de novas técnicas e artifícios relativamente surpreendentes nos moldes da repetição ou de cacoetes tanto formais quanto temáticos. Em análise mais apurada, a preocupação revelada por Candido ao fim do ensaio *A nova narrativa* traduz-se em alerta, que vai ao encontro dos mecanismos explorados em verso e reverso pelos escritores da atualidade e os remanescentes da década a qual o crítico faz alusão como época de afirmação da tal nova narrativa (década de 1980):

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações de

sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores. Os ficcionistas dos anos 30 e 40 inovaram no temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade. Estes vão mais longe entram, pela própria natureza do discurso ficcional, mesmo quando não alcançam a eminência daqueles predecessores. (1989: 213)

Podemos perceber através deste recorte que existe um alerta para as inovações literárias superadas pela banalização, o retrato cotidiano não como meio de expressão mais como uma fórmula. Esta problematização é compreensível se enxergamos a literatura como um retrato da sociedade e do processo de construção social.

Tchekhov inovou ao desfazer o modelo estabelecido por Poe e seguido por Maupassant, ou seja, a ação desde seu início. De acordo com Mello (2003, p. 12), o escritor russo:

[...] passa, então, a valorizar mais o desenvolvimento da narrativa do que o desenlace, mais a repercussão da realidade no mundo interno do protagonista do que o acontecimento em si [...]. Para Tchekhov, é mais importante mostrar como os acontecimentos repercutem na vida psicológica das personagens. A matéria do conto tchekhoviano pode ser toda construída sobre a reflexão de uma personagem a respeito de um fato que não se concretiza, mas cuja hipótese da abertura a um mundo interno que estava submerso na rotina do cotidiano.

Conflitando em alguns aspectos sobre o formato da narrativa curta, Tchekhov, contudo, segue uma das premissas deixadas por Edgar Allan Poe: “A questão da *brevidade* permanece como elemento caracterizador do conto [...]”. (GOTLIB, 1998, p. 42).

Tchekhov foi considerado o responsável por renovar o conto no final do século XIX, pois, através de suas narrativas, aborda a sociedade, no caso, a russa, retratando-a de forma realista e com personagens comuns.

Sem dúvidas é possível afirmar que, provavelmente, o conto seja o mais lido do gênero narrativo na contemporaneidade. Se o romance retratou, desde seu princípio, conflitos individuais e a vida cotidiana e a novela se caracterizou por ser menos extensa, poderíamos

dizer que o conto é uma mesclagem destes dois gêneros, pois de forma concisa, em extensão, menor que a novela, consegue abranger temas que poderiam ser abordados num romance.

Segundo Bosi (2006) “proteiforme, o conto consegue abranger a temática toda do romance e também põe em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados”.

### 3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

#### 3.1 A violência

A violência é um tema que sempre será visto como um assunto inquietante, polêmico, que nos faz lembrar situações de medo, agressividade, sofrimento, tragédias, conflitos e guerras, sempre estando em evidência neste conturbado mundo tecnicista e consumista, ganhando, assim, grandes espaços em manchetes de diferentes meios de comunicação, tornando-se um assunto quase “banal”. Neste sentido, torna-se assustador pensar que o mesmo ser que é capaz de dar vida a novos inventos, descobrir a cura para novas doenças, seja o mesmo capaz de promover grandes danos e grandes conflitos, submetendo-se a diferentes métodos de corrupção, por exemplo, justificando assim uma busca sedenta de poder em uma sociedade que cada dia que passa torna-se mais individualista e consumista.

Nosso país, desde sua colonização, foi marcado por histórias de poder e de dominação de lutas e conflitos, discriminação e desigualdade social, ocasionando assim uma proliferação de germes que disseminam este mal-estar que é a violência, afetando todas as camadas sociais.

Mas afinal, o que é violência? Como defini-la? Segundo o dicionário Aurélio ela se caracteriza como: “ato violento e constrangimento físico ou moral; uso da força; coação” (HOLANDA, 2004, p. 2065). Ainda a cerca da violência Souza, (200, p. 47) afirma que:

É uma ação que simplesmente não considera como coisa, numa relação em que o outro não fala se torna um objeto. Ela não precisa ser necessariamente de ordem física, também se manifesta em seu aspecto psicológico, ou simbólico, em suas formas sutis e quase imperceptíveis.

Busco, através deste estudo, tratar da violência não só como atos violentos, físicos ou morais cometidos pelas personagens, não apenas focando na descrição desses atos, mas como se fundamentam e qual importância eles têm na obra de Rubem Fonseca, mais especificamente nos contos escolhidos como *corpus* deste trabalho.

Analisando a violência em um âmbito geral, faz-se necessário ainda um esclarecimento do que é a violência urbana, sua origem e principalmente por que se tornou um dos fenômenos preocupante na nossa sociedade. Existem criminosos que apresentam um

maior número de anomalias orgânicas e psíquicas que são os criminosos natos. São reincidentes no crime e estão geralmente entre os ladrões e os assassinos. Para esses existe uma forte tendência hereditária.

Toda violência é social. Para que fosse amenizada a violência, o sistema governamental deveria fazer uma melhor distribuição de renda, investir na educação em tempo integral.

A violência na obra fonsequiana figura-se de diversas formas. Não é possível encontrar um padrão de comportamento ou procedimento violento em suas narrativas. Mas, têm-se visivelmente a diferença estabelecida por Rubem Fonseca entre a violência dos ricos e a violência dos marginais. A necessidade, a carência financeira e sexual geram diversos tipos de violência em sua obra.

Predominantemente, os marginais fonsequianos são mal instruídos, pobres, quase sempre pretos, como se nota lendo os seus contos: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você?” (FONSECA, 2004, p. 187), pergunta um dos personagens de *Feliz ano novo*. Em *O Cobrador* há uma descrição sobre a personagem principal como sendo um homem franzino, pobre, com poucos dentes. A marginalidade com que convivem todos os dias se delinea claramente, pois, como afirma Deonísio da Silva, “quem é preto, pobre e sem dentes, é também um carente absoluto: tem fome, é doente, mora em barracos, sem as mínimas condições higiênicas, é analfabeto e – traço indispensável – é um insatisfeito sexualmente” (SILVA, 1983, p. 34 - 33).

