

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

Herbert Farias

**CONSIDERE-SE PRESO: EROTISMO E VIOLÊNCIA EM O
COBRADOR, DE RUBEM FONSECA**

Vitória

2010

**CONSIDERE-SE PRESO: EROTISMO E VIOLÊNCIA EM O
COBRADOR, DE RUBEM FONSECA**

Herbert Denard Alvarenga Farias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

Vitória

2010

**CONSIDERE-SE PRESO: EROTISMO E VIOLÊNCIA EM O
COBRADOR, DE RUBEM FONSECA**

Herbert Denard Alvarenga Farias

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Letras.**

Vitória, 30 de junho de 2010.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
(Orientador)**

Prof. Dr. Ary Pimentel (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth de Sá Cunha Pinheiro (UFES)

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (Suplente – UFES)

AGRADECIMENTOS

À minha família – Donato, Luzinete, Bergt e Marinalva – pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral, pela seriedade modelar e pela inestimável ajuda que me permitiu chegar ao final deste trabalho.

Aos meus amigos Elton Pinheiro e Janayna Araujo, pelo companheirismo nos momentos em que foi preciso decifrar o mapa do caminho.

Aos meus amigos Tom Boechat e Simone Neiva, pelo incentivo luminoso que nunca me deixou desanimar.

Ao meu amigo Francisco de Assis, presença incansável e constante, em meio às oscilações do trajeto.

À FAPES, pelo apoio financeiro, fundamental para a dedicação exclusiva a este projeto.

RESUMO

Os personagens de *O cobrador*, de Rubem Fonseca, ou pela vingança, ou como resposta à ameaça sofrida ou à insatisfação com o lugar social que lhes foi imposto, desafiam o poder estabelecido e violam lei e ordem em busca de bens e corpos inacessíveis de outra maneira. Este trabalho analisa a violência e o erotismo em quatro contos de *O cobrador*, bem como sua inscrição na relação entre poder e resistência, com base nas reflexões do filósofo Michel Foucault. Tal oposição será constatada na escalada do protagonista do conto-título, cuja violência vai da agressão ao assassinio, passando pelo estupro; no erotismo episódico e transgressor do astuto advogado Mandrake, cuja investigação bem sucedida contraria o cliente poderoso; no motim empreendido pelos internos condenados do Lar Onze de Maio, oprimidos pelo Estado, num ambiente que lembra a distopia orwelliana *1984*; e na paixão socialmente condenada e interdita do Pierrô da caverna. Mas embora enfrentem e vençam forças poderosas, esses homens e mulheres ficcionais estão condenados à frustração, dada a fungibilidade de seus triunfos.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Erotismo. Violência. O Cobrador. Poder.

ABSTRACT

The characters in *O Cobrador*, by Rubem Fonseca, either by vengeance, or as a response to a threat or to the dissatisfaction with the social place imposed on them, live situations of challenge towards the contrary power. Considering the corpus of the present work, which studies the violence and eroticism in the short stories in *O Cobrador*, as well as its links to power and resistance, according to philosopher Michel Foucault, such opposition will be found in the violent attitude of the main character in the title short story; in Mandrake's decision to pursue the elucidation of the crime, against the will of his powerful client; in the riot broken out by the convicted interns of the *Onze de Maio* Home; and in the socially condemned and forbidden passion of the Pierrô da Caverna. The establishment of parallels between the heroes in *O Cobrador* and other heroes found in comparable narratives by the same author and others, highlight this confrontation. Although they confront and win powerful forces, these fictional men and women are damned to frustration, given the fungibility of their triumphs.

Keywords: Rubem Fonseca. Eroticism. Violence. *O Cobrador*. Power.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1	16
1.1 O cobrador – A escalada do Homem Pênis.....	18
1.2 Mandrake – A astúcia e os gestos necessários.....	37
CAPÍTULO 2 – Em poder do Grande Irmão	55
CAPÍTULO 3 – Os dentes do macaco	77
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Estabelecem-se limites demasiado estreitos para a arte, ao exigir que apenas as almas regradas, moralmente equilibradas, possam nela se exprimir. Assim como nas artes plásticas, também na música e na literatura existe uma arte de alma feia, juntamente com a arte de alma bela; e os efeitos mais poderosos da arte – dobrar almas, mover pedras, humanizar animais – talvez tenha sido justamente aquela que os obteve melhor. (NIETZSCHE, 2008, p. 110).

A literatura de Rubem Fonseca é conhecida pela forte dosagem de violência¹ e erotismo. Trata-se de componentes que tanto se manifestam na linguagem quanto nas ações dos personagens urbanos, ensejando a apreciação da contemporaneidade. Essa literatura de cenas cruas angariou tanto adeptos quanto detratores, estes últimos mais evidentes em 1976, quando da proibição de *Feliz ano novo*, obra dita corruptora da moral e dos costumes, pelos palavrões e pelo retrato sem eufemismos da violência. *O cobrador*, livro imediatamente posterior, mantém e mesmo agrava essa representação da brutalidade no meio urbano, constituindo uma amostra muito válida para uma análise da literatura fonsequiana nesse período, demonstrando que os personagens de Rubem Fonseca inserem-se num universo de lutas constantes e vitórias precárias, sujeitos ao reinício de seu conflito, mal o triunfo imediato se configura. Contra a acusação ao autor, e atestando o talento criador de Rubem Fonseca, Afrânio Coutinho declara:

Os livros de Rubem Fonseca são obra de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua viva e franca, seja pelo uso de todos os

¹Utilizaremos aqui a definição de violência concebida como método de luta proposta pelo Dicionário de Ética e Filosofia Moral: “[...] 1) a violência designa toda ação (cometida ou omitida), realizada como parte de um método de luta, que implica o assassinato de uma ou de várias pessoas ou que supõe que se inflige a essas padecimentos ou lesões físicas ou psíquicas; 2) de modo intencional; 3) contra sua vontade. [...] (CANTO-SPERBER, Monique (org.) Dicionário de Ética e Filosofia Moral. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. P. 762)

recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. Não condena, e não é essa a função da arte; expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós, da sociedade que não soubemos ainda liberar das mazelas, que alguns julgam inerentes à natureza humana. A arte de todos os tempos as retratou. (COUTINHO, 1979, p.28).

Essa violência que emerge contra um pano de fundo social conflituoso não é gratuita, já que as narrativas assim construídas frequentemente retratam as carências materiais – expressas na privação da liberdade de acesso aos bens de consumo anunciados pelo capitalismo – de um indivíduo ficcionalizado confrontado e inconformado com sua limitação. A análise do indivíduo empírico da sociedade contemporânea empreendida por Michel Foucault, que o vê como produto das relações do poder que o perpassa, mostra-se aqui muito oportuna no estudo dos soldados sem exército, militantes de uma causa peremptória e fugaz, que Rubem Fonseca constrói em *O cobrador*. Pois esse indivíduo ficcionalizado, em paralelo com o que afirma o filósofo francês acerca do discurso legitimador de poder, é portador de uma ideologia que lhe assegura a posse da verdade, do direito de proceder como compensador de uma falta sofrida, a fim de justificar e amenizar o seu estar no mundo. Por isso, antes que sua ação se verifique, as marcas discursivas tremulam como bandeiras, anunciando o resgate iminente. O palco – urbano por excelência – das ações patéticas das criaturas de Rubem Fonseca, provavelmente tem na voz do personagem escritor de “Intestino grosso”, em *Feliz ano novo*, sua melhor localização: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.” (FONSECA, 1975, p. 173). Essas “pessoas” demandam algum

benefício material ou erótico, atraente porque imediato, cobiçado pelo anelante alijado, mas que se revela perfunctório, em vista do vazio desses seres ficcionais no fim da narrativa, tolhidos na própria finitude, consumidos na trajetória em que se lançaram e trazidos de volta ao início no qual não se bastavam. Pois se é verdade que conquistam à mão armada ou pelo estratagema o alívio e o bem-estar, também é verdade que essas conquistas se amesquinham no fim, com o correspondente desamparo ao fim da narrativa. Tal é o comentário de Fábio Lucas que, no lançamento de *Lúcia McCartney*, em 1969, já percebia esse desassossego final dos personagens fonsequianos, sempre situados aquém de um porto de chegada. Tanto no livro resenhado por Lucas quanto em *O cobrador*,

[...] Algumas situações mostram-se tensas, outras são caricatas, anedóticas e satíricas. Quase nunca resolvem-se numa função catártica, antes produzem uma sensação de vazio e náusea, pois o autor, parece-nos, é cético, descrê do que o homem constrói e ama (LUCAS, disponível em http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele_imprensa_osantiherois.shtml?biobiblio3 acesso em 06 fev. 2010).

Os protagonistas de *O cobrador* perseguem, à mão armada ou pela astúcia, as posses e os corpos situados além do que a lei e a ordem lhes permitem, ou vingam-se da inacessibilidade a tais objetivos. Em especial os corpos ambicionados trazem a marca da interdição social: com frequência é a mulher casada, comprometida, a menor de idade, “pertencente” a outro, seja ele marido, noivo ou pai.

Em “Pierrô da caverna”, por exemplo, um escritor cinquentenário apaixona-se por uma menina de 12 anos e se envolve com duas mulheres casadas,

violando de várias formas o código social. Mas termina a história com uma inapelável volta ao ciclo do cotidiano devorador de novidades.

Anísio, de “O jogo do morto”, é movido pelo desespero diante da dívida e da iminência de perda de *status* social. Simultaneamente apostador do jogo e manipulador de suas regras, ele empreende o assassinato de Gonçalves, mas o Falso Perpétuo, matador contratado, tampouco o poupa, e o pretense vencedor morre pelo próprio golpe.

Antes da eliminação de seu alvo, o matador de “Encontro no Amazonas” se envolve com a jovem Dorinha, personagem identificada com a degradação da floresta, e com uma passageira entediada pelo casamento desgastado. A execução do misterioso inimigo se consuma, mas o bem-estar experimentado é enganoso, marcado pela falsa aparência: “um sentimento de paz e felicidade que *parecia* que ia durar para sempre.” (FONSECA, 1979, p. 82, grifos nossos).

Os combalidos soldados de “A caminho de Assunção” defrontam-se com as tropas de Solano Lopes, na Guerra do Paraguai, em cenas de memorável violência: são homens exaustos, em rotos uniformes, representantes, na ambiência ficcional, de uma parte da história “feita de gente morta”, no dizer do Cobrador (FONSECA, 1979, p. 169).

Mandrake desafia o poder do Senador Cavalcante Méier para elucidar um assassinato e se apaixona por sua filha, Eva, com casamento marcado para breve. O advogado esclarece o caso, mas a verdade o afasta de Eva, e mais uma vez sua solidão se afirma.

“Livro de ocorrências” traz três recortes do dia-a-dia de um policial cada vez mais incapaz de se interpor entre a violência e o corpo que a sofre. Progressivamente ele se afasta dos seres ameaçados pelo outro, por eles mesmos e pelo imponderável, dia após dia resignando-se com a violência que ele não pode vencer.

O ambiente opressivo da prisão-asilo de “Onze de maio” é palco da rebelião de três internos que se amotina contra o regime que os destina ao extermínio. Esses personagens revivem ideais revolucionários, muito embora, por falta de um projeto para o uso do poder adquirido, perdem-se em meio ao próprio motim.

Em “Almoço na serra no domingo de Carnaval”, o narrador derrotado no jogo social chega à propriedade da namorada, onde vivera desde a infância, e a seveicia, sendo o sexo sequestrado pela revolta e tornado instrumento de humilhação. Tal manobra, no entanto, não o torna mais equilibrado, e seu desespero persiste.

Para o Cobrador do conto-título, tanto as posses quanto o sexo negados são passíveis de vingança contra os endinheirados. Ana, a “moça do prédio de mármore”, torna-se a nova musa desse poeta que lhe amplia a força, determinando não um final feliz, mas uma nova escalada de retaliação.

Todos os protagonistas de *O cobrador*, exceto o de “O jogo do morto”, narram em primeira pessoa. O mundo ficcional contado ao leitor chega-lhe pela lente de um personagem comprometido com a trama o mais profundamente

possível, por ser dele a visão dos fatos que compartilha. Esse narrador, comum à literatura de Rubem Fonseca, traduz uma enorme proximidade entre aquele que vê a realidade e a própria realidade, como lembra Vera Figueiredo:

[...] a primeira pessoa em Rubem Fonseca aponta para a crise do sujeito, transformado, agora, em pura exterioridade. É a própria oposição entre um ele e um eu que se perde, porque já não há um interior em tensão com um exterior: a separação entre o mundo pessoal e a ficção [...] já não tem consistência, porque não existiria um “eu” fora da ficção, diluindo-se, dessa forma, também as fronteiras entre o eu e o outro [...]. (FONSECA, 2003, p. 108).

A linguagem desse narrador e demais personagens expressa, por vezes, termos vulgares. O palavrão das ruas de todos os dias, que Fonseca põe na boca de seus personagens, compõe um perfil fiel dessas criaturas constituídas na cidade dura, e não uma obscenidade gratuita. Aliás, para o autor, a verdadeira pornografia se verifica nos numerosos desterrados sociais no país, conforme o personagem escritor de “Intestino grosso”, do livro *Feliz ano novo*, revela na entrevista fictícia: “Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é? Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (FONSECA, 1979, p. 164). O palavrão, remetendo ao corpo e às suas potencialidades sexuais, sinaliza um erotismo cru presente na consciência dos personagens. E ao corpo denotado pela linguagem chã faltam dentes, pois, estes, como veremos adiante, constituem signo da posição social do personagem, conforme seja sua dentição boa ou má.

Para o filósofo Michel Foucault, tanto o indivíduo quanto a sexualidade são constituídos por agenciamentos do poder que se distribui por todas as instituições sociais, para além da esfera do Estado, englobando o todo da

sociedade. São essas relações de poder que atravessam os corpos e os tornam úteis e dóceis. Esse poder, que alcança todos os pontos e não admite exterioridade, encontra, no entanto, uma resistência não situada num ponto determinado, não baseada num lugar fixo, mas distribuída por todos os pontos alcançados pelo poder. Na análise do dispositivo-prisão empreendida por Foucault em *Vigiar e punir*, o Panóptico de Bentham desponta como estrutura física por excelência do poder que vigia os cidadãos, a fim de obter deles a eficácia da rotina de dominação. Esses prisioneiros – estudantes, loucos, operários – não estão certos da presença do observador, e essa incógnita os leva, teoricamente, a adotar a atitude requerida a todo tempo. Entretanto, na prática, a resistência, como componente indissociável dessas relações, leva o poder a recuar em instâncias periféricas onde não consegue a hegemonia. Na obra de Rubem Fonseca, e em particular em *O cobrador*, esse campo de batalha se encontra ficcionalmente representado, e uma guerra, por vezes silenciosa, por vezes explícita, é deflagrada por agentes de resistência que se organizam e se articulam. Os personagens se batem em disputas pelo alcance – transitório e fugidio, é sempre bom lembrar – do bem-estar proporcionado por algum bem, por algum corpo, por algum alívio, muitas vezes situado em território interdito. Trata-se de objetivos indisponíveis a quem se mantém submisso às regras estabelecidas pelo poder, e somente atingidos quando violadas as linhas que resguardam os valores por ele defendidos. Tais linhas demarcatórias reservam, por um lado, os produtos de prestígio, os momentos festivos, a vida farta e saudável assegurada pelo dinheiro, e, por outro, loteia o sexo e as conquistas eróticas para sujeitos determinados, igualmente possuidores de capital. Observa-se, como parte dessas manobras de poder e

resistência, a vigilância exercida sobre o oponente imediato, bem como o agir violento ou sutil sobre o corpo.

Portanto, a proposta deste trabalho é demonstrar que as ações dos personagens de *O cobrador* inscrevem-se no terreno das imbricações entre poder e resistência, na perspectiva foucaultiana, no âmbito da cidade que Rubem Fonseca faz habitar com seres que se enfrentam, se oprimem e resistem a tal opressão, para, em seguida, se depararem com o vazio da transitoriedade, da impermanência da conquista.

Assim, no primeiro capítulo, serão analisados os pontos de contato e as diferenças de *modus operandi* e objetivos entre o Cobrador e Mandrake, tendo-se em vista que, enquanto o assassino oriundo da ralé sem chances, matador de ricos, vinga-se brutalmente da cerca protegida pela senha do capital, que sempre o separou dos benefícios dispostos aos ricos, o advogado, detentor de condições muito mais confortáveis de vida, é um oportunista que alcança esses mesmos benefícios pela extorsão e por golpes de astúcia.

No segundo capítulo, a análise de “Onze de maio” terá seu foco na violência dos protagonistas, como instrumento de libertação de excluídos sociais condenados à pena capital.

No terceiro capítulo analisaremos a administração das paixões interditas do “Pierrô da caverna”: esse personagem ultrapassa fronteiras convencionais, correndo os riscos inerentes à aventura.

Assim pretendemos mostrar que em alguns contos de *O cobrador*, em confronto com outros tipos de texto, tais como Nietzsche, Foucault, Bataille e de crítica literária, seus personagens encenam situações existenciais e angústias recorrentes – pela efemeridade do triunfo – que perpassam os habitantes de nossas grandes metrópoles.

CAPÍTULO 1

Nos ágeis contos de *O cobrador* verifica-se a recorrência do personagem que se expõe à destruição física ou simbólica, em busca de algum bem de satisfação imediata, no qual ele vislumbra o alcance de um bem-estar mais amplo e irremediavelmente perdido. A lista de produtos de consumo, ocorrências sexuais e momentos memoráveis que o protagonista do conto-título assinala como dívidas, por exemplo, referem-se muito mais à sua insatisfação permanente numa sociedade excludente, de cujos estatutos ele ri e se vinga, do que ao seu desejo das coisas e eventos enumerados: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA, 1979, p. 168). Assim como ele, outros personagens não se conformam com o lugar que lhes é reservado na estratificação social. Em outras palavras, o lugar social que lhes cabe não lhes satisfaz, e na insurgência o próprio corpo torna-se arma e o corpo alheio, objeto de vingança e cobiça.

Neste capítulo analisaremos o comportamento do Cobrador, cuja vingança instrumentaliza a violência e o saque; e Mandrake, que se aproveita da necessidade dos ricos para extorqui-los e obter acesso a um padrão de vida confortável. Para Michel Foucault, “onde existe poder, existe resistência” (FOUCAULT, 1985, p. 91), ou seja, nenhum poder se estabelece como

soberano e hegemônico, mas encontra cedo ou tarde uma contrapartida no nível periférico onde se exerce.

No universo dos respectivos contos, tal resistência exerce-se contra o limite imposto pelo poder, em diferentes níveis e meios: a vingança realiza-se pela mão armada do marginal poeta, a princípio canhestra e espontânea, mais tarde planejada e política; e a extorsão se dá pelas manobras do advogado-detetive, que encontra nos endinheirados os alvos perfeitos. Os protagonistas, por outro lado, situados em diferentes planos sociais e portadores de ideologias diferentes e mesmo conflitantes, jamais seriam aliados, mas inimigos, na atmosfera que opõe todos a todos. A cosmovisão de cada um deles em relação às demais classes sociais é hostil e depreciativa: entre os inimigos do Cobrador estão prestadores graduados de serviços como Mandrake que, não obstante estar abaixo do topo da pirâmide capitalista, obtém vantagens materiais e eróticas a ele inalcançáveis; e o advogado ridiculariza pessoas do estrato baixo da sociedade, com tanta veemência quanto despreza os cidadãos ilustres.

O poder não repousa nas mesmas mãos o tempo todo, não se concentra nos mesmos pontos, determinando a dominação constante do mesmo senhor; por outro lado, o modo como é jogado, distribuído, permutado não presume nesse câmbio constante o consenso ideológico dos desafiantes, o que garante às narrativas seu caráter dinâmico e multiforme.

1.1 O Cobrador – A escalada do Homem Pênis

O conto homônimo ao livro inicia-se com a agressão armada a um dentista que obriga o herói a uma dolorosa espera em seu consultório. Após ser confrontado com a espera desconfortável, o tratamento desrespeitoso e o preço do serviço, o Cobrador reage destruindo o consultório e ferindo o dentista. A seguir, ele pratica uma série de crimes, intercalados com situações de forte conteúdo erótico, por vezes mesclado à violência: mata a tiros o motorista de uma Mercedes, o contrabandista de quem rouba uma arma, um casal que ele sequestra numa festa e um executivo recém-saído de uma casa de massagens. Além disso, envolve-se sexualmente com uma “coroa” que o conhece na rua, estupra uma mulher cujo apartamento invade e se apaixona por uma mulher da classe alta, que lhe determina a mudança de rumos na escalada de violência. Em toda a narrativa seu ódio é socialmente orientado: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito” (FONSECA, 1979, p. 166). Nesse elenco em que figuram representantes das elites, é de se notar que a classe a que pertence o advogado Mandrake, cidadão socialmente privilegiado, está na sua alça de mira. “Nesse nosso mundo, mundo de centros poderosos e subúrbios submetidos, não há riqueza que não seja, no mínimo, suspeita”, diz Eduardo Galeano, em *As veias abertas da América Latina* (GALEANO, 1982, p. 287). Mas a suspeição do Cobrador, exposta no desdém com que trata os poderosos e suas frases feitas, não tem como motivação fazê-los pagar pelo que os pobres em geral deixaram de ter.

Até o encontro com Ana, perto do fim da narrativa, ele se limita à desforra pessoal, sem implicações políticas.

Ao mesmo tempo reclamante e juiz, ele tem seu ódio acirrado diante de benefícios a ele inacessíveis, embora abundantes entre a gente bem-nascida, e esse estímulo tanto pode vir de situações próximas quanto da mídia que reproduz a distância que o separa dos bens ambicionados, propagados pelo índice da boa dentição e da beleza física dos atores. Ilustrando a equação poder/resistência expressa por Foucault, contrapõem-se aqui o *status quo* que apregoa seus méritos e vantagens, e a barreira ideológica que se efetiva na leitura desses elementos como afronta, marcando o inimigo para o enfrentamento. O ódio, que como musculatura ideológica, se contrapõe ao dinheiro, desde já é considerado arma recarregável pela publicidade do próprio inimigo:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 1979, p. 168).

Para Michel Foucault, a sociedade produz a verdade que lhe interessa veicular e perpetuar. É nesse repetitivo discurso legitimador da ordem vigente que o poder adentra os corpos e aperfeiçoa a dominação:

[...] Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua «política geral» de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar

como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1992, p. 12).

Portanto, nas ocasiões em que a resistência se faz no corpo social, o seu discurso se apresenta como negação da verdade mantida e divulgada pelo poder que pretende regê-la. Como representação ficcional desse embate de signos, o discurso do poder, anunciado na mídia, nos chega pela narração de um personagem ressentido que ora o confronta, ora dele ri, sendo a sua primeira arma o cinismo com que interpreta os apelos ao consumo e à repetição dos *slogans* e clichês do mercado de objetos e valores sociais, distribuídos ao público nos comerciais e sessões de entretenimento. Assim, quando a violência se pratica ou se promete, também a linguagem se marca pela vingança: a reivindicação recorrente de bens e prazer sistematicamente negados é uma amostra desse levante contra o alijamento. Pois, se a sociedade move-se ao som dos discursos sancionados pelo poder para vigorarem e repetirem o estatuto da exclusão, o contrapoder que se estabelece a partir desse personagem necessita, a fim de se justificar como antagonista da restrição, manifestar, além do seu desejo, sua versão dos fatos, necessariamente oposta ao cerceio do consumo e do prazer em compartimentos sociais lacrados. A narração cínica e zombeteira – que milita explicitamente contra aquilo que se refere sobre a tradição social, a qual edita e mescla seus próprios rituais no interesse do lucro – refrata e rechaça a fala ideologicamente comprometida do poder emanado do capital:

Notícia do jornal: Um grupo de grã-finos da zona sul em grandes preparativos para o tradicional Baile de Natal — Primeiro Grito de Carnaval. O baile começa no dia vinte e quatro e termina no dia primeiro do Ano Novo; vêm fazendeiros da Argentina, herdeiros da Alemanha, artistas americanos, executivos japoneses, o parasitismo internacional. O Natal virou mesmo uma festa. Bebida, folia, orgia, vadiagem.

O Primeiro Grito de Carnaval. Só rindo. Esses caras são engraçados. (FONSECA, 1979, p. 179).

Entoando seu canto de guerra antes de cada ação, o Cobrador, narrador da própria história e, por isso mesmo, comprometido quanto ao *telos* de suas ações, não separa mais os supostos fatos de sua própria apreciação segundo referenciais montados sobre o ódio amadurecido desde a infância:

Faço um poema denominado Infância ou Novos Cheiros de Buceta com U: Eis-me de novo/ ouvindo os Beatles/ na Rádio Mundial/ às nove horas da noite/ num quarto/ que poderia ser/ e era/ de um santo mortificado/ Não havia pecado/ e não sei por que me lepravam/ por ser inocente/ ou burro/ De qualquer forma/ o chão estava sempre ali/ para fazer mergulhos./ Quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio./ (FONSECA, 1979, p. 170/171).

Fabíola Padilha, ao analisar esse traço do narrador à luz do trato dado ao ressentimento por Nietzsche, em *Genealogia da moral*, cita o filósofo alemão ao caracterizar o personagem como um ressentido no padrão nietzscheano:

[...] o homem do ressentimento não é franco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo. Sua alma *olha de través*; ele ama os refúgios, os subterfúgios, os caminhos ocultos, tudo escondido lhe agrada como seu mundo, sua segurança, seu bálsamo; ele entende do silêncio, do não esquecimento, da espera, do momentâneo apequenamento e da humilhação própria. (NIETZSCHE, 2001, p. 30).

Padilha afirma, a respeito desse ressentimento do Cobrador:

Sua condição de dominado, permitindo-nos considerá-lo, em princípio (apenas em princípio) como um homem do ressentimento típico, incita-o a olhar o outro, situado na casta dos bem-nascidos, como um

autêntico inimigo que deve ser combatido. Sua vingança é urdida em silêncio sob a pulsação rutilante do ódio que o envenena. É nesse sentido que ele se aproxima do ressentido nietzscheano (PADILHA, 2000, p. 141).

O ódio do personagem constitui um *pathos* abastecido com estímulos cotidianos e é descarregado em atos de violência que o estabilizam. A força cultivada aplica-se em solitários e espontâneos atentados contra os sinais do *status quo* ostentados nas ruas e refletidos na tela. Esse arrojado movimento historicamente construído remete à passionalidade dos investimentos no uso da força suficiente, de que fala Georges Bataille:

Na medida em que o podem (é uma questão – quantitativa – de força), os homens procuram as maiores perdas e os maiores perigos. Julgamos facilmente o contrário porque a maior parte das vezes temos pouca força, mas sempre que essa força se desperta, imediatamente a queremos consumir e pôr em perigo. Todo aquele que tem força e meios entrega-se a permanentes gestos e incessantemente se expõe ao perigo (BATAILLE, 1957, p. 77).

Aproximando a narrativa em análise do estudo das relações de poder e resistência de Foucault, o autointitulado vingador situa-se num dos pontos da rede de poder em que já consegue desferir golpes contra a malha erguida pela classe social dominante, com o apoio da mídia, já que, como afirma Foucault, essa força que se pretende hegemônica não consegue a supremacia absoluta e sofre a resistência oriunda de vários pontos periféricos situados dentro da rede de ramificações do poder, que tudo abarca:

[...] não existe, com respeito ao poder, *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não

podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. Mas isso não quer dizer que sejam apenas subproduto das mesmas, sua marca em negativo, formando, por oposição à dominação essencial, um reverso inteiramente passivo, fadado à infinita derrota. As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos; mas não é por isso que sejam ilusão, ou promessa necessariamente desrespeitada. Elas são o outro termo das relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível. (FOUCAULT, 1985, p. 91-92).

A resistência do herói foi, assim, involuntariamente construída por um poder que o fortaleceu, quando o submeteu aos maus tratos que ajudaram a moldar o seu caráter violento. Se “quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio” (FONSECA, 1979, p. 171), o contrapeso do cifrão na balança é a disposição para retaliar, depois de esperar como “santo mortificado”, em que “não havia pecado”, para, no gozo da maior potência, estar “todo municiado, entregue à sorte e ao azar” (FONSECA, 1979, p. 171). Entretanto, é necessário não perder de vista que nem a força está perfeita, apesar de considerável, e nem a vingança aplaca definitivamente esse ódio. Se na fase “mística” ele se refere ao arsenal como “quase completo”, na fase pós-Ana Palindrômica, a completude é um projeto indefinidamente adiado e a força renovada é reinvestida na vingança. Não há paz nem repouso, simplesmente “fecha-se um ciclo na minha vida e abre-se outro” (FONSECA, 1979, p. 182).

A declarada aproximação com a animalidade pela violência liberta temporariamente o Cobrador, ao lhe conferir a satisfação não obtida de outra maneira. Sua inefável alegria se manifesta, em sua narração, na dança primitiva, capaz de transportá-lo da cultura coerciva do capital para o reino da natureza, onde reside o prazer interdito da morte violenta dos inimigos.

Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco (FONSECA, 1979, p. 176).

A associação com a animalidade em *O cobrador* vem também pela via do desamparo diante de um mundo no qual os personagens não encontram seu lugar. Dorinha, de “Encontro no Amazonas”, é chamada “Dorzinha” pelo narrador e comparada ao animal derrotado: “Seus olhos eram de um verde esmaecido. Com o seu olhar ansioso e o rosto pequeno ela parecia o macaco triste do Goeldi” (FONSECA, 1979, p. 66). Tão insaciado quanto a natureza, Dorinha e o narrador vivem num mundo de satisfação efêmera, de prazer fortuito e finito, partilhado com uma natureza corrompida, identificada com o sofrimento humano:

Os macacos, porém, pareciam animais tristes, infelizes e maníacos. Havia um que escondia o rosto agarrado nas barras de ferro. Suas mãos eram parecidas com as minhas. O rosto e o olhar do macaco tinham um ar de desilusão e derrota, de quem perdeu a capacidade de resistir e sonhar. (FONSECA, 1979, p. 65).

Para Figueiredo (2003), em *Os crimes do texto*, a violência na obra de Rubem Fonseca manifesta-se sob a ótica de uma racionalidade variável conforme o ponto de vista de quem a pratica. Ela não é boa nem má em si, relativizando-se em função das muitas vozes a pronunciá-la discursivamente antes de exercê-la pelas vias de fato:

Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis, 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. É, então, indissociável do discurso que lhe dá fundamento e a perpetua: através do discurso, toda “verdade” pode ser descentrada e, a partir daí, só se pode pensar a violência de um ponto de vista axiológico, ou seja, tudo depende do valor atribuído às formas de comportamento por uma determinada cultura em determinado momento, já que qualquer tentativa de imprimir um sentido único aos fatos resulta em fracasso (FIGUEIREDO, 2003, p. 19-20).

Ao rebelar-se contra os “parasitas” que prosperam, em detrimento dos deserdados que, como ele, os sustentam, o Cobrador reage também na esfera discursiva. Se para Foucault, “não existe um discurso do poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto”, se “os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de força” (FOUCAULT, 1985, p. 96-97), é sintomático que a oposição armada do Cobrador se faça acompanhar não de um discurso contrário ao consumo, mas da inversão do discurso produzido pela elite como produto simbólico a fortalecer suas regras. Na gradação cujo espectro abrange do ferimento ao extermínio e à atrocidade, cada ato é legendado por um discurso legitimador que o justifica no ambiente de resistência, e que, no entanto, não se ergue a partir de valores opostos aos apelos do consumo, mas reclama os itens apregoados e não disponíveis ao despossuído. A fala desdenhosa e descrente que refere os acontecimentos declara nessa zombaria a negação da realidade do modo como ela é publicada pelo poder.

O dentista usava “jaleco branco” e “era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos” (FONSECA, 1979, p. 165-166), pois na literatura de Rubem Fonseca, que frequentemente associa

homem e animal, o dente é um signo que opera tanto pela ausência como pela presença: a boa dentição significa força e favorável situação social, enquanto a má ou nenhuma dentição configura o indivíduo sem poder, desaparelhado na luta pela sobrevivência. Ou como afirma Deonísio da Silva, “dentes são traços distintivos nas personagens de Rubem Fonseca. Se são marginais, se são pobres, se são miseráveis, estão também com os dentes em péssimo estado” (SILVA, 1983, p. 30). Seguindo essa ótica, é compreensível que outros personagens da trama tenham sua posição social e beleza física demarcados pela dentição, como o garoto-propaganda que anuncia o uísque, como antes referimos, e o “crioulo” que pertence à classe baixa, e por isso não incomoda o herói, e de quem ele diz: “Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros (FONSECA, 1979, p. 179). O Cobrador até mesmo admira a resistência desse anônimo que tira de sua fraqueza a capacidade de sobreviver: “Ele não aceita, ri para mim enquanto mastiga com os dentes da frente, ou melhor, com as gengivas da frente que de tanto uso estão afiadas como navalhas.” (FONSECA, 1979, p. 179). O exercício da poesia praticado pelo protagonista contempla a resistência também por meio desse signo, em versos que vinculam o solipsismo do prazer ao mau estado da dentição e à cultura obtida pela apropriação clandestina: “Uma panela em cada molar cheio de cera do Dr. Lustosa/ mastigar com os dentes da frente/ punheta pra foto de revista/ livros roubados./ Vou para a praia” (FONSECA, 1979, p. 174). Ana Palindrômica, moradora do “prédio de mármore” e, portanto, pertencente à camada privilegiada da população, tem entre seus atributos de beleza o ser “cheia de dentes e perfume.” (FONSECA, 1979, p. 176), e a paixão erótica entre ambos se dá em meio ao louvor dessa distinção: [...] ela grita, a boca

aberta, os dentes brancos como de um elefante jovem [...] (FONSECA, 1979, p. 180). Esse bem tão caro, portanto, é um dos itens que o Cobrador lista como devidos, ao lado da alimentação, do agasalho, do sexo, do abrigo e de pertences que significam melhor situação na pirâmide social: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, *dentes*, estão me devendo” (FONSECA, 1979, p. 166, grifos nossos).

O nome Dr. Carvalho, símbolo de força, resistência e nobreza, atributos da árvore homônima, transmite a ironia da derrota do dentista por alguém cujo “[...] físico franzino encoraja as pessoas [...]” (FONSECA, 1979, p. 166). Matar ainda é uma potencialidade preliminar da vingança:

[...] Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. [...] O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda.

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!

Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta. (FONSECA, 1979, p. 166).

De passagem pela “rua cheia de gente”, o personagem se depara com um pedinte cego e seu meio de subsistência: “Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita” (FONSECA, 1979, p. 166). Os mais fracos, incapazes de se impor na luta pela sobrevivência, são frequentemente tratados pelos protagonistas fortes de Rubem Fonseca com desprezo, como o mordomo de “Mandrake” e dona Clotilde, tão fraca que não se compatibiliza com a vida:

Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve mesmo ter forças.

Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca (FONSECA, 1979, p. 176).

“Me irritam esses sujeitos de Mercedes” (FONSECA, 1979, p. 166). Tal é a frase que inicia o próximo encontro do Cobrador com um indivíduo endinheirado, vestido de branco, como o dentista. Aos olhos do narrador, a cor branca e os tons claros estão ligados a posições sociais de prestígio, enquanto o sombrio e o negro são signos dos indivíduos em má situação social, entre os quais ele se inclui. Enquanto, por exemplo, Ana é uma “mulher branca” que mora no “prédio de mármore”, a primeira mulher com quem o Cobrador se envolve é pobre e estuda em “colégio noturno”, compartilhando uma marca de sua história no índice da escuridão: “Já passei por isso, meu colégio foi o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, tão ruim que já não existe mais, foi demolido. Até a rua onde ele ficava foi demolida” (FONSECA, 1979, p. 169). O “crioulo” que lê o jornal “tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros” (FONSECA, 1979, p. 179). Dentes e cores, portanto, são marcas de identificação social dos personagens pelo Cobrador, que dicotomiza a cena da cidade, dividindo seus habitantes em pobres espoliados e ricos devedores, ao longo de toda a trama.

A primeira morte, conquanto quase acidental, é o segundo passo na escalada de violência – “Saqueei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito” (FONSECA, 1979, p. 167) –, contrastando com a

morte deliberada do muambeiro de *mãos brancas* – reiteração do índice da claridade associado aos endinheirados – marcada pelo requinte do prazer de ouvir os disparos, o que traduz a fruição do poder de matar por parte do perdedor social que anuncia na referência ao corpo as marcas dessa perda:

O cara da Magnum já tinha voltado. Cadê as trinta milhas? Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse. A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes.

[...]

O muambeiro voltou carregando um rádio de pilha. É japonês, ele disse.

Liga para eu ouvir o som.

Ele ligou.

Mais alto, eu pedi.

Ele aumentou o volume.

Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. *Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf.* (FONSECA, 1979, p. 167-168, grifos nossos).

A fruição do poder de vida e morte encaminha o narrador à atrocidade inspirada pelo cinema:

[...] 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 golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decapitadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando. (FONSECA, 1979, p. 168-169).

A leitura da avaliação negativa praticada pela vítima nos lembra as considerações de Figueiredo acerca do elo entre violência e discurso justificador, numa conjunção que revela sua relevância ao considerarmos o ressentimento analisado por Padilha como motor do protagonista que se vinga:

“Eu vinha mancando e ele apenas me deu um olhar de avaliação rápido e viu um aleijado inofensivo de baixo preço” (FONSECA, 1979, p. 172). Tal interação ressentida com a realidade se imiscui na decifração cínica dos signos jornalísticos, como antes leu o anúncio na tevê:

Os jornais abriram muito espaço para a morte do casal que eu justicei na Barra. A moça era filha de um desses putos que enriquecem em Sergipe ou Piauí, roubando os paus-de-araras, e depois vêm para o Rio, e os filhos de cabeça chata já não têm mais sotaque, pintam o cabelo de *louro* e dizem que são descendentes de holandeses (FONSECA, 1979, p. 175, grifos nossos).

Enquanto Mandrake lê o oponente sob a mediação do cinema, amparado por um sarcasmo que o norteia, o Cobrador constata a diferença entre a tela e a realidade, um tanto ingenuamente esperando que as cenas espetaculares se repitam com fidelidade no seu mundo. Apesar dessa ingenuidade, o assassino termina comemorando seu feito, retomando o movimento em direção a uma animalidade com a qual se identifica.