Todos esses fatores desencadeiam a violência praticada pelas personagens de *Feliz Ano Novo* e de *O Cobrador*. A violência é a saída para todas as suas carências, para a sua exclusão em um país com gritantes diferenças sociais. O crime não é ilícito, mas suas personagens “têm seus crimes justificados [...] Matam sempre em legítima defesa, em nome de continuar a viver, melhor dizendo, de sobreviver. Suas necessidades são, no mais das vezes, necessidades básicas” (SILVA, 1983, p. 64).

Na época de publicação da coletânea de contos *Feliz Ano Novo*, década de 60, a violência e a tensão social estão mais acentuadas e Rubem Fonseca exprime isso em sua obra.

O recurso à luta armada como forma mais à mão para a resolução de conflitos e, sobretudo os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas (SILVA, 1996, p. 12).

E o faz através da violência e do erotismo, da linguagem pesada, agressiva. observando-se, portanto, o contexto extremamente tenso em que os contos escolhidos estão inseridos.

### **3.2 O erotismo**

Atualmente não é difícil entrar em contato com diversas estimulações eróticas. Elas estão presentes a todo o momento e em qualquer local. Partindo deste princípio é perceptível como o corpo tornou-se uma mercadoria que é exposta corriqueiramente, e o ato sexual em si foi transformado em um espetáculo para o consumo, cada dia mais presente nos meios de comunicação de massa: televisão, internet, etc.

Observando o erotismo na literatura contemporânea, percebe-se a retratação de uma sociedade que cria e apresenta uma estimulação extremamente erótica ou que está em constante processo de contato com diversas estimulações eróticas. Resta à literatura apresentar-se como a demonstração destas estimulações sexuais.

Numa tentativa de definir o erotismo, é significativo entendê-lo como algo ligado aos instintos que regem o homem, numa busca por sua auto-realização e, por conseguinte, à prática sexual como meio de reprodução.

Para Freud (1969), a sexualidade apresenta-se como aspecto decisivo na formação das pessoas, está entre os mais importantes impulsos humanos e é responsável pela perpetuação da espécie. Contudo, não apenas a experiência sexual é considerada importante, mas também as fantasias ligadas ao assunto. A necessidade sexual, à qual o homem submete-se a busca de realização erótica, é constituída de diversas formas: desde o ato sexual em si até às suas formas mais grotescas de manifestação e satisfação.

Afinal, em quais termos os instintos levam o homem a praticar o erotismo? Em qual momento existe a separação dos desejos animais para levar a realizar-se como um ser erótico? Aparentemente, a ocorrência dos atos eróticos nasce através da busca pelo prazer que os instintos constituem, nem sempre provenientes da necessidade de procriação. Partindo deste princípio, a sexualidade humana ultrapassa as preocupações com a procriação para tornar-se algo individual, ligado a um objeto de desejo específico. A partir do momento em que o homem submete-se ao instinto sexual, têm-se, além do sentimento de posse do objeto

desejado, sendo assim a expectativa, a imaginação e a curiosidade ansiosa que atuam como atores eróticos para o completo prazer sexual humano.

A realização do prazer erótico não está ligado apenas a posse do objeto de desejo; está, também, na forma como acontece essa apropriação do objeto de desejo. Às vezes acontece essa apropriação do objeto de desejo de forma cruel e horrível. Assim, verifica-se como o jogo erótico atua na atividade sexual humana, diferenciando-a da atividade animal. Desta maneira, a atividade erótica é exclusivamente humana, já que nos animais sexuais não se encontram tais expressões de obtenção do prazer. Podendo, ainda, a eroticidade ser entendida como uma característica social, em que se evidencia a estipulação de regras e tabus para o seu controle. Segundo Freud (1969, p. 29):

As restrições do tabu são distintas das proibições religiosas ou morais. Não se baseiam em nenhuma ordem divina, mas pode-se dizer que se impõem por sua própria conta. Diferem das proibições morais por não se enquadrarem em nenhum sistema que declare de maneira bem geral que certas abstinências devem ser observadas e apresente motivos para essa necessidade. As proibições dos tabus não têm fundamento e são de origem desconhecida. Embora sejam ininteligíveis para nós, para aqueles que por elas são dominados são aceitas como coisa natural.

Mesmo assim, as definições morais atuam de maneira muito forte na concepção humana. Se os tabus não acontecem de maneira natural ao homem, baseia-se numa moral própria que pode ou não vincular-se, aos tabus e demais regras impostas pela sociedade. Sendo assim, a sociedade estipula as proibições com relação aos desejos instintivos, já que a moral nasce como a expressão de um grupo social específico, a distância excessiva talvez exceder-se.

A necessidade de criação destas regras sociais em relação a atividade sexual, definiu-se como a separação da natureza e da sociedade: os instintos que levam o homem ao desejo são naturais e os tabus, são sociais. Busca-se assim o equilíbrio entre estas duas forças.

Mas nem sempre este equilíbrio é alcançado pelo homem, levando-o a muitas diversas perversões sexuais, tanto no sentido de objeto de desejo, quanto na realização sexual causando assim um desequilíbrio entre os desejos naturais e a sociedade, que lhe impõe regras sobre estas manifestações sexuais.

Bataille (2004, p.98) chama este desequilíbrio humano que existe entre as regras e o desejo através das relações entre a interdição e a transgressão, a interdição é algo irracional,

pois não há como fugir da sua transgressão, sendo assim a transgressão não aparece como algo oposto a interdição, mas a sua superação, não apresentando um sentido negativo. Ainda, “a transgressão organizada forma juntamente com a interdição um conjunto que define a vida social” (BATAILLE, 2004, p. 100).

O erotismo pode ter o sentido, segundo Bataille, da “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2004, p. 19), num jogo de destruição e criação do ser. No ápice do prazer sexual evidencia-se uma pequena morte, caracterizado pelo prazer extremo que se vivencia. Neste jogo de conflitos eróticos, encontra-se dois seres distintos que se relacionam sexualmente produzindo um novo ser, que também será distinto de todos os outros, apesar de todos esses seres pertencerem ao mesmo grupo animal. Então, cada ser é único, independentemente das suas relações com outros seres, não existe igualdade nos acontecimentos ao decorrer da vida e nem nos desejos sentidos e vivenciados pelo ser.

Analisando os contos escolhidos como objeto de estudo, observa-se como Rubem Fonseca constrói o componente erótico de suas personagens, realizando-o através da violência, pois, nesses casos, os personagens principais são pobres, feios, pretos e desdentados. Essa última característica é frequente na maioria dos seus marginais. A falta de recursos resulta numa degradação dos dentes dos mesmos. Sendo assim, a realização sexual torna-se difícil ou quase impossível, a não ser que seja com alguma mulher do mesmo âmbito ou através da violência. Percebe-se uma exceção desta regra apenas no desfecho do conto *O Cobrador*, quando uma moça mais abastada apaixona-se pelo narrador, abraça sua causa e passa a viver também “cobrando” junto com seu parceiro.

A obra de Fonseca foi censurada, com a publicação do livro de contos *Feliz Ano Novo* (1975), recebido pela crítica como “Incitador da violência e da pornografia” ou como “reflexo e denúncia das contradições sociais existentes em nosso país” (Ipiranga, 1989: 11). Os censores, parte da crítica e certos leitores, classificaram essa obra como imprópria, inadequada e subversiva aos valores morais e éticos da sociedade brasileira, porque, além da violência desmedida, os contos descreviam cenas de sexo, através de uma linguagem chula e vulgar, considerada, portanto, contrária aos bons costumes.

Afrânio Coutinho, ao escrever uma defesa ao livro *Feliz Ano Novo*, visando à liberação da censura, realiza uma longa discussão sobre os conceitos de pornografia e erotismo, também fazendo um levantamento historiográfico do surgimento desses temas e suas diferenciações, para constatar que essa obra não poderia ser considerada pornográfica (no sentido tradicional do termo), e sim erótica, pois não tinha a finalidade de despertar o instinto sexual, nem pretendia a comercialização do texto como um afrodisíaco. Além do mais,

Fonseca não poderia ser censurado pela sua escrita erótica, pois tudo o que estava em seu livro não era invenção dele, mas representação do nosso dia-a-dia, como afirma Coutinho(1979 p. 225):

O erotismo e a pornografia que ele expõe não são sua invenção, pertencem à vida que o cerca e a todos nós. A violência, a criminalidade, o abuso, o menor abandonado e induzido ao crime, a toxicomania, a permissividade, a libertinagem, não são criações suas, mas estão aí, na rua, nas praias, nos edifícios de apartamentos, nas favelas. Estão nas deficiências ou inexistência do ensino, na indigência que inclui cerca de 70% de uma população abandonada à sua mísera sorte.

Coutinho via o erotismo fonsequiano como um artifício de linguagem que representava cenas comuns do nosso dia-a-dia, e, em certo sentido, seria uma forma de denúncia de tantas injustiças sociais. Vista sob esse prisma, a ficção fonsequiana poderia ser compreendida como um espelho da nossa realidade, a mais crua e desumana possível. Ainda nesta perspectiva, Dionísio da Silva afirma que: A prática do erotismo em Rubem Fonseca é a busca de uma verdade, um caminho nem sempre de prazer, mas também de dor. Seus personagens falam de sexo, praticam o sexo sob várias formas. (SILVA, p.96)

Tornam-se totalmente justificáveis as ações pertinentes as suas personagens, no que se diz respeito aos atos eróticos que as mesmas praticam, através de uma necessidade fisiológica, que é, na maioria das vezes negada, devido as suas condições físicas e sociais, apesar de uma resultar em alguns aspectos da outra.

## 4. ANÁLISES DOS CONTOS:

### 4.1 O Cobrador

Rubem Fonseca é um sucesso, devido a sua grande capacidade de imprimir certo ritmo “cinematográfico” em suas produções, semelhante, muitas vezes, ao gênero policial. *O cobrador* é, sem dúvida, um conto que nos traz cenas das mais brutas de todos os tempos. Mas parando para observar, o conto não apresenta um tom de suspense nem o elemento investigativo: o assassino é o protagonista da história e ele mesmo relata seus crimes.

Neste conto Rubem Fonseca narra em primeira pessoa os pensamentos e atitudes de um assassino em série que pratica seus atos por sentir que a sociedade lhe deve algo. Sem mesmo ter um nome, sua cobrança se destina a qualquer pessoa que porventura cruze seu caminho. Ele é movido pelo ódio pelas classes mais abastadas.

Na primeira cena do conto, o personagem encontra-se na sala de espera de um consultório dentário, sofrendo com uma terrível dor de dente, o que é simbólico nas personagens do autor. Depois de ser atendido e de o dentista extrair o dente que lhe doía e ainda afirmar que se o mesmo não fizer um tratamento ele irá perder os outros, o doutor anuncia o preço – quatrocentos cruzeiros. O narrador diz não possuir esta quantia, enquanto se dirige à porta de saída. Neste momento, ocorre o primeiro embate – “Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos” (FONSECA, ano, p. 491). O personagem-narrador tira do blusão um revólver 38 e aponta para o dentista, que recua. Então, começa a quebrar todos os objetos que encontra no consultório – vidrinhos, armários, cuspidores, motores –, enquanto espera que o dentista esboce uma reação que justifique matá-lo; o que não ocorre. Ao sair, grita que não paga mais nada, de agora em diante, cobra, e atira no joelho do dentista.

Para o narrador, a violência contra os “bacanas” não é gratuita, mas sim, simbólica. Representa um meio de reação contra o sofrimento econômico e a desigualdade social que priva os “fodidos” de um conjunto de bens, desde as essências a uma existência digna até os que atendem exclusivamente à satisfação pessoal – “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA p.493); lista que o narrador vai acrescentando durante a narrativa, segundo as situações em que se encontra. Neste pensamento, a destruição da propriedade e, principalmente, a agressão física voltada a qualquer indivíduo – escolhido por meio do raciocínio maniqueísta que segrega as pessoas como “fodidos” ou “bacanas” –

simboliza a revolta, a resistência e a desfora à sociedade que o reprime. “Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar meu coração” (FONSECA p. 492). Igualmente, toda a tensão e a raiva sentida pelo personagem são expiadas através da violência.