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição. Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfange e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete. (FONSECA, 1979, p. 173).

A execução seguinte representa outro grau na escalada violenta, marcada pelo acréscimo da morte simbólica da família do inimigo, na impossibilidade logística

de trucidá-la efetivamente: “Tenho mulher e três filhos, ele desconversa. Que é isso? Uma desculpa, senha, habeas-corpus, salvo-conduto? Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf” (FONSECA, 1979, p. 178). Mais uma vez, como nos assegura Figueiredo (2003), o discurso do Cobrador justifica a atitude violenta. O assassino entende que o executivo merece morrer, porque, entre outras marcas,

[...] tem o ar petulante e ao mesmo tempo ordinário do ambicioso ascendente egresso do interior, deslumbrado de coluna social, comprista, eleitor da Arena, católico, cursilista, patriota, mordomista e bocalivista, os filhos estudando na PUC, a mulher transando decoração de interiores e sócia de boutique. (FONSECA, 1979, p. 178).

O último grau da violência do auto-intitulado Homem Pênis transcende a romântica vingança em nível individual, passando, com o uso de explosivos, ao extermínio em massa, sendo essa fase mais uma vez acompanhada da narração engajada na sua justiça:

[...] Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. *Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo.* Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. (FONSECA, 1979, p. 181, grifos nossos).

As mulheres amadas pelos heróis de Fonseca sempre modificam ou pretendem modificar a trajetória desses personagens masculinos. Tal é o mote de *Ela e outras mulheres*, publicado em 2006. Mas como já afirma Deonísio da Silva muito antes, ao comentar a saga de Zezinho, personagem de “Abril no Rio em 1970”, conto do livro *Feliz ano novo*, “os heróis de Rubem Fonseca precisam dar ouvidos às mulheres que amam, principalmente quando o herói é ‘EU’” (SILVA, 1983, p. 87). Naquele conto, segundo a análise de Silva, o herói

fracassa por não ouvir Nely, sua namorada, mas o Cobrador percebe, ao se deixar transformar por Ana Palindrômica, senão o aplacamento de seu ódio, a potencialidade de seus efeitos.

Tanto quanto a violência, o erotismo é graduado, no caso, pela ocorrência de prazer e medo. Não de todo explicitado, o prazer da primeira mulher é precedido pela confissão desse medo:

[...] Estava solo comigo e queria fingir indiferença, dava bocejos exasperados. A farsanteza das mulheres.

Tenho medo de você, ela acabou confessando. (FONSECA, 1979, p. 170).

No julgamento sobre o sexo feminino – farsante –, percebe-se mais um traço na cosmovisão desse narrador masculino, descrente do sexo oposto como dos valores sociais. No seu poema há um traço de erotismo descontínuo, de vínculos tão impermanentes como a satisfação obtida pela força: “Sabia sambar e cair na paixão/ e rolar pelo chão/ apenas por pouco tempo./ Do suor do seu rosto nada fora construído./ Queria morrer com ela,/ mas isso foi outro dia,/ ainda outro dia.” (FONSECA, 1979, p. 169).

Para Francesco Alberoni, “[...] no erotismo masculino existe um componente anárquico, anti-social, um anseio inquieto de liberdade que os próprios homens costumam a admitir” (ALBERONI, 1988, p. 61). Entretanto, nas narrativas analisadas, essa liberdade, como anseio de homens e mulheres, indistintamente, no movimento do erotismo, é compartilhada pelos heróis e as mulheres com quem se relacionam, numa relação consentida. Se é verdade que o Homem Pênis só deixará seu erotismo episódico, descontínuo, sem

liames profundos ao conhecer Ana Palindrômica, com a qual vive o último e mais intenso relacionamento, também é verdade que esse envolvimento é fruído e buscado sem restrições pela própria Ana, não só no sexo, mas também na ausência de medo e na parceria. O mesmo acontece com Eva e Eunice, respectivamente nos contos “Mandrake” e “Pierrô da caverna”, que viabilizam pela aquiescência e pela participação ativa as relações estabelecidas.

O vínculo que atrela a atração erótica à cumplicidade, como o existente entre Ana e o Cobrador, conduz os personagens à reescrita de seus itinerários – a exemplo do que acontece com Mandrake e Ada, depois do estupro desta, no romance *A grande arte*. Tal combinação contrasta com o sexo sem maiores consequências, como com a primeira mulher: nem o envolvimento profundo, nem a modificação de trajetória política resultam do encontro com a “coroa”, no qual somente um dos parceiros se encontra estimulado. Em vez de se dispor a morrer pelas mãos da mulher, como se prontifica com Ana, o protagonista se propõe matá-la, no diálogo em que também se destaca o desnível entre o consumo sem *glamour* do narrador ressentido e o promovido pela mídia que, como vimos, inspira-lhe o ódio por meio dos ícones que anunciam o produto: “Quer que te mate?, perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário. Quero que você me foda, ela riu ansiosa, na dúvida” (FONSECA, 1979, p. 170).

Pelo discurso, o narrador se apossa da índole do personagem narrado. Em sua vingança contra os ricos, faz o corpo dominado confessar seu prazer, enaltecendo o dominador:

[...] Levei a dona pro quarto.

Tira a roupa.

Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida. [...] Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiar o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa (FONSECA, 1979, p. 174).

Quando o discurso da vingança se assenhoreou foucaultianamente do corpo, declarando o prazer do dominado, já havia reivindicado seu direito de usufruto, na perspectiva de Figueiredo (2003): “Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo” (FONSECA, 1979, p. 174). E se na primeira relação sexual, consentida, o medo era declarado, na usurpação do corpo esse medo é uma incógnita, indiferente ao prazer: “Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu” (FONSECA, 1979, p. 174).

Nada que emana do dominador deixa de louvar sua conquista. Mesmo a sua secreção demarca um território invadido, e tal como o brado que celebra a degola do inimigo – “Salve o Cobrador!” (FONSECA, 1979, p. 173) – o signo de centralidade e pertencimento é o último reduto vencido: “Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela” (FONSECA, 1979, p. 174).

Ana Palindrômica representa o ápice da evolução desse herói no plano sentimental, insatisfeito que se encontra no material, sendo a única relação do Cobrador com o outro – o rico – simultaneamente purgada do medo do mais forte, do ódio ao privilegiado e do desprezo pelo mais fraco. Paralelamente à violência, também no erotismo se inscreve o fecho da narrativa: “Fecha-se um ciclo na minha vida e abre-se outro” (FONSECA, 1979, p. 182). As heroínas palindrômicas de Rubem Fonseca, Ada e Ana, marcam a mudança de ciclo na vida de cada herói. A frase de Arquíloco citada pelo advogado em *A grande arte* bem poderia ser proferida contra ele pelo vingador, que como vimos, odeia os bem sucedidos da classe média, vistos como devedores: “[...] eu firo duramente aqueles que me ferem” (FONSECA, 1994, p. 117). Ana, no entanto, representa, segundo o discurso do herói, o encontro da simetria palindrômica referida no mesmo romance: “Eu amo aqueles que me amam” (FONSECA, 1994, p. 117). O diálogo com a heroína repete o paralelismo entre sexo e morte, mas aqui o medo foi banido da relação, na medida da reciprocidade:

Você já matou alguém? Ana aponta a arma pra minha testa.

Já.

Foi bom?

Foi.

Como?

Um alívio.

Como nós dois na cama?

Não, não, outra coisa. O outro lado disso.

Eu não tenho medo de você, Ana diz.

Nem eu de você. Eu te amo. (FONSECA, 1979, p. 180-181).

A associação entre os dois personagens na violência e no crime demole e não ajunta. Seu *pathos* continua sendo a vingança, remetendo a Georges Bataille que, comentando Sade, contrapõe crime e volúpia ao ajuntamento de bens materiais. Nem burgueses, nem assaltantes, os heróis se entregam à volúpia e

à destruição do capital de terceiros. Na sua última fase, catalisada por paixão e explosivos, ainda se pode dizer do herói que “do suor do seu rosto nada fora construído” (FONSECA, 1979, p. 169):

[...] Sade afirma que a volúpia é tanto mais forte quando mais residir no crime, e que, quanto mais horroroso for um crime, maior será a volúpia que experimentamos. Vê-se como o excesso voluptuoso conduz a essa negação do outro que, vinda de um homem, é a negação *excessiva* do princípio sob o qual essa vida de homem assenta. [...] A volúpia está tão perto da dilapidação ruinosa que chamamos de “pequena morte” ao momento de seu paroxismo. [...] Crueldade e crimes prolongam esse movimento de ruína. Igualmente, a prostituição, o vocabulário obscuro, todos os apanágios do erotismo e da infâmia, contribuem para tornar o mundo da volúpia num mundo de decadência e de ruína. [...] Queremos sentir-nos o mais longe possível do mundo em que o aumento das riquezas e da posse é regra. (BATAILLE, 1957, p. 151-153).

“Fecha-se um ciclo na minha vida e abre-se outro” (FONSECA, 1979, p. 182). A trajetória motivada pelo ódio e pelo ressentimento, bem como pelo desejo, renova-se no fim da narrativa, mas não como a solução dos problemas do Cobrador. Trata-se somente de um novo modo de perseguir o lugar negado.

1.2 Mandrake – A astúcia e os gestos necessários

“Mandrake” inicia-se com a interrupção do lazer pelo trabalho: o senador Cavalcante Méier encontra-se sob ameaça de extorsão, graças a uma carta encontrada nos pertences de sua amante assassinada. Em meio aos esforços para desvendar o caso, Mandrake apaixona-se pela filha do senador, Eva. Apesar de todos os indícios apontarem para Cavalcante Méier como culpado pelo assassinato, Mandrake descobre que a assassina é Lili, sobrinha e também amante do senador.

As situações de vingança violenta em que o Cobrador se envolve não exigem e nem permitem que se embrenhe profundamente na vida privada de suas vítimas. Ele age “de fora”, e não chega a perscrutar as ligações mais íntimas dos “parasitas”. Os “dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira” está “devendo” (FONSECA, 1979, p. 166), e isso os reúne sob a mesma mira. Já Mandrake entra na residência do senador Cavalcante Méier a convite de quem paga tanto pela solução quanto pelo silêncio. Em vez de violência, para prestar seus serviços à elite, ele se serve da astúcia, ou “habilidade para não se deixar enganar e para negociar com vantagens; esperteza, manha, sagacidade” e também como “habilidade de dissimular e usar artifícios enganadores e, com isso, obter vantagens às custas de outrem; malícia, treta, artimanha”, duas definições do Dicionário Houaiss² aplicáveis ao personagem. Em contraste com as explosões intermitentes do Cobrador, Mandrake mantém-se controlado:

² Cf. HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0*. São Paulo: Objetiva, 2001.

“Sou muito nervoso, jogo xadrez para me irritar, explodir *in camera*, lá fora é perigoso, tenho que manter a calma.” (FONSECA, 1979, p. 95).

Nas palavras de Cavalcante Méier, o advogado é “cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em casos de extorsão e estelionato” (FONSECA, 1979, p. 93), uma descrição ambígua quando se considera a extorsão praticada em outra narrativa pelo advogado, que a assume com um discurso justificador: “Eu não tinha ganho o carro, tinha extorquido, como os banqueiros fazem, juros e taxa de administração” (FONSECA, 1979, p.90). Esse episódio encontra-se no conto “Dia dos Namorados”, de *Feliz ano novo*, no qual Mandrake salva um banqueiro chantageado, mas fica com o dinheiro da chantagem e com sua Mercedes. Esse signo, que atrai a ira do Cobrador vingativo – “Me irritam esses sujeitos de Mercedes” (FONSECA, 1979, p. 166) –, é, para Mandrake troféu equiparado ao lucro do capital que escreve as próprias leis. Como a definição de violência que utilizamos para efeito das análises neste trabalho contempla também o prejuízo para a propriedade privada, consideramos necessário ressaltar na obra fonsequiana, tanto quanto a apropriação de Mandrake, outros casos em que a perda material, acompanhada ou não do dano físico, configura a violência, como em “Feliz ano novo”, no qual o assassinato e o saque são efeitos da mesma invasão. Em “Botando pra quebrar”, no mesmo livro, o prejuízo não se faz em benefício do saqueador, mas é, como na destruição do consultório em “O cobrador”, efeito de uma destruição que se efetiva como descarga de ódio. Em “Almoço na serra no domingo de Carnaval”, conto de *O cobrador*, o protagonista se apropria do

corpo alheio e o erotismo se converte em ato violento perpetrado como vingança e compensação pela perda de bens e referências.

Mesmo sendo o advogado de Rubem Fonseca um prestador de serviços, o ócio bem pago de Mandrake, seu acesso aos requintes da burguesia e às mulheres desejáveis o situam como possível devedor do Homem Pênis, que nomeia como parasitismo esse estilo de vida:

[...] Os ricos gostam de dormir tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar,/ desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/ tarde/ um dia/ainda bem,/ demais./ (FONSECA, 1979, p. 169).

Mas no universo das narrativas de *O cobrador*, o ódio e o desprezo, disparados como projéteis entre os personagens, assim como as alianças, tão precariamente estabelecidas, não se limitam aos critérios de classe. O herói de “Pierrô da caverna” e Maria Augusta, personagens de mesma classe social, trocam farpas; e Anísio empreende o crime contra Gonçalves, em “O jogo do morto”, ambos parceiros de jogo e, portanto, próximos no poder aquisitivo. Além disso, o matador de “Encontro no Amazonas” aproveita-se do vício de Moacyr, personagem de fortuna ilusória, ao ceder à sedução da esposa deste: “Não quero mais saber de Moacyr. Vive bêbedo. Além disso me enganou, não tem mais um tostão” (FONSECA, 1979, p. 80). A dupla miragem desfeita da abastança e do casamento esvazia o relacionamento no sexo interdito, mas o herói, Maria de Lurdes e Moacyr não têm fronteiras de classe visíveis que intervenham na história. O narrador busca seu objetivo separadamente do

parceiro Carlos Alberto, que prospecta a própria origem na busca da mãe adequada:

Não havia no navio uma mulher que Carlos Alberto escolhesse para ser mãe dele. Eu não sabia o que ele procurava, mas sabia o que ele não queria. Carlos Alberto fora criado num asilo e nunca conhecera sua mãe. Toda mulher que via ele imaginava, “será que essa é a mulher de cujas entranhas eu gostaria de ter saído?” Mas não conseguia encontrá-la (FONSECA, 1979, p. 72).

Esse nomadismo referencial e relacional, marcado pelo não pertencimento a fileiras inequívocas, que contribui para desarraigar os personagens e lançá-los na solidão e na ausência de referências na qual se perdem, marca-se pelo surgimento pontual de aliados e inimigos provisórios, como José de Alencar e Regina em relação ao Pierrô da Caverna, e o Falso Perpétuo em relação a Anísio.

A incursão de Mandrake pelos meandros da família Cavalcante Méier é motivada tanto pelo interesse no esclarecimento do mistério quanto pela paixão por Eva, filha do senador, estímulos sobrepostos à exploração da oportunidade:

Não odeio ninguém. Apenas desprezo canalhas como você.
Então o que veio fazer aqui? Atrás de dinheiro.
Não, atrás da sua filha.

Cavalcante Méier levantou a mão para me bater. Segurei a mão dele no caminho. Seu braço não tinha força. Larguei a mão daquele porcaria, áulico explorador, sibarita, parasita. (FONSECA, 1979, p. 116).

A suspensão do oportunismo de Mandrake, comum em outras narrativas em que o advogado aparece, é assim comentada por Fajardo (2006):

Nesse trecho está o mais puro sentimento e motor de vida do verdadeiro don Juan, que não se move por interesses econômicos, mas pelo prazer de ter, por um momento, a mulher desejada. Ele não procura a mulher para tirar benefícios econômicos dela, já que seu bem de consumo e fonte de felicidade é a própria mulher e não seus bens materiais [...] (FAJARDO, 2006, p. 45).

Michel Foucault questiona o interesse renovado pela figura de Don Juan, ligando-a, num nível subjacente ao da sexualidade interdita, ao da perversidade, categoria inspiradora do interesse pelo discurso do sexo que, segundo o filósofo, se faz ouvir com intensidade inaudita a partir do século XVIII:

Temos aí, talvez, entre outras, uma das razões do prestígio de Don Juan, que três séculos não conseguiram anular. Sob o grande infrator das regras da aliança – ladrão de mulheres, sedutor de virgens, vergonha das famílias e insulto aos maridos e aos pais – esconde-se uma outra personagem: aquele que é transpassado, independente de si mesmo, pela tenebrosa folia do sexo. Sob o libertino, o perverso. Deliberadamente, fere a lei, ao mesmo tempo algo como uma natureza desviada arrebatada-o para longe de qualquer natureza; sua morte é o momento em que o retorno sobrenatural da ofensa e da vingança entrecruzam-se com a fuga para o antinatural. Esses dois grandes sistemas de regras que o Ocidente, alternadamente, concebeu para reger o sexo – a lei da aliança e a ordem dos desejos – a existência de Don Juan, surgindo em sua fronteira comum, derruba-os conjuntamente. [...] (FOUCAULT, 1985, p. 40).

Atribuir a Mandrake esse dom-juanismo é analisar o niilismo do personagem em relação às instituições sem perder de vista o caráter obsessivo de sua busca por prazer com os mais variados corpos femininos: “Como as filhas dos amigos, as mulheres dos amigos, as conhecidas e desconhecidas, como todo

mundo, só não comi minha mãe” (FONSECA, 1979, p. 117). Recusando-se ao matrimônio e zombando do casamento alheio e da família tradicional, o advogado constitui o avesso de uma sociedade que enfatiza os acordos de procriação e herança: “Siga o ritmo, Eva Cavalcante Méier! Não pare, Renata Albuquerque Lins! Bernard dizia os nomes das alunas por inteiro, eram sobrenomes importantes, dos pais, dos maridos” (FONSECA, 1979, p. 105). A disciplina que se instaura sobre os corpos a fim de torná-los máquinas de beleza e sensualidade chancela-os com os sobrenomes de seus signatários, detentores do poder de reservá-los ao seu uso exclusivo. Mas são esses corpos que, segundo Foucault, reagem contra o mando utilizando as próprias estratégias do poder em seu projeto de hegemonia, e empregam a beleza das próprias formas para evadirem-se ao controle instituído:

[...] O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... (FOUCAULT, 1992, p. 146).

Assim, a quase consumada conquista de Eva, manobra instrumentalizada nos corpos cobiçosos e cobiçados, não se dá, e nem poderia, graças aos esforços unilaterais de Mandrake, mas só se viabiliza pela anuência da mulher: “Estávamos de mãos dadas quando Wexler entrou na sala” (FONSECA, 1979,

p. 118). Entretanto é inegável que, fiel ao perfil hedonista desde sua aparição, no conto “O caso FA”, do livro *Lúcia McCartney*, publicado em 1969, Mandrake/Paulo Mendes desafia a soberania dos nomes poderosos em busca da paixão marginal, situada em paralelo com a união permitida. Personificando a epígrafe que inaugura o livro – “Ride, ridentes! [...]” – ele zomba da estrutura familiar monogâmica e burguesa que oculta sob uma capa de respeitabilidade os desejos autorizados pelo poder a violar as regras. Segundo sua narração, sob o casamento monogâmico numa família tradicional, como o clã Cavalcante Méier, desvela-se um viveiro de paixões e interesses escusos e violentos, em defesa dos quais são viabilizados o incesto e o assassinato, no retrato de um aspecto da vida privada da sociedade partilhado com a obra de Nelson Rodrigues.

No romance *A grande arte*, o advogado busca o conhecimento do uso letal das armas brancas, mas acima da violência situa o amor, como no diálogo com Mercedes, que bem exemplifica a ética do personagem com relação aos seus afetos:

Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta, Arquíloco, que dizia: ‘Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem’.

Às vezes você parece maluco. Não sei do que você está falando. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam (FONSECA, 1994, p. 117).

O amor, no entanto, é fugaz. Enquanto o Cobrador se diz “uma pessoa tímida”, o advogado-detetive fonsequiano exerce seu dom-juanismo em todas as narrativas nas quais aparece. O prejuízo emocional é de suas amantes, que se ressentem das ausências súbitas, como Berta Bronstein, frustrada pela

promiscuidade do parceiro: “Quero que goste apenas de mim. Do contrário adeus, não tem mais jogo de xadrez, trepadas na hora que você bem entende, pileques de vinho” (FONSECA, 1979, p. 114). Ou como afirma Fajardo,

Desta forma, observamos que Mandrake é o herói donjuanesco sem sentimento de culpa, que não está sozinho nas linhas de Fonseca, pois no seu cenário urbano os espertos são os que melhor sabem viver na cidade do Rio de Janeiro. Com isso, por exemplo, no próprio título do conto *A arte de andar nas ruas do rio de Janeiro*, publicado em 1992, temos a metáfora que simboliza sua obra: a cidade necessita da arte da malandragem para viver, sobreviver e desfrutar dela. Os bonzinhos que amam são os perdedores nesse mundo feito para os don juans que, de forma inteligente, sabem aproveitar a vida (FAJARDO, 2006, p. 54).

Como veremos adiante, porém, Mandrake não se mantém todo o tempo no controle da situação privilegiada, rodeado de mulheres, e as perdas que sofre nesse terreno apontam para a precariedade dos seus triunfos, ilustrando bem o homem ficcional fonséquiano.

Além de mulheres e indivíduos endinheirados, o advogado também manobra seus nomes, Mandrake, e Paulo Mendes, nome de batismo e de maior respeitabilidade social: “Aqui é do escritório do Dr. Paulo Mendes, disse a minha voz no telefone-gravador, dando a quem ligava trinta segundos para deixar sua mensagem” (FONSECA, 1979, p. 91). Num momento em que ser Paulo Mendes não é necessário, ele assim se referencia no conto “Dia dos Namorados”: “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, 1975, p. 76). Figueiredo (2003) assim lê essa fala:

Ou seja, ao invés de ser identificado pelo nome do representante, na terra, da verdade divina, o personagem é reconhecido como um prestidigitador: “Mandrake makes a gesture” é a frase sempre repetida na história em quadrinhos, cujo herói se defende através de truques ilusionistas. (FIGUEIREDO, 2003, p. 22).

A escolha da alcunha de Mandrake é estratégica, dada a homonímia com o célebre personagem de HQ criado em 1934 por Lee Falk e desenhado por Phil Davis:

Mandrake, o mágico, é um personagem de banda desenhada, criado em 1934 por Lee Falk (também criador do Fantasma). Falk encarregou o desenhista Phil Davis do desenho de suas histórias. Mandrake era um ilusionista que se valia de uma impossível técnica de hipnose instantânea, aplicada com os olhos e gestos das mãos, e de poderes telepáticos. Quando o narrador informava que ele executava seu gesto hipnótico, a arma do vilão se transformava em um buquê de rosas ou numa pomba (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mandrake>, acesso em 25 de março de 2009).

O laconismo vem de par com a ação no herói fonsequiano, mas no seu arsenal não falta a pluralidade de faces que possibilitam o trato com diferentes atores em variadas ciladas que a cidade hostil oferece: “Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos” (FONSECA, 1979, p. 109). Rostos e nomes alternados são instrumentos da agilidade em constante exercício, ferramentas dos “gestos necessários”. Não por acaso, o trato com Cavalcante Méier ora se dá de modo truculento, ora se conduz pelo humor:

Eu sou Rodolfo Cavalcante Méier. Não sei se o senhor me conhece.

Conheço. Tenho sua ficha.

Minha ficha?

[...]

Membro do Rotary Clube, eu disse de molecagem.

Country Clube apenas.

Um líder, um homem de bem, um patriota.

Ele me olhou e disse firme, não brinque comigo.

Não estou brincando. Também sou patriota. De maneira diferente. Por exemplo: não quero declarar guerra à Argentina (FONSECA, 1979, p. 92-93).

Confiante no valor dos seus serviços para os clientes, já que os livra de situações embaraçosas, Mandrake pratica a irreverência com o senador, zombando da postura subserviente dos serviçais, como o mordomo que “tinha no rosto o rancor e nas costas a corcunda do lamber sapatos, tantos anos” (FONSECA, 1979, p. 98). A escolha irônica, pelo narrador cínico, de um modelo de patriotismo que conserve a vida do cidadão, em vez de mandá-lo para a morte heroica na guerra, comunica-se com a leitura de Figueiredo a respeito da obra de Rubem Fonseca, que exemplifica a criação artística, desafiando a leitura tradicional da realidade:

Assim, ao lançar um maldoso olhar de viés sobre o mundo, 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. Optando por trabalhar com a proliferação de pontos de vista, sobre um determinado assunto, a ficção do autor abala os juízos estabelecidos. O tratamento dado aos temas, ilustrados com casos do cotidiano, revela a intenção de levar o leitor a se contrapor à má consciência das interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que banalizam a mentalidade burguesa domesticada (FIGUEIREDO, 2003, p. 26).

Essa desconfiança sobre o dado real ficcionalizado, entretanto, é lida a partir de um narrador situado numa determinada posição social e, assim, detentor de certo ponto de vista da realidade. Eis uma das razões pelas quais a leitura que o advogado, ele próprio multifacetado, faz de Cavalcante Méier é mediada por cenas de cinema, já que para ele o senador soa falso, sendo a tela uma analogia adequada para as muitas faces da constante representação desse político/ator. Cavalcante Méier, desde a voz até as posturas e atitudes, é um grande jogo cênico, uma produção, sem manifestações autênticas: “Seu cabelo bem penteado, um risco ao lado, nem um fio sequer fora do lugar. Parecia o Rodolfo Valentino em *A Dama das Camélias*, com Alia Nazimova. [...] Uma sombra passou pelo rosto de Cavalcante Méier. Poucos artistas sabiam fazer uma sombra passar pelo próprio rosto. [...] Caretas são outra coisa” (FONSECA, 1979, p. 99).

Eu não matei Marly. Não tenho a menor idéia de quem o fez.

Não sei se acredito nisso, Acho que foi você.

Prove-o.

Parecia Jack Palance, Wilson o pistoleiro, calçando as luvas negras e dizendo prove-o, para Elisha Cook Jr., antes de sacar rapidamente o Colt e dar-lhe um estrondante tiro no peito e jogá-lo de cara na lama sulcada pelas rodas das carroças (FONSECA, 1979, p. 116).

Quando nada é o que parece, a ficção traduz-se em método de desvendamento da realidade, evitando a queda na armadilha da primeira impressão: “Márcio, o motoqueiro, entrou na sala, no rosto a mesma arrogância que ostentara no Gordon’s. Olhando melhor, parecia uma máscara mal colocada” (FONSECA, 1979, p. 100). “Rememorei os rostos dos assassinos que conhecia. Nenhum deles tinha a cara de culpado” (FONSECA, 1979, p.

107). Mas a sagacidade desse personagem fonsequiano, embora o livre das armadilhas, não o poupa do desencanto dos finais infelizes.

Erich Auerbach, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, registra que o contraste entre o estilo homérico da *Odisseia* e o estilo bíblico deve-se em parte à situação dos personagens da narrativa ulisseana na classe alta da sociedade, pouco espaço restando para o retrato dos serviçais e da participação da massa nos acontecimentos. Em contrapartida o estilo bíblico confere um alcance muito maior aos personagens situados fora da esfera dominante, sendo esses personagens frequentemente o centro de toda a narração.

[...] chega-se à consciência de que a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial – tudo o que porventura viva além dela só participa de modo serviçal. [...] Como estrutura social, este mundo é totalmente imóvel; as lutas só ocorrem entre diferentes grupos das classes senhoriais; de baixo, nada surge. [...] Nos relatos patrísticos do Velho Testamento predomina, também, a constituição patriarcal, mas como se trata de chefes de famílias isoladas, nômades ou seminômades, o quadro social parece muito menos estável; não se sente a formação em classes. Logo que, finalmente, o povo aparece, isto é, após a saída do Egito, ele se faz sentir sempre na sua mobilidade, amiúde borbulhando inquietamente, e intervém freqüentemente nos acontecimentos, seja como um todo, seja como grupos isolados ou como personagens que se expõem individualmente. As origens da profecia parecem estar na indomável espontaneidade político-religiosa do povo. Tem-se a impressão de que o movimento, em profundidade, do povo em Israel-Judá deve ter sido de uma espécie muito diferente e muito mais elementar do que nas próprias democracias arcaicas posteriores (AUERBACH, 1976, p. 18-19).

Apesar do abissal intervalo temporal entre esses estilos e o de Rubem Fonseca, cumpre-nos aqui salientar o espaço conferido aos destituídos de posses. Se o estilo homérico os omite e o estilo bíblico os situa na efervescência social, os pobres de *O cobrador* são menos exaltados pela força do que escarnecidos pela fraqueza. Os subalternos são ridicularizados por Mandrake, ressaltando-lhes o contraste com o modo como ele próprio lida com os senhores capitalistas. Ainda mais caricatos do que os desdentados indefesos de Fonseca, os serviçais brevemente descritos por Mandrake são seres risíveis, física e/ou moralmente deformados, quase circenses. Pois enquanto em “O Cobrador” há espaço para que se expressem a “coroa” e o “crioulo”, marcados pelos signos do noturno e da falta de dentes, portanto ambos pertencentes ao estrato baixo da sociedade, e o próprio protagonista pertença à camada desfavorecida da população, o mordomo de “Mandrake” apenas traz as marcas do “lamber sapatos, tantos anos”; o guarda particular da casa do senador “tinha cara de quem não sabia usar a arma”; o vigia do prédio onde mora o advogado só aparece para fornecer aspectos exteriores do ânimo do protagonista: “Deu formiga na cama, doutor?”; o barbeiro, alheio às elucubrações do cliente, assinala as reflexões de Mandrake com frases irrelevantes e se queixa do custo de vida, num monólogo que só recebe descaso; a inexpressiva secretária, D. Gertrudes, chega a ser grotesca: “Estava cada dia mais feia, começava a crescer uma corcunda nela, e bigodes, tive a impressão que me olhava vesgo, um olho para cada lado”. Da própria Berta Bronstein, de certo modo uma serviçal dos caprichos sexuais de Mandrake, este diz: “Em vez de ser um protagonista da sua própria vida, Berta o era da minha” (FONSECA, 1979, p. 98, 110, 111, 112, 114 e 117). Portanto, o

sarcasmo de Mandrake distribui-se entre os homens detentores do poder e seus lacaios, enquanto seu desejo se dirige às mulheres ricas, como em “Dia dos namorados”, de *Feliz ano novo*: “Enquanto isso eu chegava no apartamento com a loura grã-fina. Ela sentou-se na poltrona, aquela aura se formando entre nós dois, duas pessoas soberanas, transitando tranquilamente uma para a outra” (FONSECA, 1975, p. 80). Tal soberania é prenúncio de fracasso. Tão facilmente como seduz, Mandrake perde mulheres. Em “Dia dos Namorados” sua mais recente conquista parte antes do *gran finale*:

[...] Cheguei em casa e entrei gritando, princesa! aqui estou eu. Mas a loura tinha desaparecido. Os bolsos cheios de dinheiro, Mercedes na porta e daí? Estava triste e infeliz. Nunca mais ia ver a loura rica, eu sabia (FONSECA, 1975, p. 83).

Também ao fim de *A grande arte*, todas as mulheres, com exceção de Bebel, abandonam Mandrake, às vezes preferindo homens mais prosaicos, sem o mesmo *glamour*, porém mais fiéis e confiáveis.

Por que elas haviam feito aquilo comigo? Idiotas. Lilibeth, a grã-finota, nunca mais arranjará um homem como eu, merecia mesmo o Val com a sua moqueca de peixe. [...] Não quis pensar em Ada. Acendi novamente o Panatela que havia apagado e estava no cinzeiro da mesinha-de-cabeceira. A melhor vingança era ficar vivo, muito tempo. (FONSECA, 1990, p. 294).

Ada, que dividira a atenção do amante com outras mulheres, na ausência de um elo profundo e exclusivo, enceta um relacionamento com Wexler, o monótono colega judeu de Mandrake, fiel ao trabalho durante toda a narrativa:

Foi então que ela disse:

“Ada foi viajar com Wexler.”

As férias do meu sócio. A waycher mensch diment...

Eu nada disse. Caiu sabão nos meus olhos, que começaram a arder. Vi, pelo vidro translúcido do Box, que Bebel saía do banheiro. Corri e tranquei a porta. Sentei no vaso sanitário e fiquei ali. Fiquei ali (FONSECA, 1990, p. 293-294).

A análise de Rodolfo Franconi desse abandono ao final do romance revela a desvantagem do personagem no jogo amoroso, embora sua movimentada vida sexual sugira o contrário. Pois se, como vimos, para Foucault, transgressão e perversão caminham juntas no Don Juan, também segundo Franconi,

[...] o Dom Juan está subjugado à necessidade desse prazer não alcançável e, conseqüentemente, na equação erotismo e poder, este está sendo exercido pela mulher, mesmo que esta não o saiba. O homem é, dessa forma, um eterno dependente da mulher; sem ela, reduz-se a vítima de si mesmo (FRANCONI, 1997, p. 160).

Ainda em 1969, comentando o recente lançamento do livro *Lúcia McCartney*, Fabio Lucas escreveu, a respeito da criação fonsequiana, que “a urdidura é sempre engenhosa, o conflito sempre violento, o ser humano quase sempre vil e *impotente*” (LUCAS, 1969, acesso em 28 mar. 2009, grifo meu). De fato sempre algo se perde, falta algum bem necessário à consolidação do bem-estar, mesmo que somente no instante final. Para Figueiredo (2003) as criaturas fonsequianas são seres perdidos no próprio contexto, aliados do controle de si mesmos e do meio em que vivem:

Os 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 – no entanto, se já não conseguem crer nos valores criados pela cultura ocidental, tampouco deles se libertaram para criar novos parâmetros (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

Também Fajardo (2006) considera a infelicidade uma característica marcante dos personagens fonsequianos. Para ele, “em Fonseca, praticamente não há personagens felizes ou satisfeitos com a vida, e, se existem, Fonseca tem um certo desprezo ou simplesmente os ignora [...]” (FAJARDO, 2006, p. 110). Especificamente no campo amoroso, de acordo com esse estudioso, a literatura de Fonseca

tende a não acreditar no amor entre homem e mulher, nem em todos os valores que poderiam resgatar uma idéia de humanidade. Nas suas obras, os vencedores nessa sociedade corrosiva retratada por seus heróis narrativos são os canalhas, que acabam sucumbindo junto com a própria sociedade. É o que acontece com seus policiais, investigadores e intelectuais que, mesmo lutando de forma honesta por aquilo em que acreditam como verdades dignas, são superados pelos absurdos de uma sociedade que se pauta, de forma infantil, pela satisfação dos prazeres imediatos. O jogo de que eles gostam tanto de participar os engole dentro da própria brincadeira (FAJARDO, 2006, p. 236).

Tal falência dos valores tradicionais sem contrapartida, de que fala Figueiredo (2003), mergulha alguns personagens imprudentemente crédulos em riscos de que se defendem melhor os cínicos. É o caso, por exemplo, do advogado Medeiros, incapaz de uma leitura mais arguta sobre Cavalcante Méier:

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 livrá-lo das garras de um travesti maníaco num motel da Barra (FONSECA, 1979, p. 92).

Também é o caso do cândido investigador Guedes, cujos olhos “rutilavam de retidão, justiça, honradez e probidade” (FONSECA, 1979, p. 119), e que convicto da culpa de Cavalcante Méier, expõe temerariamente carreira e imagem:

Guedes foi afastado do caso Marly Moreira por uma portaria do Chefe de Polícia, de hoje. Deu entrevistas proibidas pelo regulamento. Acha que ele está querendo se promover. Foi transferido para a delegacia de Bangu. Não pode mais abrir o bico. Guedes não queria se promover. Acreditava na culpa de Cavalcante Méier e queria botar o préstito na rua antes que abafassem tudo. Um crente, na imprensa e na opinião pública, um ingênuo, mas muitas vezes esse tipo de pessoa realiza coisas incríveis (FONSECA, 1979, p. 117).

Assim, os ingênuos, contraparte dos astuciosos nas criações de Rubem Fonseca, são inocentes úteis e muitas vezes precisam de ajuda para se livrar do abismo em que se lançam pela insensatez. Não houve, entretanto, quem abrisse os olhos de Paiva em “Anjos das marquises”, de *Confraria das espadas*: “Ter presenciado aquele gesto de caridade deixara-o animado, alguma coisa, ainda que modesta, estava sendo feita, alguém se importava com aqueles infelizes” (FONSECA, 1998, p. 23). Caridoso e em busca de sentido para a vida ociosa, mas atrelado a uma só leitura condutora dos fatos, ele cai nas mãos de traficantes de órgãos humanos que supõe serem membros de uma missão humanitária socorrendo moradores de rua:

O que dá para aproveitar deste aqui?, perguntou um dos mascarados, voz abafada pelo tecido que lhe cobria a boca. As córneas com certeza, respondeu o outro, depois verificamos se o fígado, os rins e os pulmões estão em bom estado, a gente nunca sabe.

As córneas foram retiradas e colocadas num recipiente. Em seguida retalharam o corpo de Paiva. Temos que trabalhar depressa, disse um dos mascarados, o motoqueiro está esperando para levar as encomendas (FONSECA, 1998, p. 28).

A desconfiança caminha de par com a dureza. Ambas se impõem como ferramentas para o êxito: a carta incriminadora, instrumento de chantagem, mesmo guardada no lugar mais óbvio, estava fora do alcance de Lili:

“Sabe onde a carta foi encontrada? Com um tal Márcio Amaral, vulgo Márcio da Suzuki. Quem matou Márcio revirou o quarto, possivelmente atrás da carta, mas se esqueceu de procurá-la no bolso da vítima. A carta estava lá” (FONSECA, 1979, p. 113).