Neste sentido, como aponta Deonísio da Silva, Rubem Fonseca utiliza o “recurso à luta armada como forma mais à mão para a resolução de conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas” (1996: 12). Não há diálogo – a palavra não tem função –, a “luta” é a forma encontrada para sobreviver aos embates surgidos na grande urbe.

É no segundo assassinato que essa “luta” aparece com mais evidencia: “Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente. Como é?, ele gritou” (FONSECA p. 492). Ocorre, nesta passagem, uma disputa pelo espaço da rua – “local de individualização, de luta e de malandragem” (Da Matta 1997, p. 55). No caso, dar passagem ao carro significaria uma derrota frente à disputa entre o homem que vinha dirigindo a Mercedes e o pedestre anônimo; significa ceder à hierarquia que esta oprimindo-o e, contra a qual, colocou-se no papel de “cobrador”: “Saquei o 38 e atirei no para-brisa” (FONSECA, p. 492). Não há dúvidas ou relutância por parte do – personagem-narrador; seu projeto é claro: a violência é o veículo pelo qual se criará uma nova hierarquização; a arma, e não o carro simboliza, agora, o elemento que está distinguindo os homens.

No terceiro assassinato ainda está presente este jogo de dominação; porém o motivo que desencadeia a ação é outro: provar quem é mais esperto. Nessa cena, o cobrador está negociando uma arma com um “muambeiro” e, para distraí-lo, pede para ver o rádio. Enquanto o vendedor se distrai mostrando o equipamento, ele aproveita as condições favoráveis e mata-o com a própria arma que veio comprar. É significativo observar que além de uma demonstração de esperteza por parte desta personagem, existe também uma individualização da “luta” do narrador. Apesar do vendedor ter suas mãos” lisinhas” e “brancas”, totalmente diferente do narrador que tem seu corpo cheio de cicatrizes, ambos se encontram em uma mesma margem social elitista e sectária. Este comportamento do agressor que antes poderia ser caracterizado como uma “luta armada” contra as escalas sociais pré-existentes, passa agora por um processo de individualização.

Mas, a convicção do personagem sobre a função dos ataques ainda permanece no plano social; observa-se isso através dos poemas que o mesmo escreve:

Os ricos gostam de dormir até tarde / apenas porque sabem que a corja /tem que dormir cedo para trabalhar de manhã / Essa é mais uma chance que eles / têm de ser diferentes: / parasitar, / desprezar os que suam para ganhar a comida, /dormir até tarde, / tarde / um dia / ainda bem / demais. (FONSECA, 1994, p. 494)

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

Cabe ainda relatar a relação de conflito entre o narrador e a mídia. Ele tem consciência do papel midiático na manutenção do capitalismo, percebe que, enquanto os meios de comunicação maquiavam a realidade, ao mesmo tempo, vendem produtos inacessíveis à maioria: “Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio [...] Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e verdadeiros” (FONSECA p. 492).

Apesar de compreender que, na sociedade de consumo, “mercadorias são tratadas como seres humanos, ou são convertidas em coisas marcadas de beleza excepcional e até em objeto de profundo apego afetivo” (FILHO, 1995: 36), o narrador não permanece indiferente ao mundo de sonhos vendidos através da cultura de massa: “Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses, um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num único golpe” (FONSECA p.494).

É esta relação conflitante com a mídia que irá compor o quarto assassinato narrado. Nesta cena, o narrador anda pela Vieira Souto, “todo municiado”, a procura do próximo alvo do qual “cobrará sua dignidade”. Em determinado momento, depara-se com uma festa de grã-finos e começa a observar a chegada dos convidados. Como vítimas, ou “culpados”, escolhe um jovem casal, que chegara à festa com um carro vermelho. Observa-os enquanto entram no evento e, depois, aguarda, escondido, até que a festa termine e eles saiam. O casal é um dos últimos a sair da festa, o narrador espera-os próximo ao carro vermelho. Quando se aproximam, o narrador rende-os e obriga o jovem a dirigir até a Barra da Tijuca. Quando chegam ao local escolhido, o narrador mata a mulher, que estava grávida: “Ela está grávida,

ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina” (FONSECA p.497). Depois, tenta reproduzir, no rapaz, a cena que ele viu no cinema: “Ele curvou, levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda a minha força, bem no meio do pescoço dele” (FONSECA p. 497).

Há nesta cena uma transfiguração da linguagem: o objetivo do narrador é reproduzir o estilo superficial do discurso cinematográfico; há a presença de metáforas como: “firmamento infinito”, “noite imensa”, “estrela de aço”. Mas, ao ver frustrada a tentativa de imitar a cena cinematográfica, retorna ao estilo agressivo, como se regressasse do campo da fantasia à representação do real: “A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava” (FONSECA p.497).

Apesar de o narrador perceber o papel da mídia na manutenção do sistema que o oprime: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assassinado pelo bandido Boca Larga. Só rindo” (FONSECA p.495), e compreenda a função do mundo do entretenimento na alienação social: “Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista Vogue” (FONSECA, p.495 ); não passa incólume por este universo de fantasias, pois, como afirma Durand (2004, p. 33-34).

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

Desta forma, a escolha do casal e o crime bárbaro que comete contra eles na Barra da Tijuca representa esta dualidade, simbolizando, ao mesmo tempo, a aversão e a sedução que

os meios de comunicação exercem no narrador. Na tentativa de destruir, por meio do assassinato do casal, o rapaz do comercial de uísque que lhe vende sonhos impossíveis, incorpora a seu *modus operandi* o fantástico do universo cinematográfico.

Além de a violência suprir as carências materiais, ela é a solução para outras carências, afinal devem-lhe sexo também; existem duas relações sexuais no conto. A primeira, voluntária, com a mulher encontrada no espaço da rua – “coroa”, estudante de colégio noturno, “peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre” (FONSECA p.495). A segunda, não consentida, o estupro da mulher de “camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita, uns vinte e cinco anos” (FONSECA p. 498), realizado dentro do apartamento dela, que invadiu fingindo-se de bombeiro.