Inepta para a tarefa que se propôs, Lili não opõe resistência suficiente ao poder do chantagista: “Procurei em todos os lugares, no bolso eu nunca iria procurar, tocar nele me repugnaria, disse Lili” (FONSECA, 1979, p. 123). Também no conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, o instrumento da chantagem é uma carta subtraída à vítima e encontrada pelo investigador capaz de percorrer as trilhas insuspeitadas, ou seja, no lugar mais óbvio. Fazer a solução depender de sangue frio, além de sagacidade, reafirma o estilo brutalista de Rubem Fonseca, cujos heróis alcançam somente arremedos transitórios de êxito, satisfação adiada, vitória incompleta, segurando um troféu parcial e duvidoso: “Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa.” (FONSECA, 1979, p. 123).

CAPÍTULO 2

Onze de maio – em poder do Grande Irmão

Esta é a época patente de novas invenções
Para matar os corpos e salvar as almas
Tudo propagado com a melhor das intenções
(Byron)

No conto “Onze de maio” a história se dá no ambiente vigiado de um “lar”, na verdade uma colônia de extermínio, batizada com essa data. Esses prisioneiros têm em comum a idade avançada, sofrem maus tratos, são mal alimentados, isolados uns dos outros e da família, e a única expectativa para eles é a eliminação. Entretanto três internos (Cortines, Pharoux e o protagonista) planejam e executam um motim. O título do conto é uma marca autobiográfica, pois o autor nasceu nesse dia e mês, no ano de 1925. Também em “A caminho de Assunção” temos outra dessas marcas, com a referência ao lugar de nascimento do autor: “[...] O alferes Rezende, que crescera comigo em Santo Antônio do Paraibuna” [...] (FONSECA, 1979, p. 86). Esse antigo nome de Juiz

de Fora, cidade natal de Rubem Fonseca, já vigorava durante a maior parte da Guerra do Paraguai (1864 a 1870), da qual a narrativa citada é um recorte ficcional:

Em 1850, o arraial de Santo Antônio do Paraibuna foi elevado à categoria de vila, emancipando-se de Barbacena e formando um município. A elevação à categoria de cidade ocorreu quinze anos depois, quando foi adotada a denominação de Juiz de Fora [...] (http://pt.wikipedia.org/wiki/Juiz_de_Fora, acesso em 11 de maio de 2005).

Se “Feliz ano novo”, conto do livro anterior, termina sem mal-estar para os marginais, exceto o continuarem marginais, em *O cobrador* a punição dos poderes públicos tampouco se realiza. Os personagens de vários contos desafiam as fortalezas pontuais erguidas pelo poder e as derrubam, sem uma contrapartida oficial que lhes retribua esse levante. Não é o poder público que pune Anísio, em “O jogo do morto”, pelo assassinato, mas o próprio pistoleiro contratado o elimina. Também o “Pierrô da caverna” desafia cânones sociais sem sofrer maiores consequências pela façanha de seduzir uma adolescente de doze anos e mulheres casadas. E o herói do conto-título mata impunemente pessoas endinheiradas.

No conto “Onze de maio”, é o próprio poder do Estado totalitário – cujos signos de coerção estendem-se desde a arquitetura do prédio até o método de vigilância, tortura e eliminação – que se livra e se vinga da “impureza” da sociedade, isto é, de seus elementos indesejáveis. O Onze de Maio é construído de modo a facilitar a vigilância e verifica-se, na tecnologia e no procedimento, a intertextualidade com o romance *1984*, de George Orwell. Se a disposição arquitetônica do Lar Onze de Maio traz à memória o panóptico de

Bentham e sua chaminé remete aos campos de concentração nazistas da Segunda Guerra Mundial, o brutal clima de vigilância e condicionamento ideológico dos internos guarda fortes semelhanças com a distopia orwelliana. O Panóptico de Jeremy Bentham foi idealizado em 1785 e considerado o modelo de prisão mais barata da época, por necessitar de menos vigilantes. O filósofo Michel Foucault, em *Vigiar e punir*, descreve o funcionamento desse dispositivo. Na obra orwelliana, de 1949, por outro lado, o Estado onipresente devassa as pessoas, cassando-lhes a privacidade, marca de sua individualidade, mantendo a população em estado de constante inquietação e terror, ao eliminar os dissidentes, bem como inculcando a ideologia do poder nos estratos mais profundos da mente dos cidadãos prisioneiros, de modo ora violento, ora sutil.

Para perceber a semelhança da disposição arquitetônica entre o Onze de Maio e o Panóptico de Bentham, comparemos as respectivas descrições. O prédio concebido por Fonseca é assim caracterizado:

[...] O Lar é um edifício de dois andares, dividido em oito alas de sessenta cubículos cada. Isso é uma dedução, tenho acesso apenas a uma das alas, a minha, no segundo andar. São quatro alas no primeiro andar e quatro alas no segundo, possivelmente todas as alas com sessenta cubículos, como a minha. Acho que é isso. Um quadrado. No meio fica o pátio, de um lado a chaminé e do outro a torre do diretor. Um edifício feio e triste (FONSECA, 1979, p. 138).

A descrição do Panóptico de Bentham complementa nossa comparação:

[...] na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. [...] Tantas jaulas,

tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. (FOUCAULT, 1975, p.177).

A arquitetura do Panóptico de Bentham é idealizada de modo a infundir no interno da instituição a permanente sensação de estar sob vigilância, ou conforme analisa Foucault, “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 1975, p. 166/167). As duas torres de mesma altura representam o poder da instituição: do obelisco do Diretor decidem-se vida e morte de cada interno, bem como sua vigilância; e a semelhança da torre-chaminé com as dos fornos crematórios dos nazistas durante o Holocausto, embora não comentada pelos personagens, é uma analogia sempre presente e temível, indicando o possível fim dos prisioneiros. A fumaça que sai da torre, resultado de uma misteriosa queima, é associada pelo narrador à escolha do sumo pontífice da Igreja Católica, num exercício de humor que continua apontando para o poder, já que o Papa, segundo os fiéis, reúne o poder temporal e o espiritual: “Acabaram de escolher um novo Papa, digo” (FONSECA, 1979, p. 136). Ao alinhar, no mesmo signo visual – a chaminé – a escolha do sumo pontífice ao extermínio, o narrador se assemelha, no ceticismo e na resistência, a Mandrake, que, como vimos, contrapõe a autoridade religiosa e prolixidade papais ao próprio laconismo, irreligiosidade e irreverência.

A apropriação da estrutura de prisão pelo asilo, ou seja, a aplicação de sofrimentos aos inocentes tornados proscritos pela idade e dissidência – “Meu

azar, continuou ele, foi ser incapaz de lidar com os membros da hierarquia superior da administração esportiva” (FONSECA, 1979, p. 141) – remete à leitura da genealogia realizada por Foucault:

[...] Esses fins, aparentemente últimos, não são nada mais do que o atual episódio de uma série de submissões: o olho foi primeiramente submetido à caça e à guerra; o castigo foi alternadamente submetido à necessidade de se vingar, de excluir o agressor, de se libertar da vítima, de aterrorizar os outros. Colocando o presente na origem, a metafísica leva a acreditar no trabalho obscuro de uma destinação que procuraria vir à luz desde o primeiro momento. A genealogia restabelece os diversos sistemas de submissão: não a potência antecipadora de um sentido, mas o jogo casual das dominações (FOUCAULT, 1975, p. 23).

Essa disposição da sociedade em se livrar de sua assim considerada escória metaforiza-se na narrativa como reduto localizado, lugar da tortura, ambiente designado para o infortúnio, mas a sua estrutura e a extensão dos seus efeitos, *lato sensu*, revelam o modelo elaborado pelo poder que alija a diferença e busca convencer da insensatez da dissidência, comunicando-se com o conto-título. Perante os respectivos narradores, os velhos são tão inocentes quanto o Cobrador jovem, santo e devedor, e também manipulado pelos olhos sociais que reinventam seus movimentos, como efeito do preenchimento estratégico foucautiano, de que falaremos mais adiante: o bandido Boca Larga é criação tão eficaz da mídia panóptica, como exploração dos perigos da marginalidade, quanto a torre do Diretor, que abriga a falácia útil da proteção dos interesses da maioria.

O extermínio se dá *pari passu* com um discurso calcado no cinismo e veiculado na fala e na escrita oficial – “A vida é bela” e “chegou a hora da colheita”

(FONSECA, 1979, p. 136) – incapaz de convencer os internos, leitores precavidos, como o Cobrador – “[...] menos festejos e mais meditação, vamos purificar o coração [...]” (FONSECA, 1979, p. 182). Afinal o discurso da verdade, que permeia todo o domínio social – e não pode deixar de fora nenhum de seus pontos mais periféricos, sob o risco de que essa exterioridade o ameace – precisa se fazer ouvir de um lado a outro da democracia encenada:

É a mesma comida que se come nos quartéis, nas fábricas, nas escolas, nas cooperativas, nos ministérios, em todos os lugares. O país atravessa uma situação difícil. O senhor acha que os aposentados devem comer melhor do que aqueles que produzem? Não acha, é claro. Além do mais a comida servida aqui no Onze de Maio segue os requisitos estabelecidos pelo dietista, tendo em vista as exigências orgânicas peculiares dos internos [...] Nem todos têm muitos dentes, como o senhor... Uma comidinha macia é mais fácil de ingerir... Temos que colocar acima de tudo o bem-estar da maioria. A maioria, entendeu, a maioria (FONSECA, 1979, p. 139-140).

O mesmo discurso alicerçado na medicina, camuflador das intenções do biopoder que supervisiona a vida da população, sanciona a opressão, o esquecimento e a morte. Como se ecoasse os marcos econômicos do Ministério da Fartura ou a versão dos fatos do Ministério da Verdade, em 1984, a mentira contada ao cidadão preso faz parte da cadeia que busca impedir seu movimento de libertação e incentivá-lo a produzir a própria morte. Os aprisionados do Onze de Maio se rebelam porque antes aprenderam a descrever do discurso planejado para convencê-los de que, como diria Dr. Pangloss, personagem de Voltaire, em *Cândido*, vive-se no “melhor dos mundos possíveis” (VOLTAIRE, 1998, p. 6), como tenta o Diretor do asilo:

Fome? Fique sabendo que a nação gasta uma parte substancial de seus recursos com inativos idosos. Se quiséssemos manter todos os aposentados bem alimentados e felizes, através de custosos

programas de medicina preventiva, de terapia ocupacional, de recreação e de lazer, todos os recursos do país seriam consumidos nessa tarefa. O senhor não sabe que o país atravessa uma crise econômica das mais graves em toda a sua história? Já fomos um país de jovens e aos poucos estamos nos tornando um país de velhos (FONSECA, 1979, p. 146-147).

Para Foucault, “[...] Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 10). Cabe ao Diretor proferir o discurso determinado para o ritual da disciplina. Ou de modo mais amplo,

Para caracterizar não o seu mecanismo mas sua intensidade e constância, poderia dizer que somos obrigados pelo poder a produzir a verdade, somos obrigados ou condenados a confessar a verdade ou a encontrá-la. O poder não pára de nos interrogar, de indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionaliza-a e a recompensa. No fundo, temos que produzir a verdade como temos que produzir riquezas, ou melhor, temos que produzir a verdade para poder produzir riquezas. Por outro lado, estamos submetidos à verdade também no sentido de que ela é lei e produz o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos em parte, efeitos de poder. Afinal somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder [...] (FOUCAULT, 1992, p. 180).

Convencer os internos de que se cuida sempre do maior interesse da Nação ao limitar a vida e os movimentos de indivíduos inúteis ao complexo social comunga com o conceito de biopoder, pois a partir do momento em que o poder se configura como baluarte da manutenção da vida, necessita justificar a

morte como punição aos elementos nocivos que ameaçam a “maioria”, celebrada quase obsessivamente pelo Diretor do asilo:

De que modo um poder viria a exercer suas mais altas prerrogativas e causar a morte se o papel mais importante é o de garantir, sustentar, reforçar, multiplicar a vida e pô-la em ordem? Para um poder deste tipo, a pena capital é, ao mesmo tempo, o limite, o escândalo e a contradição. Daí o fato de que não se pôde mantê-la a não ser invocando, nem tanto a enormidade do crime quanto a monstruosidade do criminoso, sua incorrigibilidade e a salvaguarda da sociedade. São mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros (FOUCAULT, 1985, p. 130).

O perigo dos velhos do Onze de Maio reside na idade, parâmetro social para a segregação do homem coisificado, marcado como produto fora de validade e tirado de circulação. A sociedade regida pela mídia e pelo consumo elegeu como indicadores de sucesso, além do dinheiro, a juventude e a beleza física.

Pode-se, no mínimo, conjecturar sobre o clima de insegurança social durante os anos 70, contemporâneos da obra em análise, no Brasil do milagre econômico e da repressão política, que justificou a tortura e o autoritarismo como meios de salvaguarda das instituições ditas democráticas. E tendo em vista a importância da estagnação psíquica na tortura e na alienação, é sintomático que sob o pretexto da igualdade, a direção do Lar proíba o lazer que incentive o pensamento, de modo que o assassinato dos prisioneiros seja precedido pela ruína emocional, já que o ócio e a degradação os deprimem:

Hoje um Irmão apreendeu o rádio que o Baldomero estava montando. A filha levava-lhe as peças. Ouvir é permitido, disse o Irmão, mas o lazer não pode ser uma fonte de injustiças, aqui todos devem ter as

mesmas coisas. Lá se foi o brinquedinho de Baldomero (FONSECA, 1979, p. 135).

O trabalho, tanto quanto a diversão inteligente, é vedado aos prisioneiros, bem como toda forma de produção capaz de proporcionar alguma finalidade à existência. Para Foucault, o trabalho tem tripla finalidade entre os homens encarcerados:

[...] A função tripla do trabalho está sempre presente: função produtiva, função simbólica e função de adestramento, ou função disciplinar. A função produtiva é sensivelmente igual a zero nas categorias de que me ocupo, enquanto que as funções simbólica e disciplinar são muito importantes. Mas o mais freqüente é que os três componentes coabitem (FOUCAULT, 1992, p. 224).

Esse trabalho penal tripartite que Foucault retrata em *Microfísica do poder* encontra no instituto fonsequiano uma versão perversa. A inoperância deliberada dessas três funções do trabalho constitui, na verdade, um meio de obtenção da depressão e da loucura da maioria, renunciando seu fim. Afastada a perspectiva da recuperação dos prisioneiros e sua volta ao mercado de trabalho e à liberdade, o seu trabalho é morrer rápida e discretamente. A sociedade que promove a segregação dos ditos incapazes e improdutivos delega poderes ao Diretor para que conduza o extermínio dos inúteis pela via aflitiva da inércia calculada. Sem ocupação para a mente e para o corpo, a morte se naturaliza, sem que se precise mesmo recorrer a meios mais espetaculares de eliminação. E como resultado dessa política de extermínio, mesmo os prisioneiros mais resistentes carecem de uma perspectiva de vida mais ampla. Tal é o caso de Cortines:

O interno que está há mais tempo no Lar, na minha ala, é Cortines. Seis meses. Todos os outros que estavam há mais tempo desapareceram. Morreram? Foram transferidos? Ninguém se incomoda

com a rotatividade dos internos, afinal aqui dentro não se fazem amigos. Apenas eu acompanho secretamente, nos quatro meses que estou aqui, a entrada e saída dos internos. Deformação profissional (FONSECA, 1979, p. 142-143).

Moura, menos resistente, “durou um mês”, pois perdeu prematuramente o interesse pela vida e “[...] começou a se arrastar pelos corredores, sem rumo. Não ouvia mais o que lhe diziam, não fazia a barba e afinal não se levantava da cama alegando fraqueza e dor nas pernas” (FONSECA, 1979, p. 137). Não se trata de coincidência que ele e Clotilde, de “O cobrador”, manifestem a mesma fraqueza psicológica tendente à morte, já que os fracos de Rubem Fonseca são periféricos e, muitas vezes, terminais.

Os internos são vigiados pelos “Irmãos”, jovens funcionários treinados para tratar os idosos com aparente boa vontade, enquanto os mantêm mal alimentados e incomunicáveis. Esse aspecto do permanente clima de policiamento e intimidação, aliado à aparência do Onze de Maio, “um prédio feio e triste”, é marca compartilhada com a fealdade do cenário físico e psicológico desolador de *1984*:

[...] parecia não haver cor em coisa alguma, salvo nos cartazes pregados em toda parte. O bigodudo olhava de cada canto. Havia um cartaz na casa defronte. O GRANDE IRMÃO ZELA POR TI, dizia o letreiro, e os olhos escuros procuravam os de Winston. [...] Na distância um helicóptero desceu beirando os telhados, pairou uns momentos como uma varejeira e depois se afastou num vôo em curva. Era a Patrulha da Polícia, espiando pelas janelas do povo. Mas as patrulhas não tinham importância. Só importava a Polícia do Pensamento (ORWELL, 1978, p. 8).

Se no romance de Orwell, o mundo inteiro é o território de dominação do Grande Irmão, no conto de Fonseca o Estado expurgou o meio social de idosos considerados desnecessários, que devem ser torturados e mortos, mas também vigiados diariamente. Assim, a primeira batalha entre o poder do asilo e a resistência dos idosos trava-se no terreno da informação, e a partir do conhecimento da realidade é que se articula a ação. Se como diz o Cobrador, “a História é feita de gente morta/ e o futuro de gente que vai morrer” (FONSECA, 1979, p. 169), o professor idealista de “Onze de Maio”, em sua “deformação profissional”, conhece o passado e investiga o presente a fim de salvaguardar o futuro: “Tenho uma lista com os nomes dos ocupantes de todos os cubículos da minha ala. Passei um dia inteiro fazendo a lista. São sessenta cubículos. Ninguém sabe que tenho essa lista.” (FONSECA, 1979, p. 137). E se, como escreve Orwell, “quem controla o passado [...] controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 1978, p. 36), a chaminé que presentifica o Holocausto e os ícones das revoluções passadas abrem ao prisioneiro o entendimento do que o aguarda. Conhecer a morte iminente alimenta a disposição de vencê-la:

[...] A chaminé! Aquele cheiro é de carne queimada! Nós não valemos a comida que comemos, nem um enterro decente. Não consigo sopitar a minha alegria. Não sinto medo, nem horror, dessas descobertas atroz. Estou vivo, escapei, com minhas próprias forças, do destino torpe que eles armaram para mim, e isso me enche de euforia. Minha mente está cheia de lembranças e reminiscências históricas dos grandes homens que lutaram contra a opressão, a iniquidade e o obscurantismo.

[...] Sei como foram feitas todas as revoluções. (FONSECA, 1979, p. 152).

O inconformismo no Lar Onze de Maio ilustra a recusa à passividade e à participação dócil na eliminação, a rebelião do excesso rejeitado pelo esquema homogeneizador. Resistir é opor-se ao estigma da fraqueza tão execrada na obra de Rubem Fonseca, que aqui revela o sentido mais amplo da metáfora do instituto:

Aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária, marginal e miserável. Recuso esse suplício monstruoso. Esperarei a morte de maneira mais digna (FONSECA, 1979, p. 153).

Tanto quanto no romance de Orwell, a tecnologia televisiva tem papel de destaque na narrativa de Fonseca. Alguns dos dispositivos que garantem o sucesso do vasto sistema de vigilância da Oceania são as teletelas onipresentes – “O aparelho (chamava-se teletela) podia ter o volume reduzido, mas era impossível desligá-lo de vez” (ORWELL, 1978, p. 8). Tais equipamentos tanto veiculam o controle ideológico do Partido quanto captam informações de modo a rastrear os recalcitrantes não declarados, e mesmo os inconscientes.