A relação sexual que ele teve com a mulher da rua, não o satisfaz. Pois ela é mais uma “fodida”, que vive a margem subjugada como ele; esta relação não é movida a prazer é mais uma questão de justiça: “Estou toda arrepiada, ela disse. Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa. Fodemos. Ela agora está dormindo. Sou justo”. (FONSECA, p.495)

Não existe nenhuma demonstração de prazer, nem culmina em gozo a relação. O ato sexual, neste caso, exerce outra função: é uma forma de possibilitar àquela mulher um prazer que lhe é excluído pela sociedade, pois, como afirma Ribeiro (1995, p. 239-240):

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

E pelo fato dela o ter escolhido, a rejeição significaria cooperar com a estrutura marginal que lhe oprime. O estupro da mulher no apartamento é um contraponto ao da mulher da rua, este por sua vez proporciona prazer, mas em ambas as situações as mulheres são vítimas, pois enquanto a mulher da rua é marginalizada pelo sistema que a oprime, a segunda é violentada em sua própria casa, sendo assim reduzidas a objeto, como afirma Marilena Chauí: “Nossa cultura e sociedade nos definem como sujeitos do conhecimento e da ação,

localizando a violência em tudo aquilo que reduz um sujeito à condição de objeto. Do ponto de vista ético, somos pessoas e não podemos ser tratados como coisas” (2004, p. 307).

Há uma cena em que o narrador segue um homem que acaba de sair de um prostíbulo disfarçado com o nome de “Top Executive Club”, ou casa de massagem; essa compreensão de violência também é demonstrada. Quando o narrador aborda o homem e pergunta: “Como é executivo, a massagista te tocou punheta ou chupou teu pau?” (FONSECA, p.501), torna explícito o uso do poder econômico como meio para usufruir sexualmente da mulher.

Más a relação do narrador com as mulheres não se restringe apenas a essas. Na praia, onde todos são iguais, ele apaixona-se por Ana, mulher de Ipanema, abastada, proprietária de um puma conversível, “garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume” (FONSECA, p.503), e é com Ana que ele mantém a relação mais afetuosa, o que é perceptível através da descrição da primeira vez que fazem sexo: “Estamos no meu quarto, em pé, sobranceira com sobranceira, como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na garganta, lágrimas no meu rosto, olhos ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, e mais” (FONSECA p. 503).

Ana é sem sombra de dúvidas o elemento mais conflitante no projeto do narrador, o plano agora de cobrar não é mais individual, e ainda reafirma um pensamento que fica implícito no conto, o de que as mulheres menos abastadas servem para satisfazer prazeres momentâneos, Ana por ser de família abastada, está superior a este pensamento é a “escolhida” para a empreitada.

Ana o ajuda a perceber que seu objetivo agora é bem maior: “Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei, Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo (FONSECA, p. 504)”. Assim, o homem que iniciou sua narrativa, oprimido pelas classes sociais e que age no plano individual termina a mesma com um projeto definido; acabar com a distinção social.

É perceptível uma espécie de apologia à vida de marginalização por parte do narrador, havendo assim uma justificativa para o uso da violência pra resolver todos os problemas que atingem a classe social menos favorecida.

## 4.2 Feliz Ano Novo

O conto *Feliz Ano Novo* conta a história de três marginais: Zequinha, Pereba e o narrador-personagem e relata um assalto planejado e executado pelos mesmos na noite de ano novo. É um conto que possui uma estrutura linear; o ambiente é o Rio de Janeiro, o tempo da narração é cronológico, e é dividido em três momentos, no primeiro momento as personagens estão famintas no apartamento, pensando e arquitetando o assalto, no segundo eles já estão executando o assalto e no último estão comemorando a passagem do ano novo. O narrador do conto é também personagem principal, aspecto frequente nas obras fonsequianas, ele é ainda uma espécie de anti-herói, devido as suas ações que pratica no desenrolar do assalto.

A primeira cena descreve o narrador-personagem na sua residência conversando com Pereba, através da descrição pode-se perceber que a casa é uma casa pobre e sem muitas condições higiênicas, o que já demonstra a realidade vivenciada pelas personagens. Pereba evidencia uma característica significativa que é a insatisfação com a situação social e econômica dele quando diz: “Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido” (FONSECA, 1994. p. 366), entretanto, esta personagem ao se comparar a outra demonstra um maior grau de instrução e demonstra ainda não ser supersticioso, “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser.” (FONSECA, 1994, p. 365). Porém mesmo ele sendo superior aos demais, vive a mesma situação de miséria. Na primeira fala fica perceptível o que vem a ser o motivo norteador para suas ações, algo típico em Rubem Fonseca. O conto mostra os dois lados da sociedade e as condições que propiciam aos assaltantes essas reações violentas, que em muitos dos casos são fruto da busca pela sobrevivência neste meio social, já que não tiveram a oportunidade de tornar-se pessoas de bem e aceitáveis na sociedade. Vejamos como se pronuncia no narrador, conforme Fonseca, (1998, p. 72).

Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que ta dando festa. O mulherio ta cheio de jóia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar.

E os barbados tão cheios de grana na carteira. Você sabe que tem anel que vale cinco milhas e colar de quinze, nesse intruja que eu conheço? Ele paga na hora. O fumo acabou. A cachaça também. Começou a chover.

Depois de um determinado tempo, chega Zequinha convencendo-os a não esperarem por Lambreta e praticar logo o assalto, já que a situação que eles estavam vivenciando seria extremamente precária, como fica dito no início do conto, o narrador-personagem fala que vai ter que esperar o dia raiar para comer a cachaça, galinha morta e farofa, dos macumbeiros. Para o desenrolar do assalto eles contam com Dona Candinha que é quem guarda as armas para eles, e por quem também eles têm respeito. É como se fosse alguém que eles protegessem, até mesmo porque ela serve a eles, situação muito comum nas favelas.

Na segunda cena, é onde os personagens partem para executar o assalto, vão se desenrolar a partir daí uma série de ações voltadas para uma frieza, que até então fica evidenciada quando eles matam duas pessoas no assalto por pura diversão, apenas para verificar em que material o corpo da vítima ao levar um tiro ficaria presa à parede. Neste episódio eles comentam que o buraco causado pelo tiro de uma doze, caberia um panetone, e isso tudo é falado e vivenciado pelas personagens com uma notável falta de sensibilidade. A frieza é também evidenciada quando os mesmos praticam dois estupros contra as vítimas da festa, um seguido de morte.

Dentro da casa é possível perceber o ar de superioridade por parte no narrador-personagem, sendo isto justificado pelo fato de estar armado, possuindo assim um “poder”, sobre as pessoas que estão subjulgadas a sua arma, só o fato das pessoas estarem com medo dele, á o faz sentir-se superior: “Os homens e as mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos.” (FONSECA, 1998, p 75). É perfeitamente perceptível a indiferença as pessoas, mostrando-se assim um ser cruel sem nenhum sentimento. A personagem ainda debocha das pessoas da casa como vemos neste trecho: “Muito obrigada pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu.” (FONSECA, 1998, p. 77).

Podemos notar em uma passagem que a personagem sente certo “alívio” ao defecar em um dos quartos da casa e em cima da cama como vemos: Fonseca, (1998, p. 75):

[...]. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado não chão. A parede toda de espelhos. Todo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a

gordinha para o chão arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cú na colcha, botei as calças e desci.

Quem o protagoniza este ato sente uma espécie de alívio, com um mix de prazer, proporcionado pelo fato de estar sujando um espaço que não é seu, seria este um ato de desprezo para com a sociedade que ele acredita ser a grande culpada pela sua situação desprezível.

Fica escancarado aos olhos dos leitores que Rubem Fonseca traz a tona personagens extremamente pobres, pois não possuem dinheiro nem para comprar comida: “Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.” (FONSECA, 1998, p. 68). Não possuindo nem a dignidade de comprar comida decente para festejar a passagem do ano, é perceptível ainda através da leitura que as personagens do conto se consideram bandidos e ao longo da narrativa aparecem várias passagens onde eles se consideram bandidos.

Eles cometem o assalto por se sentirem excluídos pela sociedade. Apesar de se sentir superior, existe um momento em que a personagem se sente humilhada pela classe alta até mesmo na hora do assalto conforme vemos, Fonseca, (1998, p 75). :

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.  
Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.  
Podem também comer e beber à vontade ele disse. Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro.

Em uma passagem do conto o autor dá a descrição de um dos bandidos, supõe-se que sejam todos negros, pois em toda a narrativa referem-se aos ricos, principalmente às mulheres como branqueiras. Pode-se entender que a sociedade era dividida em negros pobres e brancos ricos. O autor também utiliza uma linguagem voltada para a realidade condizente à vida de seu protagonista.

Durante o assalto à residência, em momento algum as personagens sentem remorso ou piedade de qualquer que seja. Depois de terminarem o assalto e retornar para o apartamento

onde tudo começou, eles ainda brindam o ano novo desejando que o próximo ano seja melhor para eles, e não fazem questão de lembrar o que fizeram, pois para eles isso é normal.

Durante a narrativa, em nenhum momento as personagens mostram se importar com as pessoas, para elas importa apenas o que sentem, saciar suas necessidades sejam elas físicas ou psíquicas. A imagem que estas personagens passam, principalmente o narrador-protagonista, é de que são pessoas que não se conformam com a vida que tem, tornando-se amarguradas. Para eles as coisas poderiam melhorar, mas não fazem nada para que isto ocorra, querem sobreviver e mudar suas vidas tirando das outras pessoas. Estas personagens agem apenas por impulso e pelo desejo de uma vez na vida se sentirem superiores a alguém mesmo que seja apenas por pouco tempo.

A imagem do narrador-protagonista é transmitida ao leitor pelo próprio personagem-narrador. A configuração dessa imagem se dá por meio, principalmente, do espaço. O comportamento do protagonista dentro do seu apartamento é de liberdade, de fazer e falar o que quiser. Já no ambiente totalmente fechado que é a casa em que comete o assalto, em alguns momentos sente-se superior e em outros momentos sente-se pisado pela classe social alta.

Fica por conta do leitor formular esta imagem do narrador-protagonista, através de seu comportamento e suas ações no espaço em que ocorre. Fisicamente o protagonista não é descrito no texto, de modo que a imagem que é transmitida ao leitor é a imagem psicológica, e é através dela que o leitor cria a imagem do narrador-protagonista do conto *Feliz Ano Novo*.

### **4.3 A representação da violência em *Feliz Ano Novo***

Como foi dito anteriormente no momento de análise, o conto *Feliz Ano Novo*, narra a trajetória de três bandidos: Zequinha, Pereba e o “Eu” narrador, que decidem na véspera de ano novo, saírem do “cafofo” deste “eu” narrador para assaltar uma mansão, durante as comemorações da passagem do ano.

Desde o início da narrativa, percebe-se que há uma crítica a desigualdade na distribuição de renda do país. Desigualdade esta que faz com que os menos abastados, vivam à margem, sendo excluídos da sociedade capitalista.

A insatisfação das personagens principais, em relação à realidade que os leva a roubar os ricos, pois eles querem mudar aquela situação, porque enquanto as pessoas ricas estão

dando grandes festas, eles, os marginalizados da sociedade passarão a noite sem mulheres, numa apartamento fétido, sem bebida e sem comida. Quando chegam a mansão, a desproporção social é apresentada logo nas primeiras linhas do conto é ainda mais reforçada, gerando uma grande revolta nas personagens, que farão com que a violência seja desenvolvida de maneira bastante truculenta. Depois de todos os atos violentos que cometem na mansão, os quatro bandidos voltam para seu apartamento e brindam a chegada do ano novo.

A análise do conto *Feliz Ano Novo*, nos fez perceber como é diversa a abordagem da violência nas obras fonsequianas, em especial no conto citado, estas formas de violência apresentam-se nos textos sob diversas maneiras e às vezes é até atenuada através da maneira que o autor escreve, existindo diversas vezes em trechos um limite entre o trágico e o cômico. Sendo que com mais frequência há uma potencialização da violência.