Por trás de Winston a voz da teletela tagarelava a respeito do ferro gusa e da superação do Nono Plano Trienal. A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Qualquer barulho que Winston fizesse, mais alto que um cochicho, seria captado pelo aparelho; além do mais, enquanto permanecesse no campo de visão da placa metálica, poderia ser visto também. Naturalmente, não havia jeito de determinar se, num dado momento, o cidadão estava sendo vigiado ou não. Impossível saber com que frequência ou com que periodicidade a Polícia do Pensamento ligava para a casa deste ou daquele indivíduo. Era concebível, mesmo, que observasse todo mundo ao mesmo tempo [...] Tinha-se que viver – e vivia-se por hábito transformado em instinto – na suposição de que cada som era ouvido e cada movimento examinado, salvo quando era feito no escuro (ORWELL, 1978, p. 8).

A aplicação prática do princípio que preside a criação do Panóptico de Bentham, da incerteza da vigilância, foi na obra de Orwell, aperfeiçoada. As “teletelas” do Onze de Maio também não podem ser desligadas pelo prisioneiro. São televisores dispostos em cada cela, que apesar de não captarem informações, veiculam a massa cultural insossa necessária à atrofia ideológica. “As velhas novelas, transmitidas sem interrupção” (FONSECA, 1979, p. 135) circulam em aparelhos que funcionam continuamente: “Estou deitado no cubículo. Não há meio de desligar a maldita televisão. O aparelho é ligado e desligado por controle remoto, do mesmo lugar onde a imagem é transmitida” (FONSECA, 1979, p. 137-138).

Ao encorajarem a absorção no engodo, os funcionários do “Instituto” fomentam a permanente alienação da realidade, com o desestímulo do convívio. Uma das situações em que tal prática se faz notar é durante uma conversa proibida entre José e Pharoux:

O que vocês tanto conversam?, pergunta o Irmão.

[...]

Não estamos conversando, diz Pharoux.

Por que vocês não estão vendo televisão?, pergunta o Irmão gentilmente. Já passou da hora do recreio no pátio.

Os Irmãos nunca perdem a paciência.

Não gosto de televisão, diz Pharoux.

Vamos, vamos, diz o Irmão amavelmente, pegando meu braço e me conduzindo para o cubículo, está na hora de descansar (FONSECA, 1979, p. 137).

A negação do outro, pelo alheamento e pela interdição do diálogo, é coadjuvante do extermínio, o que justifica a logística da prevenção do convívio: “É um enorme trabalho, levar marmitas e canecas até o cubículo de cada um. Deve haver alguma razão para isso.” (FONSECA, 1979, p. 135). Tal manobra também possibilita o controle da alimentação de cada detento, dotando-a de sedativos e venenos. Também em 1984 o Estado exerce a coerção sobre o diálogo dos cidadãos:

[...] Na rua, em geral era possível conversar-se de certo modo. Vagueando pelas calçadas cheias de gente, sem ser lado a lado, e nunca se entreolhando, tinham palestras curiosas, intermitentes, que sumiam e apareciam como os fochos de um farol, subitamente silenciadas pela aparição de um uniforme do partido ou a proximidade de uma teletela, e reiniciadas, minutos mais tarde, no meio de uma frase, ou então cortadas ex-abrupto quando se separavam num ponto combinado, e continuadas quase sem introdução no dia seguinte. Júlia parecia bastante acostumada a esta espécie de conversa, a que chamava “falar a prestações”. Tinha também uma surpreendente habilidade de falar sem mexer os lábios [...] (ORWELL, 1978, p. 121).

O encarceramento sem culpa dos internos do Onze de Maio remete ao exposto por Michel Foucault em *Vigiar e punir*, numa afirmação que ecoa o exposto por Nietzsche a respeito do hiato entre a origem de algo e a finalidade que lhe foi dada pelo poder dominante, ao qual nos referimos antes:

[...] os juristas defendem firmemente o princípio de que a "prisão não é vista como uma pena em nosso direito civil. Seu papel é de ser uma garantia sobre a pessoa e sobre seu corpo: *ad continendos homines, non ad puniendos*, diz o adágio: nesse sentido, o encarceramento de um suspeito tem um pouco o mesmo papel que o de um devedor. A prisão assegura que temos alguém, não o pune. É este o princípio geral [...] (FOUCAULT, 1994, p. 105).

Assim, o “lar” assegura, à revelia da culpabilidade, a limitação dos movimentos e do pensamento e a morte dos velhos de quem a sociedade se permite prescindir, representando uma manifestação formidável de poder: “Prender alguém, mantê-lo na prisão, privá-lo de alimentação, de aquecimento, impedi-lo de sair, de fazer amor, etc., é a manifestação de poder mais delirante que se possa imaginar.” (FOUCAULT, 1979, p. 72-73). Para o filósofo francês, o poder na prisão é conspícuo, explícito, sem rebuços, porque apoiado no discurso da verdade que foi criado para manter os indesejáveis sob controle:

O que é fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais ínfimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente “justificado”, visto que pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno ao seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem (FOUCAULT, 1992, p. 73).

Antes do confronto, a resistência apresenta suas armas: cada personagem tem uma história de desajuste em relação aos moldes sociais que o leva ao Onze de Maio, como José – “Foi um absurdo terem me aposentado. Foi tudo tão de repente. Eu ainda poderia ter ensinado durante muitos anos.” (FONSECA, 1979, p. 149). – e Cortines – “Meu azar, continuou ele, foi ser incapaz de lidar com os membros da hierarquia superior da administração esportiva. Então me colocaram aqui, para ir apagando como uma lamparina. Mas vou ficar muito tempo aceso.” (FONSECA, 1979, p. 141). Também Baldomero não é culpado pela estada no instituto: “A aposentadoria de Baldomero o deixou muito deprimido. Antes de vir para cá foi internado numa clínica de adaptação ao lazer, onde, diz ele sem rancor, foi tratado com eletrochoques.” (FONSECA, 1979, p. 135). E nada no passado de Pharoux parece condená-lo à prisão para

que cumpra pena: “Estou sentado no pátio com Baldomero e um sujeito chamado Pharoux, que foi policial. Pharoux não tem um olho, perdido num distúrbio de rua, segundo consta.” (FONSECA, 1979, p. 136).

A resistência de cada personagem acena com signos típicos da literatura de Fonseca. Cada prisioneiro porta um sinal de sua capacidade de luta bem conhecido de outras narrativas, como a dentição de José: “Tenho muitos dentes, mas são postiços, quase todos, e balançam na minha boca, precariamente. Mas é melhor ter dentes postiços do que nada. Reconheço.” (FONSECA, 1979, p. 140). As armas frágeis dão a medida de sua disposição para o combate pela vida contra a estrutura do Instituto. Cortines, o ex-professor de educação física, conhece as vias de obtenção de comida nutritiva e remédios eficazes. Exercitando física e mentalmente a sua “força humana”, reúne a destreza e a astúcia que desafiam a cultura social da segregação e do extermínio, pois na literatura fonsequiana a sobrevivência está em confrontar o domínio que se pretende hegemônico:

Eu podia ter morrido sentado no penico, se Cortines não me arranjasse um remédio. Cortines é cheio de truques. Ele foi professor de educação física. Sempre que entro no seu cubículo ele está fazendo ginástica. Não sei onde ele arranja os remédios e a comida extra. Ele é engraçado (FONSECA, 1979, p. 141).

Tal disposição de luta é comum aos personagens fortes de Rubem Fonseca. Em “A força humana”, do livro *A coleira do cão*, também é pela força física e pela técnica de luta que o protagonista-lutador José vence os adversários no ringue. Já Mandrake, como vimos, logra a vitória sobre seus inimigos por meio

da sagacidade. Outro combatente do Onze de maio, Pharoux, tal como o Cobrador, degusta o ódio que o alimenta para enfrentar seus desafetos:

Pharoux carrega com ele um estilete de aço. Que raios quererá esse maluco com tal arma? Pharoux tem sempre um ar hostil, sua cara parece dizer: odiar é o mais longo e o melhor dos prazeres. Alguém já disse que o ser humano ama às pressas, mas odeia devagar. Quem será que Pharoux odeia? Não devia ser lá muito bom cair nas garras dele no seu tempo de policial (FONSECA, 1979, p. 141-142).

Disposto a resistir, ele é capaz de encontrar prazer na simples luta pela difícil sobrevivência no inóspito Onze de Maio:

Qual a coisa que você mais gosta de fazer? Aquilo que mais lhe interessa, se é que você ainda tem algum interesse, perguntei. E ri, mas ele não riu.

Comer, disse Pharoux.

Mas a comida aqui não é boa, eu disse.

Não é, disse Pharoux. Mas eu como tudo que me dão, pra ficar vivo. Se você não come, morre (FONSECA, 1979, p. 140).

A violência de Pharoux revela o destinatário imediato do seu ódio: ferir o Diretor do Lar é descarregar a fúria contra o poder que o aprisiona. Mas, assim como Cortines, ele precisa da leitura desconfiada do idealista José, para não perecer com os víveres do Onze de Maio:

Pharoux está acordado no seu cubículo, em pé, nervoso.

Você tem razão. Eles dopam a gente todas as noites. Avisei o Cortines também para não tomar o café.

Vamos ver se ele também está acordado. Vamos até ao cubículo de Cortines. Ele está sentado na cama, flexionando os músculos do braço (FONSECA, 1979, p. 153).

A tomada violenta de poder – “Eu sei o que fazer, diz Pharoux. Um motim. Nós aqui não passamos de prisioneiros, e os prisioneiros quando querem melhorar as coisas para eles se amotinam, arranjam alguns reféns e botam a boca no

mundo.” (FONSECA, 1979, p. 154) – é o princípio de uma reação que superaria uma fraqueza inicial. Os maus tratos sofridos enrijecem os personagens, delineando a resistência conforme a descreve Foucault, uma oposição interior ao poder que movimenta a sua máquina contra si mesmo. Ajustamento da História à própria história, reversão cínica do discurso oficial, recusa à vitimização e à apropriação dos maus tratos como combustível da retaliação precedem e inspiram o motim.

O Lar Onze de Maio ilustra um dispositivo, tal qual o concebe o filósofo francês: “[...] um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante [...]” (FOUCAULT, 1992, p. 244). E, como tal, é perpassado pelo duplo processo característico dos dispositivos:

[...] por um lado, processo de *sobredeterminação funcional*, pois cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou não, estabelece uma relação de ressonância ou de contradição com os outros, e exige uma rearticulação, um reajustamento dos elementos heterogêneos que surgem dispersamente; por outro lado, processo de perpétuo *preenchimento estratégico*. Tomemos o exemplo do aprisionamento, dispositivo que fez com que em determinado momento as medidas de detenção tivessem aparecido como o instrumento mais eficaz, mais racional que se podia aplicar ao fenômeno da criminalidade. O que isto produziu? Um efeito que não estava de modo algum previsto de antemão, que nada tinha a ver com uma astúcia estratégica produzida por uma figura meta ou trans-histórica que o teria percebido ou desejado. Este efeito foi a constituição de um meio delinqüente, muito diferente daquela espécie de viveiro de práticas e indivíduos ilegalistas que se podia encontrar na sociedade setecentista. O que aconteceu? A prisão funcionou como filtro, concentração, profissionalização, isolamento de um meio delinqüente. A partir mais ou menos de 1830, assiste-se a uma re-utilização imediata deste efeito involuntário e negativo em uma nova estratégia, que de certa forma ocupou o espaço

vazio ou transformou o negativo em positivo: o meio delinqüente passou a ser re-utilizado com finalidades políticas e econômicas diversas (como a extração de um lucro do prazer, com a organização da prostituição). É isto que chamo de preenchimento estratégico do dispositivo (FOUCAULT, 1992, p. 245).

O meio delinqüente torna-se útil, na narrativa, na dissuasão da discordância em relação aos ditames do poder. O eufemismo de Cortines, “incapaz de lidar com a hierarquia superior da administração esportiva” (FONSECA, 1979, p. 141), demonstra a ameaça que paira sobre os insubmissos, recurso igualmente útil na capitalização do medo dos criminosos: em “O cobrador”, o poder, mediante a retórica jornalística, busca cooptar o leitor, mas a leitura a partir da resistência já recebe a versão com deboche: “Não há mais segurança nas ruas, dizia a manchete de um jornal. Só rindo.” (FONSECA, 1979, p. 175). O medo da delinquência garante o apoio da massa manipulada pela mídia ao poder pseudocarnavalizado que celebra: “Notícia: O Governador vai se fantasiar de Papai Noel” (FONSECA, 1979, p. 182). Trata-se do mesmo preenchimento estratégico que pune exemplarmente o pedófilo pobre e flagrado por toda a pedofilia encoberta, como em “Pierrô da caverna”:

[...] Severino Borges, quarenta e quatro anos, morador na favela Parque da Alegria, em São Cristóvão, Rio de Janeiro, carpinteiro, era um homem delicado e prestativo. [...] Fiquei de longe vendo o espancamento, disse Maria da Penha, que mora na favela, bateram tanto nele que me deu pena, depois que ele caiu continuaram chutando e pisando e dando pauladas até ele morrer. Se ele tivesse feito isso com a irmã da Lucinha, que tem doze anos, acho que o pessoal não batia nele, mas a Lucinha tem só oito aninhos [...] (FONSECA, 1979, p. 19).

Falta aos amotinados, contudo, a formulação de um *telos* para o poder recém-adquirido, o que os faz baixarem a guarda tão logo experimentam a própria força nos primeiros golpes, componente que revela seu valor no final do conto:

[...] Pharoux e Cortines estão felizes e satisfeitos como se o objeto do nosso motim fosse comer ovos com presunto. [...] Mas estávamos naquele instante apenas pilhando a geladeira do Diretor de um asilo de velhos, denominado de Lar pela hipocrisia oficial.

[...]

Começo a sentir um cansaço muito grande. Deito-me no sofá da sala... Acho que posso dormir um pouco, as negociações talvez se arrastem... Tenho que vigiar Pharoux para que ele não faça nenhuma tolice, ele é muito violento... Acho que estamos iniciando uma revolução... mas é preciso que o nosso gesto saia desta torre e faça os outros pensarem... Meu Deus! Como estou cansado... Antes de dormir tenho que falar com Pharoux e Cortines. Eles estão na cozinha, comendo ruidosamente... temos que traçar os nossos planos... (FONSECA, 1979, p. 156).

Essa finalidade intrínseca a todo poder que se estabelece é explicitada pelo personagem O'Brien, no *1984* de Orwell:

Sabemos que ninguém jamais toma o poder com a intenção de largá-lo. O poder não é um meio, é um fim em si. Não se estabelece uma ditadura com o fito de salvaguardar uma revolução; faz-se a revolução para estabelecer a ditadura. O objetivo da perseguição é a perseguição. O objetivo da tortura é a tortura. O objetivo do poder é o poder (ORWELL, 1978, p. 244).

O exercício do poder insurgente pode não ir muito além da fruição da vingança, em contraste com a metódica rotina de fazer sofrer do instituto. José declara: “[...] Sinto que a ação despertou em Pharoux instintos destrutivos reprimidos. Vejo marcas de pequenas perfurações no pescoço do Diretor” (FONSECA, 1979, p. 156). Nessa vingança Pharoux, personagem ressentido mais afeito à ação do que à reflexão, frui a festa do castigo, a comemoração da dor do adversário longamente odiado:

Ver-sofrer faz bem, fazer-sofrer mais bem ainda – eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano, que talvez até os símios subscrevessem: conta-se que na invenção de crueldades bizarras eles já anunciam e como que ‘preludiam’ o homem. Sem crueldade não há festa: é o que ensina a mais antiga e mais longa história do homem – e no castigo também há muito de *festivo!* (NIETZSCHE, 2001, p. 56).

Essa declaração do filósofo alemão, que poderia igualmente ilustrar a dança primal do Cobrador depois da satisfação do ódio, comunica a animalidade da violência que Bataille mais tarde contraporá ao trabalho:

No domínio da nossa vida, o excesso manifesta-se na medida em que a violência domina a razão. O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Exige um comportamento racional em que os movimentos tumultuosos que se libertam nas festas ou, geralmente, no jogo não são admitidos. Se não conseguirmos refrear esses movimentos, não somos susceptíveis de trabalhar, pois que o trabalho introduz precisamente o motivo que leva a refreá-los (BATAILLE, 1957, p. 37).

Se, de acordo com Foucault, a disciplina imposta ao corpo pelo poder insere esse corpo num campo de resistência, que se insurge contra esse poder por meio da própria disciplina aprendida, o movimento festivo descrito por Bataille, em desacordo com o trabalho, destoa do esforço metódico necessário à conquista do poder, que não chega a se consumir na narrativa. Essa oposição entre a vingança festiva e o trabalho de obtenção, entre o excesso e o método, marca, segundo Bataille, uma escolha entre a recompensa imediata e a futura. Como Ana ensinou ao poeta vingador, será necessário cumprir a missão, em detrimento do alívio imediato do gozo: “Tais movimentos dão àqueles que lhes cedem uma satisfação imediata; o trabalho, pelo contrário, promete aos que conseguem dominá-los uma satisfação posterior, cujo interesse se não pode

discutir, a não ser do ponto de vista do momento presente” (BATAILLE, 1957, p. 37). No momento em que cede ao apelo do prazer imediato de provocar o sofrimento do outro o ressentido Pharoux não vê o motim como trabalho, satisfazendo-se com o lucro da vingança.

O erotismo pela tomada do corpo aprisionado é uma potencialidade aberta. Se os apetites de José são modestos e tímidos – “Como apenas um pedaço de pão. Gostaria de passar a mão no corpo da mulher, mas ela certamente sentiria repugnância e isso acabaria com o meu prazer” (FONSECA, 1979, p. 156) – Pharoux e Cortines exercitam violência e força, e tal como se apossam da geladeira, nada os deteria na violação da mulher dominada: “Com tiras do lençol, Cortines amarra os braços e as pernas da moça. Ela submete-se docilmente” (FONSECA, 1979, p. 155). Para Michel Foucault,

[...] a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa” (FOUCAULT, 1992, p. 241).

Eis porque no contexto da narrativa faz sentido a passividade como mecanismo de resistência: “[...] Se aquela mulher lutasse comigo e Cortines talvez até conseguisse fugir. Mas supõe que somos dois velhos malucos e a melhor estratégia é não nos contrariar” (FONSECA, 1979, p. 155). E eis também porque “Onze de maio” mostra o panóptico de Bentham em franca rebelião, que vivida no universo fonsequiano de heróis sem triunfo final, inspira-se na Revolução Francesa, guilhotinadora dos próprios atores. A precariedade dos cobradores – em si mesmos nem bons nem maus – das diversas narrativas,

sua recorrente incompletude depois de superado o conflito imediato, sua incessante necessidade de recomeçar a luta, muito aquém de um sucesso definitivo, leva-nos à inevitável especulação sobre o destino do Lar depois do motim, como a ecoar a indagação de Foucault:

M.P.: E, em relação aos prisioneiros, apoderar-se da torre central não tem sentido?

M.F.: Sim. Contanto que este não seja o objetivo final da operação. Os prisioneiros fazendo funcionar o dispositivo panóptico e ocupando a torre – você acredita então que será muito melhor assim que com os vigias? (FOUCAULT, 1992, p. 227).

CAPÍTULO 3

Pierrô da caverna – os dentes do macaco

O conto que abre o livro *O cobrador* relata a paixão de um escritor cinquentenário por uma menina de 12 anos. Tendo se separado de Maria Augusta e mantendo um caso com Regina, mulher casada, ele narra seu relacionamento com Eunice, mulher de Milcíades, e a paixão pela filha do casal, Sofia, a quem engravida e submete a um aborto. A vida sexual tão movimentada, no entanto, e mesmo a novidade que Sofia representa não poupam o narrador do tédio do qual foge continuamente. Seu relato funde o discurso jornalístico, o literário e a confissão, já que o personagem é constituído a partir do conteúdo de uma gravação que se pretende

confessional. Na partilha do tema da sexualidade interdita, “Pierrô da caverna” dialoga com o romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e tal comunicação vai além da fábula marcada pela paixão de um escritor de meia-idade por uma menina de 12 anos. Na tessitura do conto fonsequiano, narrado como confidência a um gravador por um confesso escritor pedófilo, encontra-se muito da urdidura de Nabokov, que se utiliza de um narrador escritor para contar a história, tendo antes preparado o terreno à opinião pública com o moralizante parecer do revisor do manuscrito do Sr. Humbert, tão fictício quanto este. Em ambos os casos, portanto, provavelmente para escapar aos censores e detratores de sua reveladora literatura, os respectivos autores serviram-se de subterfúgios que os livraram da acusação de serem eles próprios pedófilos. Rubem Fonseca contava 54 anos quando da publicação de *O cobrador*, enquanto o criador de *Lolita* tinha 50 anos quando publicou sua obra, e os respectivos narradores são, da mesma forma, homens de meia-idade. Na recorrente expressão “macacos me mordam” proferida pelo Pierrô, além da marca dos dentes que, como vimos, refere-se à força pessoal no combate social, insinua-se a declarada gênese de *Lolita*, conforme anuncia seu criador, em nota acrescentada à obra em 1956:

[...] Tanto quanto me recordo, o frêmito inicial de inspiração foi de alguma forma provocado por certo artigo de imprensa sobre um macaco no Jardin des Plantes, o qual, após ser persuadido durante meses por um cientista, enfim produziu o primeiro desenho feito por um animal: nele só apareciam as grades da jaula da pobre criatura. Esse impulso não tinha nenhuma conexão textual com a linha de pensamento por ele suscitada, da qual resultou, entretanto, o protótipo de *Lolita*, um conto de cerca de trinta páginas. [...] (NABOKOV, 1956, p. 313).

O narrador de Fonseca atribui outra origem ao bordão, ligando-o ao mesmo pai para quem os desapaixonados “vegetam como ‘abacaxis numa estufa d’ananases” (FONSECA, 1979, p. 15). É preciso ter em mente, contudo, que o pai de Humbert Humbert, narrador de *Lolita*, também é referido no romance como um homem de movimentada vida sexual, de quem a criadagem comenta “suas várias amizades femininas” (NABOKOV, 2003, p. 12), e que transmite ao filho “tudo o que, a seu juízo, eu necessitava saber sobre sexo” (NABOKOV, 2003, p. 13). Tal parentesco compõe, portanto, o entrelaçamento narrativo que liga as obras: “Gosto de dizer macacos me mordam porque era assim que meu pai vociferava quando ficava perplexo” (FONSECA, 1979, p. 22).

A irmã mais velha de minha mãe, Sybil, que se casara com um primo de meu pai e fora depois por ele abandonada, servia em nossa casa como uma espécie de governanta não remunerada. Alguém me disse mais tarde que ela era apaixonada por meu pai, do que ele se aproveitara tranqüilamente num dia de chuva – para esquecer de tudo quando o sol voltou a brilhar [...] (NABOKOV, 2003, p. 12).

Todos os prejudicados pela atitude do Pierrô estão inseridos em relações aplaudidas pelo meio social. A ação do personagem invade as fronteiras do casamento monogâmico e da infância, determinando a resistência aos padrões que reputam como intocáveis a mulher casada e a menor de idade. Tais categorias de sexo interdito são descritas por Michel Foucault como alvos por excelência do dispositivo da sexualidade, que visa ao controle da irregularidade dos prazeres, fazendo confessar em várias instâncias – do consultório, do confessionário – sobretudo o praticante das modalidades paralelas de satisfação sexual, das perversões:

Leis naturais de matrimonialidade e regras imanentes da sexualidade – não sem lentidões e equívocos – começam a se inscrever em dois registros distintos. Afigura-se um mundo de perversão, secante em

relação ao da infração legal ou moral, não sendo, entretanto, simplesmente uma variedade sua. Surge toda uma gentilha diferente, apesar de alguns parentescos com os antigos libertinos. Do final do século XVIII até o nosso, eles correm através dos interstícios da sociedade perseguidos pelas leis, mas nem sempre, encerrados frequentemente nas prisões, talvez doentes, mas vítimas escandalosas e perigosas presas de um estranho mal que traz também o nome de “vício” e, às vezes de “delito”. Crianças demasiado espertas, meninas precoces, colegiais ambíguos, serviçais e educadores duvidosos, maridos cruéis ou maníacos, colecionadores solitários, transeuntes com estranhos impulsos: eles povoam os conselhos de disciplina, as casas de correção, as colônias penitenciárias, os tribunais e asilos; levam aos médicos sua infâmia e aos juizes suas doenças. Incontável família dos perversos que se avizinha dos delinquentes e se aparenta com os loucos. No decorrer do século eles carregam sucessivamente o estigma da “loucura moral”, da “neurose genital”, da “aberração do sentido genésico”, da “degenerescência” ou do “desequilíbrio psíquico” (FOUCAULT, 1985, p. 40-41).

Para não sofrer coerção, o transgressor precisa mascarar-se, vestir o manto de respeitabilidade que o livre da execração. O Pierrô fonsequiano, embora enredado pela paixão própria do personagem da *Commedia dell'arte*, de quem herda o nome, também guarda fortes semelhanças com o astuto Arlequim, seu rival, que cobiça e garante a posse da graciosa serviçal Colombina, o que transposto para o universo ficcional de Fonseca, situa o êxito como prêmio conquistado, ainda que transitoriamente, pelos sagazes e violentos. O perfil de escritor cinquentenário recluso lhe confere o prestígio e o disfarce do trabalho incessante:

[...] Chamava-se Fernando, suas unhas e suas maneiras eram polidas, perguntou se eu estava escrevendo alguma coisa. Essa é uma pergunta que vivem nos fazendo, a nós escritores, como se não parássemos nunca de escrever; nós paramos, e às vezes damos um tiro na cabeça por causa disso [...] (FONSECA, 1979, p. 16-17).

Já no relacionamento com Regina o amor se apresenta como garantia falsa e útil, argumento do herói cobiçoso do corpo interdito. É preciso contornar o poder local representado pelo titular do corpo, que adquiriu sobre este direitos de possuidor ao inserir-se no modelo social de coabitação monogâmica:

Conto isso para Regina quando ela me telefona para perguntar, como sempre faz, se eu a amo. Digo para ela tomar cuidado com a extensão, mas não há perigo, ele está no banho, e ambos dizemos eu te amo, várias vezes e combinamos o encontro do dia seguinte (FONSECA, 1979, p. 16).

Diante de Sofia, a aproximação também se processa na superfície dos relacionamentos. É a atração pelo corpo, catalisada pelo fetiche que o promove como objeto de desejo, que inspira a investida: “Eu pensava em Sofia e não me saía da cabeça a pulseirinha de ouro no tornozelo dela, que coisa mais diabólica” (FONSECA, 1979, p. 17). Não custa lembrar que na obra de Rubem Fonseca, o amor, longe das idealizações e construções eufemísticas, está circunscrito ao corpo e à sua escatologia. Mesmo a pureza de Sofia é ligada à privacidade devassada:

[...] Me apaixonei por Sofia como nunca estivera em toda a minha vida de amores impetuosos. Ela era uma pessoa muito pura, quando ia ao banheiro pedia para eu ficar perto dela conversando pois assim aliviaria a sua prisão de ventre, o que de fato passou a acontecer diariamente. Eu nunca pensei que acharia linda uma mulher sentada num vaso sanitário, mas era isso exatamente o que ocorria. Maria Augusta e Regina nunca me deixaram vê-las nessa situação. Passávamos, eu e Sofia, horas esmiuçando um ao outro, descobrindo a protolinguagem do corpo. A pele do ânus e da vagina de Sofia era negra, mais escura ainda do que os profusos cabelos que lhe cobriam o púbis e continuavam pelo rego das nádegas até às costas. Eu gostava de olhar e passar o dedo de leve em todos os desvãos do seu corpo, e ela fazia o mesmo comigo; ela besuntava de mel o meu rosto, e eu o rosto dela,

depois íamos para a cama e um lambia o mel do rosto do outro. [...] (FONSECA, 1979, p. 26).

O encanto do narrador desaba diante da gravidez, que demanda o cuidado do amor não sexual: “Nunca tive um filho e não quero esse tipo de escravidão” (FONSECA, 1979, p. 27). O Pierrô viola o costume social que prescreve o casamento monogâmico como norma e proscree o sexo com menores de idade, na paixão pelo corpo interdito que se contrapõe à “estufa d’ananases”. No relacionamento exterior aos ditames sociais, determinado por Eros, Figueiredo (2003) ressalta a importância do corpo, o verdadeiro lar dos personagens, em detrimento do espaço conjugal a que renunciam:

[...] 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, desde que não seja virtual ou realizada com uma boneca inflável, residiria a última possibilidade de interação entre os indivíduos (FIGUEIREDO, 2003, p. 115).

O amor na criação fonsequiana resolve-se mediante o intercâmbio dos corpos, e em desafio à luta diária, como anuncia a epígrafe de *Histórias de amor*: “Há o amor, claro. E há a vida, sua inimiga.” Para Eunice, “o amor não cansa”, frase instrumental da sedução consumada no sexo. Se a palavra amor desgastou-se e não comunica mais seu sentido, perdida num confuso jogo de significados demagógicos e redundantes, resta ao corpo dizer aquilo em que os nomes fracassam. Diferentes narradores se referem ao sexo e seus fluidos, na maior riqueza possível de minúcias. Assim como o esperma do Cobrador marca o território conquistado, o Pierrô narra em *zoom* a genitália que frui, já que, para Figueiredo,

O sexo, entretanto, também pode ser estetizado, dessubstancializado, também pode virar encenação vazia e aí só resta, como último de uma concretude, o corpo nas suas manifestações escatológicas, aquele que é recalcado pelo preconceito antibiológico da nossa cultura (FIGUEIREDO, 2003, p. 116).

Essa redução das relações amorosas ao sexo, do sexo ao corpo, e do corpo aos pruridos também é matéria da escrita de Pedro Juan Gutiérrez, já nos anos 90. Sua *Trilogia suja de Havana* retrata um ambiente social de severa escassez material e elevada promiscuidade, ambos mais exarcebados nesse momento cubano do que nos anos 70 do “milagre econômico” brasileiro, pano de fundo social da publicação de *O cobrador*. Nos dois modos de narrar ausentam-se as idealizações românticas, já que para Gutiérrez,

[...] o sexo não é para gente escrupulosa. O sexo é um intercâmbio de líquidos, de fluidos, de saliva, hálito e cheiros fortes, urina, sêmen, merda, suor, micróbios, bactérias. Ou não é. Se é só ternura e espiritualidade etérea, reduz-se a uma paródia estéril do que poderia ser. Nada (GUTIÉRREZ, 2001, p. 11).

A conquista de Sofia, cujo êxito não se deve à pureza de sentimentos superiores, só se viabiliza pela subjugação humana de forças contrárias. A obtenção do corpo jovem conta com o aval da própria Sofia, mas deve-se sobretudo à debilidade e desunião dos seus pais. O protagonista se beneficia de ambos para abrir caminho ao seu objetivo. “Não podia ter a filha e agarrava a mãe” (FONSECA, 1979, p. 21), diz o Pierrô, vivendo um relacionamento precário como os demais: “Eu sabia que me interessaria por Eunice apenas o tempo em que ela fosse uma pessoa nova, diferente, e isso ela conseguiria ser apenas algumas horas; durante esse tempo eu sentiria desejo, acharia graça nela.” (FONSECA, 1979, p. 22). Não existe, na relação entre o Pierrô e o casal,

a justiça nos termos em que a situa Nietzsche, dada a nítida assimetria de forças entre o protagonista e os pais de Sofia:

A justiça (a equidade) tem origem entre homens de aproximadamente o *mesmo poder*, como Tucídides (no terrível diálogo entre os enviados atenienses e mélios) corretamente percebeu: quando não existe preponderância claramente reconhecível, e um combate resultaria em prejuízo inseqüente para os dois lados, surge a idéia de se entender e de negociar as pretensões de cada lado: a *troca* é o caráter inicial da justiça. Cada um satisfaz o outro, ao receber aquilo que estima mais que o outro. Um dá ao outro o que ele quer, para tê-lo como seu a partir de então, e por sua vez recebe o desejado. – A justiça é, portanto, retribuição e intercâmbio sob o pressuposto de um poderio mais ou menos igual: originalmente a vingança pertence ao domínio da justiça, ela é um intercâmbio. Do mesmo modo a gratidão (NIETZSCHE, 2008, p. 65).

Assim como Maria de Lurdes, de “Encontro no Amazonas”, para quem “o amor dura pouco” (FONSECA, 1979, p. 74), vendo na embriaguez do marido a oportunidade de acesso ao prazer pela via do sexo extraconjugal – “Estou te esperando hoje às dez e trinta da noite. Minha cabine é a vinte e cinco. Moacyr bebe uma garrafa de cachaça por dia e umas dez de cerveja. Quando chega a noite ele já apagou.” (FONSECA, 1979, p. 74) – Eunice toma a iniciativa de seduzir o escritor de prestígio, aspirante a uma satisfação que o casamento frustrou. Na arena que se configura, o cultivo do corpo, a atitude ousada e a imitação dos ícones são armas a serviço das estratégias de satisfação do desejo:

[...] Encontrei-me com a mãe de Sofia, no elevador, uma mulher magra, dessas que almoçam um iogurte com um creme cracker e se pesam duas vezes por dia em uma balança dentro do banheiro. Me observava sem rebuços até que a olhei de volta da mesma maneira e ela se apresentou dizendo que gostaria que eu lhe autografasse um dos meus livros, ou dois, se não fosse abuso. Seu último livro me fez pensar

muito, ela disse, modulando a voz como certas atrizes da televisão, uma tonalidade baixa desprovida de emoção; vou tentar imitá-la: está escrevendo alguma coisa? Ah, cansou de escrever sobre o amor? O amor não cansa, o senhor como escritor devia saber disso. Depois ela me surpreendeu batendo no meu apartamento com dois livros debaixo do braço, pedindo o autógrafo. O marido havia ido ao futebol. Tenho pressa, escrevi. Pressa de quê? Não podia ter a filha e agarrava a mãe. Procurarei ser o mais rápida possível, disse Eunice num sorriso coadjutor. Os burgueses epicuristas entediados fingem estar num mundo bom e poético em que todos vão para cama com todos [...] (FONSECA, 1979, p. 21).

Todos os vínculos indesejáveis são peças inúteis na máquina do erotismo episódico, mas é necessário pagar para se livrar deles. O médico aborticida registra o choque entre amor e realidade, que demanda um tributo – “[...] Ah, o amor, o amor, sentenciou Boris. Tudo tem um ônus, um preço, um imposto, uma carga, um gravame [...]” (FONSECA, 1979, p. 31) – na arena tradicional dos relacionamentos malogrados que requer uma reparação de guerra para a parte detentora desse direito: “[...] Não podia ser Maria Augusta, dela eu jamais sentiria medo. Quando nos separamos deixei-lhe o apartamento e todos os móveis, quadros, livros, tudo [...]” (FONSECA, 1979, p. 15). O preço da manobra, assim, traduzido como indenização pelo acordo de paz com o meio social, cobra-se tantas vezes quantas forem as investidas arriscadas, situadas na periferia do socialmente correto, sujeitas à execração: “[...] Ela tem doze anos, corriji, involuntariamente. E o senhor com essa cara pierrotesca querendo me fazer de trouxa, disse ele rindo [...]” (FONSECA, 1979, p. 30). A negociação do gravame devolve o transgressor à segurança, mas também ao tédio, ao vazio do mundo incerto, à solidão inexorável e à vigilância panóptica do outro, num ciclo que marca a frustração contínua. O objeto de desejo de

antes amalgama-se de tal forma ao velho estado de coisas que o corpo se torna receptáculo de cuidados, como parte do custo da manutenção da máscara social:

[...] Aos poucos minha cabeça começou a se povoar de pensamentos: os telefonemas silenciosos, Boris, a briga de galos, Maria Augusta, meu editor, o Curandeiro da televisão, Eunice, Regina. Abri as janelas do carro e respirei fundo. O que estou fazendo também agora, várias vezes. Combinei com Sofia que ela chegaria em sua casa e diria que estava com muita dor de cabeça e iria direto para a cama. A lavagem de amanhã e todas as outras ela fará aqui, já estou com o clister e os remédios. O telefone toca várias vezes. Nada mudou, nada vai mudar. Macacos me mordam [...] (FONSECA, 1979, p. 32).

Sofia canta, subvertendo a letra de *Face a face*, “[...] são as trapaças da sorte, são as traças da paixão [...]” (FONSECA, 1979, p. 29), já que a trapaça que engana e a traça que corrói são os signos escolhidos da impermanência da conquista, da relatividade da façanha.

A confissão da própria sexualidade interdita traz a lume coadjuvantes que também desafiam a norma social. Incapaz de criar a confissão elevada ao grau de construção estética, José de Alencar é peça de articulação da ilicitude: “[...] Eu conhecia um sujeito chamado José de Alencar, ele queria ser escritor mas o nome não deixava. Dois Josés de Alencar é demais, ele disse [...]” (FONSECA, 1979, p. 27). Ao fazer do ludíbrio da lei e do prazer sua bandeira, seu *ethos* político, José de Alencar é importante aliado na proteção estratégica do prazer proibido:

[...] José de Alencar era dono de uma agência de carros usados, mas eu desconfiava que ele era contrabandista. A lei existe para sacanear, ele disse, e por isso eu conheço todos os macetes para burlar a lei. Há uma clínica em Botafogo que é uma maravilha, a

menina entra e sai e não sofre nada, é como se fizesse uma limpeza de pele, de dois meses então é uma sopa. Tim tim, bateu o copo no meu, não se preocupe, o preço é razoável, procure a enfermeira chefe, D. Moema, pode usar o meu nome, sou velho freguês da casa. E contou suas proezas galantes, e mostrava um grande apetite e admitiu que sentia mais fome quando a comida era de graça [...] (FONSECA, 1979, p. 27).