A história da ênfase ao indivíduo marginalizado da sociedade, mostra através da violência, as diferenças sociais modernas e leva o leitor a refletir sobre a profusão da criminalidade e da violência que passam por um processo de dominação constante nas grandes cidades, levando ainda a pensar sobre os valores preexistentes. Nos levando assim a pensar que esta obra não tem o intuito apenas de entreter o leitor, ela tem a finalidade de perturbar e chocar, para só assim ele tomar seu posicionamento frente a sociedade da qual ele esta inserido. Pereira (2000) evidencia, na obra de Fonseca, há uma espécie de convocação do leitor para que ele saia da zona de conforto da qual ele esta inserido.

No conto, percebe-se uma relação conflitante entre mocinhos e bandidos que é bem reforçada ao longo do desenrolar do enredo que é narrado a partir do ponto de vista dos bandidos e ainda não possui uma apresentação prévia dos personagens, que só são conhecidos pelo leitor ao longo do desenrolar das ações dos mesmos.

Assim, Rubem consegue causar no leitor uma espécie de pena dos marginais e enxerga-los como vítimas, mas depois, fica fácil perceber uma espécie de sadismo no que os marginais fazem, isso só é possível graças exposição da visão do marginal, que o leitor tem. Más, não se torna um erro completo dizer que os marginais também são vítimas, vítimas da violência e da desigualdade social. Vítimas que oprimem e que usa da violência para conseguir aquilo que não têm. Ou simplificando, aquilo que lhes foram oprimidos pelo sistema.

O amoralismo dos marginais chega a chocar na obra. É chocante observar que em nenhum momento eles sentem algum tipo de remorso ou culpa.

A construção do conto se dá em torno de um narrador-personagem da qual não possui nome, anonimato este que é extremamente significativo para a construção da personagem,

seja o anonimato que é utilizado para uma “fuga” da polícia, ou ainda a representação de uma classe que não possui nome, as classes sociais menos favorecidas.

Quanto à construção da linguagem dos contos Hudinilson Urbano (2000, p. 172) afirma que:

A linguagem não só é, pela narração, o suporte semântico da narrativa, como também é, ela mesma por si, um signo, na medida em que denuncia e evoca o próprio narrador e personagens, suas condições socioculturais, suas situações elocutórias, seus comportamentos, seus estados emocionais. Nessas condições a linguagem é também um elemento caracterizador. Por outro lado, o seu grau de formalidade constitui também um dos fatores caracterizadores da formalidade ou informalidade da própria narrativa.

A linguagem das personagens é de extrema importância para a caracterização das personagens em momento algum, Rubem Fonseca tece longos comentários sobre a forma física ou situacional dos marginais que compõe seus contos, isto parte da leitura do todo dos contos, através de uma linguagem chula e repleta de palavrões começamos a entender quem é o ser falante e quais as condições financeiras ou físicas que o compõe.

O fato de o conto ser narrado em primeira pessoa restringe o foco do narrador, o leitor passa a enxergar a situação baseada na visão que não é onisciente deste, fazendo assim de seu discurso algo verossímil e extremamente ligado a realidade que o cerca.

#### **4.4 A violência urbana em *O Cobrador***

A literatura ao longo do tempo tem sido testemunha das transformações ocorridas no espaço urbano em vários tempos históricos. São vários os escritores que retratam em suas obras temas relativos ao cotidiano dos habitantes das cidades.

Desde o século passado o Brasil já dispunha de uma literatura urbana própria, porém é só com o movimento modernista, e mais precisamente com o acelerado processo urbano industrial da metade do século, que a literatura sobre a cidade se prolifera.

A *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade, é o primeiro livro que tem a metrópole como protagonista, daí até os dias recentes se tem vários registros de livros que tem um

conteúdo citadino. Nos últimos anos, como foi citado ao decorrer deste trabalho, um dos temas urbanos mais abordados foi à violência.

Entre os escritores da literatura contemporânea, José Rubem Fonseca tem se destacado por abordar esta desordem, ausência de valores definidos, violência física e moral encontrada nas grandes cidades brasileiras.

Em *O Cobrado*, através de história curta de enredo simples e linear, com uma grande concentração de ação, transmite ao leitor as múltiplas faces da violência. Tendo com personagem principal, o Cobrador, tem a imagem representativa de vários brasileiros que vivem em uma margem social menos favorecida tanto de direitos sociais como afetividade: “Um casal passa por mim e me olha com pena; eu também sinto pena de mim, manco e sinto dor na perna” (FONSECA, p. 496). Percebe-se um sentimento de inferioridade, causado pela situação precária, e isto é reforçado pela presença do outro, ou seja, o pedestre que passa.

O narrador-personagem no caso o Cobrador, sente-se renegado em seus direitos, e descarrega no outro toda uma carga de agressividade reprimida, todos lhe devem alguma coisa: “A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo”(FONSECA, p. 492). O autor com uma linguagem simples, clara, objetiva e direta, apresenta ao leitor, através da figura do cobrador, o imaginário de um grupo social: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no Botequim da Rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA, p. 43).

A imagem do narrador- personagem é construída a partir da forte separação que há entre “ricos” e “pobres” em uma sociedade extremamente hierarquizada. Os direitos sociais estão concentrados nas mãos de determinados grupos sociais, deixando à margem uma maioria de excluídos, este sentimento de exclusão é vivido diariamente, mesmo que ele continue sonhando e desejando afeto, bens materiais, escola entre outros direitos.

É através destas inibições que se despertam sentimentos como ódio, rancor e até mesmo o de vingança, ao decorrer do conto, o Cobrador vai transformando-se em um bandido mais cruel e rancoroso, que cobra do mundo uma dívida impagável dívida social, deixando de sonhar com dias melhores: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! Gritei para ele, agora eu só cobro” (FONSECA, p. 492).

É perceptível que o Cobrador possui uma agressividade que se origina de uma frustração voltada inteiramente para as questões sociais: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, funcionários, médicos, industriais, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito” (FONSECA, p. 493).

O ódio do mesmo é dirigido a qualquer um que possua aquilo que é objeto de seu desejo: Uma profissão digna, prestígio, reconhecimento, respeito e principalmente: identidade social, o referencial de identidade dele esta no outro, ou seja, naquele que diferencia-se dele, é como se o desejo dele fosse ser igual ao outro e não de se igualar aqueles são do mesmo nível social que ele, isto seria aceitar de certa forma a condição social que lhe foi imposta.

“Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo, fazendo. Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles” (FONSECA, p. 495). É perceptível que para o Cobrador o crime é um ritual de passagem de uma submissão e anonimato para o “herói” que se destaca e vira notícia, há um aumento no seu ego ao ler o jornal para ver se o crime cometido anteriormente virou ou não notícia, o retirando da situação de igualdade, deixando de ser um individuo isolado e menosprezado, passando a ser uma figura pública, noticiada.

“Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio” (FONSECA, p. 504) Rubem Fonseca apresenta a sociedade um novo ethos da barbárie social urbana, valores são totalmente deixados de lado, e a criminalidade e o assassinato passam a ser algo que proporcionam prestígio, fazendo isso parte de um jogo perverso e cruel, ou seja, a cultura da violência.

“Quando satisfaço o meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar... ”(FONSECA, p. 504)“Sou o Cobrador! grito...”(FONSECA, p. 504)

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste trabalho, é possível afirmar que Rubem Fonseca é um dos autores brasileiros contemporâneos que melhor soube representar a violência e o erotismo em seus contos.

É através da linguagem objetiva e crua que Fonseca tenta representar de maneira fiel o real, tecendo as teias da sua rede textual com elementos humanamente frágeis, complexos, mas possíveis de existência. Segundo Coutinho (1975, p. 26), “A literatura reflete o meio social em que surge.” Fonseca, então, utiliza-se da realidade contemporânea, representado-a através de descrições minuciosas, as vezes erudita, ora violenta, as vezes erótica, ou científica.

Com a análise de alguns contos, percebeu-se que Rubem Fonseca retrata não apenas a violência banal, escancarada pela mídia, mas a violência de forma explícita, e isto é perfeitamente visto através das cenas descritas e do comportamento de suas personagens, e ainda, a violência que vem da classe social opressora, a qual, em princípio, não deveria ter motivos para isso.

A obra brutal de Rubem Fonseca causa no leitor/espectador um choque, além da violência, que é o centro dos contos aqui analisados, pode-se encontrar em alguns dos contos de Rubem Fonseca, algo que poderia ser objeto de estudo mais detalhado em outros trabalhos, o sentimento de amor que certos personagens do autor demonstram, como no caso de *O Cobrador*.

Dentro do submundo do crime, o erotismo, torna-se justificável diante das situações mais execráveis vivenciadas pelos seus marginais por serem pretos, pobres e desdentados eles têm maior dificuldade de terem suas necessidades sexuais supridas, tendo elas que serem realizadas muitas das vezes através de atos violentos, ou realizadas com mulheres que também pertencem a este submundo, não possuindo aparatos como: beleza ou corpo atraente sendo assim incapazes de despertar o prazer.

Com aplicação das teorias e dos estudos selecionados para o desenvolvimento deste trabalho, percebeu-se, que na obra de Fonseca está presente uma linguagem que não se preocupa necessariamente com o estilo rebuscado mais sim com um tipo de linguagem que se aproxima fielmente da realidade social e dos traços de personalidade de suas personagens.

Partindo destes pressupostos foi possível perceber que as hipóteses levantadas devem ser consideradas norteadoras quanto a análise e quanto a maneira de enxergar a violência e o erotismo nas obras de Rubem Fonseca.

Percebeu-se que a linguagem das narrativas de Fonseca, possuem uma linguagem própria, que causa no leitor uma sensação de desconforto e as vezes até de repulsa, as cenas não são bonitas e nem recomendáveis, a violência da linguagem assusta, e é o recurso mais utilizado pelo seus narradores na construção do mundo ficcional. Em Fonseca não é só o ato de violência que fundamenta a violência mais ainda a linguagem da violência.

Rubem descreve trajetórias de pessoas comuns, anti-heróis, seres anônimos que habitam um submundo, poluído de ideias perversas baseadas nos piores sentimentos que podem ser despertados no ser humano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. 4.imp. São Paulo: Editora Ática, 2004..
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARDOSO, Fernanda. **Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário**. s/d. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm>>. Acesso em: 15 janeiro. 2016.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editorial Sul Americana, 1968. Vol. V.
- \_\_\_\_\_, O erotismo na literatura: O caso Rubem Fonseca. In: Silva Dionísio da. **Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64**. São Paulo: Estação da Liberdade, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Positivo, 2004.
- FONSECA, Rubem. **O Cobrador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_, **Rubem. Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREUD, Sigmund. **Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- GOUVEIA, Arturo. A ironia estrutural no romance. In Freitas Gabriel. **Aproveitamentos de rupturas estéticas de vanguarda em contos de Rubem Fonseca**. João Pessoa, 2012.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. São Paulo: Quirón, 1976.
- MARTINEZ, Tomas Eloy. **64 Contos de RUBEM FONSECA**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Caminhos dos Conto Brasileiros. In. Ciências & Letras – Momentos do Conto brasileiro-nº 34.** Porto Alegre, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos.** 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Criação Literária - Prosa I: fôrmas em prosa, conto, novela, romance.** 19. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. **O caso Rubem Fonseca. violência e erotismo em Feliz Ano Novo.** Rio de Janeiro: Alfa-Omega, 1983.

\_\_\_\_\_. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SOUZA, Valmir de. Violência e Resistência na Literatura Brasileira. In: **Os sentidos da violência na literatura.** São Paulo: LCTE Editora, 2007.

URBANO, Hudinilson. **Um conto excepcional de Rubem Fonseca. In:\_\_\_\_\_.** Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPLL), n. 11, p. 139-154 São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca.** São Paulo: Cortez, 2000.

VIEIRA, Gaudino Nunes. **Amor Sexo e Erotismo.** São Paulo: Casa Publicadora Brasileira, 1978.