Como prenuncia o narrador, medo e compaixão de fato são meros coadjuvantes do desejo, nessa manobra arriscada que ambiciona o prazer proscrito. Mais uma vez, na criação fonsequiana, é o corpo que tem precedência sobre os sentimentos e representa a instância mais genuína:

[...] As costas de Sofia eram tão delicadas e frágeis! Meus olhos se encheram de lágrimas. Felizmente a visão dos seus vigorosos músculos glúteos, contidos pela calça Lee, amainou um pouco a minha dor e o meu medo [...] (FONSECA, 1979, p. 31).

Tal compaixão que se revela como desejo comunica-se com o pensamento de Nietzsche, para quem o altruísmo atribuído por alguns à compaixão é falso, sendo esta uma expressão de bem-estar e de poder de quem a sente:

Assim como a maldade não visa ao sofrimento alheio em si, como já disse, também a compaixão não tem por objetivo o prazer do outro. Pois ela abriga no mínimo dois (talvez muitos mais) elementos de prazer pessoal, e é, dessa forma, fruição de si mesma: primeiro como prazer da emoção, a espécie de compaixão que há na tragédia, e depois, quando impele à ação, como prazer da satisfação no exercício do poder. Além disso, se uma pessoa que sofre nos é bastante próxima, livramos a nós mesmos de um sofrimento, ao realizar atos compassivos. – À parte alguns filósofos, os homens sempre situaram a compaixão num nível baixo, na hierarquia dos sentimentos morais; e com razão (NIETZSCHE, 2008, p. 74).

As sucessivas racionalizações são meios de autojustificação de quem confessa a violação do tabu. Para o narrador, “[...] quem fazia aborto numa garota de dezoito anos fazia numa de dezesseis, quem fazia numa de dezesseis fazia numa de quatorze, quem fazia numa de quatorze fazia numa de doze [...]” (FONSECA, 1979, p. 30). Uma atitude que preside à escolha dos cânones legitimadores, nas prateleiras da ciência. Se para Foucault a ciência cumpre sua parte no exercício de fazer falar o sexo – e o sexo interdito –, é pelo discurso científico que o narrador se defende, criando a barreira de respeitabilidade que protege o seu prazer. Trata-se, aqui, portanto, da resistência ao poder que estabelece o dispositivo da sexualidade no seu próprio terreno, supostamente salvaguardado pelo discurso da verdade produzido pela ciência engajada no controle e na vigilância do sexo:

[...] Storr: muitos especialistas que examinaram o problema de crianças seduzidas ou que tiveram contato sexual com adultos concluíram que os danos emocionais por elas sofridos resultaram do horror dos pais que tomaram conhecimento do fato e não de algo intrinsecamente assustador no contato sexual. Kinsey: alguns dos mais experientes estudiosos dos problemas juvenis concluíram que as reações dos pais, autoridades policiais e outros adultos podem prejudicar a criança muito mais do que os contatos sexuais em si. Storr: em muitos casos, em que ocorreram repetidos contatos sexuais entre o adulto e a criança, esta mostrou-se ativamente interessada em continuar os contatos e não apresentou distúrbios ou outras anormalidades, até ser descoberta e recriminada. Tais crianças possuem personalidade agradável e têm grande aptidão para contatos pessoais [...] (FONSECA, 1979, p. 29).

O narrador de Nabokov também se utiliza de subterfúgios científicos e históricos para racionalizar sua paixão por Dolores Haze, já que a aceitação – ou a tolerância – das obras de arte é possível na medida em que não

desconstruam os cânones hegemônicos de comportamento. Humbert Humbert invoca a disparidade das leis e a história, bem como a diversidade cultural, para questionar a criminalização da pedofilia:

Seja-me permitido lembrar ao leitor que na Inglaterra, após a aprovação em 1933 da Lei sobre a Infância e a Juventude, entende-se como “menina” a criança do sexo feminino de mais de oito e menos de catorze anos (entre catorze e dezessete, passam a ser legalmente chamadas de “moças”). Já em Massachussetts, nos Estados Unidos, define-se tecnicamente como “criança delinqüente” a que conta entre sete e dezessete anos (e que, além disso, vive habitualmente entre pessoas depravadas ou imorais). [...] Cá estão, reclinadas sobre fofas almofadas, duas níllicas irmãs pré-núbeis, filhas de Akhenaton e Nefertite (este casal faraônico teve uma ninhada de seis), seus corpos macios e morenos cobertos apenas de inúmeros colares de contas brilhantes, os cabelos curtos e os longos olhos cor de ébano intactos após três mil anos. Vejam agora essas noivas de dez anos, forçadas a sentar-se no *fascinum*, o fállico marfim dos templos em que se estudam os clássicos. O casamento e a coabitação antes da puberdade são ainda hoje bastante comuns em certas províncias das Índias Orientais. Na tribo dos Lepcha, velhos de oitenta copulam com meninas de oito, e ninguém se importa. Afinal de contas, Dante apaixonou-se loucamente por sua Beatriz quando ela tinha nove anos [...] e isso se passou em 1274, em Florença, durante um banquete no alegre mês de maio. E, quando Petrarca se apaixonou loucamente por sua Laurinha, ela não passava de uma loura ninfeta de doze anos correndo ao vento, em meio ao pólen e à poeira, uma flor em fuga na bela planície que se avista das colinas de Vaucluse (NABOKOV, 2003, p. 20-21).

Tal movimento caleidoscópico de constante redesenho, no qual realidade e ficção se refletem e se ironizam, perpassa a confissão de ambos os narradores, vozes ficcionais que comungam, no mundo factual, com o confidente pervertido que emerge na filosofia de Foucault como objeto do poder que instiga e investiga a sexualidade heterodoxa:

[...] o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício; o controle vigilante é recompensado por uma emoção que o reforça; a intensidade da confissão relança a curiosidade do questionário; o prazer

descoberto refluí em direção ao poder que o cerca. [...] O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abraça por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. (FOUCAULT, 1985, p. 45).

O mecanismo de confissão e resistência, responsável pelo duplo movimento de dizer o interdito ao poder e reagir a essa imposição, move-se aqui do indivíduo para a consciência social introjetada: “[...] Não estou gravando isso para me justificar. Não sei, estou muito confuso, sinto que estou escondendo coisas de mim, eu sempre faço isso quando escrevo mas nunca pensei que o fizesse falando em segredo com esta fria maquineta [...]” (FONSECA, 1979, p. 29). O personagem torna-se simultaneamente inquisidor e vítima, perseguidor e fugitivo, tentando evadir-se à culpa e ainda assim garantir o prazer do ato.

Em contrapartida à vingança sangrenta de Humbert Humbert, narrador de Nabokov, a violência em “Pierrô da caverna” se realiza no plano metaficcional, na rinha de galos que metaforiza a luta fonsequiana pela sobrevivência. Animais e homens reunidos na brutalidade inspiram o escritor personagem ao retrato da violência interpessoal em sua própria obra, microcosmo da literatura de Fonseca:

[...] Num dos intervalos da luta o galeiro tirou um esporão cravado no peito do galo e colocou-o de volta na rinha, sangue escorrendo do ferimento, as pernas marcadas de nervuras estremeando num tremor contínuo; o galo morria, feroz, e o homem aceitava as apostas que

faziam contra ele sabendo que perderia. Então saí de lá pensando em fazer um poema usando a morte do animal como um símbolo. Toda arte é simbólica, mas não seria preferível, mais simbólico, escrever sobre pessoas se matando? Macacos me mordam [...] (FONSECA, 1979, p. 16).

[...] O protagonista é um chefe poderoso do baixo mundo (jogo do bicho, narcóticos, contrabando e prostituição) e o seu galo invencível (pedigree de cem anos), no qual ele aposta verdadeiras fortunas, dando vantagens de até dez por um. O antagonista é um pobre criador de galos da Baixada e o seu galo desconhecido, mas que ele, com sua longa experiência, considera imbatível. O velho consegue convencer parentes e amigos a se associarem numa grande aposta contra o poderoso chefão. Será uma briga mortal pois os galos usarão esporões de prata, a Arma Um. Meu prestígio de escritor e minhas pretensões exigem que a novela seja uma alegoria sobre a ambição, a soberba e a impiedade [...] (FONSECA, 1979, p. 23-24).

No âmbito desse projeto de retratação da violência como instrumento de exercício do poder, o autor mostra um furor popular que faz do pedófilo a nova bruxa, num movimento celebrado como consenso, mas dirigido somente contra os perdedores sociais. O narrador expõe o linchamento como discurso jornalístico, no qual vozes periféricas mesclam-se à fala da mídia, constituindo o instrumento discursivo descriminalizador:

[...] Severino Borges, quarenta e quatro anos, morador na favela Parque da Alegria, em São Cristóvão, Rio de Janeiro, carpinteiro, era um homem delicado e prestativo. Não posso falar mal de Severino, disse o Presidente da Associação de Moradores do Parque Alegria, porque ele sempre foi muito quieto e nunca prejudicou ninguém aqui, pelo contrário, trabalhou de carpinteiro de graça para quase todo mundo. Eu sabia que ele tinha essa doença, mas não sei quantos casos foram. Fiquei de longe vendo o espancamento, disse Maria da Penha, que mora na favela, bateram tanto nele que me deu pena, depois que ele caiu continuaram chutando e pisando e dando pauladas até ele morrer. Se ele tivesse feito isso com a irmã da Lucinha, que tem

doze anos, acho que o pessoal não batia nele, mas a Lucinha tem só oito aninhos.[...] (FONSECA, 1979, p. 19).

Tão aviltante quanto a pedofilia, na escala de prejuízos sociais apresentados, e como tais, fontes de inspiração para a literatura, é o charlatanismo religioso que aprisiona pessoas pelo manuseio da fé, bem como o crime ecológico, a violência e a pobreza extrema dos “miseráveis sem dentes” de “Intestino grosso”:

[...] Respondi-lhe que o tema do livro que eu estava escrevendo era pedofilia. Eu ia dizer, na ordem em que pensei: que era um livro sobre a devastação da Amazônia; que era sobre um curandeiro que enganava as pessoas pela televisão; sobre uma família de migrantes miseráveis vagando sem pouso no Rio de Janeiro; sobre briga de galos. [...] (FONSECA, 1979, p. 17).

Todos os possíveis referentes para a ficção assim proposta têm em comum o poder que destrói ou submete o corpo e a natureza. O Curandeiro metaficcional, por exemplo, acena com o restabelecimento do corpo e a ele afluem as multidões de sofredores. “Pele por pele, e tudo quanto o homem tem dará pela sua vida” (Jo, 2: 4), afirma a fala bíblica de Satanás, encenada na narrativa de Rubem Fonseca pela faculdade demasiado humana dos senhores de ordenhar a fé e o sofrimento, sob o pretexto da compaixão, para fazer desse magma emocional matéria-prima de poder e prestígio.

[...] As pessoas se colocaram em duas filas na areia da praia, cerca de duzentos homens e mulheres e crianças, a maioria mulheres, em silêncio, aguardando reverentes a chegada do Curandeiro. Um vento fraco soprava do mar; eram cinco horas da tarde de uma sexta-feira da paixão. [...] Da máquina: Glória e Honra a Jesus!, disse o Curandeiro e a mulher, que tinha uma perna tão inchada que não deixava mais ela arrumar a casa, passou a acompanhar as orações pela televisão até que um dia, de repente, levantou-se e percebeu que estava curada.

Nossa irmã está curada, disse o Curandeiro, acreditou na bondade infinita de Jesus, na força do seu milagre, no poder da oração, na fé. Oremos: glorioso Deus, glorioso Pai, nossos milhares e milhares de telespectadores aguardam a cura para seus horrendos sofrimentos, em nome de Jesus ordeno que saiam dos seus corpos as doenças malignas, pelo poder da misericórdia e da compaixão, ó Jesus, pai bendito, libertai este povo que tanto tem ajudado o Pronto Socorro Divino. Imagens de Jesus, do Curandeiro, música celestial, o rosto feliz dos sofredores [...] (FONSECA, 1979, p. 20-22).

E se como declara Foucault (1985), a resistência é contrapartida indissociável do poder, e os sujeitos que se opõem são “todo mundo a todo mundo”, se nós lutamos “todos contra todos”, existindo “sempre algo em nós que luta contra outra coisa em nós” (FOUCAULT, 1992, p. 257), é emblemático que os personagens fonséquianos exerçam a força humana em variados *fronts*, no confronto com inimigos não inscritos no domínio sinalizado por uma única bandeira. Hostilidades de diferentes graus dão-se entre representantes de classes sociais diferentes, como nas páginas de “O cobrador”, ou em diálogos reveladores de ressentimentos conjugais antigos, mas situados aquém do recurso à violência, em discursos marcados pela dissimulação:

[...] O que aconteceu com você, ela perguntou sarcástica, está mais calvo e grisalho, com um jeito de velho, algum problema de saúde? Olhamo-nos, hostis e impiedosos, à maneira daqueles que deixaram de se amar. Deve ser mesmo a idade, respondi, o pior de todos os venenos. Maria Augusta colocou a mão no pescoço, era ali que ela achava que o tempo depredava mais o seu corpo, e perguntou impaciente qual era o objetivo da minha visita. Apanhei os livros que queria e saí [...] (FONSECA, 1979, p. 17).

Mesmo nessas brandas animosidades entre os personagens é perceptível o clima de combate em que se imergem todas as narrativas. Há sempre um ou

mais atores indóceis fazendo ou tentando fazer valer sua vontade sobre os demais, na medida em que dispõem da necessária força para operar mudanças capazes de afetar significativamente o outro. A agilidade com que tais transformações se anunciam e se instauram refletem nas narrativas as disposições dinâmicas do poder, conforme as vê Foucault:

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu (FOUCAULT, 1992, p. 183-184).

Assim, a individualidade de cada personagem depende, em parte, para se constituir, de que esse poder o perpassa. É a ação, e não a reflexão, que faz de cada personagem quem ele é. O Pierrô só se mostra um sedutor graças à paixão, nada platônica, mas capaz de determinar a ação central. O poder de vida e morte do aborticida assim se revela na medida em que mulheres lhe vão ao encontro para se livrar da maternidade clandestina. Os atributos de um núcleo familiar em derrocada explicitam-se na incapacidade dos pais de Sofia em protegê-la do narrador. Este, apesar da experiência e já calejado pela

constante busca dos estados passionais, é um Arlequim versátil na estratégia da conquista, mas um Pierrô ingênuo que prescinde de cautela – “[...] Por que não usou pílula, diafragma, camisinha, diu, coitus interruptus? [...]” (FONSECA, 1979, p. 31) – e, portanto, tão refém das ameaças. Os personagens são como jogadores que só se definem como tal na medida em que movimentam as cartas na mesa. É na qualidade de gestores de algum tipo de poder que eles são quem se apresentam. É preciso que façam algo ou sofram ação do poder contrário, para que sua individualidade se manifeste. Seu modo de operar sobre a parcela do universo ficcional que lhes foi entregue determina-lhes o próprio ser na narrativa, que não se firma sem riscos, mas se desenvolve em meio a embates e alianças pontuais e precários.

CONCLUSÃO

A escolha de *O cobrador* como objeto de estudo e análise deve-se à sua ordem na cronologia das obras do autor, imediatamente posterior a um livro censurado, momento que tanto sugere uma ruptura com o antigo modo de narrar quanto uma continuidade sob o risco da perseguição. Nada disso ocorre, entretanto, e a análise resultante nos leva a constatar que esse modo visceral de fazer literatura não se abrandou depois de *Feliz ano novo*. Todos os personagens analisados, a exemplo de boa parte dos espécimes humanos ficcionais de Rubem Fonseca, dispõem-se ao confronto com os poderosos de seu meio. É na gangorra de poder e resistência que eles oscilam, insubmissos à ordem estabelecida e obrigados à façanha em nome do que lhes é caro, seja a vida, seja a liberdade, seja a satisfação de algum desejo. Os intensos homens e mulheres de Fonseca não se atenuaram no seu *pathos* de obtenção. Mas constatamos que esses vencedores têm triunfo transitório, comemoração

fugaz, horizonte distante ou nulo. Nada do que obtêm lhes basta, perdidos que estão num espaço e num tempo, ou seja, numa instância social que os apequena e esmaga. Sua luta e seu vazio são peças do mesmo jogo, engendrando-se mutuamente, em circulares e obsessivas operações de tensão violenta e distensão desencantada. Nosso estudo conclui que os personagens de *O cobrador*, bem ilustrativos da obra de Fonseca, trazem a marca da impermanência, da precariedade e da perda. Eles não encontram paz no final de cada narrativa, antes são obrigados a reinvestir no processo de busca do que antes acenava com a solução e o bem-estar, ou terminam de mãos vazias, ou ainda ironicamente cheias do que não lhes basta. O vingador que só consegue potencializar os efeitos do ressentimento, o advogado astuto que decifra o caso em detrimento do desejo, os amotinados que se perdem em meio à revolta, o transgressor passional vencido pelo tédio do cotidiano, todos estão aquém do final feliz que os poria em repouso vitorioso. Personagens de outros contos do mesmo livro são testemunhas da mesma crise sem catarse: o protagonista de “Encontro no Amazonas” experimenta um alívio apenas transitório depois do cumprimento da missão; a trama de Anísio para se livrar das dívidas o leva ao assassinio pelo próprio matador contratado, em “O jogo do morto”; em “Almoço na serra no domingo de carnaval”, Zeca termina a narrativa no mesmo desequilíbrio emocional do início, apesar da sevícia da namorada; o policial de “Boletim de ocorrências” vê-se progressivamente incapacitado de fazer frente à violência da cidade que consome seus habitantes. Nesses contos e em outros, as criaturas fonséquianas de *O cobrador* perdem-se na corrida sem pódio, e mesmo momentaneamente vitoriosas, estão condenadas ao fracasso existencial.

REFERÊNCIAS:

- 1 ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Tradução de Élia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- 2 AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 1-20.
- 3 BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1968.
- 4 CANTO-SPERBER, Monique (org). **Dicionário de ética e filosofia moral**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 762
- 5 COUTINHO, Afrânio. **O erotismo na literatura** (o caso Rubem Fonseca). Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.
- 6 COSTA, Suely; CACASO. Face a face. Intérprete: Simone. In: **Face a face**. EMI, 2004, 1CD, faixa1.

- 7 FAJARDO, Gerardo Andrés Godoy. **Erotismo masculino no imaginário de Rubem Fonseca e José Donoso**. 2006. 267f. Tese (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.
- 8 FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- 9 FONSECA, Rubem. **A coleira do cão**. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.
- 10 _____. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- 11 _____. **Confraria dos espadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 12 _____. **Ela e outras mulheres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 13 _____. **Feliz ano novo**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 14 _____. **Lúcia McCartney**. 5 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- 15 _____. **O cobrador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- 16 FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- 17 FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- 18 FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. O cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- 19 FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. História da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1977.
- 20 FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- 21 FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.

- 22 GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- 23 GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Trilogia suja de Havana**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 24 HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- 25 LUCAS, Fábio. Os anti-heróis de Rubem Fonseca. Disponível em: http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele_imprensa_osantiherois.shtml?biobiblio3 Acesso em: 6 fev. 2010.
- 26 NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- 27 NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- 28 NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 29 ORWELL, George. **1984**. 11 ed. Tradução de Wilson Velloso. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- 30 PADILHA, Fabíola. **A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca**. 2000. 208 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.
- 31 SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca**. Violência e erotismo em Feliz ano novo. São Paulo: Alfa-omega, 1983.
- 32 VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1998.